

Décio Eduardo Martinez de Mello



**ELOMAR TROVADOR:
TRADIÇÕES ARTÍSTICAS
ORAIS & INDÚSTRIA DA
CULTURA**

Editora Inovar

**ELOMAR TROVADOR: TRADIÇÕES ARTÍSTICAS
ORAIS & INDÚSTRIA DA CULTURA**

Décio Eduardo Martinez de Mello

**ELOMAR TROVADOR: TRADIÇÕES ARTÍSTICAS
ORAIS & INDÚSTRIA DA CULTURA**

Copyright © do autor

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos do autor.

Décio Eduardo Martinez de Mello

Elomar trovador: tradições artísticas orais & indústria da cultura. Campo Grande: Editora Inovar, 2019. 153p.

ISBN: 978-65-80476-39-8

1. Elomar Figueira Mello. 2. Proposta poética. 3. Cultura oral. 4. Dialetos e música popular. 5. Autor. I. Título.

CDD – 800

Os conteúdos dos capítulos são de responsabilidades do autor.

Conselho Científico da Editora Inovar:

Franchys Marizethe Nascimento Santana (UFMS/Brasil); Jucimara Silva Rojas (UFMS/Brasil); Katyuscia Oshiro (RHEMA Educação/Brasil); Maria Cristina Neves de Azevedo (UFOP/Brasil); Ordália Alves de Almeida (UFMS/Brasil); Otília Maria Alves da Nóbrega Alberto Dantas (UnB/Brasil).

Editora Inovar
www.editorainovar.com.br
79002-401 - Campo Grande – MS
2019

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	7
Capítulo I	
ASPECTOS MÍTICOS E RELIGIOSOS DA OBRA DE ELOMAR FIGUEIRA MELLO.....	9
A) Balada do filho pródigo: da parábola de Lucas à canção de Elomar.....	11
B) Corban: imagens arquetípicas do Apocalipse.....	17
C) Loas para o justo: a criação do mundo, fruto da Deusa Natura ou do Deus cristão?.....	23
D) Gabriela: Cristo metamorfoseado e os arquétipos do destino humano.....	27
E) Campo Branco: a fé cristã, a seca e as chuvas, o transformar-se.....	28
F) Cantiga do Estradar: a humanidade do dividir e a fé em Deus.....	32
G) Tirana: lugar dos confins, visão cultural tropeira e o outro mundo.....	36
H) Curvas do Rio: as curvas da vida na obra de Elomar.....	39
Capítulo II	
ATUALIZAÇÕES DA TRADIÇÃO DE HISTÓRIAS ORAIS E MÍTICAS.....	43
I) A Donzela Tiadora: atualização e movência do romance da mulher sábia na obra de Elomar.....	43
J) Na Estrada das Areias de Ouro: uma retomada da mulher sábia na obra de Elomar	49
K) SERESTA SERTANEZA: UM JOGO ENTRE OS OPOSTOS UNIVERSAIS!!!	53
L) Naninha: uma atualização do Romance do Ceguinho.....	58
M) Noite de Santo Reis: da tradição oral da comemoração do Dia de Reis à canção de Elomar.....	68
N) Cantiga do Boi Incantado: arquétipos que retomam o mito regional do boi fujão.....	72
O) Na quadrada das águas perdidas: o lugar inatingível.....	75
P) Dassanta: dualidades e o castigo da mulher.....	77
Q) Cantiga de Amigo: arquétipos da lírica medieval portuguesa.....	80
Capítulo III	
OUTROS ARQUÉTIPOS TEMÁTICOS RECORRENTES NA OBRA DE ELOMAR: O DA ÂNSIA AMOROSA, DA MORTE DO AMOR, DO ESTEREÓTIPO DA VIDA BOA, DA FEIRA NA VIDA DO SERTANEJO, DA ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO RURAL, DA SAUDADE E DO DESTINO.....	83
A) Faviela: ânsia amorosa, um velho motivo do inconsciente humano.....	83
B) Incelença do amor retirante: a morte do amor.....	87
C) O Violeiro: estereótipo da vida boa. Acima de tudo, cantar.....	89
D) O Pedido: a feira na vida do sertanejo.....	94
E) Arrumação: organização das coisas no espaço rural, a apartação	97
F) Chula no Terreiro: rota do indivíduo, saudade e destino – coisas do inconsciente humano.....	99

Capítulo IV	
A INDÚSTRIA DA CULTURA NA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE ELOMAR.....	105
Capítulo V	
QUADROS DA OBRA DE ELOMAR.....	117
QUADRO DAS FIGURAS DE LINGUAGEM.....	118
QUADRO DOS REGISTROS.....	121
QUADRO DAS FIGURAS FÔNICAS.....	123
QUADRO DAS RIMAS.....	125
QUADRO DOS TEMPOS LITERÁRIOS.....	127
QUADRO DO ESQUEMA RÍTMICO (MÉTRICO).....	129
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	133
APÊNDICE: RECORRÊNCIA DO RECORTE DAS 23 CANÇÕES NA OBRA DE ELOMAR E A CRONOLOGIA DISCOGRÁFICA.....	140
Sobre o autor.....	151

APRESENTAÇÃO

Tendo as cantorias de Elomar um universo abrangente, direcionamos um olhar para uma correlação da extração da poesia oral nelas encontrada, vista em suas formas mestiças, constituída por registros pertencentes a múltiplas culturas. A do indígena, primeira e base para as demais, e as do negro (africano) e do europeu (português, espanhol, holandês, francês, italiano...). Tais poemas são apresentados via violão e voz, numa apresentação performativa pelo menestrel, poeta e cantador.

Nas formas estruturais do conjunto total da obra de referido autor são encontradas atualizações em suas estruturas. O conjunto por hora aqui selecionado compõe o grupo de letras de canções-poemas de Elomar a ser analisado: *Balada do Filho Pródigo, Corban, Lôas para o Justo, Gabriela, Campo Branco, Cantiga do Estradar, Tirana, Curvas do Rio, A Donzela Tiadora, Na Estrada das Areias de Ouro, Seresta Sertaneza, Naninha, Noite de Santo Reis, Cantiga do Boi Incantado, Na quadrada das águas perdidas, Dassanta, Faviela, Incelença do Amor Retirante, O Violeiro, O Pedido, Arrumação, Chula no Terreiro e Cantiga de Amigo.*

Com a significatividade do grupo acima, voltamos no tempo e “batemos de cara” com antigos arquétipos travestidos e renovados, os quais Jung (1998, p.14) acredita serem “formas através das quais os instintos se expressam”. Diz Jung (1991, p.417 e 419) que arquétipo é imagem, “representação imediata, oriunda da linguagem poética”, é a “imagem da fantasia que se relaciona com a percepção do objeto externo”, sendo no mínimo comuns a todos os povos e tempos. Por fim, Jung (1985, p.690) observa que arquétipos são figuras que ressurgem no decorrer da história, são “inúmeras experiências típicas de toda uma genealogia”, “resíduos psíquicos de várias vivências do mesmo tipo”.

Arquétipos simbólicos e mitológicos, oníricos, universais, extraídos do inconsciente coletivo das culturas humanas, apoderados e apropriados com uma roupagem regional, vista no conjunto cultural nordestino, na e da vida deste homem, que, sendo um personagem literário, é também um homem universal, lapidado na e para a obra de Elomar, que também se apresenta como um divulgador de culturas. Em leituras auditivas e visuais de um recorte dessas canções notamos

que o autor se apropria de núcleos temáticos, que por ele são mostrados em forma de *desafios, chulas, incelenças, cantigas e loas*.

No primeiro capítulo há as letras (textos) das canções: *Balada do Filho Pródigo, Corban, Lôas para o Justo, Gabriela, Campo Branco, Cantiga do Estradar, Tirana e Curvas do Rio* e em seguida os aspectos mítico-religiosos nelas encontrados.

No segundo capítulo encontram-se os textos das canções *A Donzela Tiadora, Na Estrada das Areias de Ouro, Seresta Sertaneza, Naninha, Noite de Santo Reis, Cantiga do Boi Incantado, Na Quadrada das Águas Perdidas, Dassanta e Cantiga de Amigo* e em seguida caracterizamos os aspectos de atualizações de histórias orais e míticas nelas existentes.

No terceiro capítulo, apresentamos os textos das canções *Faviela, Incelença do amor retirante, O Violeiro, O Pedido, Arrumação e Chula no Terreiro* e em seguida levantamos aspectos relativos a outros arquétipos temáticos nelas recorrentes, tais como: o da ânsia amorosa, o da morte do amor, do estereótipo da vida boa, da feira na vida do sertanejo, da organização do espaço rural e da saudade e do destino. E, por sua vez, no quarto capítulo, há um levantamento analítico sobre a indústria da cultura na trajetória da obra de mencionado autor.

No quinto e último capítulo são criados quadros representativos do conjunto das vinte e três canções selecionadas do total da obra de Elomar, compostos pelo quadro das figuras de linguagem, o dos registros, das figuras fônicas, das rimas, o quadro dos tempos literários e o do esquema rítmico.

Capítulo I

ASPECTOS MÍTICOS E RELIGIOSOS DA OBRA DE ELOMAR FIGUEIRA MELLO.

O poeta trovador amplia e apresenta a cultura híbrida nas letras de suas canções, que trazem arquétipos temáticos com traços culturais vindo de colonizadores no Brasil Colônia. Essas canções possuem aspectos vinculados pelo autor à cultura e visão de mundo do homem sertanejo. Os textos do poeta têm em comum a imagem da peregrinação do indivíduo, seu destino, e uma constante referência a Deus, fato que marca profundamente a visão cristã formadora do inconsciente coletivo desse sertanejo real e fictício divulgado em tais canções.

A cultura ibérica chega ao Brasil já também com as influências árabes, asiáticas e africanas. François Laplantine e Alexis Nouss¹ (p.10,18) chamam a esse fato de miscigenação cultural. Verificam que essa mistura não se trata de uma fusão, mas sim de uma confrontação, um diálogo entre culturas. Explicam que a realidade histórica do Mediterrâneo é constituída a partir da lógica das conquistas (árabes, turcas, romanas, cristãs).

Neste capítulo a análise cerca-se de um trecho do conjunto poético da obra de Elomar que *carrega* aspectos relativos a motivos ancestrais, parte integrante de uma relação de arquétipos temáticos universais criadores de mitos ancestrais, coisas do Homem. Meletínsky (1998, p.19) denomina arquétipos temáticos a certos “elementos temáticos permanentes”, aqueles que “acabaram se constituindo em unidades de uma “linguagem temática” da literatura universal”.

Sendo assim, as canções-romance: *Sertinfona e/ou Balada do Filho Pródigo*, *Corban*, *Lôas para o Justo*, *Gabriela*, *Campo Branco*, *Cantiga do Estradar*, *Tirana* e *Curvas do Rio*, fazem parte de recortes simbólicos religiosos, arquétipos temáticos que se misturam a crenças e sabedorias gerais. Esses arquétipos apresentam traços que movem a fé e a condição da alma humana, são recriados e readaptados aos aspectos culturais do homem sertanejo.

¹*Le Métissage: Un exposé pour comprendre, Un essai pour réfléchir.* Dominús Flammarion, France.

Tais arquétipos são motivos que figuram na religiosidade ritualística dos indivíduos. Pode-se dizer ainda que, em muitos casos, ocorreram bem antes mesmo da era de Cristo. Desde que o homem teve a intenção de entender a si e ao seu próximo espiritualmente, temos a presença dessas imagens. Desde que o homem questionou a sua existência, de onde vem e para onde vai que tais arquétipos figuram entre nós.

Os motivos religiosos, sendo ancestrais, assim como todos os motivos que fazem parte dos anseios da humanidade, figuram no inconsciente coletivo e se expressam em atos, ritos e crenças. Essa religiosidade é carregada de arquétipos vários do inconsciente coletivo. Elomar trabalha esses arquétipos adequando-os à cultura do sertanejo, cultura essa que, por ser também carregada de estereótipos, é retomada com uma carga fictícia e estereotipada nos poemas. O autor, em seu processo de criação, maneja sensações gerais, recriando-as no cotidiano cultural desse homem sertanejo, real e fictício.

Os poemas de Elomar têm em seus “topos” poéticos a invocação à natureza. Segundo Curtius (1996, p.136-9) esses topos estão presentes na Ilíada, na fase final da Antiguidade latina. E essa invocação à natureza é adotada na poesia cristã, incentivada pela narrativa dos evangelistas sobre a perturbação da natureza por ocasião da morte do Salvador.

Essa perturbação da natureza na morte do Salvador é vista em *Corban*, nos versos alegóricos: *Treme a Terra pela última vez / Ais lamentos / É vindo o Rei dos Reis /*. Há ainda invocação à natureza nos versos de *Lôas para o Justo*, são eles: *Sopra o norte vento amigo / Forma um forro e a chuva cai / Confundem o autor dessa grandeza / Uns dizem é a Natureza / Cantam os menestréis /*. E em *Campo Branco*, nos versos: *campo lindo ai qui tempo ruim / tu sem chuva e a tristeza em mim /*.

Balada do filho pródigo, *Corban* e *Lôas para o Justo*, são dos textos que veiculam tempos míticos oriundos de textos da tradição Bíblica. Essas canções retomam aspectos encontrados num ambiente religioso. *Balada do filho pródigo* recria a imagem do filho pródigo da parábola de São Lucas. *Lôas para o Justo* menciona cantos (loas) em louvor ao Justo (Deus), num confronto entre o possível criador da Terra, o Deus cristão ou Natura, deus extraído da mitologia, uma deusa pagã.

Elomar Figueira Melo é usuário de arquétipos, recebe, cria, transforma e mantém a tradição oral moldada em mitos. A sua obra emaranha-se de sentimentos gerais da raça humana; empresta do Nordeste e caminha para as essências transcendentais do Homem, fundindo aspectos de sensações gerais a uma cultura local e regional. Veja:

A). Balada do filho pródigo: da parábola de Lucas à canção de Elomar

Sertinfona / Balada do filho pródigo

1. Perdido e muito longe vô²
2. Bem longe muito longe istô
3. Da casa de meu pai
4. Si hoji sofro assim
5. Pagano a locura que fiz
6. Ao deixá meu querido lar
7. Onde fui tão filiz
8. Num vale de amarguras
9. Onde vim mi perdê
10. Pastando entre porcos e
11. Cum porcos a vivê
12. Nenhum dos servos de meu pai
13. Por mais pió qui sente sê
14. Nenhum padece assim
15. Foji a isperança
16. Esvai-se o gosto de vivê
17. Já não me aprais a vida amô
18. Mió mi é morrê
19. Sem fé o coração
20. Amarga mais qui fel, ai ...
21. E o inverno incheu meu coração vaziu
22. E assim minh'alma friorenta na internada
23. Anti as rajada da trumenta
24. Vai gemendo e tremendo e morrendo de friu
25. Sô um pintainho di cauã
26. Qui du ninho caiu

2 Para uma melhor verificação do texto, achamos melhor enumerar os versos.

27. Mais eis qui in meio a iscuridão
 28. Da treva u'a lúis volt'acender
 29. De novo o coração
 30. Lembrando-mi qui o amô
 31. Só isiste si ové perdão
 32. Vou deixá tudo isso aqui
 33. E mi pondo a corrê
 34. Pra casa voltarei
 35. De juelho a seus péis
 36. Chorando lhi direi
 37. Pai pequei contra ti
 38. E contra os céus pequei
 39. Perdoa esses erros meu
 40. Ó meu quirido pai
-

Em *Balada do filho pródigo* há alegoria na construção *Pastando entre porcos e / Cum porcos a vivê /*. Já a aliteração em /m/, no verso *Mió mi é morrê /*, reforça os sentidos dessa balada, sugestionando um momento de mastigação, uma ruminação dos pensamentos do eu-lírico. Vale lembrar que o termo balada, segundo o *Dictionnaire de Poétique et Rhétorique*, de Henri Morier (p.131-4) trata de um “poema em forma fixa”, encontrado em quatro diferentes esquemas: “a balada primitiva, a pequena balada, a grande balada e o canto real”. A balada primitiva seria uma oitava do século XIV, representada pela fórmula: abab / bccb. O autor observa que em tal balada “podemos ter um número indefinido de estrofes, e o refrão está no fim da estrofe e não no fim do poema”. Fala que a **Pequena Balada** tem seu apogeu no séc. XV. Essa balada é composta com vinte e oito versos e três rimas, abab / bcbc e distribuída em três estrofes de oito versos e uma meia estrofe de quatro versos. A **Grande Balada**, por seu lado, “compreende trinta e cinco versos sobre quatro rimas”. A divisão de dez versos tem proporção à divisão da pequena balada: “ela apresenta três estrofes de dez versos e um envoi de cinco versos”, ou seja, ababbccdd / ababbccdd / ababbccdd e ccdd. Por fim, Morier comenta sobre o Canto Real, com “sessenta versos sobre cinco rimas repartidas em cinco estrofes de onze versos e um envoi de cinco versos”.

Geir Campos (1995, p.27) chama **balada popular** a uma espécie de lenda ou narração versificada, um romance estíquico, aquele poema composto por versos não sujeitos à estrofação regular. Há também a balada que é cortês, possuindo forma fixa estabelecida com três estrofes e um envoi. A **Balada do filho pródigo** de Elomar é uma balada de cunho popular, sua estrofação é estíquica, e trata-se de uma narrativa mitológica versificada. O mito é o do retorno do filho pródigo, um tema bíblico.

Balada do filho pródigo também tem como título o termo *Sertinfona*, vocábulo formado por uma aglutinação das palavras, “Sertão” e “Antífona”. É uma espécie de antífona sertaneja. Antífona, de acordo com Borba (1956), é a maneira pela qual eram cantados os salmos e hinos na Igreja.

O termo *Sertinfona* possui uma carga de aproximação com o fazer e o local a ser feito. O fazer é o ato da execução da antífona com salmos e hinos, e o local a ser feito, é o Sertão. Trata-se de um cantar antífonas ao, para e do Sertão. Efetua-se uma adaptação, apropriação e aproximação do canto, a realização de antífonas, com a presença dos costumes de um público regional, o do Sertão.

A *Balada do filho pródigo* é a poetização da parábola *O filho pródigo*, do Evangelho Segundo São Lucas. De um texto em prosa Elomar constrói um poema-romance. O filho mais jovem teve que perder para entrar em contato com o seu ser. Come com os porcos e chega ao “fundo do poço”: um estágio de ruínas espirituais, morais e físicas; a bancarrota da condição humana.

Para ilustrar a intertextualidade entre a *Balada do filho pródigo*, de Elomar, e a parábola *O filho pródigo*, de São Lucas, eis os versos dez e onze do poema de Elomar: “*Pastando entre porcos e / Cum porcos a vivê /*”, relacionando-os ao trecho da parábola de São Lucas (15, 16-17): “E desejava encher o seu ventre das glandes que os porcos comiam, e ninguém lhas dava. Mas, tendo entrado em si, disse: Quantos jornaleiros há em casa de meu pai, que tem pão em abundância, e eu aqui morro de fome”.

Elomar realiza uma movência, numa relação intertextual de estilização e recria um texto já consagrado. Aplica em seu texto imagens extraídas do texto bíblico. Abaixo a parábola *O filho pródigo* de São Lucas:

O filho pródigo³

“Disse mais: Um homem teve dois filhos, e o mais novo deles disse a seu pai: Pai, dá-me a parte dos bens que me toca⁴. E ele repartiu entre eles os bens. E passados poucos dias, juntando tudo (o que era seu), o filho mais novo partiu para uma terra distante e lá dissipou os seus bens, vivendo dissolutamente. E, depois de ter consumido tudo, houve naquele país uma grande fome, e ele começou a necessitar. Foi, pois, e pôs-se ao serviço de um dos cidadãos daquela terra. Este, porém, mandou-o para os seus campos guardar porcos.

E desejava encher o seu ventre das glandes que os porcos comiam, e ninguém lhas dava. Mas, tendo entrado em si, disse: Quantos jornaleiros há em casa de meu pai, que tem pão em abundância, e eu aqui morro de fome! Levantar-me-ei e irei ter com meu pai, e lhe direi: Pai, pequei contra o céu, e contra ti; já não sou digno de ser chamado teu filho; trata-me como um dos teus jornaleiros.

E, levantando-se, foi para seu pai. E, quando ele estava ainda longe, seu pai viu-o, e ficou movido de compaixão, e, correndo, lançou-lhe os braços ao pescoço, e beijou-o. E o filho disse-lhe: Pai, pequei contra o céu, e contra ti; já não sou digno de ser chamado teu filho. E o pai disse aos seus servos: Tirai depressa o vestido mais precioso, e vesti-lho, e metei-lhe um anel no dedo e os sapatos nos pés; trazei também um vitelo gordo, e matai-o, e comamos e banquetemo-nos, porque este meu filho estava morto, e reviveu; tinha-se perdido, e foi encontrado. E começaram a banquetear-se.

Ora o filho mais velho estava no campo, e, quando veio e se foi aproximando de casa, ouviu a sinfonia e o cântico; e chamou um dos servos, e perguntou-lhe que era aquilo. E este disse-lhe: Teu irmão voltou, e teu pai mandou matar um novilho gordo, porque o recuperou com saúde. E ele indignou-se, e não queria entrar. Mas o pai, saindo, começou a pedir-lhe (que entrasse). Ele, porém, respondendo, disse a seu pai: *Há tantos anos que te sirvo, e nunca transgredi nenhum mandado teu, e nunca me deste um cabrito para eu me banquetear com meus amigos; mas, logo que veio este teu filho, que devorou os seus bens com meretrizes, lhe mandaste matar um novilho gordo. Mas o pai disse-lhe: Filho, tu estás sempre comigo, e tudo o que é meu é teu; era, porém, justo que houvesse banquete e festa, porque este teu irmão estava morto, e reviveu, tinha-se perdido e foi encontrado.*” (São Lucas 15, 11-32)

3 O itálico é nosso.

4 O sublinhado é nosso.

Na *parábola* de Lucas e na balada de Elomar o tema é a **compaixão paterna**, fruto do sentimento do amor cristão, essencial aos costumes do sertanejo, que tem em suas relações familiares, características desse amor paternal. Essas imagens são integrantes do inconsciente coletivo humano, tanto o arrependimento do filho pródigo, como a compaixão de seu pai. Esse pai simboliza a todos os pais, carrega a essência de pai, assim como o filho traz em si a essência de filho. O núcleo temático é a **tensão da relação familiar**, expressa por uma energia psíquica representada simbolicamente pelas imagens do arrependimento do filho que se desgarra do controle paterno, quebrando assim suas relações com as regras de uma sociedade paternalista. O rapaz foge em busca da individualidade, mas, moldado a conceitos e valores cristãos, submete-se novamente às normas da sociedade paternalista: se arrepende e retorna ao lar.

Os versos, décimo nono, *Sem fé o coração /*, vigésimo primeiro, *E o inverno incheu meu coração vaziu /* e, vigésimo nono, *De novo o coração /*, formam uma relação complexa de sentidos. Se no décimo nono verso, o sentido do termo coração é acrescido pelo vigésimo verso, *Amarga mais qui fel, ai ... /*, o vigésimo primeiro completa o sentido por si só. Já o vigésimo nono verso molda uma relação semântica com o trigésimo e trigésimo primeiro versos, *Lembrando-mi qui o amô /* e *Só isiste si ové perdão /*.

Há no vigésimo verso a metáfora do coração amargando. O coração biológico pode perder os seus batimentos, o coração abstrato, o que metaforiza sensações, substitui a função do cérebro, a de raciocínio, pode sentir falta, saudades, ira, mágoa, mas, o coração subjetivo aqui expresso, *Amarga mais que fel /*, é também uma sinestesia do gosto cortante da desilusão, da falta de fé. Vê-se aí também, uma rima entre fé e fel, contrário de mel, criando uma dualidade entre fé, doçura, e fel, gosto amargo e também desilusão.

Já no vigésimo primeiro verso, *E o inverno incheu meu coração vaziu /*, há a metaforização do coração subjetivo como se esse fosse uma localidade, uma casa, ou um recipiente onde se guardam coisas, e esse coração irá completar-se com o frio do inverno. Ocorre novamente uma alteração da função cardíaca, a de bater, pulsar sangue, e esse coração agora armazena frio, desolação, solidifica-se.

De novo o coração /, verso que completa o seu sentido com *Lembrando-mi qui o amô / e Só isiste si ové perdão /*. Aqui o termo coração faz o papel de ativador da memória, talvez a memória da saudade, e lembra que, para a existência de amor, tem de haver perdão. Firma-se então o sentimento do amor cristão, que é encadeado na tríade, coração-amor-perdão.

Palavras e construções como “sofro”, “pagano”, “vale de amarguras”, “vim mi perdê”, “porcos”, “padece”, “foje a esperança”, “não me aprais a vida”, “morrê”, “esvai-se o gosto de vivê”, “o inverno encheu meu coração vaziu”, “alma friorenta”, “alma gemendo”, “tremendo de frio”, “morrendo”, “pintainho di cauã”, são termos semelhantes na caracterização da vulnerabilidade do eu-lírico.

Metáforas como pintainho de cauã que caiu do ninho, reforçam ainda mais a imagem de fragilidade em que se encontra o eu-lírico. Cauã é gavião caipira e pintainho é o pintinho, o filhote. Eis a imagem que se forma deste filhote de gavião que cai do ninho. Talvez ele morra, aliás, a morte é o mais provável fim, comido por cobras, outros bichos e até por formigas.

Outra metáfora vista no poema está no trecho “vale de amarguras”, uma mistura do lugar físico com o subjetivo, o da alma, do sentimento e sensação humana. Neste vale de amarguras o eu-lírico se perde, perdem-se as esperanças, o gosto pela vida, come com porcos, arrepende-se.

Solidão, distância do lar, sofrimento, arrependimento, afastamento da felicidade, tristezas, degradação e amarguras. São alguns dos aspectos constantes no poema, os quais se dão na ocorrência das repetições fônicas, as chamadas rimas em **ão, ô, ê, iz, ã, rê,ada, enta, inho e endo**. Nelas uma repercussão sonora realiza a fusão de aspectos fonéticos com os semânticos e tais aspectos são moldados em forma e conteúdo no poema.

Quanto à reiteração da cadência fônica em **-ão**, podemos vê-la nos vocábulos: tão, situado no meio do sétimo verso; coração, encontrado no final do décimo nono verso, no meio do vigésimo primeiro e no final do vigésimo nono verso; em escuridão, termo encontrado no final do vigésimo sétimo verso e, por fim, perdão visto no final do trigésimo primeiro verso. Essa reiteração fônica em **ão** ocorre também juntamente com a repetição do vocábulo *coração*.

No adjetivo dado ao termo alma, friorenta e que numa gradação de sofrimentos, geme, treme e morre de frio, e, no verso / E o inverno incheu meu coração vaziu /, reforçam-se ainda mais as imagens de abandono e desolação emergindo do eu-lírico.

B). Corban: imagens arquetípicas do Apocalipse

Corban

1. São sete mil'éguas
2. Imendada di camin
3. Prêsse mundão largo
4. Sem portêra vem o fim
5. Só vejo na terra a morte a rondá
6. Peste mil'infermidades
7. Fome e guerra ai di mim
8. Mil ventos da morte
9. Estroncios⁵ letais
10. Sete vacas magras
11. Tragam as gordas nos currais
12. Pelos sete cravos
13. Das chagas do Sinhô
14. Lastimo meus êrros
15. De grande pecadô
16. Geme a Terra ao rebentá das covas
17. Branca e lira
18. Mia noiva é a lua nova
19. Ao sol peço clemença
20. Qui esse chão quêma meus pé ai
21. Quatro cavaleiros
22. De olhares cruéis
23. Prontos pra peleja
24. Já cavalgam seus corcéis

5 estrôncio: sm (lat cient strontiu) Quím Elemento metálico bivalente macio, maleável e dúctil, de cor branco-prateado do grupo das terras alcalinas, de símbolo Sr, número atômico 38, massa atômica 87,63. Ocorre somente em combinação, especialmente com estroncianita e celestia. (...) É particularmente perigoso, porque, como o cálcio, pode ser assimilado em processos biológicos e depositar-se nos ossos humanos e de animais.

25. De olhos para os céus
 26. Só ispero Cristo vim
 27. Eis qui chegam os maus
 28. Tempos do Grande Fim
 29. Treme a Terra pela última veiz
 30. Ais lamentos
 31. E vindo o Rei dos Reis
 32. Sol nun seca meu pranto
 33. Qui é preu refrescá meus péis ai
-

Tom dramático no solar o violão, vibrações soam como ecos no momento em que o violonista toca as cordas no braço do violão, soltando-as e apertando-as alternadamente, causando um efeito que preenche o pano de fundo da trama performática. São exploradas imagens arquetípicas simbólicas do fim dos tempos e do retorno do Messias. No Apocalipse segundo o Apóstolo João (1, 7-8) há o texto: “Eis que ele vem sobre as nuvens, e todos os olhos o verão, e (mesmo) aqueles que o traspassaram. E baterão no peito ao vê-lo todas as tribos da terra. Assim se cumprirá. Amém. Eu sou o Alfa e o ômega, o princípio e o fim, diz o Senhor Deus, que é, e que era, e que há de vir, o Todo-Poderoso”. Esse trecho retrata a volta de Cristo e pode ser observada a sua recriação nos seguintes versos extraídos do poema de Elomar: Ais lamentos / É vindo o Rei dos Reis /.

Corban é uma movência da última chance a redenção, são **arquetipos do mito bíblico do retorno do Messias**, o Cristo, que volta a Terra trazendo aos Homens o juízo final, apresenta imagens simbólicas do fim do Mundo. Segundo Brunel (1997, p.59), o mito do Apocalipse pode ser uma resposta coletiva envolvendo a humanidade, em relação às agressões do Mundo e da História, uma experiência interior. Há nesta canção recortes simbólicos que têm como fonte trechos dos salmos, do Apocalipse de São João e do Gênesis (Sonhos do Faraó). Esse procedimento, nos atos de criação do autor, emparelha um conjunto de símbolos metafóricos e criam alegorias de motivos referentes ao fim do mundo, tempos ruins, degradações da condição humana. No vigésimo nono, trigésimo e trigésimo primeiro versos de Corban: Treme a Terra pela última veiz /, Ais lamentos

/, É vindo o Rei dos Reis /. São retomadas as imagens do Salmo XVII, versículos sete, oito e nove:

“(7) na minha tribulação invoquei o Senhor, e clamei ao meu Deus; e êle ouviu a minha voz desde o seu templo; e o meu clamor penetrou nos seus ouvidos. (8) Foi sacudida e tremeu a terra, os fundamentos dos montes vacilaram, e abalaram-se, porque ardia em ira. (9) Subiu fumo das suas narinas, e fogo devorador da sua bôca, carvões por êle acesos.”

O Apocalipse de São João divide-se em primeira, segunda e terceira partes. Na primeira parte (1, 9 - 3, 22) Jesus Cristo aparece a São João e encarrega-o de escrever a sua mensagem às sete Igrejas da Ásia menor: Êfeso, Smirna, Pérgamo, Tiatira, Sardes, Filadélfia e Laodicéia:

“Eis que ele vem sobre as nuvens, e todos os olhos o verão, e (mesmo) aqueles que o traspassaram. E baterão no peito ao vê-lo todas as tribos da terra. Assim se cumprirá. Amém. Eu sou o Alfa e o ômega, o princípio e o fim, diz o Senhor Deus, que é, e que era, e que há de vir, o Todo-Poderoso”. (São João 1, 7-8)

Na sequência do Apocalipse de São João, na segunda parte, há o momento em que são abertos os quatro primeiros selos pelo Cordeiro. Na abertura do primeiro selo vê-se:

“E vi que o Cordeiro tinha aberto um dos sete selos, e ouvi que um dos quatro animais, dizia, como em voz de trovão: Vem, e vê. E olhei; e eis um cavalo branco⁶, e o que estava montado sobre ele tinha um arco, e lhe foi dada uma coroa, e saiu vitorioso para (continuar a) vencer”

“E, tendo aberto o segundo sêlo, ouvi o segundo animal, que dizia: Vem, e vê. E saiu outro cavalo vermelho; e ao que estava montado sobre ele foi dado poder de tirar a paz da terra, a fim de que (os homens) se matassem uns aos outros, e foi-lhe dada uma grande espada”

“E, tendo aberto o terceiro sêlo, ouvi o terceiro animal, que dizia: Vem, e vê. E eis um cavalo negro; e o que estava montado sobre ele tinha na sua mão uma balança. E ouvi como que uma voz no

6 o sublinhado é nosso.

meio dos quatro animais, que dizia: Uma medida de trigo por um dinheiro, três medidas de cevada por um dinheiro, mas não causes dano ao vinho nem ao azeite” “E, tendo aberto o quarto sêlo, ouvi a voz do quarto animal, que dizia: Vem, e vê. E eis um cavalo amarelo; e o que estava montado sobre ele tinha por nome Morte, e seguia-o o inferno, e foi-lhe dado poder sobre as quatro partes da terra, para matar à espada, à fome, e com a morte natural, e por meio das feras da terra” (São João 6, 1-8)

Esses quatro cavaleiros reforçam a ideia da balança entre o bem e o mal, trazendo aos homens a justiça e a morte. São colagens que fortalecem e destrancam sensações ocultas no inconsciente coletivo do leitor-ouvinte, resgatando e atualizando arquétipos relativos a mitos ancestrais. Nessa ideia do Apocalipse, do Juízo Final, retomada em nosso cotidiano por fanáticos, há uma crise de identidade que paira entre a forte crença e a ignorância, enfatiza-se o medo do desconhecido. Há uma relação de similaridade e aproximação de sensações entre o trecho alegórico do texto de Elomar, aquele que apresenta os quatro cavaleiros, visto nos versos: Quatro cavaleiros / De olhares cruéis / Prontos pra peleja / Já cavalgam seus corcéis /, com a presença dos quatro cavaleiros visto na segunda parte do Apocalipse de São João apresentados acima.

No texto de Elomar os quatro cavaleiros se encontram prontos para a peleja, ou seja, para a luta, para o embate. O termo peleja enfatiza o espaço oral na linguagem do sertanejo, ajuda na criação desse espaço real-fictício cantado por Elomar. Nas canções de cavalaria medieval esse termo é encontrado no vocábulo *justa* - espécie de confronto entre cavaleiros.

Em *Corban a Morte* no sertão se alonga, vai estrangulando a chance da vida, deixa seca a alma do sertanejo, em dor, em sede, em fé, mergulha na dor, nos estrôncios letais. Essas sensações “pipocam” junto ao leitor na imagem dos cavaleiros partindo ao encontro de sua peleja. O referido texto contém um conjunto de palavras e construções que fortalecem um clima de fim dos tempos. As alegorias Sete mil'éguas / Imendada di camin /, Prêsse mundão largo / Sem portêra vem o fim /, são referências à imensidão da Terra, à grandeza e dificuldades a serem percorridas. Nesse texto poético há também versos que alegorizam referências ao fim do mundo, mazelas impostas ao Homem. São elas: vem o fim, Grande Fim,

peste, mil'infermidades, fome, guerra, ventos da morte, estroncios letais, sol, esse chão quêma meus pé ai.

Nos versos de *Corban*: mil ventos da morte / estroncios letais / sete vacas magras / tragam as gordas nos currais /, há a alegoria como recriação de uma passagem bíblica. A imagem das sete vacas famintas que devoram outras sete vacas gordas é encontrada no Antigo Testamento, no texto da História de José e extraída do Gênesis (41, 1-8), que abaixo apresentamos na íntegra:

Gênesis 41, 1-8

Sonhos de Faraó (1-8)

“Dois anos depois, Faraó teve um sonho. Parecia-lhe que estava na margem do rio, do qual saíam sete vacas, muito formosas e gordas, as quais pastavam nos lugares palustres. Saíam também do rio, desfiguradas e consumidas de magreza, as quais pastavam na mesma margem do rio, em lugares cheios de erva; e (estas) devoravam aquelas que eram belas de aspecto e gordas de corpo. Tendo Faraó despertado, adormeceu novamente, e teve outro sonho: Sete espigas saíam do mesmo caule, cheias de grãos e formosas; e nasciam também outras tantas espigas delgadas e queimadas do sol, as quais devoravam todas as primeiras que eram tão belas. Despertando o Faraó do sono, e tendo amanhecido, cheio de pavor, mandou chamar todos os adivinhos do Egito, e todos os sábios; e, estando reunidos, contou-lhes o sonho e não havia quem lho explicasse.

José interpreta os sonhos de Faraó (9-25)

“Então, finalmente, lembrando-se o copeiro-mor (de José), disse: Confesso a minha falta: Tendo-se o rei irado contra os seus servos, mandou que eu e o padeiro-mór fôssemos metidos no cárcere do general do exército; e aí, uma noite, ambos nós tivemos um sonho que pressagiava o futuro. Achava-se lá um jovem Hebreu, servo do mesmo general do exército; e, tendo-lhe nós referido os sonhos, ouvimos tudo o que depois os fatos comprovaram; porque eu fui restituído ao meu ofício, e o outro foi pendurado em uma forca. Imediatamente José foi tirado do cárcere por mandado do rei; barbaram-no, mudaram-lhe os vestidos, e apresentaram-lho. E este disse-lhe: Tive uns sonhos, e não há quem os interprete; ouvi dizer que tu sabes explicá-los

sapientíssimamente. José respondeu: Sem mim Deus responderá favoravelmente a Faraó. Faraó, pois, contou o que tinha visto: Pareciam-me estar sobre a margem do rio, e que saíam do rio sete vacas, em extremo formosas, e muito gordas, as quais pastavam a erva verde nos lugares palustres. E eis que, atrás destas, vinham outras sete vacas tão disformes e magras, que nunca as vi semelhantes na terra do Egito; as quais, devoradas e consumidas as primeiras, não deram nenhum sinal de ficar fartas; mas ficaram tão macilentas e feias como dantes. Acordei, fui novamente oprimido pelo sono, e tive este sonho: Sete espigas saíam do mesmo caule cheias (de grãos) e formosas. E outras sete delgadas e queimadas do suão, nasciam doutro caule, as quais devoravam as primeiras, que eram tão belas. Referi aos adivinhos o sonho, e não há quem o explique. José respondeu: O sonho do rei reduz-se a um só; Deus mostrou a Faraó o que está para fazer.

Explicação do sonho (26-36)

As sete vacas formosas, e as sete espigas cheias (de grão), são sete anos de abundância; e no sonho têm a mesma significação. As sete vacas magras e macilentas, que subiram (do rio) após as primeiras, e as sete espigas delgadas e queimadas do suão, são sete anos de fome que estão para vir. E isto cumprir-se-á por esta ordem. Eis que virão sete anos de grande fertilidade por toda a terra do Egito; depois dos quais seguirão outros sete anos de tanta esterilidade, que será esquecida toda a abundância passada; porque a fome há de consumir toda terra, e a grandeza da penúria há de absorver a grandeza da abundância. E, quanto ao segundo sonho que tiveste, que se refere à mesma coisa, é um sinal certo de que se há de executar a palavra de Deus, e prontamente se cumprirá. Agora, pois, escolha o rei um homem sábio e ativo, a quem dê autoridade sobre a terra do Egito; e este (homem) estabeleça superintendentes por todas as províncias; e a quinta parte dos frutos nos sete anos de fertilidade, que já estão para começar, seja recolhida nos celeiros; e guarde-se todo o trigo debaixo do poder de Faraó, e conserve-se nas cidades. E tenha-se preparado para a futura fome dos sete anos, que há de oprimir o Egito; e assim o país não será consumido pela fome.

O numeral 7 é recorrente em grande número de canções da obra de Elomar e, em *Corban*, sete mil léguas, sete vacas magras e os sete cravos das chagas do Sinhô. Temos aqui o termo enfatizando a religiosidade e a linguagem falada desse homem catingueiro visto na obra de Elomar. As Sete mil léguas “imendada de

camim”, preenchidas por muitos caminhos. Um caminho que se liga a outro, um contínuo. Percurso, união de vários caminhos que compõem as sete mil léguas. Essas léguas emendadas de caminhos são a metáfora da condição humana. O árduo dia-a-dia, a linha do indivíduo marcada pelas dificuldades e escolhas diárias. Os sete cravos são imagens dos ferimentos de Cristo. No texto, são também juras e lástimas do eu-lírico.

C) Loas para o justo: a criação do mundo, fruto da Deusa Natura ou do Deus cristão?

1. Quando os campos luminados são
2. Pelos largos de ouro do sol
3. E os rebanhos madrinheiros vão
4. Vagabundos procurando sal
5. Sopra o norte vento amigo
6. Forma um forro e a chuva cai
7. Confundem o autor dessa grandeza
8. Uns dizem é a Natureza
9. Cantam os menestrelis
10. Já eu canto com fé e firmeza
11. O autor da Natureza
12. É Cristo o Rei dos reis
13. Se na noite tenebrosa
14. O anjo mal ferir meu coração
15. Turbulenta i pavorosa
16. Arderá minha consciência de réu
17. Tua presença silenciosa
18. Enternece o peito meu
19. Minh'alma não dê a falida
20. De noiva vestida
21. De novo a cedeu
22. Levantaste-me do monturu
23. E em meu páviu escuro
24. A luz resplandeceu

Em *Loas para o Justo* também são repassados aspectos vindos de textos bíblicos, dos salmos, hinos sagrados com os quais os hebreus louvavam a Deus, imploravam por misericórdia e agradeciam aos benefícios recebidos. Tais salmos foram compostos por muitos escritores sagrados, sendo Davi o autor da maior parte deles.

Há no texto dessa canção uma justaposição cosmogônica, um paralelo entre quem foram os criadores do Mundo. Uns dizem que foi a Deusa Natureza, os gregos e sua cultura, e outros enfatizam que o autor das coisas da natureza foi o Deus bíblico. Isso se dá nos versos: Confundem o autor dessa grandeza / Uns dizem é a Natureza / Cantam os menestréis / Já eu canto com fé e firmeza / O autor da Natureza / É Cristo o Rei dos reis /.

De um lado há a crença religiosa, bíblica, de que o grande criador foi Deus, que na Terra se figurativa em Cristo. Por outro lado, em Ernst Robert Curtius (1996, p.153) há o tema da deusa da Natureza encontrado em Ovídio, que já outrora veiculava a questão: “O frio luta com o calor, a umidade com a secura, o macio com o rígido, o pesado com o que não tem peso. Dirime a questão um deus ou a amável Natureza”.

Em Curtius (1996, p.154-5) a deusa da Natureza é a personificação de um conceito, uma das últimas experiências religiosas do mundo pagão do fim da Antiguidade. Verifica que “a polêmica cristã, iniciada com Lactâncio”, morto em 317 “e continuada com Prudêncio em sua poesia contra Símaco (composta em 402), prova que a deusa Físis ou Natura tinha realmente poder sobre os espíritos. Prudêncio inclui a Natureza entre as divindades pagãs subjugadas. Deus é o seu senhor. Ela não é criadora, mas apenas nutriz do homem. Segundo Curtius, em toda a Idade Média são encontradas “repercussões dessa polêmica”.

Fernando Lopes Tomás atribui ao termo loa, em seu Dicionário de Música, ao vocábulo arcaico louar (louvar). Diz tratar-se de um hino laudatório realizado na introdução de determinadas solenidades religiosas cantadas na Idade Média. Depois, como diz Lopes, por semelhança, deu-se o mesmo nome ao prólogo, que era recitado ou cantado e que chamava a atenção do público para as representações dramáticas. Segundo Lopes, loa atualmente é cantada em Portugal, na recitação entoada que se ouve em lírios populares compostos de versos

utilizados para louvar a Virgem festajada em romaria. Diz que deitar loas, cantar loas, entoar loas, são expressões populares correntes.

Segundo Geir Campos (1995, p.101) loa na qualidade de cantoria popular brasileira é uma composição poética laudatória, improvisada ou não. Diz que Isaac-Newton, em seu Dicionário Musical, define-a como “toada simples e original, composta e executada pelos canoeiros do Baixo São Francisco e lagoas do Norte de Manguaba, no Estado de Alagoas”.

Maria Conceição Rezende (1989, p.437-8) observa que entre os gêneros desta canção temos os hinos, que são sagrados: cânticos, poesias, ou poemas em honra à Divindade e utilizados também a heróis ou glórias nacionais, diz que esse canto em honra a Divindade e aos fenômenos sobrenaturais é a primeira forma poética das civilizações.

Também na Bíblia lemos sobre os salmos que os hebreus chamavam de hinos, e por serem cantados ao som de um instrumento chamado Saltério pelos gregos, passaram então a chamar-se salmos. Eles são hinos, ações de graças, orações, pias meditações, poemas históricos, didáticos e penitenciais. Entre eles, tornaram-se célebres aqueles messiânicos, ou seja, aqueles que tratam da vinda de Cristo.

Câmara Cascudo (1988, p.440-1) verifica que o termo loa é um verso de louvor, são as louvações em versos de improviso ou não. Menciona que em Portugal é “um resto conservado do tempo em que o povo tomava parte na liturgia, cantando alternadamente nos Ludus da Natividade”. Diz que ainda no séc. XVIII “é forma única do teatro popular, usada em todas a províncias do reino”. Fala que “em princípios do séc. XVIII, era verso de louvor, como atualmente no Brasil”. Loa é também uma cantiga no Norte brasileiro.

Os aspectos que iteram construções determinantes de sensações do destino humano, seu cotidiano, suas dificuldades no percurso da vida, são vistos como uma retomada de arquétipos que moldam sensações inerentes a toda raça humana. Jung (1985, p.69) define-os como partes residuais psíquicas de múltiplas vivências do mesmo tipo, contendo cada uma dessas imagens, um pouco de psicologia e destino humanos, são figuras que sempre ressurgem no percurso da história, “um pouco de dor e prazer repetidos inúmeras vezes na nossa genealogia”.

Zumthor (1993, p.145-6) chama de arquétipos a “um conjunto de virtualidades preexistentes a toda a produção textual” e nesta loa de Elomar há uma relação de bons acontecimentos oriundos de Deus, constituindo imagens que enfocam uma visão cristã, e, por outro lado, como o visto no texto poético, Confundem o autor desta grandeza / Uns dizem a Natureza /. É apresentada a tomada de posição que prestigia o criador do mundo como sendo a deusa Natura ou Físis.

Esses arquétipos são representados pelos campos iluminados pelo sol e por rebanhos que seguem em fila procurando sal, então, sopra o vento do norte, e, num átimo, formam-se as nuvens e chove. São aspectos que condizem a acontecimentos da natureza e que constituem figuras arquetípicas que formam o conjunto simbólico dessa canção. Aqui fica a dualidade: quem foi o autor dessa grandeza chamada natureza: Deus ou a deusa grega Natura? O eu-lírico acredita no autor do Cosmo como sendo Deus, visão contrária ao trecho que diz que “uns”, um pronome indefinido, acreditam na deusa Natura. Há no texto uma visão bíblica cosmogônica, ou seja, da criação do Mundo realizada por Deus.

Num segundo momento há na canção uma luta subjetiva e inconsciente. Figuras como a noite tenebrosa e o anjo mal que fere o coração, constituem um repertório residual de imagens que reiteram sensações de desespero, de tristeza, um confronto de sensações humanas que levam ao arrependimento. Mas, os fatos que se dão do décimo terceiro ao vigésimo quarto verso, são iniciados, no décimo terceiro verso, pela partícula se, ou seja, caso isso ocorra, caso venha o eu-lírico a ser atingido em seu coração pelo anjo mal, talvez consiga se libertar ou conseguir que a sua alma seja liberta dessas tentações, desses males.

Vocábulos procedentes da linguagem da fala como **páviu** (pávido) que denota algo assombrado, aterrorizado, assim como **monturu** (monturo) que é a representação de um monte de coisas vis, retratam o momento em que o eu-lírico retoma a sua consciência de cristão. Surge neste momento a luz, pode ser a luz do sol, ou a luz da consciência cristã a respeito do criador do mundo, Deus. Aqui pensamos também numa recriação, numa alegoria ao momento da ressurreição de Cristo.

D) Gabriela: Cristo metamorfoseado e os arquétipos do destino humano

- 1 São treis sorte são treis sina
- 2 Na istrada dêsse cristão
- 3 São treis irirmã granfina
- 4 E de punhal na mão
- 5 D'ua madrasta avarenta
- 6 O home nun iscapa não
- 7 Cumo o cego na trumenta
- 8 Lá vai o cristão
- 9 São treis sorte são treis sina
- 10 Ai pobre cantadô
- 11 São treis irirmã firina
- 12 A Morte a Saudade e a Dô
- 13 Ô Gabriela
- 14 Na lagoa Bela
- 15 Luá minguante
- 16 As éguas vão sonhá
- 17 São éguas baias
- 18 Brancas amarelas
- 19 São poldas pampas
- 20 Lindas grabrielas
- 21 Monjas cavalgadas
- 22 Vindas de estrelas
- 23 Muito recuadas
- 24 Lagoa da Porta
- 25 Nas horas mortas
- 26 O viado branco
- 27 Vem suzin bebê

Em *Gabriela* as dificuldades são simbolizadas alegoricamente pelas “três irirmã firina”, que utilizadas no texto de Elomar representam as três Parcas da mitologia, lembrando que as Parcas são cada uma das três deusas da mitologia grega que fiavam, dobravam e cortavam o fio da vida. As Parcas eram Láquesis, Cloto, que tem em seu nome o significado do verbo fiar e Átropos, a Parca que cortava o fio que liga o homem à vida. Essas três irmãs são a morte, a saudade e a dor, substantivos que se aproximam em seus sentidos, sensações que se

emparelham num crescente de sentimentos. A morte traz saudades, a saudade traz a dor (dor emocional e até física) e a dor física intensa, por sua vez, traz a morte.

Segundo Brunel (1997, p.370) a história humana iniciou com os mitos, e, entre todos, o que ainda nos prende à dinâmica imaginária mais fecunda é o mito das Fiandeiras. Verifica que foram as primeiras figuras com caráter divino e que “alimentam em nós a inesgotável compreensão do desenrolar de toda existência, enquadrada pelo nascimento e pela morte”. Esses recortes vão desenhando o caminhar do eu-lírico rumo a morte. Elomar aproveita-se das imagens das três Parcas e dá-lhes formas animais, o que vemos na presença das três éguas apresentadas no poema.

Sorte, sina, punhal, madrasta avarenta, um “cego na trumenta”, são arquétipos temáticos. A sorte aparece aqui não como o adjetivo de homem com sorte, mas, a sorte como consequência da vida, com caráter de predestinação, a morte. O punhal corta, assim como a morte corta o curso da vida, é a sina, um arquétipo da vulnerabilidade da vida, da certeza da morte que carrega o ser. É parte de um caráter reforçado e estereotipado das crenças do sertanejo em seu lugar de seca, que acredita e vive com os olhos voltados para o destino, a sua sina, a morte.

Nos versos finais de *Gabriela: /Lagoa da Porta / nas horas mortas / o viado branco / vem suzin bebê /*, a imagem do veado branco que vai beber na lagoa pode ser a anunciação do Salvador, do Cristo que retorna a Terra em forma animal.

E) Campo Branco: a fé cristã, a seca e as chuvas, o transformar-se.

Campo Branco

1. Campo branco minhas penas que pena seco
2. todo o bem qui nois tinha era a chuva era o amo
3. num tem nada não nois dois vai penano assim
4. campo lindo ai qui tempo ruim
5. tu sem chuva e a tristeza em mim
6. peço a Deus a meu Deus grande Deus de Abraão
7. prá arrancar as penas do meu coração
8. dessa terra sêca in ança e aflição

9. todo bem é de Deus qui vem
10. quem tem bem lóuva a Deus seu bem
11. quem não tem pede a Deus qui vem
12. pelas sombras do vale do ri Gavião
13. os rebanhos esperam a trovoada chove
14. num tem nada não também no meu coração
15. vô te relampo e trovão
16. minh'alma vai floresce
17. quando a amada e esperada trovoada chegá
18. iantes da quadra as marrã vão tê
19. sei qui inda vô vê marrã parí sem quere
20. amanhã no amanhece
21. tardã mais sei qui vô te
22. meu dia inda vai nasce
23. e esse tempo da vinda tá perto de vin
24. sete casca aruêra contaram prá mim
25. tatarena vai rodá vai botá fulô
26. marela de u'a veis só
27. prá ela de u'a veis só

No texto da canção *Campo Branco*, no verso “peço a Deus a meu Deus grande Deus de Abraão”, há também uma menção aos textos bíblicos. Da apresentação do patriarca dos hebreus, Abraão, cria-se um arquétipo da fé cristã. É resgatado o mito de Abraão, atualizando-o a essa região da seca vista na obra de Elomar. Segundo Brunel (1997, p.3-7), Abraão é visto como "modelo exemplar das relações entre Deus e o homem" e na maioria dos escritos contemporâneos, assim como na paráfrase tradicional de Abraão, temos uma "dimensão de outra natureza, a da experiência religiosa: Abraão apareceu como o campeão da fé".

Em *Campo Branco*, por sua vez, há uma relação de dualidades entre chuva e amor / seca e dor, uma dualidade entre Bem (chuva, trovoadas, amor) x Mal (seca, desolação, tristezas). Essa dualidade é vista também no quarto verso, campo lindo ai qui tempo ruim /, nele a beleza e ruindade se confrontam, o campo, que é lindo, adorado, encontra-se exposto a um tempo ruim, um tempo das secas.

Campo Branco surge numa atmosfera carregada de uma linguagem falada, onde expressões como ança (ânsia), nois, penano, ri (rio), relampo, tatarena, marela, botá e veis, por exemplo, caracterizam esse homem e sua cultura

alimentada pela existência dessa linguagem oral.

Essas imagens panorâmicas são estereótipos imagéticos e discursivos sobre a seca no Nordeste, feixes de recorrências que surgem e expressam toda uma constância temática oriunda do Sertão. Sentimentos como o repúdio à seca, a tristeza, a disforia por sua causa, mas também, traz os sentimentos de conformismo com essa mesma desolação causada pela seca, conformismo justificado por um entregar-se às coisas mandadas por Deus, constituem esse conceito pré-concebido sobre esse homem do sertão carregado por sua mística e fé religiosa.

Em *Campo Branco* há um diálogo do eu-lírico numa reflexão diante do campo devastado pela seca. Ambos se encontram desolados, o campo queimado pela seca e o homem, triste e desorientado interior e exteriormente por essa mesma seca.

A região cantada neste poema é uma grande extensão de terra descampada, um campo seco, por isso branco. Próximo a ele, ou fazendo parte dele, temos o ri (rio) Gavião, um rio do Estado da Bahia, afluente do rio das Contas.

Sete casca, aruêra e tatarena são nomes de árvores. O termo sete-casca foi encontrado na Grande Enciclopédia Larousse Cultural como sete-cascos, uma árvore ou arbusto da América Tropical, sempre verde. A aruêra, por sua vez, também é uma árvore forte, resistente. Essas árvores simbolizam a resistência à seca, assim como elas resistem e dão flores com as chuvas, assim é o homem do Sertão, que resiste, tendo em sua fé cristã o consolo nessa longa espera e sua alegria na vinda das chuvas.

Nos versos *Campo branco minhas penas que pena seco / e num tem nada não nois dois vai penano assim /*, vemos uma adaptação do eu-lírico ao sofrimento, um conformismo à seca e às dificuldades trazidas por ela.

Há no poema uma relação em paralelo, a do sofrer do eu-lírico com o sofrer imposto pela seca ao campo, ambos esperam a vinda das chuvas. O consolo do eu-lírico está em Deus; diz que todo bem emana Dele, por isso, a Ele deve louvar. Nessa relação entre o eu-lírico e o campo, vemos os rebanhos que se escondem pelos vales do rio na espera pelas chuvas, e o eu-lírico, numa linda metáfora vista nos versos: *num tem nada não também no meu coração / vô ter relampo e trovão /*, ou seja, se houver chuva, igual à euforia do campo, com seus pássaros, árvores, flores e frutos vistosos, assim também ficarão os sentimentos do eu-lírico, com trovão em

sua alma, índices de uma euforia sentimental.

Esse poema faz uma contraparte com o *Lôas para o Justo*. Lá os rebanhos vão indolentes procurando sal, mas, a chuva cai, há o surgimento da euforia ocasionada pela chuva, aqui é esperada a chuva, anseia-se por ela.

Em minh'alma vai florescer / quando a amada e esperada trovoadas chegá / iantes da quadra as marrã vão tê /, vê-se que com a chegada das trovoadas, anunciadoras das águas, inicia-se a transformação. Floresce a alma do eu-lírico, que se dá numa rica metáfora, vejam que com a chuva brotam as sementes, e numa relação entre o nascer nos solos, o fertilizar-se em sementes, em brotos, temos um renascer da alma, um brotar de esperanças, de alegrias, que surgem como cantos, com o cair das águas.

Também, com a chegada das trovoadas, fecundam-se os animais, procriam-se os rebanhos, as ovelhas. Com o cair das chuvas pode ocorrer uma intensa transformação em todas as coisas vivas, e o sertanejo, com sua fé cristã enfatizada pelo arquétipo da fé de Abraão, espera esse dia.

Numa relação do eu-lírico com a natureza, dá-se a revelação da vinda das chuvas, da vinda dos tempos de produção, tempos da alegria. É como se o eu-lírico dialogasse com as coisas da natureza, tivesse um vínculo com a mãe natureza e através dela encontrasse respostas à sua ânsia por tempos de florescimentos.

Campo Branco termina com uma rica imagem da possível transformação ocasionada pelas chuvas, como se vê nos versos vinte e cinco, vinte e seis e vinte sete, respectivamente, *tatarena vai rodá vai botá fulô / marela de u'a veis só / prá ela de u'a veis só /*. *Tatarena*, amparando no texto, é uma árvore que têm flores amarelas. Essa floração é apresentada pelos versos *vai rodá vai botá fulô*, ou seja, essa árvore vai constituir-se de uma copa arredondada e florida, e, em satisfação à trovoadas, vai ter um lindo florido amarelado.

F). Cantiga do Estradar: a humanidade do dividir e a fé em Deus*Cantiga do Estradar*

1. Tá fechano sete tempo
2. qui mia vida é camia
3. pulas istrada do mundo
4. dia e noite sem pará
5. já visitei os sete rêno
6. adonde eu tinha qui cantá
7. sete didal de veneno
8. traguei sem pestanejá
9. mais duras penas só eu veno
10. ôtro cristão pra suportá
11. sô irirmão do sufrimento
12. de pauta vea com a dô
13. ajuntei no isquicimento
14. o qui o baldono guardô
15. meus meste a istrada e o vento
16. quem na vida me insinô
17. vô me alebrano na viagem
18. das pinura qui passei
19. daquelas duras passage
20. nos lugari adonde andei
21. só de pensá me dá friage
22. no sucesso qui assentei
23. na minha lembrança
24. ligião de condenados
25. nos grilhão acorrentados
26. nas treva da inguinorança
27. sem a luiz do Grande Rei
28. tudo isso eu vi nas minha andança
29. nos tempo qui eu bascuiava
30. o trecho alei
31. tô de volta já faiz tempo
32. qui deixei o meu lugá
33. isso se deu cuano moço
34. qui eu saí a percurá
35. nas inlusão qui hai no mundo

36. nas bramura qui hai pru lá
37. saltei pur profundos pôço
38. qui o Tinhoso tem pru lá
39. Jesus livrô derna d'eu môço
40. do Raivoso me panhá
41. já passei pur tantas prova
42. inda tem prova a infrentá
43. vô cantano minhas trova
44. qui ajuntei no caminhá
45. lá no céu vejo a lua nova
46. cumpainha do istradá
47. Ele insinô qui nois vivesse
48. a vida aqui só pru passá
49. qui nois intonce invitasse
50. o mau disejo e o coração
51. nois prufiasse pra sê branco
52. inda mais puro
53. qui o capucho do algudão
54. qui num juntasse dividisse
55. nem negasse a quem pidisse
56. nosso amô o nosso bem
57. nossos terém nosso perdão
58. só assim nois vê a face Ogusta
59. do qui habita os altos céus
60. o Piedoso o Manso e Justo
61. o Fiel e cumpassivo
62. Sinhô de mortos e vivos
63. Nosso Pai o Nosso Deus
64. disse qui havéra de voltá
65. cuano essa terra pecadora
66. marguiada in transgressão
67. tivesse chêa de violência
68. de rapina de mintira e de ladrão

Cantiga do Estradar, por sua vez, têm seus arquétipos da condição humana moldados na manutenção na fé em Deus para a salvação da rota do indivíduo, presença marcante da fé cristã veiculada pelo eu-lírico e um afastamento das ilusões da vida, ato que chega com a velhice e a experiência amadurecida nos sofrimentos dessa mesma vida.

Há uma dualidade entre Bem, que levam o eu-lírico rumo a purificação da alma, e, as coisas do Mal, figurativizadas no poema como ilusões pueris. Há nesse poema momentos que expiram sensações de um juízo final, de Deus, do Demônio, de tentações e expiações pela vida, da justiça divina e das purificações do ser.

O sete no poema é número místico. São os dias da semana, mas na canção temos “sete tempo”, provavelmente representando uma longa duração, Tá fechano sete tempo / qui mia vida é camia /, encerra-se uma longa data que só é feita por caminhar, uma metáfora da peregrinação. Quantos Severinos, homens rudes e maltratados pelo tempo, quantos benzedores, padres retirantes, salvadores dos fracos, quantos mitos vivos não se encontraram e ainda não se encontram no Sertão?

Sete são os reinos visitados, neles o eu-lírico tinha que cantar. O cantar desse peregrino, homem comum, pobre, simples, um caminhante, significa contrariar-se, cantar para majestades, homens pomposos, e que o cantor aqui em questão, talvez no que mais goste de fazer, cantar, tenha a dor de ter de cantar a homens insensíveis, cantar ao léu. Pode-se pensar também no cantar no reino, em sentido de tentar se alegrar em momentos infelizes, difíceis; cantar como uma oração. Esse cantador aqui é o oposto do cantador de O Violeiro, que canta pelo simples fato de cantar e recusa-se a cantar para o rei.

O eu-lírico toma sete dedais de veneno. Dedal é pequena peça utilizada pelas costureiras em proteção das agulhas na lida com suas costuras. Os dedais são pequenos, mas, somados esses sete dedais de veneno, junta-se uma grande quantia de dor, de morte, ou de tristeza. São metáforas das quantidades homeopáticas de males sofridos pelos homens no percurso da vida; o sofrer aos poucos e sempre, simboliza então a dor permanente e quieta.

Nessa canção a purificação é representada pela cor branca. Aqui, esse branco significa desnutrido, faminto, o que é visto nos versos: nois prufiasse pra sê branco /, inda mais puro /, qui o capucho do algodão /. Prega-se a caridade e sofrimento na busca de se alcançar o bem. Caritas, como toda a religião ensina, a prática do bem, a ajuda ao próximo, a humanização do ser e a socialização das coisas (terém), dividir para somar.

Nos versos, lá no céu vejo a lua nova / cumpainha do istradá /, retoma-se a condição de sofrimento do peregrino, que tem como companheira no estradar a lua nova, lua que tem a sua face obscurecida. Essa canção é carregada de expressões da linguagem falada, figurativa o peregrino como um ser que, talvez por toda a sua simplicidade, tenha consigo um rico material poético, a poética do sofrimento.

Cantiga do Estradar, por sua vez, têm seus arquétipos da condição humana moldados na manutenção na fé em Deus para a salvação da rota do indivíduo, presença marcante da fé cristã veiculada pelo eu-lírico e um afastamento das ilusões da vida, ato que chega com a velhice e a experiência amadurecida nos sofrimentos dessa mesma vida.

Há uma dualidade entre Bem, que levam o eu-lírico rumo a purificação da alma, e, as coisas do Mal, figurativizadas no poema como ilusões pueris. Há nesse poema momentos que expiram sensações de um juízo final, de Deus, do Demônio, de tentações e expiações pela vida, da justiça divina e das purificações do ser.

O sete no poema é número místico. São os dias da semana, mas na canção temos “sete tempo”, provavelmente representando uma longa duração, Tá fechano sete tempo / qui mia vida é camia /, encerra-se uma longa data que só é feita por caminhar, uma metáfora da peregrinação. Quantos Severinos, homens rudes e maltratados pelo tempo, quantos benzedores, padres retirantes, salvadores dos fracos, quantos mitos vivos não se encontraram e ainda não se encontram no Sertão?

Sete são os reinos visitados, neles o eu-lírico tinha que cantar. O cantar desse peregrino, homem comum, pobre, simples, um caminhante, significa contrariar-se, cantar para majestades, homens pomposos, e que o cantor aqui em questão, talvez no que mais goste de fazer, cantar, tenha a dor de ter de cantar a homens insensíveis, cantar ao léu. Pode-se pensar também no cantar no reino, em sentido de tentar se alegrar em momentos infelizes, difíceis; cantar como uma oração. Esse cantador aqui é o oposto do cantador de O Violeiro, que canta pelo simples fato de cantar e recusa-se a cantar para o rei.

O eu-lírico toma sete dedais de veneno. Dedal é pequena peça utilizada pelas costureiras em proteção das agulhas na lida com suas costuras. Os dedais são pequenos, mas, somados esses sete dedais de veneno, juntam-se uma grande

quantia de dor, de morte, ou de tristeza, metáforas das quantidades homeopáticas de males sofridos pelos homens no percurso da vida; o sofrer aos poucos e sempre simboliza então a dor permanente e quieta.

Nessa canção a purificação é representada pela cor branca. Aqui, esse branco significa desnutrido, faminto, o que é visto nos versos: nois prufiasse pra sê branco /, inda mais puro /, qui o capucho do algudão /. Prega-se a caridade e sofrimento na busca de se alcançar o bem. Caritas, como toda a religião ensina, a prática do bem, a ajuda ao próximo, a humanização do ser e a socialização das coisas (terém), dividir para somar.

Nos versos, lá no céu vejo a lua nova / cumpainha do istradá /, retoma-se a condição de sofrimento do peregrino, que tem como companheira no estradar a lua nova, lua que tem a sua face obscurecida. Essa canção é carregada de expressões da linguagem falada, figurativa o peregrino como um ser que, talvez por toda a sua simplicidade, tenha consigo um rico material poético, a poética do sofrimento.

G) Tirana: lugar dos confins, visão cultural tropeira e o outro mundo.

Tirana

1. Por detrás daquela serra passa u'a istrada rial
2. entre todos qui ali passa uns passa bem ôtros mal
3. apois lá mora um ferrêro ferradô de animal
4. que sentado o dia intêro no portêro do quintal
5. conta istoras de guerrêros
6. de cavalêros ligêros
7. do Rêno de Portugal
8. anda mula ruana
9. que a vida tirana
10. foi dexada pur Deus
11. dêrna de Adão
12. pra quem pissui os têre
13. aqui na terra
14. pra quem nada pissui
15. té pru ladrão
16. das coisa de minha ceguêra aquela que eu mais quiria

17. formá u'a tropa intêra e arribá no mundo um dia
18. cabeçada de u'a arrôba vinte campá de arrília
19. cruzêta riata nova rabichola e peitural
20. e arriçá fazeno ruaça
21. a tropa na bôca da praça
22. do Rêno de Portugal
23. destá mula ruana
24. na vida tirana
25. ela é fela e mais dura
26. qui a lei
27. nois inda vai xabrá
28. pinga de cana
29. jabá e rapadura
30. mais o Rei
31. cuano saí lá de casa dexei os campo in fulô
32. a lua já deu treis volta só a buneca num voltô
33. mais prá quê tanta labuta corre corre e confusão
34. quanto mais junta mais dana é tribusana é só busão
35. oras que na vida in ança
36. o pobre cristão só discansa
37. dibaxo d'um tampo de chão
38. para mula ruana
39. dexa de gana
40. qui a vinda do tropêro
41. é só u'a veis
42. assunta mêrmo a vida
43. assim tirana
44. é pura buniteza
45. foi Deus quem fez

Sobre o vocábulo *Tirana*, Renato Almeida (1942, p.79) verifica que é uma canção realizada na rotina de trabalhadores. Veio dos Açores para o Brasil e foi dança de sapateado e também canção solista, cantada no acompanhamento do trabalho de lavadeiras e canoieiros. Do significado do termo tirana, extraímos do conjunto temático da canção Tirana de Elomar, a figura do ferreiro, do tropeiro, do esforço diário desses, da perseverança do trabalhador em sua lida, mesmo com tantas barreiras dificultando tal cotidiano. O cantar aparece nessa canção como forma de amenizar as mazelas diárias.

Nos sete versos iniciais a figura do ferreiro aparece simbolicamente como aquele que fabrica, funde histórias. Dessa forma, a figura do ferreiro, que na Mitologia Clássica, nas histórias dos deuses e heróis mitológicos há a figura do ferreiro Hefestos, deus do fogo e filho de Zeus e Hera.

Mas, qual seria a relação semântica do ferreiro Hefestos com os aspectos encontrados em Tirana? Essas imagens retomadas criam um clima de justaposições temáticas. São vistas como símbolos existentes no texto de Elomar e representam aspectos semânticos recorrentes em tal canção.

Hefestos, por ser coxo, é expulso do Olimpo por sua mãe Hera, que se envergonhara do filho perante os humanos. Por outro lado, temos a contraparte dessa expulsão, que mostra o esforço de Hefestos ao ser expulso e cair na ilha de Lemnos e lá encontrar como professor da arte de ferreiro, um anão, que lhe ensina a arte de trabalhar o ferro, o bronze e os metais preciosos.

Hefestos cria na ilha de Lemnos uma ferraria no fogo de um vulcão e, como queria retornar ao Olimpo, constrói um trono de ouro e manda para sua mãe Hera. Mas, nesse trono havia ligações invisíveis que prendiam Hera ao trono. O pedido em troca da libertação de Hera feito por Hefestos foi poder retornar ao Olimpo e ter como esposa Afrodite, a Deusa da Beleza.

O pedido é aceito e Hefestos volta para a morada dos pais. Retornando ao Olimpo constrói uma residência imortal e numa das dependências dessa residência ergue uma ferraria. Hefestos ia para essa ferraria ao raiar de cada dia, lá forjava obras admiradas pelos homens e pelos deuses, lá, além de seres inanimados, dava vida a algumas de suas criações, como a cachorros de ouro e touros de bronze.

Hefestos, o deus do fogo e grande ferreiro do Olimpo, simboliza a tarefa contínua do trabalho. Diariamente vai para a ferraria e forja suas obras, cria coisas. O mesmo acontece com a figura do tropeiro que aparece na seqüência dos versos introdutórios. O tropeiro, assim como o ferreiro, é membro participante da rotina de trabalhador, conduz seu rebanho além das contrariedades da natureza, as chuvas e a seca e dificuldades muitas vezes provocadas pelo próprio homem, como a maldade, morte e ganância.

O eu-lírico que anuncia o porvir, na cavalgada em sua mula ruana, serve de apresentador das imagens que compõem o poema. Apresenta o ferreiro que, por

sua vez, é personagem central que anuncia, conta histórias de cavaleiros e reinos de Portugal.

De uma maneira denunciadora encerra-se esse poema-romance. Diz o eu-lírico que mesmo a vida assim tirana, dura, difícil, é pura buniteza / foi Deus quem fez /. Há uma relação dos sofrimentos e das dificuldades da vida com a visão cristã dos pecados surgidos do envolvimento de Adão com Eva, do pecado e da cobra com a árvore da maçã. Por outro lado, vê-se também uma ironia a esse conformismo visto nos versos finais de Tirana.

H). Curvas do Rio: as curvas da vida na obra de Elomar.

8. Curvas do Rio

1. Vô corrê trecho
2. Vô percurá u'a terra preu pudê trabaiaí
3. prá vê se dêxo
4. essa minha pobre terra véia discansá
5. foi na Monarca a primeira dirrubada
6. dérna d'intão é sol é fogo é táí d'inxada
7. me ispera, assunta bem
8. inté a bôca das água qui vem
9. num chora conforma mulé
10. eu volto se assim Deus quisé
11. Tá um apêrto
12. mais qui tempão de Deus no sertão catinguêro
13. vô dá um fora
14. só dano um pulo agora in Son Palo Triang'Minêro.
15. é duro môço êsse mosquêro na cozinha
16. a corda pura e a cuia sem um grão de farinha
17. a bença a filho teus
18. te dêxo intregue nas guarda de Deus
19. nocença ai sôdade viu
20. pai volta prá curva do rio
21. Ah mais cê veja
22. num me resta mais creto prá um furnicimento
23. só eu caino
24. nas mão do véí Brolino mêrmo a deus pur cento

25. é duro môço ritirá prum trecho alei
26. c'ua pele no osso e as alma nos bolso du véi
27. me ispera, assunta viu
28. sô imbuzêro das bêra do rio
29. conforma num chora mulé
30. eu volto se assim Deus quisé
31. num dêxa o rancho vazio
32. eu volto prás curva do rio.

Em *Curvas do Rio* há figuras da resistência do sertanejo na imagem do eu-lírico deste homem rural que sai da terra natal, não em fuga, sim em busca de trabalho e novas terras onde possa plantar para o sustento dos seus e diz assim: num chora conforma mulé /, eu volto se assim Deus quisé /. Ele sai, mas por afetividade a essa mesma terra sofrida, desgastada com o tempo pelas derrubadas que se iniciaram desde a época da Monarquia, ambiciona o seu retorno.

Curvas é a metáfora da condição humana, são as desavenças, as mazelas, as dificuldades e inconstâncias vividas pelo Homem. Essas barreiras universalmente fazem parte da peregrinação de muitos povos em busca da sobrevivência. É a figurativização do êxodo universal que, em *Curvas do Rio*, assume aspectos de uma atmosfera local, com costumes e visão cultural desse homem do sertão. O rio como a metáfora da própria vida, as águas que correm e que passam, assim como as horas passam na vida, os dias, o percurso do rio é um moto contínuo e nele há barreiras, areias, cachoeiras e vida, mas também há morte.

O umbuzêro, planta nativa do sertão, dá frutos e simboliza, por dar frutos e ter raízes arredondadas que armazenam água e que sobrevivem às piores estações climáticas, resistindo a fortes secas, a *resistência do sertanejo*, que se mantém firme diante das intempéries do Sertão. Resiste ao sol, ao fogo, ao tempão de Deus no sertão catingueiro /, ao mosquêro na cozinha / e a falta de alimentos, a corda pura e a cuia sem um grão de farinha /. A falta de crédito no armazém é outro monstro avassalador na vida do sertanejo, que é explorado por esse personagem, que em *Curvas do Rio* é representado pelo “véi Brolino”.

A resistência, a retirada e a promessa de volta ao lar são aspectos centrais em *Curvas do Rio*. A resistência do sertanejo ao sol, às secas e à fome, que no

poema se compara ao umbuzeiro, surge como uma representação de resistência às adversidades gerais encontradas nesse Sertão real e fictício dessa canção.

É evidente o valor afetivo da localidade do sertão nordestino para o eu-lírico, o catingueiro, que quer e precisa sobreviver, planeja uma retirada individual dessa terra desgastada, mas, intimamente, pensa na sua volta a esse mesmo lugar mítico e afetivo. A sua busca é pela sobrevivência de si e dos seus, também, por amor à sua terra, que, desgastada e seca, se tornou improdutivo; quer deixá-la descansar, se recuperar das derrubadas e abusos que se tornaram rotina desde os tempos da realeza.

Esse retirante, como todo catingueiro, busca socorro em São Paulo, capital paulista, mas, considerada por muitos sertanejos, a capital do grande estado do sertão. E esses homens fugindo da crise e fome que assolam seu estado (espiritual, físico e geográfico) buscam abrigo e alimento para si e o sustento à família.

Na canção de Elomar, como acontece em *Vidas Sêcas*, de Graciliano Ramos, há a presença do explorador, como o dono do armazém, que cobra juros altos das contas mensais de seus fregueses, mas ao eu-lírico (o sertanejo) só resta entrar nesses juros e armazenar mantimentos em sua morada, deixando um pouco de alento para os seus na sua ausência.

Nesse poema há o depoimento do catingueiro que, cansado das mazelas do sertão, aflito e esfolado pela situação da seca, encontra-se a caminho de local alheio, em retirada, em busca de alimento, água e alegria, então, o retirante inicia, com detalhes, a narração de sua situação atual.

Mesmo cansado, magro, e faminto, como vemos no verso *c'ua pele no osso e as alma nos bolso du véi /*, o catingueiro precisa partir, ir além, buscar novos horizontes que destranquem o seu curral de mágoas, que o liberte de suas privações.

Em *Curvas do Rio* há um arranjo de versos intercalados, úteis ao enriquecimento rítmico da canção. No início desse poema-canção há um tetrassílabo, assinalado tonicamente na segunda e quarta sílabas, pés jâmbicos, que expressam uma explosão sonora que irá repercutir no verso seguinte, agora mais longo, com treze sílabas. E assim, sucessivamente, o poema vai avançando nas sensações e se fazendo evidente com um compasso rítmico próprio.

Sobre o aspecto acima comentado, recorreremos ao texto de T. S. Eliot (1991, p.46), que diz que em poemas longos, com muitos versos, é preciso haver transições entre passagens de maior ou menor intensidade, na busca de se obter um ritmo de emoção flutuante essencial a toda estrutura musical do conjunto. Diz que a música da poesia deve ser a música da fala comum da época do autor e que essa música deve estar latente na fala comum da região do poeta.

Capítulo II

ATUALIZAÇÕES DA TRADIÇÃO DE HISTÓRIAS ORAIS E MÍTICAS

Abaixo seguem as transcrições e análises das letras das seguintes cantigas: A Donzela Tiadora, Na Estrada das Areias de Ouro, Seresta Sertaneza, Naninha, Noite de Santo Reis, Cantiga do Boi Incantado, Na Quadrada das Águas Perdidas, Dassanta e Cantiga de Amigo:

1). A Donzela Tiadora: atualização e movência do romance da mulher sábia na obra de Elomar.

A Donzela Tiadora

1. E a donzela Tiadora
2. qui nas asa da aurora
3. vei à sala do rei
4. infrentá sete sábios
5. sete sábios da lei
6. venceu sete perguntas
7. e de bôca-de-ôro
8. recebeu cumo prenda
9. mili dobra de oro
10. respondeu qui a noite
11. discanso do trabai
12. incobre os malfeitores
13. e qui do anjericó
14. beleza dos amores
15. e qui da vilhilice
16. vistidura de dores
17. na eterna mininice
18. foi-se num poldo bai
19. isso vai muito longe
20. foi no seclo do Pai

A Donzela Tiadora origina-se de uma tipologia antiga e oral, renovada e inovada em constantes atualizações, divulgada de modo oral e escrito, como ocorre na literatura de cordel. Câmara Cascudo (1993, p. 437-8) observa que essa literatura foi difundida no Brasil após 1960, são folhetos impressos divulgados no Nordeste e em grande parte do Brasil. Relata que a maioria desses folhetos emigrou para o Brasil, ingressando no patrimônio oral. Com a colonização do Brasil pelos portugueses, tal novela chega ao alcance da literatura popular brasileira. Não aquela literatura encontrada em antologias literárias, ou comentada em rodas de literatos, sim, aquela literatura do povo, veiculada oralmente em cantorias e repentes ocorridos nas feiras e em qualquer aglomerado de gente com o intuito de ouvir, aprender e apreender na memória essas estórias que retomam tempos míticos.

Na adaptação de Elomar há uma redução bastante significativa em relação ao número de versos de A Donzela Teodora, adaptada no Brasil pela primeira vez por Leandro Gomes de Barros, um dos primeiros a escrever literatura de cordel no Brasil. Entre o seu poema e a versão da Donzela vista em Leandro Gomes de Barros, a de A Donzela Tiadora é muitíssimo menor. Só no sentido literal, pois o tamanho deste poema, com seus vinte versos hexassílabos, ocupa um poder de síntese muito grande, condensando fortes sentidos expressivos, tanto em sua estrutura como nos símbolos nele vistos.

O ritmo dos seus hexassílabos, que recebem acentuação forte sempre no terceiro e sexto versos, dois tercetos contendo duas sílabas breves e uma longa, dois pés anapestos ou anapésticos, cria sentido de continuidade musical compassada e metricamente pulsante.

Essa sintetização que ocorre no poema de Elomar busca enfatizar esse mundo, e ser útil, juntamente com as rimas nele encontradas, à recordação e memória cultural, agindo na lembrança e memorização do cantador. A sintetização do texto A Donzela Tiadora é possível por ser constituída de símbolos.

Quando a donzela se sobressai às dificuldades nas perguntas dos sábios, aí também vemos uma linda construção, que com o verso e de bôca-de-ôro / e mili dobra de ôro /, caracteriza a sabedoria valiosa da moça e a riqueza que ela recebera como pagamento por sua já referida sapiência.

Nos versos e qui da vilhilice / e vistidura de dores /, há a efetuação da carga semântica que caracteriza a velhice em seu aspecto físico. O verso vistidura de dores / aparece como uma metonímia, a parte pelo todo, ‘algo’ que encobre o corpo dos senhores ou senhoras com muita idade; uma espécie de roupa de dores, mazelas próprias aos aspectos físicos encontrados na velhice.

O verso vistidura de dores / é resposta à pergunta sobre o que é ser velho. Idêntico verso há em **História da Donzela Teodora**, no livro de Luís da Câmara Cascudo (1953, p.136). Nele há o trecho no qual a donzela é entrevistada pelo sábio Abraão de Tabador sobre a velhice. Abaixo há as semelhanças com o texto: A Donzela Tiadora, de Elomar:

“O sábio lhe perguntou:

Donzela, o que é o homem velho?

A donzela respondeu:

Mal desejado e **vestidura de dores**⁷. (...)

A donzela parte enaltecida pelos seguintes versos: na eterna mininice /,foi-se num poldo bai /. Mas também podemos pensar na Morte. Isso pode ser relacionado verificando-se que o cavalo baio, o poldro baio, isto é, amarelado, palha, no Apocalipse de João (João 6, 7-8), simboliza a Morte.

No final surge um caracterizador da época em que se dá essa história, o que pode ser observado nos seguintes versos: isso vai muito longe / e foi no seiclo do Pai /, ou seja, na era de Cristo. É desse tempo mítico que também são extraídos valores culturais para a simbologia do conjunto poético visto na obra de Elomar, que enfatiza este estereótipo do sertanejo e de sua fé cristã.

De forma condensada, o poema representa toda a inteligência da donzela, que chega pela manhã à sala do rei e aos poucos vai desvendando vários segredos. Diz que à noite “discansa” do trabalho e que é também à noite que se escondem os malfeitores e, entre outras respostas, que na velhice há uma predisposição ao sentimento de dores físicas.

7 o negrito é nosso.

Sabendo que o personagem principal do texto retoma a imagem da mulher inteligente vista no poema de Leandro Gomes de Barros, e que esse autor, por sua vez, já havia bebido em outras fontes, possivelmente, todas oriundas de um texto-mãe, a imagem da mulher sábia, temos na sapiência verificada em tal mulher, entre outras, a origem árabe.

Jorge Adoum (1977, p.104-9) relata que a mulher árabe pré-histórica data dos tempos de Hamurábi, 2.500 anos a.C., encerrando o seu período com a chegada do profeta Maomé. Tendo os mesmos direitos que tinham os homens, ela podia ocupar cargos políticos e postos científicos. Ensina aos filhos a ler e a terem respeito às leis morais. Era uma Mãe Santa, um exemplo de pureza, tendo o Governo como o defensor de seus direitos, tidos como sagrados.

O reino de Hamurábi tornou-se bastante desenvolvido por ser consciente de que a mulher pura inspirava tudo que fosse grande e sublime. Relata Adoun que essas mulheres árabes da pré-história ficaram conhecidas em seu adiantamento por serem “mulheres que subiram ao poder e que reinaram”; “mulheres que obtiveram fama por força da prudência e da inteligência que demonstravam”; “heroínas que dominaram pela força”; “sacerdotisas”; e, por fim, “mulheres famosas nos campos da Poesia e da Cultura”.

Essa mulher sábia pode também ser vista no Antigo Testamento, em um dos livros didáticos, o Livro dos Provérbios, no capítulo denominado **A mulher forte**, vamos a ele:

“Quem achará uma mulher forte? O seu valor excede tudo o que vem de longe, e dos últimos confins da terra. O coração de seu marido põe nela a sua confiança, e ele não necessitará de despojos (para viver). Ela lhe dará o bem, e não o mal, em todos os dias da sua vida. Buscou lã e linho, e fez labores com a indústria de suas mãos. (...) Abriu sua boca com sabedoria, e a lei da clemência está na sua língua. (...)” (Prov. 31 10-31)

No poema de Elomar há sete sábios e sete perguntas e não três como há na estória moura, fato que marca ainda mais o aspecto oral existente em sua obra, pois, na cultura nordestina, transmitida em muitos casos oralmente, muitas vezes os fatos são transformados ou adaptados. Como exemplo, vê-se o caso dos doze pares

da França de Carlos Magno, encontrado na literatura de cordel como sete pares, nove pares e até vinte e quatro pares, como no Romance da Pedra do Reino, de Ariano Suassuna.

A novela *A Donzela Teodora* é representante de fontes europeias, reimpressa de antigos livretos oriundos da Espanha e de Portugal. Essa donzela é conhecida nesses países como o tipo de moça sábia e astuta. Esses livros com a história da donzela chegam ao sertão nordestino pela mão e memória do europeu.

Conforme Cascudo (1953, p.4), a mais antiga edição da novela árabe em castelhano foi impressa em Toledo, por Pedro Hagembach, em 1498. Nos séculos XVI, XVII e XVIII irão multiplicar-se bastante essas edições castelhanas, vindo a espalhar-se por toda a América Latina.

Cascudo (idem, p.42) relata que a novela da donzela Teodora foi recebida no Brasil pelos portugueses, que por sua vez a receberam da Espanha. Cascudo (p.43) afirma que essa novela também será encontrada nas coleções orientais dos contos *DAS MIL E UMA NOITES*, principalmente aqueles editados em Boulaq, no Cairo, em Bombaim, Beirute, e nas versões alemã, francesa e inglesa. E por fim, Cascudo (1993, p.296) revela que o nome de Teodora veio do nome árabe Tawaddoude. No Brasil, depois de 1840, a novela tem sua impressão retomada pelos editores Laemmert, no Rio de Janeiro, como também em São Paulo.

A essência desta novela, que se tornou universal, é a história de uma donzela que para salvar a pele de seu dono, vai ao palácio “infrentá” sábios questionamentos com a sua aguçada inteligência.

Sobre a história da donzela Teodora, vemos em Cascudo (idem, p.120-3) que, um rico mercador natural de Hungria, encontrando-se na cidade de Túnis, compra uma jovem donzela e cristã. Vendo na moça traços de fidalguia, o rico mercador resolveu mandar que lhe ensinassem a ler e escrever, e aprender todas as artes que lhe fosse possível. Essa jovem donzela esforçou-se aos estudos, que logo superou os homens e mulheres daquele tempo, aprendeu, entre outras coisas, a filosofia e a música.

O rico mercador fica pobre e, desesperado, pede conselhos à sábia donzela, que tendo compaixão de seu senhor, pensa sobre o ocorrido. A moça arquiteta um plano e pede ao seu senhor que vá arranjar-lhe algumas jóias e alguns enfeites para

que se vista. Esses arranjos femininos fazem parte da empreita em salvar a pele de seu amo e senhor, e Teodora pretende colocar-se à venda para o rei Miramolim Almançor.

São pedidos “dez mil dobras de ouro vermelho” pela donzela. O rei assusta-se com o preço e verifica que deveria tratar-se de donzela muito astuta, ou então o mercador, senhor de Teodora, perdera o juízo, enlouquecera. O mercador diz que havia gastado uma grande quantia na educação da donzela e que por isso e por seu esforço, Teodora tornara-se conhecedora de muitas e grandes coisas.

Questionada pelo rei sobre os seus conhecimentos, Teodora diz que aprendeu as sete artes liberais, a arte da astrologia, e as propriedades das pedras, águas e ervas. Aquelas propriedades dos animais e também a das aves. Aprendeu que Deus foi o criador e também a cantar melhor que qualquer outra pessoa. O rei, vendo a beleza da donzela, ao pedir que tirasse seu manto e véu, chama seus sábios para iniciarem um combate de conhecimentos com a moça.

A donzela é entrevistada por três sábios, todos perdem para os conhecimentos da jovem sábia. O terceiro e último deles, aceita o desafio de Teodora, que fala que aquele entre eles que saísse vencedor teria o seu adversário humilhado e desnudo diante de seus olhos e de todos que ali se encontrassem, iria embora pelado. Assim acontece. O terceiro sábio fica nu diante de todos. No final, simplificando essa história, temos que a donzela Teodora, ao ter do rei o oferecimento de tudo que pretendesse, lembra a todos que os seus conhecimentos só foram possíveis graças ao esforço e dedicação de seu senhor, que garantiu os seus estudos.

O rei faz algumas perguntas à donzela, que lhe responde a todas inteligentemente. Sendo assim, o rei declara a jovem vencedora, manda que lhe entreguem dez mil dobras de ouro, dá a jovem um vestido de brocado, e a envia juntamente com seu senhor, de volta para casa.

E, como reforçador da astúcia da donzela Tiadora, no texto de Elomar, temos a justaposição de rimas que se prendem em dualidades. Entre **Tiadora** e **aurora** há a relação de um nome pessoal (substantivo) com um fenômeno da Natureza. Aurora pode significar, além da claridade que precede o nascer do Sol, a juventude, o começo, as origens, o princípio de tudo. Essa rima entre Tiadora e aurora faz

lembrar um poema de Manuel Bandeira chamado Neologismo. Neste poema encontramos os versos: Inventei, por exemplo, o verbo teadorar. / Intransitivo: / Teadoro, Teodora / .

No verso *qui nas asa da aurora / há uma relação com o mito de Dafne*. Essa relação serve no texto de Elomar como fortalecedor da astúcia de Tiadora, que assim como Dafne, foi persistente em seus atos.

O mito de Dafne, em Brunel (1997, p.202) é o de uma jovem ninfa que ao consagrar-se a Diana, faz voto de renunciar ao amor e ao casamento. Apolo, o Deus do Sol, apaixona-se por Dafne e a procura em vão, não consegue convencê-la a juntar-se a ele. Dafne foge e é metamorfoseada em louro. Apolo, arrependido, consagra esse vegetal ao seu culto. Segundo Brunel (idem, p.205), quando da tentativa de redução do paganismo, integrando-o à doutrina cristã, esse mito de Dafne é utilizado na exaltação e valorização da figura dessa jovem, que por sua virtude preservou a virgindade ao preço de sua vida. É tida como um modelo à jovem cristã.

J). Na Estrada das Areias de Ouro: uma retomada da mulher sábia na obra de Elomar.

Na Estrada das Areias de Ouro

1. Lá dentro no fundo do sertão
2. Tem uma estrada das areias di oro
3. Por onde andaram
4. Outrora senhores-de-engenho
5. E de muitas riquezas
6. Escravos e Senhoras
7. Naquelas terras imensas
8. De Nosso Senhor
9. Lá dentro no fundo do sertão
10. Tem uma estrada das areias di oro
11. E contam que em noites
12. De lua pela estrada encantada
13. Uma linda sinhazinha
14. Vestida de princeza

15. Perdida sozinha vagueia
 16. Pelas areias
 17. Guardando u oro
 18. De seu pai, seu senhor
 19. Aquele fidalgo que o tempo levo
 20. Pras banda do mar de pó
 21. E hoje que tudo passou
 22. A linda sinhazinha
 23. Encantada ficou
 24. Lá dentro no fundo do sertão
 25. Na estrada das areias di oro.
-

Os textos: *A Donzela Tiadora*, *Na Estrada das Areias de Ouro*, *Seresta Sertaneza*, *Naninha*, *Noite de Santo Reis*, *Cantiga do Boi Incantado*, *Na Quadrada das Águas Perdidas*, *Dassanta* e *Cantiga de Amigo* constituem-se a partir de histórias vindas da tradição oral. Todas essas histórias carregam símbolos em seu conteúdo. Lotman (1996, p.148) verifica que “o símbolo existe antes do texto dado e sem dependência dele”, e que é “procedente das profundidades da memória da cultura” e “aparece na memória do escritor e revive no novo texto, como um grão que caiu em um novo solo”. E que (idem, p.155) “atua como um claro mecanismo da memória coletiva”.

Na Estrada das Areias de Ouro, retoma a história da linda princesa que guarda tesouros, o mito da princesa encantada transformada em cobra, tendo apenas cabeça e pés femininos. Câmara Cascudo (1978, p.184) observa que esse mito corresponde ao da Moura Encantada, que no Brasil toma a forma do mito da Mãe-d'água e do mito da princesa encantada de Jericoacora, no Ceará. A Moura Encantada tem no Brasil a forma de serpente e pode retornar às formas humanas normais, a diferença encontra-se no fato de que no Brasil tal mito não chegou com a indumentária e técnica do visto em Portugal. Aqui essa princesa não é guardiã de tesouros e não se desencanta em noite de São João, como no mito português, em linda moça que se penteia, próximo às fontes, com pente de ouro cantando para os anjos do Céu.

Segundo Cascudo (1947, p.25), o mito da princesa encantada encontrado na cidade de Jericoacoara, no Ceará, relata a história de uma princesa que mora numa

gruta e possui muitas riquezas. O seu encanto se romperá quando alguém for sacrificado e tiver o seu sangue pintado em forma de cruz no dorso da serpente.

Cascudo (idem, p.26) diz que é comum no Nordeste a existência dessas histórias de princesas transformadas em serpentes. Diz que são vestígios do Ciclo das Mouras na Península Ibérica. Menciona que a tradição de Jericoacoara é portuguesa e que a princesa enfeitiçada é uma ‘moura’ esquecida dos castelos, que fica guardando ouro, jóias, barras de prata, moedas de ouro aos montes, para aquele que a salvá-la do encanto.

Essa localidade marcada por uma estrada das areias de ouro, que conforme vimos em Vladímir Propp (1997, p.347-8) tem na a cor dourada a marca do outro reino, ou seja, o reino dos confins. O “ouro figura com tanta frequência e nitidez” neste reino, “que estamos autorizados a chamar a esse reino dos confins de reino do ouro”. A afirmação “tudo o que está ligado ao reino dos confins pode ter a cor do ouro” pode também ser dita inversamente, ou seja, “tudo o que tem a cor do ouro revela dessa forma que pertence ao outro reino”.

Esse reino dos confins pode ser representado também como um reino da seca, da decadência, um lugar que simboliza o fim dos senhores-de-engenho, mas que carrega consigo a forte marca que ficou no inconsciente coletivo do sertanejo. Nesta areia dourada, encantada, vaga a imagem de uma linda sinhazinha, um ser assombrado, um fantasma, que, em seu encantamento retorna todas as noites de lua percorrendo essa estrada, guardando o ouro que foi de seu pai.

A tríade senhores-de-engenho / escravos / senhoras, enfoca um momento histórico do Brasil. Momento representado na figura do poder dos senhores de engenho de cana-de-açúcar, que eram fortes e poderosos. Aqui o poema localiza um momento histórico, que surge em forma simbólica descortinando um inconsciente coletivo do sertanejo, homem, muitas vezes, exposto à tutela desses senhores. Os verbos e advérbios vistos neste poema, andaram e outrora, denotam um tempo passado, um momento que se foi e com ele, foram-se a existência desses senhores, suas senhoras e seus escravos.

Esse tempo histórico veicula enviesado no texto de *Na Estrada das Areias de Ouro* como um tempo mítico, tempo que ficou no inconsciente coletivo do sertanejo, tempo do coronelismo. Conforme Maria de Lourdes M. Janotti (1986,

p.42) o coronel característico foi por muito tempo um fazendeiro, dono de muitas propriedades.

Diz Janotti (idem, p.14) que esse poder pessoal assentado na pessoa do coronel, é uma herança colonial, “cujas coordenadas econômicas acham-se no sistema mercantilista e na lavoura de exportação”. No Brasil, acrescenta, esse universo ficou reduzido ao senhor e ao escravo, sendo que a sociedade reconhece esse poder pessoal como um representante legal do poder do Estado.

Entre os versos sete e oito, de *Na Estrada das Areias de Ouro*, Naquelas terras imensas / De Nosso Senhor /, temos um clichê, espécie de chavão veiculado pela fé cristã do sertanejo. Esses versos retomam uma fala bastante usual, a Terra de meu Deus.

Nos versos E contam que em noites / De lua pela estrada encantada /, há uma imagem do arquétipo temático do fantasioso, do momento envolto por um tempo mítico que torna propício um tempo fantástico carregado pelo encantado, visto em noites de lua. Então, quando a linda sinhazinha, em noite de lua, vagueia pela estrada encantada, guardando o ouro que foi de seu pai, nesse momento, o encanto fica evidente com o surgimento da lua, fenômeno da natureza que serve como uma espécie de chave para libertar um fenômeno fantasioso, a imagem de outros tempos, a sinhazinha vestida como princesa que vaga pelo caminho, assombrada e assombrando a memória desse sertanejo.

Há também, neste texto de Elomar, a presença da ironia, verificada nos versos dezenove e vinte, Aquele fidalgo que o tempo levou / Pras banda do mar de pó /. O termo fidalgo tinha nesta época a conotação de filho de algo, alguém importante, abastado, de família rica.

O tempo não perdoa, leva esse fidalgo para o pó. Numa comparação com a cor da areia, dourada, com a cor do ouro do rico senhor-de-engenho de outrora. Essa semelhança da cor amarelada (dourada), cor do poder (o ouro), pode ser também a cor da degradação, da seca, do enterrar-se nas areias improdutivas. O rico senhor fica agora com o ouro, mas, o ouro contido na cor do pó do chão, sua riqueza ficou no passado, assim como esse rico senhor, que agora há enterrado nas areias desérticas do sertão.

K).SERESTA SERTANEZA: UM JOGO ENTRE OS OPOSTOS UNIVERSAIS!!!***Seresta Sertaneza***

1. Nos raios de luz de um beijo puro
2. me estremeço e eis-me a navegar
3. por cerúleas regiões
4. onde ao avaro e ao impuro não é dado entrar
5. tresloucado cavaleiro andante
6. a vasculhar espaços de extintos céus
7. num confronto derradeiro
8. vence Prometeu
9. Anjo do mal
10. o mais cruel
11. acusador de meus irmãos
12. nestes mundos dissipados
13. magas entidades dotam o corpo meu
14. de poderes encantados
15. mágicos sentidos na razão dos céus
16. pois cindir o espaço e o tempo
17. vencer as tentações rasteiras
18. do instinto animal
19. só é dado a quem vê no amor
20. o único portal
21. através de infindas sendas
22. vias estelares um cordel de luz
23. trago atado ao umbigo ainda
24. pois não transmudei-me ao reino dos cristais
25. após Deus acorrentou os sábios
26. na prisão escura das três dimensões
27. e escravizados desde então
28. a serviço dos maus
29. vive a mentir
30. vive a enganar
31. a iludir os corações
32. visitante das estrelas
33. hóspede celeste visões ancestrais
34. me torturam pois ao tê-las
35. quebra o encanto e torno ao mundo de meus pais
36. a minha origem planetária
37. enfrentar a Mansão da morte do pranto e da dor
38. donzela fecha esta janela

39. e não me tentes mais

Seresta Sertaneza veicula arquétipos temáticos, aspectos recorrentes nas obras literárias. A figura do cavaleiro andante, de Prometeu, do visitante das estrelas, do reino dos cristais e da Mansão da morte, são alguns arquétipos que estão eternizados na memória coletiva e que são vistos na *seresta* de Elomar. Nesse poema-romance os arquétipos são apresentados na forma de símbolos, criam um **jogo entre opostos universais**.

Os arquétipos e os símbolos direcionam o leitor a temas recorrentes resgatados do inconsciente. Velhas sensações destrancam a memória levando a histórias passadas (textos), até então mergulhadas no inconsciente coletivo. Lotman (1996, p.148) diz que o símbolo é “procedente das profundidades da memória da cultura” e “aparece na memória do escritor e revive no novo texto, como um grão que caiu em novo solo”.

Em *Seresta Sertaneza* a peregrinação do cavaleiro é estelar, dá-se no mundo dos céus. O eu-lírico retoma suas origens planetárias para enfrentar uma mansão que possui moradores tais, como: a morte, o pranto e a dor.

Nos versos nos raios de luz de um beijo puro / me estremeço e eis-me a navegar /, o motivo funciona como chave do caminho para a “viagem” galáctica, espiritual, que se dá interior e/ou exteriormente ao eu-lírico. O ato de beijar, mais precisamente, os raios de luz que, juntamente com o beijo, que é puro, efetuam um momento de êxtase no eu-lírico, que, a partir deste momento, “mergulha” em sua viagem cerúlea.

Há uma alusão, nos versos num confronto derradeiro / vence Prometeu / Anjo do mal / o mais cruel / acusador de meus irmãos /, vendo que ocorre uma inversão na ordem estrutural desses versos, ao retorno do arquétipo do Pai e Criador, aqui na figura de um deus e rei supremo do Olimpo, o deus da Mitologia Grega, Zeus.

Como vimos em Meunier (1997, p.7), Zeus, além de ser o rei supremo do Olimpo, era “o senhor do mundo e o pai comum dos homens e dos Deuses. O Céu e a Terra estavam submetidos ao seu cetro”. Zeus “dispunha, como chefe, do

exército das nuvens, e manifestava no Céu radioso ou tempestuoso sua grandeza benfazeja ou terrível”.

Na canção de Elomar há alusão a Prometeu, figura mitológica, iniciador da primeira civilização humana. Após ter criado o homem do limo da terra, pretendeu dar-lhe alma, roubou então, o fogo do céu. Mas, por ter dado esse fogo ao homem, é condenado por Zeus, que o acorrenta ao Cáucaso, local onde um abutre devora-lhe o fígado, que renasce para novamente ficar exposto às novas bicadas do pássaro, eternizando-se assim o sofrimento.

Temos nesse jogo de opostos, visto em *Seresta Sertaneza*, um confronto entre o Bem e o Mal, que numa atmosfera relativa à região dos céus, parte do mundo dos sonhos, põe o eu-lírico, um cavaleiro andante dotado de poderes encantados e mágicos sentidos, em confronto com as adversidades do mundo terreno.

Nesse mundo divino e estelar, o eu-lírico consegue separar o espaço e o tempo. Dá-se um afastamento da figura do eu-lírico do mundo dos humanos rumo ao mundo dos céus, deslocamento que orienta esse eu-lírico para um mundo de purificações, de reflexões filosóficas. Seria o amor, esse amor mais abrangente, o amor pelas coisas divinas, pelos homens em si, amor de confraternização e cordialidade, uma espécie de chave, um arquétipo da caridade entre os homens, um código ao crescimento espiritual.

Figuram neste feixe de opostos imagens simbólicas, de um lado, “mansão da morte, do pranto e da dor”, “Avaro e impuro”, “Anjo do Mal”, “mundos dissipados” e “tentações rasteiras do instinto animal”. De outro, “origem planetária”, “raios de luz”, “beijo puro”, “regiões cerúleas”, “Prometeu”, “magas entidades”, “poderes encantados” e “mágicos sentidos”. Relacionando entre si essas polaridades, vemos situações que levam o leitor-ouvinte a antigas sensações, que habitam o inconsciente coletivo. Um confronto entre bem x mal, anjo x demônio, cordialidade x avareza, puro x impuro, homem x anjo, aflora dos termos, das aliterações e assonâncias existentes nesse poema-romance.

Pelo desfecho de *Seresta Sertaneza* nota-se que por ser sertaneza ela é sofrida, dolorida, é também mítica, instituindo um arquétipo com este espaço extraído do vocábulo Sertaneza, termo carregado de aspectos imaginários que

criam dimensões lúdicas, espaço que foge ao corriqueiro lugar comum das serestas. Nela o cantor irá contrariar as intenções usuais de uma seresta - o pedido para que a jovem abra a janela ao final da canção. Na seresta de Elomar, o trovador pede justamente o contrário, pede para que a donzela feche a janela e não o tente mais.

Num mundo de imperfeições, o seresteiro canta suas razões às avessas, mostra um lado descrente das esperanças humanas, volta-se ao celeste, ou tenta voltar para o eterno, tenta fugir dos prazeres terrenos, desvincular-se da razão dos homens, quer ultrapassar as necessidades humanas, foge, ou tenta fugir de uma donzela e pede para não mais ser perturbado.

Há uma inversão de valores, ou a busca de uma refinação dos mesmos; um mergulho no “reino dos cristais”, uma busca à lapidação da alma. É como se o eu-lírico chegasse à conclusão de que viver nesse mundo, carregado por atos impensados, selvagens, degradações e desavenças, não fizesse mais sentido, por isso tenta abandonar os desejos dos humanos, transcender, ir para o “encantado”, rumo ao mito do “puro”, do “divino”.

O verso pois não transmudei-me ao reino dos cristais / sugestiona um retorno, uma transmutação ao reino dos cristais. Joseph Campbell (1999, p.12) diz que os antigos gregos tinham a Terra por uma esfera sólida estacionária no centro de um tipo de caixa chinesa de “sete esferas transparentes em revolução”. Em cada uma dessas esferas havia um planeta. Cada um dos planetas, a Lua, Mercúrio, Vênus, o Sol, Marte, Júpiter e Saturno, estava associado a um metal: prata, mercúrio, cobre, ouro, ferro, estanho e chumbo, nessa ordem. E a alma, ao descer do céu para nascer na Terra, recolhia, em sua descida, as qualidades desses metais; dessa maneira, nossas almas e nossos corpos são compostos dos próprios elementos do universo e cantam, por assim dizer, a mesma canção.

Num paralelo com essa busca pela purificação, vista em Seresta Sertaneza, temos a dualidade representada pela briga entre Zeus e Prometeu, essa dualidade entre o bem e o mal. Segundo Brunel (1997, p.784), após o Romantismo, Prometeu representa para a cultura ocidental “o símbolo por excelência da revolta na ordem metafísica e religiosa, como se encarnasse a recusa do absurdo da condição humana”. De acordo com Brunel (idem, pág.792), o mito de Prometeu se tornou,

para a maioria dos autores, “a representação do progresso, da ciência e da civilização”.

A literatura universaliza os sentimentos e sensações utilizando-se na maioria das vezes de mitos. Liszka (op.cit., p.216-7) verifica que o mito possui um aspecto dinâmico de representação simbólica. Fala que as narrativas míticas começam com uma ruptura de hierarquia, levando a uma crise hierárquica, que serve para analisar os valores e regras que codificam uma cultura. Relata que o que se testemunha no mito é o deslocamento dessas regras e valores culturais. O mito representa uma retomada, pelo Homem, aos aspectos essenciais consagrados à sua existência.

Na construção de *Seresta Sertaneza* há como forma fundamental o uso do “enjambement”, classificados por Dámaso Alonso (1960, p.55) como “enjambement” abrupto e “enjambement” suave. Alonso verifica que no enjambement abrupto ou entrecortado, o sentido se prolonga de um verso a outro, mas se quebra subitamente no segundo. Já no enjambement suave, diz, o sentido, prolongado também de um verso a outro, continua fluindo intensamente no segundo verso.

Esse “enjambement” pode ser visto como “enjambement suave” nos versos primeiro, segundo e terceiro de *Seresta Sertaneza*. Há a formação de duplo sentido entre o primeiro e o segundo verso, é como se um entrasse no outro, se prolongasse sonoramente. Podemos muito bem entender no verso tratar de um “beijo puro” ou, por outro lado, o verso “puro me extemeço”, ou até e principalmente fazer a fusão desses dois sentidos em verso. O mesmo ocorre no “enjambement” entre os versos tresloucado cavaleiro andante / e a vasculhar espaços de extintos céus /. Podemos também entender esse versos de duas maneiras, o que ocorre com a utilização do enjambement, que seria: “cavaleiro andante” e “andante a vasculhar espaços de extintos céus”.

Temos também a utilização do hipérbato (inversão) na obra de Elomar, o que pode ser notado, por exemplo, entre os versos primeiro e segundo e os versos oitavo e nono. Há também a utilização de paralelismos, o que podemos ver em “vivem a mentir”, “vivem a enganar”, “a iludir os corações”. O paralelismo é uma construção ligada à oralidade. Faz parte de um aspecto recorrente da memória da tradição oral.

Segundo Hênio Tavares (1996, p.219), o paralelismo é a repetição de ideias e de palavras que se correspondem quanto ao sentido. Diz que é um processo antigo, base da poesia hebraica e da lírica medieval portuguesa. Verifica que quando a repetição se faz de um ou mais versos inteiros, sem modificação alguma, o paralelismo pode ser considerado “ritornelo”.

L). Naninha: uma atualização do romance do ceguinho

Naninha

1. Certa vez um certo prinspe
2. paxonô-se prua donzela
3. intiada de um rei
4. lá do rêno di Castela
5. mala sorte a qui li foi
6. morreno de amô pru ela
7. pru modi das Arma o rei
8. li negô intão a mão dela
9. imbuçado cum um velo
10. com o semblante ocultado
11. pelas porta do castelo
12. mindingava paxonado
13. té qui um dia essa princeza
14. desceu feito um Sarafim
15. ele intonce pidiu ela
16. qui li insinasse o camin
17. rompe mais Naninha
18. mais um bucadin
19. vê qui o pobre cego
20. nun inxerga o camin
21. vê meu peito sua
22. ó sinhora minha
23. pela sina tua
24. triste sina é a minha
25. de vivê atôa
26. de pená assim
27. eu só sem Naninha
28. e Naninha sem mim
29. olha pra lagoa

30. tua camarinha
31. vê o lençol qui a lua
32. teceu pra Naninha
33. nessa noite tua
34. tu serás só minha
35. junto da lagoa
36. ó noiva do céu
37. amada perdoa
38. sou o prinspe teu

Outro poema-romance de Elomar, Naninha, aproveita de uma tipologia característica de romances também oriundos da tradição oral. Sua temática é recorrente da tradição oral e envolve um modelo arquetípico sobre o amor proibido de um rapaz por uma donzela, visto no Romance do Cego, de autoria desconhecida e extraído do livro *Literatura Oral no Brasil*, de Luís da Câmara Cascudo, coletada por Sílvia Romero e Pereira Costa.

Há ainda outras seis canções embasadas no texto do ceguinho, todas vistas em *Achegas ao Estudo do Romanceiro no Brasil*, de Rossini Tavares de Lima (1959). Todas são apresentadas em seis documentos: documento n.1 / Lins (S.P) - data do registro: 1947, documento n.2 / Muzambinho (M.G) - data do registro: 1946, documento n.3 / Bandeirantes (S.P) - data do registro: 1949, documento n.4 / Araçatuba (S.P) - data do registro: 1950, documento n.5 / São Simão (S.P) - data do registro: 1950 e, documento n.6 / Bairro da Barra Funda (Capital - São Paulo) - data do registro: 1948. Neste estudo Rossini apresenta um tratado a respeito do Romance do Cego ou do Ceguinho.

Romance do Cego⁸
(autor desconhecido)

*Levanta-te, Aninha,
do doce dormir,
anda ver pobre
cantar e pedir.*

8 canção extraída do livro *Literatura Oral no Brasil*, de Luís da Câmara Cascudo. Coletada por Sílvia Romero e Pereira da Costa.

- Se ele pede e canta
dai-lhe pão e vinho,
e deixai o cego
seguir seu caminho.

- Não quero seu pão
nem quero seu vinho,
só quero que Aninha
me ensine o caminho.

- Levanta-te, Aninha,
do doce dormir,
pegai o pão do pobre,
guiai-lhe o caminho.

- Eis aqui o pão,
já podeis seguir,
o caminho é curto,
vá de vagarinho.

- Caminhei Aninha,
mais um bocadinho,
sou curto da vista,
não vejo o caminho.

- Valha-me Deus
e Santa Maria,
nunca vi a pobre
com cavalaria.

- Eu não sou pobre,
nem também sou cego;
sou aquele conde

que por ti morria.
- Adeus, minha terra,
adeus, minha irmã,
adeus, minha mãe
que falsa me era.

Em *Achegas ao Estudo do Romanceliro no Brasil*, de Rossini Tavares de Lima (1959), há um tratado a respeito do Romance do Cego ou do Ceguinho, com seis versões envolvendo esse modelo arquetípico sobre o amor proibido de um rapaz por uma donzela. Amor que leva o rapaz a se travestir em velho cego e bater à porta do castelo na esperança de conseguir se aproximar da moça.

Rossini (1959, p.30) comenta que Almeida Garret escrevera que essa estória veio de Viana ou do Porto, adentrando a região do Minho. Escreve que Garret acrescenta ser provável que tal narrativa tenha origem numa balada antiga relativa à vida de

Jaime V, da Escócia, que morreu com 33 anos, a 13 de dezembro de 1542. Diz Garret que tal rei se disfarçava em trajos de mendigo para percorrer aventuras pelas aldeias. Lembra ainda que em Portugal muitas versões foram recolhidas e que no Brasil são conhecidas as versões de Silvio Romero, Pereira da Costa e Théo Brandão.

Abaixo apresentamos os registros encontrados por Rossini sobre o Romance do Cego:

Documento n.1 / Lins (S.P) - data do registro: 1947

☐ *Acorda mamãezinha*

De tanto dormir,

Venha ver um pobre cego

Cantar e pedir.

☒ *Se êle⁹ canta e pede
Dá-lhe pão e vinho,
E diga ao pobre cego,
Que siga o seu caminho.*

☒ *Vai-te minha filha,
Vai-te bem direitinha,
E tome a última bênção
De tua mãezinha.*

*Adeus, ó minha casa,
De portas e janelas,
Adeus, ó minha mãe,
Tão falsa que era.*

*Ande tú menina
Mais um pouquinho,
Que lá na verde mata
Já é o caminho.*

*Não quero teu pão
Nem quero teu vinho,
Só quero que a menina
Me ensine o caminho.*

*Espera um pouco,
Espera um pouquinho,
Enquanto vou lá dentro
Pedir à mamãezinha.*

☒ *Valha, ó meu Deus,
Da Virgem Maria,
Estou ouvindo
Tropas de cavalaria.*

☒ *Esconda tú menina
Debaixo desta capa,
Que por fora é farrapo
E por dentro é de prata.*

☒ *Valha, ó meu Deus,
Da Virgem Sagrada,
Nunca vi um pobre cego
De capa dourada.*

☒ *Eu não sou um pobre cego
Nem cego seria,
Eu sou aquele conde
Que te perseguia.*

9 mantemos a ortografia conforme o encontrado no livro.

Documento n.2 / Muzambinho (M.G) - data do registro: 1946

☐ Vai, vai Aninha,
Vai ver quem bate aí,
Vai, vai Aninha,
Vai ver quem bate aí.

☐ Eu não quero o seu pão
E nem o seu vinho,
Quero só Aninha
Para seguir-me o caminho.

☐ É um pobre cego
Que está pedindo esmola,
É um pobre cego
Que está pedindo esmola.

☐ Se êle pedir chorando
Dá-lhe pão e vinho,
Se êle pedir chorando
Dá-lhe pão e vinho.

☐ Vai, vai Aninha,
Vai seguir o cego,
Vai, vai Aninha,
Vai seguir o cego.

☐ Adeus minha mamãe,
Adeus, meu papai,
Adeus meus irmãozinhos
Adeus meus cordeirinhos.

Documento n.3 / Bandeirantes (S.P) - data do registro: 1949

☐ Acorda, ó minha mãe,
Se estiveres dormindo,
Venha ver um pobre homem,
Cantando e pedindo.

☐ Se êle canta e pede

Dá-lhe pão e vinho,
E diga ao pobre homem
Que siga o seu caminho.

☐ Maria pega a trouxa
E pega no linho,

*E vá com o pobre homem
Até a curva do caminho.*

*Chegando lá na curva
A Maria quiz voltar,
E põe-se o pobre homem
Contente a cantar.*

☒ *Valha-me, ó meu Deus,
E a Virgem Maria,
Eu nunca vi um cego
Com tanta alegria.*

☒ *Valha-me, ó meu Deus,*

*E a Virgem Imaculada,
Eu nunca vi um cego
Com espada dourada.*

☒ *Eu não sou cego
E nem quero ser,
Eu sou aquele conde
Que te perseguia.*

☒ *Adeus, ó minha casa,
Com sete janelas,
Adeus, ó minha mãe,
Que falsa me era.*

Documento n.4 / Araçatuba (S.P) - data do registro: 1950

☒ *Vai Aninha,
Vai Aninha,
Vai dar pão e vinho
Para o ceguinho.*

☒ *Não quero pão,
Não quero vinho,
Quero que Aninha
Me ensine o caminho.*

☒ *Vai Aninha,
Ensina com carinho,
Êle é um pobre cego,
Não exerga o caminho.*

☒ *Vamos ceguinho,
Vamos ceguinho,
Que lá adiante
Encontraremos o caminho.*

☒ *Eu não sou cego,
Nem hei de ser,*

*Sou o príncipe
Que tanto te amei.*

Documento n.5 / São Simão (S.P) - data do registro: 1950

☒ *Pã-an, pã-an, pã-an,
Vai ver quem bate aí.
Sou um pobre ceguinho
Que esmola vim pedir.
Não quero nem teu pão,
Não quero nem teu vinho,
Quero só Aninhas
Prá me ensinar os caminhos.*

☒ *Não tenho nem pão,
Não tenho nem vinho,
Tenho só Aninhas
Prá lhe ensinar o caminho.*

Côro:

*Passa adiante Aninhas,
Passa adiante o cego,
Vai ensinar caminho
para o pobre cego.*

Documento n.6 / Bairro da Barra Funda (Capital - São Paulo) - data do registro: 1948

☒ *Anda Maria,
vê quem bate aí.
É um cego na porta
A esmola pedir.
Dá-lhe Maria,*

*Dá-lhe pão e vinho,
Dá-lhe pão com vinho
Ao pobre ceguinho.
Não quero o teu pão,
Nem tão pouco o teu vinho,*

Só quero que Maria
Me ensine o caminho.

☒ Anda Maria,
Ensina o caminho,
Ensina o caminho
Ao pobre ceguinho.

☒ Anda ceguinho,
Mais ligeirinho,
Que eu tenho que ir
Em casa desfiar o linho.

☒ Ó meu ceguinho,
Quanta gente eu vejo,
Quanta gente eu vejo,
A cavalaria.

☒ Nunca vi um cego
Com tanta regalia,
Uma espada de ouro,
Ao lado trazia.

☒ Nunca fui cego,
Tão pouco cego eu seria,
Se eu me fingi de cego
Foi para roubar Maria.

☒ Olhe Maria,
Estás vendo aquela serra,
Diga adeus à tua mãe,
Porque vai ser tua terra.

☒ Adeus, ó minha mãe,
Adeus, portas e janelas,
Adeus, ó minha mãe,
Que ingrata foi ela.

Nos seis documentos, em *Naninha*, de Elomar e no Romance do Cego, de autoria desconhecida, a semelhança está justamente no assunto (tema) desenvolvido nesses romances. Todos, sem exceção, tratam do amor de um jovem rapaz, um príncipe ou conde, por uma jovem donzela, mas que o pai desta donzela não aceita esta união. O rapaz planeja sequestrar a jovem, se traveste de velho maltrapilho e chega junto à porta do castelo da senhorita. Pede auxílio, diz ser velho e não enxergar o caminho, e, rapta a jovem donzela.

As diferenças existentes entre os seis registros (poemas) levantados por Rossini, o poema *Naninha* de Elomar e o Romance de Cego de autor desconhecido, são de ordem estrutural. Variam tanto no léxico empregado, quanto na maneira pela qual são apresentados os seus personagens, e no número de sílabas empregadas em cada verso.

Uma das variações verificadas entre o romance de Elomar, o Romance de Cego e os seis documentos levantados por Rossini, está no nome dado à personagem principal, a jovem donzela, que será raptada pelo cavaleiro.

Sobre a variação lexical apresentada acima, temos no poema-romance de Elomar uma jovem que se chama *Naninha*. No Romance de Cego e no segundo e quarto documentos levantados por Rossini, temos o nome *Aninha*. Já nos documentos três e seis verificamos a existência do nome *Maria*, e no primeiro documento, por sua vez, temos o tratamento de filha, feito pela mãe da moça e de menina, feito pelo cego. E, por fim, no quinto documento de Rossini temos o termo *Aninhas*.

Outra variação evidente entre os documentos de Rossini, O Romance de Cego e *Naninha*, está no número das sílabas empregadas nos versos existentes nesses romances. Em *Naninha* todos os seus dezesseis primeiros versos são constituídos por sete sílabas, os heptassílabos (redondilha maior). É no conjunto desses versos que o narrador do romance apresenta a história (estória) ao leitor. Narra-se o ocorrido numa espécie de introdução.

Num outro momento, e isso vemos do verso dezessete em diante, temos a voz do eu-lírico, o príncipe, que inicia sua fala, seus pedidos para a jovem *Naninha*. Do décimo sétimo verso até o final do poema há, sem exceção, versos de cinco sílabas, o chamado redondilha-menor. Evidencia-se uma divisão entre narrador da introdução da história (estória), os dezesseis primeiros versos, e o eu-lírico narratório de pretensões amorosas, o que se dá do décimo sétimo verso em diante.

Sobre as redondilhas maior e menor, os pentassílabos e os heptassílabos, Spina (1971, p.24-6) diz que a redondilha é criação “galego-portuguesa”, são “metros típicos da poesia

popular”. Relata que a redondilha pentassilábica “foi razoavelmente utilizado pelos trovadores galego-portuguêses”. Verifica que o pentassílabo é usado nas bailadas, depois é assimilado pela poesia espanhola, fazendo sua aparição na França, no séc. XII.

Romance de Cego possui, em sua grande maioria, versos pentassilábicos, seguidos por tetrassílabos e hexassílabos, intercalados no momento da apresentação dos personagens, característica de todos os documentos vistos em Rossini. Eles possuem a composição estrófica em quadras e têm as falas de seus personagens intercaladas. Ora fala a mãe, ora a filha, ora o príncipe ou conde.

Os seus versos são em grande maioria compostos de hexassílabos, heptassílabos, pentassílabos, tetrassílabos e alguns trissílabos. No quarto documento de Rossini, vemos a surpreendente presença de um octassílabo, isso se dá no último verso da penúltima quadra de tal documento. E, para finalizar, temos também a presença de um **côro** na última quadra do quinto documento.

A título de ilustração utilizamos a definição vista na Grande Enciclopédia Ilustrada Larousse Cultural, sobre o termo Castela presente em Naninha. Trata-se de uma “região histórica da Espanha”. Nesta enciclopédia verifica-se que “o condado de Castela nasceu, no final do séc. IX, da reunião de um grupo de castelos fortificados situados na marca do sudoeste do reino de Leão”. Daí observa-se que esse “rêino de Castela” visto na canção de Elomar, figurativiza a imagem de uma fortaleza, reforça ainda mais a imagem das dificuldades a serem ultrapassadas pelo príncipe apaixonado.

No poema de Elomar há uma dissolução das outras formas vistas nos outros documentos, ele assemelha-se ao Romance de Cego pela forma, não é composto em quadras, mas, por outro lado, condensa a narrativa em apenas narrativa de um só personagem, o príncipe. Há dois atos em Naninha, um primeiro expresso pela introdução, que põe o leitor-ouvinte a par da história (estória), e a narrativa do príncipe, que relata os fatos e sentimentos por ele efetuados.

M). Noite de Santo Reis: da tradição oral da comemoração do Dia de Reis à canção de Elomar.

Noite de Santo Reis

I (ENTRADA)

1. Meu patrão minha senhora
2. meu patrão minha senhora
3. cum licença de miceis
4. nós chegemo aqui agora
5. viemo nunciá o Santo Reis
6. viemo nunciá o Santo Reis

II (LOUVAÇÃO)

7. São José Virge Maria
8. São José Virge Maria
9. vai um jumentin também
10. vai um jumentin também
11. pirigrinano os três
12. pirigrinano os três
13. nas istrada de Belém
14. nas istrada de Belém
15. o sinhô cum sua Dona
16. o sinhô cum sua Dona
17. tem nessa casa um tisôro
18. tem nessa casa um tisôro
19. os filhos qui istão durmino
20. os filhos qui istão durmino
21. vale mais qui prata e ôro

22. vale mais qui prata e ôro
23. oi lá vai os Três Rei Mago
24. oi lá vai os Três Rei Mago
25. cum a istrêla de guia
26. cum a istrêla de guia
27. visitano na capela
28. visitano na lapinha
29. o Minino qui nascia
30. o Minino qui nascia

III (ALELUIA)

31. Na palha o boi parou de remoer
32. o carneiro na eira mugiu
33. o burro levantou quando Jesus nasceu
34. e os pastores na guarda deram Gloria a Deus
35. aleluia ... aleluia ... aleluia.
36. o cego viu o côxo caminhou
37. o mudo de nascença falou
38. quando Jesus andou aqui
39. Jesus o Bom Pastor da casa de David
40. aleluia ... aleluia ... aleluia.

O poema *Noite de Santo Reis*, por sua vez, classifica-se como música religiosa no Romanceliro brasileiro, vinca-se aos rituais populares e católicos. Alvarenga (1950, p.199) observa que na música brasileira há a música religiosa ligada a costumes populares católicos. Repara que no Brasil existem dois grupos distintos de música popular religiosa: o formado pelos cantos que se ligam a costumes populares católicos e aquele que se liga pela participação em cerimônias de

cultos fetichistas, que ao Brasil foram transportados pelos negros ou por meio de sua contribuição.

Câmara Cascudo (1993, p.668-9) expõe que as festas de Reis são populares e oriundas da Europa. São homenagens dedicadas aos três Reis Magos pela visita que fizeram ao Menino Jesus. Diz que na península Ibérica está viva a comemoração a esse dia dos Reis, verifica que essa é a “época de dar e receber presentes” e que “os reis”, “de forma espontânea ou por meio de grupos, com indumentária própria ou não, visitam os amigos ou pessoas conhecidas, na tarde ou noite de 5 de janeiro”, o dia das vésperas do dia de Reis, “cantando e dançando ou apenas cantando versos alusivos à data e solicitando alimentos ou dinheiro”.

Diz Alvarenga (idem, ibidem) que o brasileiro é “povo de crenças muito misturadas”, sem “um catolicismo puro”, e nem ao menos “qualquer religião definida”. Menciona que “suas crenças católicas”, ou seja, “o grupo de práticas recebidas do catolicismo”, “mesclam-se a superstições de toda ordem”. Muitas dessas superstições criaram-se no Brasil “filhas do negro e do índio. Algumas outras vieram prontas da península ibérica”. Finaliza que essas crenças sempre existiram juntamente com a Igreja e que se não se originaram dela, “ao menos ela tornou possíveis, dada a circunstância de que algumas de suas doutrinas e práticas facilitavam a permanência de crenças primitivas universais”.

Em Noite de Santo Reis o eu-lírico apresenta-se e pede licença aos donos da casa, avisando-lhes que vieram dar boas vindas ao nascimento do menino Jesus. Anunciam o Santo Reis, ou seja, o “dia de Reis”, que aqui é narrado poeticamente, como uma representação teatral da chamada folia de reis, com seus palhaços e violeiros. No poema de Elomar há a dramatização desse momento, formada por recortes simbólicos apresentados numa visão panorâmica em “flashes”, os quais recompõem **o mito do nascimento de Cristo**.

Diz Oneyda (1950, p.200) que entre as práticas do culto católico que dão lugar a cânticos religiosos populares, temos, geralmente, as “rezas feitas em capelas e oratórios ou em altares armados em sala. Entre a recitação do têrço e de orações diversas, se intercalam os cantos”.

Alvarenga (idem, p.200-1) explica que essas festas santas são herança européia, principalmente de Portugal, e que são as festas de santos, a principal demonstração do catolicismo popular brasileiro. “Algumas delas revelam, nos costumes que as cercam, velhas práticas de cultos europeus pagãos. Todas são festas em que o profano ombreia com o sagrado, como sempre sucede nas comemorações religiosas públicas”.

N) Cantiga do Boi Incantado: arquétipos que retomam o mito regional do boi fujão.**Cantiga do Boi Incantado**

1. Ê Ê Ê Ê Ê ... boi incantado e aruá
2. Ê boi quem haverá de pegá
3. na mia vida de vaquêro vagabundo
4. á nem dô conta dos pirigo qui infrentei
5. apois qui das nação de gado qui ai no mundo
6. num tem um só boi qui num peguei
7. Ê Ê Ê Ê ... boi incantado e aruá
8. Ê boi quem haverá de pegá
9. eu vim de longe, bem pra lá daquela serra
10. qui fica adonde as vista num pode alcança
11. ricumendado dos vaquêro de mia terra
12. pra nessas banda eles nóis representa
13. alas qui viemo in dois eu e mais ventania
14. o mais famado dos cavalo do lugá
15. meu sabaruno rei do largo e do grotão
16. vê si num isquece da promessa qui nóis feiz
17. naquela quadra de ferra laço e moirão
18. na luz da tarde os olhos dela e meu cantá
19. a mais bunita de Brumado ao Pancadão
20. juremo a ela viu ti pegá boi aruá
21. Ê Ê Ê Ê ... boi incantado e aruá
22. Ê boi quem haverá de pegá
23. de indubrasil nerol' xulte guadimá
24. moura junquêro pintado nuve e alvação
25. junquêro giz peduro landrêis malabá
26. pintado laranja rajado lubião
27. boi de gabarro banana môcho armado
28. de curralêro ao levantado barbatão
29. de todos boi qui ai no mundo já peguei
30. afóra lá ele qui tem parte cum cão
31. o tal boi bufa cum este nunca labutei
32. e o incantado qui distinemo a pegá
33. Pra nóis levá pras terra daquela donzela
34. juremo a ela viu ti levá boi aruá (bis)
35. Ê Ê Ê Ê Ê ... boi incantado e aruá
36. Ê boi quem haverá de pegá

Em Cantiga do Boi Incantado estampa-se a figura central do vaqueiro, representante dos vaqueiros de um lugar que fica depois de uma serra. Nessa empreitada pela captura do boi, vão juntos, o melhor vaqueiro e o melhor cavalo do lugar, para além da serra, para juntos pegarem o Boi Incantado. O hábito de denominar o diabo de cão pelo sertanejo, muitas vezes de Tinhoso, é visto também nesta cantiga. Esse hábito de utilizar antonomásia fortalece ainda mais esse clima cultural do vaqueiro do Sertão.

Segundo Salvatore D'Onofrio (1995, p.22), antonomásia é aquela figura na qual se dá a substituição do nome simples e conhecido de uma coisa por outro, constituído geralmente de vários termos, com a intenção de focalizar um aspecto particular do referente. Diz que essa figura é encontrada com maior frequência na poesia épica e no estilo oratório.

O eu-lírico, utilizando de alguns nomes de bois famosos os quais já pegou, entre eles Indubrasil, Nerol, Xulte, Guadimá, Moura, Junquêro, Pintado, Nuve, Alvação, Giz, Peduro, Landrêis, Malabá, Laranja, Rajado, Lubião, Boi de Gabarro, Banana, Môcho, Armado de Curralêro e Barbatão, carrega o poema com nomes que funcionam como arquétipos, que irão, paulatinamente, constituindo o mito do boi fujão.

Essa relação de nomes de bois fugidios fortalece um ambiente pertencente ao espaço mítico do boi misterioso, a existência de um lugar mergulhado no inconsciente coletivo do peão nordestino, estória oriunda de tempos passados, tempos do Brasil Colônia, tempos da povoação de um Nordeste ainda conhecido como região Norte, local onde o vaqueiro era peça fundamental na criação de gado, que vivia solto nessas terras, marcados com marcas dos seus donos (os grandes fazendeiros), mas, de certa forma, libertos das cercas, até então inexistentes nesses espaços.

Em Cantiga do Boi Incantado, Elomar exerce uma reativação de mitos oriundos dessa região pastoril. Esses mitos ainda veiculam na rotina do homem sertanejo e, também, numa união, assimilação desses mitos a motivos e mitos universais. O autor resgata, com suas canções, inconscientemente junto ao (seu) público, alguns arquétipos ancestrais.

A caracterização dos momentos enfrentados por esse homem, esse personagem fictício do poema, é parte integrante do material cultural de um homem que possui em sua cultura forte credence em coisas encantadas, anjos e demônios, e que, pragmaticamente, quando não se têm explicações para os fatos, mitificam-os, criando assim uma forma de justificativa a tais momentos. No caso do poema, se o boi se faz imbatível, então ele tem parte com coisas misteriosas, é filho do mal, cria do demônio, torna-se um mito.

Cantiga do Boi Incantado tece alguns arquétipos que servem na construção de um mito regional, o do boi invencível, aquele que se refugia no mato, foge dos cavaleiros, e de tão difícil que é a sua captura, torna-se um mito pertencente à cultura do mundo dos vaqueiros. É uma representação social, são códigos sociais de um grupo, fruto do convívio de vaqueiros representantes de um Brasil colonial e sertanejo, que teve como principal fonte econômica, isto na região Norte (hoje o Nordeste), a criação de gado, solto em grandes áreas ausentes das limitações de cercas.

Em Cantiga do Boi Incantado, contrariamente ao que se dá nos romances do “Ciclo do Gado” que Cascudo (1978, p.369) diz registrarem “a história dos animais que fugiram das fazendas, vivendo anos e anos nas serras ou grotões, rebeldes às buscas dos vaqueiros e campeadores” e que reverenciam a glória do boi, sua destreza e esperteza, seu interior. Nesta canção o enfoque está aprofundado nos aspectos voltados ao estado psicológico do vaqueiro.

É claro que esse texto poético apresenta também como formadores de seu núcleo de personagens, além do vaqueiro, seu cavalo ventania, o boi e a jovem a quem o vaqueiro prometeu a façanha de pegar o mencionado boi. Esses personagens fortalecem esse momento mítico numa região pecuária carregando arquétipos temáticos universais, como aquele do cavaleiro que dá à jovem demonstrações de sua valentia. Aqui, na força e bravura em pegar o boi, em outros momentos literários, na força do cavaleiro que mata o dragão, que vence outros monstros e duelos entre cavaleiros. Todos esses símbolos juntos constituirão o **mito do boi fujão**.

Câmara Cascudo (1993, p.127) constata que essa literatura oral que louva o boi vive nas regiões da pecuária, nela vemos a façanha, agilidade, força e decisão do boi. Diz que no Nordeste de outros tempos, propiciou-se bastante a criação do mito do boi, que vivia longe da existência da divisão de cercas, livres e criados em campos sem fim. Alguns bois se escondiam para sempre e acabavam se tornando famosos, lendários no mundo cultural dos vaqueiros, eram tidos como bravos e arredios.

Esse mundo de sensações antigas é constituinte do inconsciente coletivo, fruto de um mundo de tropas e vaqueiros, parte do conjunto de valores culturais do homem sertanejo. De Cantiga do Boi Incantado pulsa-nos imagens e vocábulos que vão aos poucos constituindo um clima de outros tempos.

Cascudo (1978, p369-372) diz que temos na história da literatura oral, romances sobre boi, como o do Rabicho da Geralda, com versos de 1792, do Boi Espácio, segunda metade do séc.

XIX, o romance do Boi Liso, encontrado por Pereira da Costa no sertão pernambucano e a estória do boi “Mão de Pau”. Todos esses romances fazem parte da tradição nordestina, do clima de mito criado sobre tais bois que desapareciam mato adentro, sumiam e se tornavam ferozes e assustados, dando muito trabalho aos vaqueiros, que arriscavam suas vidas para retorná-los às propriedades rurais.

No Romanceiro brasileiro vemos a apresentação entre os romances, dos do ciclo do gado e naqueles que apresentam um boi famoso. Segundo Renato Almeida (1942), nele “A cantilena é um pouco monótona, com música e versos banais, setissilábicos e rimas repetidas em ão. As utilidades do boi é que são fantasmagóricas, como de um bicho rabelaisiano”.

Câmara Cascudo (1968, p.88) relata que o “romance” do Boi Surubim é um dos mais antigos e de maior área de influência”. Diz que “todo o nordeste conhece a música característica e alguns versos são cantados em toda a parte”. Relata que “os versos em quadras mostram a antiguidade do “romance”, que “Surubim é o peixe azulado, çoo-obí, animal, caça, bicho, azul, em nhengatú”. Fala que Surubim é também um “rio do Piauí, o grande produtor de gadaria logo na primeira vintena do século XIX”. Fala que “o topônimo denuncia que o “romance”, pertencendo ao Ciclo do Gado, é de fins do século XVIII ou princípios do XIX”.

Em Cantiga do Boi Incantado há aboios, que Renato Almeida (1942, p.87) chama de “linhas melódicas calcadas sobre vogais”, geralmente “A,E,O”, “entoadas pelos vaqueiros conduzindo gado solto”. Melodias que exercem fascinação sobre os animais que, aboiados, “seguem os seus condutores léguas e léguas, como que tocados por estranho sortilégio”. Verifica que o canto para conduzir o gado é também universalmente conhecido e que na França os boiadeiros “excitam os animais ao trabalho por meio de canções tradicionais, que terminam com uma interpelação ao animal que se atrasa”.

O). Na quadrada das águas perdidas: o lugar inatingível.

Na Quadrada das Águas Perdidas

1. Da Carantonha mili légua a caminhá
2. muito mais, inda mais, muito mais
3. da Vaca Sêca, Sete Varge inda pr'á lá
4. muito mais, inda mais, muito mais
5. Dispois dos derradêro cantão do sertão
6. lá na quadrada das águas perdidas

7. Rêis, Mãe-Senhora
8. beleza isquicida
9. tens a lagoa arriscosa função
10. Ô Câindo chiquera as cabra mais cedo
11. aparta os cabrito mi cura Segredo
12. chinha Lubião, esse bode malvado, travanca o chiquêro
13. ti avia a cuidar
14. Alas qui as polda di Sheda rincharo ao luá
15. na madrugada suadas de medo pr'á lá
16. Runcas levando acesas candeia inlusão
17. Da Carantonha mili légua a caminhá
18. mil badaronha tem qui tê pr'á chegá lá
19. Sete jinela sete sala um casarão
20. Laço dos Moura
21. Vage dos Trumento
22. Velhos Domingos
23. Casa dos Sarmentos
24. Moças, senhoras
25. Mitriosa função
26. Dá pressa in Guilora a ingomá nossos terno
27. Albarda as jumenta cum as capa de inverno
28. cuida as ferramenta num dêxa ela vê
29. Si não pode ela num anuí nois í
30. Onte pr'os norte de Mina o relampo raiô
31. Mucadim a Mãe do ri as água já tomô
32. Anda muntemo o mondengo pr'a nós í pr'á lá

Em *Na Quadrada das Águas Perdidas* o eu-lírico pretende ir de um espaço físico, de arrumações e tarefas do lar para o espaço mítico. Essa canção é parte das representações de um reino dos confins, um lugar distante, mítico, **o mito do lugar inatingível**, talvez por isso, encantado.

Liszka (op.cit., p.216-7) verifica que o mito possui um aspecto dinâmico de representação simbólica. Fala que as narrativas míticas começam com uma ruptura de hierarquia, levando a uma crise hierárquica, que serve para analisar os valores e regras que codificam uma cultura. Relata que o que se testemunha no mito é o deslocamento dessas regras e valores culturais.

Em *Na Quadrada das Águas Pedidas* há aspectos que acentuam mais e mais a distância a ser percorrida pelo eu-lírico para chegar ao local de suas pretensões, a **Quadrada das Águas**

Perdidas. Isso se dá numa alternância entre o tempo do eu-lírico e seu mundo, um mundo rural, com afazeres rurais, e a pulsação de trechos que apontam para a existência de um local distante, escondido, uma terra dos confins, um lugar de festas. Nesse local temos a presença de reis e senhoras e de um casarão cercado pela mística do número sete.

O nome do local dos desejos do eu-lírico já denota um lugar incomum, distante, o adjetivo *perdidas* se encarrega de acentuar por si só essa inatingibilidade e distância. O verso muito mais, inda mais, muito mais /, por sua vez, evidencia também tal distância, pois temos aí a utilização do advérbio de intensidade, muito, e do advérbio de tempo, ainda (inda). A expressão *mili légua a caminhá /*, assim como *inda pr'á lá /* e *dispois dos derradêro cantão do sertão /* servem também de fortalecedores desta distância a ser percorrida pelo eu-lírico, colocando-o na qualidade de um lugar pertencente ao reino dos sonhos.

P). Dassanta: dualidades e o castigo da mulher.

Dassanta

1. Mais o pió qui era qui sua bunteza
2. virô u'a besta fera naquelas redondeza
3. in todas brincadêra adonde ela chegava
4. as mulé dançadêra assombrada ficava
5. já pois dela nas fêra os cantadô dizia
6. qui a dô e as aligria na sombra dela andava
7. e adonde ela tivesse a véa da foice istava
8. a véa da foice istava
9. in todas as brincadêra adonde ela ia
10. iantes dela chegava na frente as aligria
11. dispois só se uvia era o trincá dos ferro
12. as mãe soltano uns berro
13. chorano mal dizia
14. e triste no ôtro dia
15. era só chôro e intêro
16. chôro e intêro chôro e intêro
17. Dassanta era bunita qui inté fazia horrô
18. no sertão prú vida dela
19. muito sangue derramô
20. conta os antigos quela
21. dispois da morte virô

22. pássu das asa marela
23. jaçanã pomba fulô
24. fulô roxa do Panela
25. só lá tem essa fulô
26. dispois da morte virô
27. pássu japiassoca açú
28. dispois da morte virô
29. pássu japiassoca açú
30. pássu japiassoca açú
31. pássu japiassoca açú
32. dispois da morte virô
33. pássu japiassoca açú
34. pássu japiassoca açú
35. pássu japiassoca açú

No texto de Dassanta há dualidades representadas num conjunto de elementos formadores de feixes significativos entre si. Essas dualidades estão nas oposições entre Bem x Mal, Belo x Feio (Beleza x Horror), Sublime x Maldito, Alegria x Tristeza, Vida x Morte.

Dassanta sendo bela cativa a paixão de todos e, conforme o texto, causa conflitos por onde passa, assombra as mulheres dançadeiras nas festas. Será que não desenvolve também o ciúme e a inveja dessas mesmas mulheres dançadeiras? É tema para os cantadores na feira, anda junto com a Morte e a Tristeza, e, por fim, morre e se transforma em um lindo pássaro amarelado. Dassanta é bonita, talvez a mais bonita do Sertão, mas faz horror. Quando morre, transforma-se num belo pássaro misterioso, uma pomba, uma jaçanã, é também comparada a uma flor rocha encontrada apenas no rio Panela, é pessoa de rara beleza.

É importante observar a carga semântica que cerca o personagem Dassanta, por ser bonita é também maldita. A mulher traz consigo, desde outrora, um grande peso. Ao parir sente dor, sofrimento, gera, mas sofre. Isso é bíblico, está no Gênesis, no versículo sobre o **Castigo da mulher**. Vamos então a ele:

Castigo da mulher

Disse também à mulher: Multiplicarei os teus trabalhos, e (especialmente os de) teus partos. Darás à luz com dor os filhos, e estarás sob o poder do marido, e êle te dominará.

E disse a Adão: Porque deste ouvidos à voz de tua mulher, e comeste da àrvore, de que eu te tinha ordenado que não comêsses, a terra será maldita por sua causa; tirarás dela o sustento com trabalhos penosos todos os dias da tua vida.¹⁸Ela te produzirá espinhos e abrolhos, e tu comerás a erva da terra. Comerás o pão com o suor do teu rosto, até que voltes à terra, de que fôste tomado; porque tu és pó, e em pó te hás de tornar. E Adão pôs à sua mulher o nome de Eva, porque ela era a mãe de todos os viventes.(Gen. 3, 16-20)

Outro representante do arquétipo da mulher amaldiçoada é Madalena. Personagem mítico da Bíblia que cativa o amor e compaixão de Cristo, mas, por outro lado, sendo uma prostituta, é execrada pelos conceitos morais e moralistas dos Homens. Isso também dá-se com Dassanta, bela mulher, mas que carrega os traços da maldição, está sujeita ao biotipo do homem sertanejo, seus costumes, sua cultura.

Nos versos iantes dela chegava na frente as aligria / dispois só se uvia era o trincá dos ferro /. O trincar os ferros é a realização de um duelo com facões. Essas características do sertanejo surgem no texto Dassanta carregadas de uma estereotipia, ou seja, de um conceito já pré-concebido. Tendo esse homem sertanejo essas características de valentia muito marcadas no poema de Elomar, vemos que não poderia restar a Dassanta nada mais que morte e transformação.

Dassanta passa a viver entre o céu e a terra, é um belo pássaro, mas que vive só e carrega consigo a maldição. De acordo com o nome da personagem, Dassanta, verificando a sua transformação em pássaro sagrado e/ou encantado, pensamos, isso forçando um pouco na leitura e desmenbrando o seu nome, em **da santa**;coisas e fatos que são de uma santa. Essa santificação vem reforçar os fatos do texto, e, de certa forma, cria um parâmetro entre o ser Dassanta e os sofrimentos a ela impostos, de tanto sofrer, poderá até se tornar santa.

Essa viagem do pássaro jaçanã ao Sol em busca do fogo para a Terra retoma uma história dos deuses mitológicos. Mário Meunier (1997, p.80-2) recorda-nos do momento em que Prometeu, tomado de piedade pelos homens, roubou das fornalhas da ferraria de Hefestos (Deus do fogo), na ilha de Lemnos, uma fagulha de fogo e a entregou aos homens. Prometeu acaba por ser acorrentado, por punição de Zeus, que não gostou de seu ato de caridade para com os humanos, no mais alto cume da Ilha do Cáucaso. Lá, uma águia devora-lhe o fígado, que renasce a cada término, para novamente ser devorado pela voraz águia.

No dicionário de Câmara Cascudo (1993, p.399) encontramos um pássaro que se assemelha ao apresentado no texto Dassanta, o pássaro **Japuaçu**, um “Japu grande (Ostinops

decumanus, Pall, Ictéridas), pássaro verde-amarelado, com manchas amarelo-ferrugem, bico cinzento e a extremidade vermelho-cinábrio”. Diz que a cor desse pássaro “é recordação de sua viagem ao Sol, de onde trouxe o fogo para a terra, que o desconhecia”.

Outra definição, agora sobre o termo jaçanã, resumimos da Grande Enciclopédia Larousse Cultural, lá temos, entre outras definições, o de que trata-se zoológicamente de um “Jacana jacana. Ave caradriiforme, provavelmente a paludícola brasileira mais comum”. Também lemos nesta enciclopédia que esse pássaro alimenta-se de insetos, moluscos, pequenos peixes e sementes, e é encontrado “em toda a América tropical cisandina”. São seus sinônimos os termos “cafezinho, casaca-de-couro, enxofre, frango-d’água-azul, marrequinha, menininho-do-banhado, piaçoca”.

Observando que Dassanta se transforma em pássaro encantado que paira entre o céu e a terra, podemos notar a ocorrência de uma adaptação do mito das sereias encantadas na construção dessa canção de Elomar, o que ilustramos por intermédio do texto de Câmara Cascudo (1993, p.706-7), que sereia é uma entidade sedutora, uma mulher com cauda de peixe. Verifica que as sereias eram divindades funerárias destinadas a chorarem pelos mortos e que, na época de Homero, eram três aves e não peixes. Sendo assim, o pássaro encantado, o japiassocacajú encontrado no texto de Elomar, é uma recriação e atuação desse mito da sereia.

Q) Cantiga de Amigo: arquétipos da lírica medieval portuguesa.

Cantiga de Amigo

1. Lá na Casa dos Carneiros
2. onde os violeiros
3. vão cantar louvando você
4. em cantiga de amigo
5. cantando comigo
6. somente porque você é
7. minha amiga mulher
8. lua nova no céu que já não me quer
9. dezessete é minha conta
10. vem minha amiga e conta
11. uma coisa linda pra mim
12. conta os fios dos teus cabelos

13. sonhos e anelos
14. conta-me se o amor não tem fim
15. madre amiga é ruim
16. me mentiu jurando amor que não tem fim
17. Lá na Casa dos Carneiros
18. sete candieiros
19. iluminam a sala de amor
20. sete violas em clamores
21. sete cantadores
22. são sete tiranas de amor
23. pra amiga em flor
24. qui partiu e até hoje não voltou
25. dezessete é minha conta
26. vem minha amiga e conta
27. uma coisa linda pra mim
28. pois na Casa dos Carneiros
29. violas e violeiros
30. só vivem clamando assim
31. madre amiga é ruim
32. me mentiu jurando amor que não tem fim

Em Cantiga de Amigo, contrariamente às cantigas d'amigo do romanceiro português, que tinham como eu-lírico reclamando a ausência do amado, a figura de uma mulher, aqui, quem clama a ausência é o homem, e da partida, do abandono de sua mulher amada.

O local ambientado nesta canção-poema é a Casa dos Carneiros, local fictício criado pelo eu-lírico. Nesta casa encontram-se violeiros, candieiros, violas, cantadores, sala de amores. O clima é romântico e amoroso, cantam os violeiros ao abandono da mulher amada.

O título Cantiga de Amigo lembra as cantigas portuguesas da Idade Média. D'Onofrio (op.cit., p.87) verifica que cantiga de amigo é canto lírico da região da Galícia e de Portugal, sendo anterior a qualquer influência estrangeira. Diz que o eu-lírico é uma moça exprimindo a sua dor e aflição, a mágoa pela ausência ou indiferença de seu amado. Fala que essa donzela dirige sua queixa à mãe, à irmã ou à amiga com quem o eu-lírico estabelece um diálogo acalorado.

Cantiga de Amigo explora alguns aspectos da tradição da poesia medieval trazida pelos portugueses. Isso ocorre por meio de recortes simbólicos expressos em seus versos. Para tanto, lembramos aqui o conceito de Lotman (op.cit., p.148), que diz que o símbolo surge das

profundidades da memória da cultura e existe anteriormente ao texto dado, ele surge na memória do escritor e é reativado no novo texto. Diz que o símbolo vai da profundidade da memória para o novo texto, atuando como um mecanismo da memória coletiva.

Um espaço simbólico marcado por termos que remetem a coisas e sensações da lírica trovadoresca, revestido em penúria e cercado de cantadores e violeiros clamando às juras amorosas de uma jovem senhorita, ambienta, na Cantiga de Amigo de Elomar, um clima usual das cantigas d'amigo portuguesas.

O primeiro verso da canção de Elomar, *Lá na casa dos Carneiros /*, indica e leva-nos imaginariamente há um lugar encantado, mágico. Neste lugar realiza-se uma cantiga em louvação a uma senhora, diz-se em homenagem a uma amiga-mulher. Esse poema-canção mostra as confissões de um amado, que perde a atenção e até mesmo o amor de sua amada mulher, como visto no verso *lua nova no céu que já não me quer /*. Essa imagem da mulher amada que se retira é uma constante na obra de Elomar, o que podemos observar em *Faviela e Incelença do amor retirante*, por exemplo.

Após a apresentação do ambiente onde se dá a entoação de violas louvando a mulher amada, as imagens são focalizadas mais de perto, fisga-se essa imagem e dá-se uma imagem mais minuciosa do ambiente. São apresentadas sete violas, sete violeiros, sete candieiros, imagem de um mundo iluminado parcamente à luz de candieiros, lamparinas antigas, cria-se um clima mágico no texto, uma sala de amor.

A segunda estrofe figurativiza a imagem de cantadores e violeiros clamando o retorno da jovem amada. Toda a cantiga entoada naquele ambiente são direcionadas para essa mulher, essa madre amiga, o que evidencia-se nos versos: *sete violas em clamores / sete cantadores / são sete tiranas de amor / pra amiga em flor / qui partiu e até hoje não voltou*. Fortalecendo os clamores e a ideia central do poema, queixas e lamentações à ausência da mulher amada. A síntese dos clamores das violas pelas juras de amor da jovem: */ pois na casa dos Carneiros / violas e violeiros / só vivem clamando assim / madre amiga é ruim / me mentiu jurando amor que não tem fim*.

Capítulo III

OUTROS ARQUÉTIPOS TEMÁTICOS RECORRENTES NA OBRA DE ELOMAR: O DA ÂNSIA AMOROSA, DA MORTE DO AMOR, DO ESTEREÓTIPO DA VIDA BOA, DA FEIRA NA VIDA DO SERTANEJO, DA ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO RURAL, DA SAUDADE E DO DESTINO.

Abaixo segue a transcrição da letra das seguintes cantigas: Faviela, Incelença do amor retirante, O Violeiro, O Pedido, Arrumação e Chula no Terreiro.

A). Faviela: ânsia amorosa, um velho motivo do inconsciente humano.

Faviela

1. A bença madinha cabei de chegá
2. do rêno das pedra das banda de lá
3. meu pai mandô queu vince aqui ti salvá
4. tomem queu subesse das nova de cá
5. de nada isquecesse de li priguntá
6. queu vince e viesse sem mais delatá
7. desse no qui eu desse pra li respostá
8. tem pressa das bota chapéu muntaria
9. apois qui aminhã iantes de rompê o dia
10. vai junto c'as frota lá pras Aligria
11. pas bespa das boda de Caçula e Fia
12. cum prijistença alembra qui é proxa
13. e já quaji às porta a vinda do Grande
14. Rei Jesus o nosso Redentô
15. manda priguntá se a vida
16. p'ressas banda miorô
17. é qui lá nos Impedrado
18. nossa luita inté fazia dó
19. se a fulô do gado
20. do gado maió
21. tomem das miunça
22. se as cria vingô
23. da roça só indaga
24. das mendioca só
25. plantada na incosta

26. do mato-cipó
27. findo o priguntoro já torno a istradá
28. donde é o lavatoro dex'eu me banhá
29. a casa sutura sizuda as jinela
30. vejo a camarinha de renda mais bela
31. da sala à cunzinha só inda nun vi ela
32. prigunto pru via daquela donzela
33. resposta madinha cadê Faviela
34. minh'alma duvinha
35. qui hai arte do mal
36. minh'alma difinha
37. margosa de fel
38. só faiz sete l~¹⁰ua
39. qui li di o anel
40. jurô qui era minha
41. pru tinta e papel
42. foi no minguante dessa passada
43. tão de repente deu-se o sucesso
44. qui já nem guento mais essa dô
45. vino dos cunfim da istrada
46. um mitrioso aqui posô
47. se arribô de madrugada
48. e Faviela ai de mim levô!
49. tão linda tão bela
50. priciosa donzela
51. malvada malunga
52. culpada foi ela
53. jurô qui era minha
54. pru tinta e papel
55. foi imbora a ruinha
56. ingrata e infiel
57. a bença madinha já torno a istradá
58. é tudo queu tinha pra li priguntá
59. minh'alma difinha
60. margosa de fel
61. só faiz sete lua
62. qui li di o anel
63. jurô qui era minha

10 devido a dificuldade de inserir o ~ (til) sobre a letra u para assim, representar a nasalização que o autor dá em performance para a palavra lua, resolvemos escrevê-la da forma apresentada acima.

64. pru tinta e papel
65. foi imhora a ruinha
66. ingrata e infiel

O texto Faviela, Incelença do amor retirante, O Violeiro, O Pedido, Arrumação e Chula no Terreiro compreendem arquétipos temáticos relativos ao cotidiano do sertanejo. Ambientam aspectos relativos à ânsia amorosa, à morte do amor (o fim da relação amorosa), ao estereótipo da vida boa, a presença da feira na vida do sertanejo, a organização do espaço rural, a saudade e o destino humano.

Faviela, texto que utiliza o arquétipo temático da ânsia amorosa, é uma carta encontrada no disco: *Cartas Catingueiras*. Os catingueiros denominam carta a toda canção que se forma a partir de um relato, de uma pesquisa em que o mensageiro leva e traz perguntas e respostas.

Essa carta é também um poema romance, pois, trata de uma narrativa em verso. Geir Campos (1995, p.142-3) verifica que o romance possui como forma poética uma composição estíquia, ou seja, é um poema não sujeito à estrofação regular, sua extensão é indeterminada. Diz que essa composição poética surgiu por volta do século XIV, em versos toantes, aqueles com semelhança na vogal tônica. Geralmente os versos que compunham o romance eram heptassílabos (redondilha), pentassílabos (redondilha menor) e decassílabos (Romance Heróico em Verso Heróico). Verifica que por serem os romances quase sempre poemas narrativos, o nome ROMANCE passou mais tarde a denominar qualquer obra literária de ficção.

Em Faviela um jovem rapaz vai até a casa de sua madrinha a mando do pai buscar notícias e pedir a sua benção e também, saber de uma jovem namorada chamada Faviela.

Nas perguntas feitas à madrinha, o jovem diz que chega do reino das pedras, e aqui temos a presença de um espaço mítico, e que o pai mandou que ele lá fosse e de nada esquecesse de perguntar a madrinha. O trágico é que o juvenzinho fica sabendo que sua amada havia fugido com cavaleiro aventureiro que por ali passara. A triste notícia arruina com toda a euforia e saudade que habitavam o interior do rapaz, esse revela à madrinha que havia ficado noivo de Faviela, e num átimo, vai logo apressando a sua volta a casa. Talvez até para enconder sua ira e mágoa, que agora eram suas companheiras no regresso ao lar.

O eu-lírico é um cavaleiro-mensageiro, lembra a imagem daquele cavaleiro que levava cartas nos filmes de faroeste norte-americano. É o batedor, o responsável em levar notícias de

um lugar para outro, e também trazer essas respostas. Para tanto, esse cavaleiro de faroeste americano, nos filmes, cruza caminhos perigosos, caminhos cheios de índios (Apaches), que tentam por fim ao seu trajeto, roubam suas cartas e/ou matam o rapaz. Esse cavaleiro é uma espécie de correio do Sertão, um pombo correio do sertanejo, que leva notícias dos seus mas, o que é mais evidente, busca notícias de sua jovem amada, a Faviela.

É constante a presença de redondilhos em Faviela, redondilhos heptassilábicos, ou maiores, e redondilhos pentassilábicos, ou menores, esse último é encontrado em maior número. Spina (1971, p.24-26) verifica que o redondilho é criação “galego-portuguesa”, são “metros típicos da poesia popular”. Relata que o redondilho pentassilábico “foi razoavelmente utilizado pelos trovadores galego-portuguêses”.

Segundo Spina (idem, ibidem), o pentassilábico é “também usado nas bailadas”, mais tarde “foi assimilado pela poesia espanhola” e, na França, “fez sua aparição em princípios do século XII”. Mantém-se “na poesia lírica” e aí “aparece em combinação com metros mais longos”. Já os poetas do século XV, verifica, “se utilizam dele em estrofes combinadas com outras de metros diferentes, mais longos e mais curtos”. Completa apontando para o fato de que “nas cantigas satíricas, de escárnio e maldizer, o redondilho maior”, o heptassilábico, “aparece com muita freqüência, bem como nos cantares de amigo mais antigos”.

O ritmo encontrado no poema pode sugerir, além de outros aspectos, a ansiedade do rapaz e os momentos de desânimo e tristeza do mesmo ao perceber a ausência da amada. Como visto em T.S. Eliot (op.cit., p.46) “num poema de certa extensão, deve haver transições entre passagens de maior ou menor intensidade, a fim de que se obtenha um ritmo de emoção flutuante essencial à estrutura musical do conjunto”.

Nos momentos em que os versos são maiores, há, isso verificando o ritmo, um distanciamento do personagem principal, o juvenzinho, e por outro lado, quando esses versos surgem com um menor número de sílabas há uma aproximação do rapaz, isso tanto física como emocionalmente, talvez por isso mesmo sejam mais constantes os redondilhos pentassilábicos. O ritmo apresenta-se em função do tema, ou seja, o encontro ou busca de notícias da pessoa amada.

Nessa oscilação entre versos maiores e menores, encontram-se imagens da ansiedade do jovem rapaz por saber novidades sobre sua amada. Em momentos em que se encontra em marcha com seu cavalo rumo à fazenda da madrinha temos a presença dos versos maiores, como uma espécie de reflexo da incerteza e do afastamento dos fatos em que se encontra o

jovem, em outros momentos temos a presença de versos menores, é quando o jovem se encontra diante de sua madrinha e fica sabendo das novidades, a principal e a mais triste delas, a sua amada se fora com um cavaleiro que por ali passou.

B). Incelença do amor retirante: a morte do amor

Incelença do amor retirante

1. Vem amiga visita
2. A terra o luga
3. Que você abandono
4. Inda ouço murmura
5. nunca vou ti deixa
6. Por Deus nosso senho
7. Tem na cumpanheira agora
8. Que você foi embora
9. A vida fulorô
10. Ouço em toda a noite escura
11. Como eu a tua procura
12. Um grilo a canta
13. Lá no fundo do terreiro
14. Um grilo violeiro
15. lambado a procura
16. Mas já pela madrugada
17. Ouço o canto da amada
18. Do grilo cantado
19. Lá lálalá.....
20. Geme os rebanhos na aurora
21. Mugindo cabe a senhora
22. Que nunca mais volto
23. Faz um ano em janeiro
24. Que aqui pousou um tropeiro
25. O cujo prometeu
26. Di na derradeira lua
27. Traze nuticia tua
28. Se vive ou se morreu
29. Ter naquela madrugada
30. Bem os olhos na istrada

31. E a tropa não volto
32. Ao Senhor peço clemência
33. Num Canto de Incelença
34. Do amor que ritiro

Em Incelença do amor retirante, canção composta pelo arquétipo temático do fim do amor, narra-se a morte do amor. Nesta canção a morte surge com o significado de abandono, de despedida e ausência da pessoa amada. Essa sensação de abandono está presente na imagem da relação feita entre o eu-lírico e o grilo que canta no fundo do quintal. Mas, nessa relação há uma grande diferença, na madrugada o titular da amada do grilo ecoa, é a sua amada que alegremente canta, acentuando ainda mais a situação do violeiro, que ao seu lado tem apenas a solidão.

O eu-lírico lembra ainda do rebanho que, mugindo na aurora clamam também pela ausência da mulher amada desse cantador solitário. Resta-lhe então esperar notícias de um tropeiro que por ali passou e que prometeu retornar com notícias da amada que se foi. Por fim, o cantador pede então, a clemência a Deus sobre esse amor que se retirou.

Câmara Cascudo (1993, p.315) verifica que Excelência trata-se de “um canto entoado à cabeça dos moribundos ou dos mortos, cerimonial de velório, ainda existente na Paraíba, Rio Grande do Norte e Pernambuco e, possivelmente noutros Estados”.

As Excelências, sendo canções realizadas junto aos mortos, são entoadas com efeito de reverência à alma, expurgo aos maus espírito, preparação para a passagem espiritual. É costume do sertanejo reverenciar aos seus mortos entoando essas cantigas junto à cabeceira de seus leitos de morte.

Cascudo (1993, p. 671-2) remete-nos ao verbete Reza de Defunto, lá encontramos também que excelência trata de uma reza, um conjunto de orações-cantos entoadas em voz alta diante dos mortos, diz que no Nordeste acrescentado às salve-rainhas e terços, encontramos ainda os benditos e as excelências. Fala que há excelência para ajudar na morte de moribundos, para uma boa hora de morte, excelência de despedida. Acrescenta que essa reza é cantada até que o cortejo fúnebre desapareça. Segundo Cascudo, é a “Ladainha de todos o santos”.

Incelença do amor retirante utiliza pontos essenciais do termo excelência, os seus sentidos e a sua força simbólica junto à visão de mundo, ou seja, à cultura desse homem tido como “do campo”. Desse canto aos mortos extraímos a isotopia do abandono, da despedida.

A Incelença do amor retirante carrega em seu bojo semântico aspectos de uma despedida amorosa, de um abandono, que o autor ironicamente relaciona com esse canto de louvor aos mortos e dá por assim dizer, por encerrado, morto, a existência desse amor.

C). O Violeiro: estereótipo da vida boa. Acima de tudo, cantar.

1. Vô cantá no cantu di primeiro
2. as coisa lá da minha mudernage
3. que mi fizero errante e violêiro
4. eu falo séru i num é vadiage
5. i prá você qui agora está mi ôvino
6. juro inté pelo Santo Minino
7. Vige Maria qui ôve o qu'eu digo
8. si fô mintira mi manda um castigo

9. Apois pro cantadô i violêiro
10. só hai treis coisa nesse mundo vão
11. amô, furria, viola, nunca dinhêiro
12. viola, furria, amô, dinhêiro não
13. Cantadô di trovas i martelo
14. di gabinete, ligêra i moirão
15. ai cantadô já curri o mundo intêiro
16. já inté cantei nas portas di um castelo
17. dum rei qui si chamava di Juão
18. pode acreditá meu companhêiro
19. dispois di tê cantado u dia intêro
20. o rei mi disse fica, eu disse não

21. Apois pro cantadô i violêiro

22. só hai treis coisa nesse mundo vão
23. amô, furria, viola, nunca dinhêiro
24. viola, furria, amô, dinhêiro não

25. Si eu tivesse di vivê obrigado
26. um dia iantes desse dia eu morro
27. Deus feis os homi e os bicho tudo fôrro
28. já vi iscrito no Livro Sagrado
29. qui a vida nessa terra é u'a passage
30. cada um leva um fardo pesado
31. é um insinamento qui derna a modernage
32. eu trago bem dento do coração guardado

33. Apois pro cantadô i violêiro
34. só hai treis coisa nesse mundo vão
35. amô, furria, viola, nunca dinhêiro
36. viola, furria, amô, dinhêiro não
37. Tive muita dô di num te nada
38. pensano qui êsse mundo é tudu te
39. mais só dispois di pená pelas istrada
40. beleza na pobreza é qui vim vê
41. vim vê na procissão Lôvado-seja
42. i o malassombro das casa abandonada
43. côro di cego nas porta das Igreja
44. i o êrmo da solidão das istrada

45. Apois pro cantadô i violêiro
46. só hai treis coisa nesse mundo vão
47. amô, furria, viola, nunca dinhêiro

48. viola, furria, amô, dinhêiro não
49. Pispiano tudo du cumêço
50. eu vô mostrá como faiz um pachola
51. qui inforca u pescoço da viola
52. rivira toda moda pelo avêssô
53. i sem arrepará si é noite ou dia
54. vai longe cantá u bem da furria
55. sem um tostão na cuia u cantadô
56. canta inté morré o bem do amô

Refrão + / três a quatro vezes o

trecho: “viola, furria, amô, dinhêiro não”...

Em *O Violeiro* temos um arquétipo temático que reforça o estereótipo da vida boa visto na figura do cantador. Há nessa canção de Elomar, a presença de um típico cantador brasileiro, filho-herdeiro de toda uma antigüidade repercutida oralmente. Zumthor (1993, p.58) verifica que esse violeiro surge de resquícios deixados pelos goliardos, clérigos errantes ou marginais ou pelos trovadores, trouvères e minnesänger. Passando pelos menestréis, ménétrier, minstrel, meistersinger, cantastorie. Todos esses intérpretes são representantes da oralidade e portadores da voz poética, detêm a palavra pública difundindo espetáculos.

Câmara Cascudo (1958, p.95) diz que esses cantadores do sertão nordestino são pequenos agricultores, donos de pequenas fazendas, trabalhando como “meieiros” com o fazendeiro, mendigos, cegos, aleijados, que nunca recusam um desafio. Relata que esses cantadores andam léguas com a viola ou a rabeca dentro de um saco encardido, às vezes cavalgam num animal emprestado, outras vão a pé, declamando o debate, preparando perguntas, vasculhando a memória.

Em *O Violeiro* são citadas algumas formas de desafio, como o martelo, o gabinete, a ligeira e o moirão. Renato Almeida (1942, p.91-5) apresenta as formas do desafio, que são: a colcheia, uma sextilha de sete sílabas; a ligeira, com ritmo apressado e rimas em á, o martelo,

com versos de seis, oito e dez pés (linhas), sendo os mais seguidos os decassílabos, com rimas obrigadas, na fórmula ABBAACDDC, é a grande arma dos cantadores, que cantam horas e horas e só os mais famosos agüentam o rojão do martelo. Chamam-se nós os temas que, numa estrofe, um cantador propõe ao outro.

Almeida (1942, p.96) relaciona também como formas de desafio o galope, que é uma sextilha de decassílabos e a parcela, com oito, nove e dez pés. Lembra que a carretia (carretilha) é uma espécie de parcela, com versos de cinco sílabas e seis pés, uma sextilha. Verifica que quando um cantador varia o verso o outro é obrigado a responder-lhe no metro adotado. Fala que o morão, também chamado trocado cujo nome pode ter surgido do poste homônimo que se utiliza nos currais, pode ser de cinco ou sete pés. Quanto ao gabinete, em Leonardo Motta (1921, p.12) trata-se de uma estrofe de nove pés (versos) decassílabos.

Cascudo (1993, p.287-8), relata que o desafio é um gênero recebido de Portugal e mantido no sertão nordestino brasileiro e os instrumentos que o acompanham são a viola e a rabeça no Norte, a sanfona e o violão, no Sul. Verifica que os árabes eram conhecedores do desafio, trazendo uma influência para a música dos cantadores sertanejos. Escreve que o desafio pertencia ao ciclo pastoral, acompanhado pelos instrumentos de sopro e que os cantadores do Nordeste cantam o desafio legítimo, aquele sem acompanhamento musical.

Leonardo Motta (1921, p.9) diz que o desafio é uma disputa intelectual entre cantadores diante de um auditório. Já Renato Almeida (1942, p.90) verifica que o desafio é um canto alternado, nele o cantador propõe ao adversário um problema ou lhe pergunta algo embaraçoso. Observa que o desafio é parte do folclore universal, conhecido na Grande Grécia e na Sicília, onde era cantado por pastores tocando syrinx. Finaliza que na Idade Média o desafio fazia parte da poesia provençal, mais precisamente do tenso ou tensão, que era uma canção alternada entre dois trovadores com opiniões contrárias.

Esse cantador canta então as coisas de sua modernagem, poderiam ser coisas ou delírios de sua imaginação, de sua criação, de toda uma tradição do universo do cantador, que se apresenta e jura em nome de Cristo (Santo Minino), afirmando assim a seriedade de suas palavras.

O que importa ao eu-lírico dessa canção de Elomar é apenas o amor, a liberdade (“furria”), sua música (a viola) e o dinheiro, esse não, ou não da forma pela qual muitos indivíduos vivem por ele. O dinheiro a esse cantador será uma consequência de sua felicidade como cantador, mas não fruto de seu interesse primeiro e único, pois sem amor, sem liberdade

e música, então, pensamos, para que servirá o dinheiro a tal cantador. O refrão enfoca um momento de euforia, a “consustancialização”, aproveitando de uma fala de Elomar, do ato de ser do cantador. É bom, é ótimo ao cantador ter viola, alforria, amor, dinheiro não (dinheiro nem tanto).

Na construção de O Violeiro há o emprego de antonomásias como Santo Minino (simboliza Jesus Cristo quando criança), “Vige Maria” (simbolizando a Mãe de Jesus Cristo), o “Livro Sagrado” (a Bíblia), “fardo pesado” (símbolizando a dor, as dificuldades na vida) e também temos o surgimento da **conversão**, que se trata de uma inversão com repetição simétrica dos termos invertidos, visto nos dois últimos versos do refrão: amô, furria, viola, nunca dinheiro / e viola, furria, amô, dinheiro não /, é claro que isso surge e faz parte do processo de criação do autor em busca de melhorar suas rimas na canção.

O texto configura a imagem do cantador como a de um ser místico, um indivíduo que tem na sua sina o cantar como um prazer, uma dádiva divina. Essa cantoria é recheada de elementos que caracterizam essa mística do cantador. Ele é um ser que canta as coisas modernas, ou tidas pelo eu-lírico como tais, busca as divindades de Nossa Senhora e do Menino Jesus, canta por amor a música.

O Violeiro se estrutura de clichês calcados na estereotipia e constitui a criação simbólica e esquemática da figura do cantador, ser histórico conhecido através do tempo e que ficou internalizado nos conceitos e julgamentos sociais como personagem retirante e feliz. Esta figura do violeiro está retratada nos versos: *apois pru cantadô i violêru / só hai treis coisa nessi mundu vãu / amô furria viola nunca dinhêru / viola, furria, amô dinhêru não /.*

O autor trabalha o conceito padronizado de que para ser cantador, bastam apenas três sentimentos, Amor, Liberdade e Música (viola), configurando assim uma visão cultural que generaliza o conceito de cantador como indivíduo livre dos interesses financeiros, ser liberto do dinheiro, como se antes de ser um cantador esse ser não fosse um indivíduo, carente como muitos outros das necessidades básicas que, feliz ou infelizmente, isso não vem ao caso, faz parte do homem atual, cidadão que vive em uma sociedade capitalista.

A construção de O Violeiro é linear, nela há resquícios de uma figura atemporal e mítica, o cantador violeiro. Errante andarilho que canta por vocação. Esse violeiro traz as respostas para os desafios a ele feitos em primeira mão, num estalo, na criação e memória cultural de repentista, que tem como principal característica a pronta resposta aos ataques cantados por outros cantadores e a ele direcionados. Esse cantador firma a verdade de sua fala no Menino

Jesus e na Virgem Maria. Esse estereótipo do cantador sem dinheiro configura também um conformismo cristão do homem catingueiro.

Elomar apresenta-se com o violão, daí, como o visto em Câmara Cascudo, não reproduz um “desafio legítimo”, pois utiliza-se de um acompanhamento musical, mas, por outro lado, relembrando ainda a Cascudo, como os cantadores do sul do nordeste, utiliza-se do violão.

Quando no poema surge o verso *cantadô di trovas i martelo /*, com o termo *trovas* tem-se uma aproximação à lírica medieval, à poesia provençal, do tenso ou *tensão*, que era também, como o desafio, um embate textual entre dois cantadores. Nesta relação entre *trovas* e *martelos*, pela imagem mítica do cantador, aproximam-se dois mundos, o do trovador provençal e o do cantador nordestino. Mas, apropria-se, em todo o poema-canção, aos valores culturais do homem sertanejo.

D). O Pedido: a feira na vida do sertanejo

1. *já qui tu vai lá prá fêra*
2. *traga di lá para mim*
3. *água da fulô que chêra*
4. *um nuvêlo e um carrin*
5. *trais um pacote de misse*
6. *meu amigo ah se tu visse*
7. *aquele cego cantadô*
8. *um dia ele me disse*
9. *jogan'um mote de amô*
10. *qu'eu havêra de vivê*
11. *pur esse mundo*
12. *e Morrê ainda em flô*
13. *Passa naquela barraca*
14. *daquela mulé reizêra*
15. *onde almoçamo paca*
16. *panelada e frigidêra*
17. *inté você disse uma lôa*
18. *gabano a bóia bôa*
19. *qui das casa da cidade*
20. *aquela era a primêra*
21. *trais pra mim u'as brividade*
22. *qui eu quero matá a sôdade*

23. *fais tempo qui fui na fêra*
24. *ai sôdade...*
25. *Apois sim vê se num isquece*
26. *qu'inda nessa luan¹¹ chêa*
27. *nós vai brincá na quermesse*
28. *lá no Riacho D'Arêa*
29. *na casa daquêle home*
30. *feiticêro e curadô*
31. *qui o dia intêiro é home*
32. *filho de Nosso Sinhô*
33. *mais dispois na mêa noite*
34. *é lubisome cumedô*
35. *dos pagão que as mãe isqueceu*
36. *do batismo salvadô*
37. *e tem mais dois garrafão*
38. *cum dois canguim responsadô*
39. *Apois sim vê se num isquece*
40. *de trazê ruge e carmim*
41. *ah se o dinhêro desse!*
42. *eu quiria um trancilin*
43. *e mais treis metro de chita*
44. *qui é pr'eu fazê um vistido*
45. *e ficá bem mais bunita*
46. *que Madô de Juca Dido*
47. *qui Zêfa de iô Joaquim*
48. *já qui tu vai lá pra fêra*
49. *meu amigo trais*
50. *essas coisinha para mim*
51. *já qui tu vai lá pra fêra*
52. *meu amigo trais*
53. *essas coisinha para mim*

Em O Pedido há a presença da feira na vida do sertanejo, um arquétipo temático que ambienta um importante lugar de trocas comerciais e culturais para a vida do sertanejo. Nessa canção figura uma relação de encomendas feitas pela mulher a seu amado. A feira no Nordeste

11 Por falta de aceitação do 'til' na vogal u, resolvemos sinalizar essa nasalização com a letra 'n' seguindo então a vogal 'u'.

é tida como um lugar intenso de comercialização de todos os bens, de mantimentos, cosméticos, animais e outros.

Nos versos iniciais de O Pedido Dassanta declara ao marido que, em certa ocasião lá na feira, um cego cantador lhe disse, jogando cartas a sua sorte, que ela iria morrer nova, morrer “ainda em flô”. Pede ao amigo que passe na barraca de uma mulher rezadeira e lhe compre umas “brividade” (bolo), Dassanta diz sentir saudades da feira. Ao ir fazendo os seus pedidos, Dassanta vai nos levando de encontro ao mundo mítico existente no Nordeste. Ao misticismo que se encontra em suas feiras, que são nada mais que a aglomeração de gente e cultura daquela localidade.

A canção apresenta toda a beleza do mundo feminino e de sua vaidade. Dassanta quer se enfeitar, pede trancilin, se caso der o dinheiro, pede ao violeiro que traga também uns metros de chita (tecido para costura). Dassanta quer ficar mais bonita que Madô de Juca Dido e que Zéfa de iô Joaquim.

A feira surge em O Pedido como local importantíssimo à vida do sertanejo. É, foi e talvez ainda seja, local de utilidade pública para muitas pessoas. Sobre isso lembramos daquelas feiras-livres existentes em lugares onde são a única forma de aquisição e meio de compra e troca de mercadorias, de informação e diversão (cantadores e repentistas do Nordeste).

Mas, o que seria mesmo uma feira? Segundo a Grande Enciclopédia Larousse Cultural feira é “local onde se faz mercado”, é uma espécie de “grande mercado realizado em épocas fixas em um lugar”. As feiras existiam desde a Antiguidade e também foram importantes na Alta Idade Média. O seu verdadeiro progresso se deu com a “renovação comercial da Europa Medieval”. Nesta época as feiras eram “o órgão essencial da vida econômica internacional” e tinham por isso, proteção de senhores e reis.

Uma feira que se tornou muito importante ao Brasil, principalmente a da região do Nordeste, foi a Feira de Santana. Como um fato histórico, essa cidade começou a ser desenvolvida nos primórdios do séc. XVIII, “a partir da fazenda de Santana”. Pela sua localização acaba se tornando local de pouso para tropas de gado vindas do Piauí, Goiás, Minas Gerais e do interior da Bahia, para serem embarcadas na região do recôncavo. Na segunda metade do século XIX é desenvolvida a feira que irá dar nome à cidade, isso se dá em 1873. Essa cidade fica conhecida então por Cidade Comercial de Feira de Santana e terá o seu nome reduzido para a forma atual em 1938, ou seja, Feira de Santana.

O município de Feira de Santana, na Bahia, é grande centro comercial e industrial. Lá são realizadas feiras de gado e de indústrias de materiais de construção e alimentícias. É considerada uma das maiores feiras do Nordeste, nela podem ser encontrados variados artigos regionais. Por ser um entroncamento viário, a sua importância para o nordestino aumenta ainda mais.

A feira representa todo o universo cultural, mítico e ideológico do nordestino. É também na feira que são comercializados a cultura desse homem, os folhetos da conhecida literatura de cordel, linguagem literária que quando não é lida pelo seu apreciador, talvez até pelo fato desse não ter o “dom” da leitura, é por ele escutada na leitura de outrem. Na feira cria-se um mundo cercado pelo encanto do encontro de pessoas vindas de várias localidades, em sua grande maioria, oriundos de áreas rurais afastadas.

E). Arrumação: organização das coisas no espaço rural, a apartação

1. *Josefina sai cá fora e vem vê*
2. *olha os fôrru ramiado vai chuvê*
3. *vai trimina reduzí toda a criação*
4. *das banda de lá já do ri Gavião*
5. *chiquêra prá cá já ronca o truvão*
6. *futuca a tuiá, pega o catadô*
7. *vamo plantá o feijão nu pó*
8. *Mãe Purdença inda num cuieu u ái*
9. *o ái rôxo essa lavora tardã*
10. *diligença pega panicum balai*
11. *vai cum tua irmã, vai num rumu só*
12. *vai culhê o ái, ái de tua avó*
13. *futuca a tuiá, pega o catadô*
14. *vamo plantá feijão no pó*
15. *lua nova sussarana vai passá*
16. *"sêda branca" na passada ela levô*
17. *ponta d'unha lua fina risca no céu*
18. *a onça prisunha a cara de réu*
19. *o pai do chiquêro a gata comeu*
20. *foi um trujejo c'ua zagaia só*
21. *foi tanto sangue de dá dó*

22. *os ciganos já subiro bêra ri*
23. *é só danos todo ano nunca vi*
24. *paciência já num guento a pirsiguição*
25. *já sô um caco véi nesse meu sertão*
26. *tudo qui juntei foi só prá ladrão*
27. *futuca a tuia, pega o catadô*
28. *vamo plantá o feijão nu pó.*

Arrumação, que em seu conjunto porta o arquétipo temático da organização do espaço rural, a começar pelo seu título, trata de uma organização da vida e das coisas do homem do campo, do sertanejo, em vista as dificuldades e ameaças, como a chuva, a chegada da onça suçuarana e a vinda dos ciganos, que surgem como ameaça a esse homem cultivador e criador, que têm, em muitas vezes, os seus bens roubados ou danificados por esses três personagens. Um temporal (fortes chuvas), outro animal feroz (a onça) e o último racional, e por isso, o mais ameaçador, o homem (ciganos).

Em *Música* (ano IV –1980, n.44) Elomar lembra que na caatinga os agricultores, mantendo uma tradição milenar, armazenam suas sementes da mesma forma que os egípcios, enterrando-as no solo. Esse tipo de conhecimento, que há séculos é transmitido pela transmissão oral, corre o risco de ser exterminado pelo progresso desvairado da tecnologia, e aqui, nesta canção de Elomar, se faz presente a ação de futucar a tuia, ou seja, separar o feijão da areia.

Do verso *forrô ramiado*, uma metonímia, extrai-se a imagem do céu com nuvens que prenunciam a chuva. O *forrô* tem como tarefa ativa, *forrar*, daí essa metaforização similar com o céu, que cobre, que forra a terra. Outro vocábulo, *riduzi*, no sentido de ajuntar, de arrebanhar os animais. O termo *futuca a tuia* significa procurar, explorar, separar o feijão na “tuia”, em linguagem vernacular *tulha*, separar o feijão da areia, que é costume das pequenas agriculturas, das de subsistência, estocar o feijão em *tulhas* com areia, o que dizem, serve para conservá-los do frio, bolor, fungos e brocas.

O termo *catadô*, por seu lado, trata de uma espécie de feijão, o feijão “*catadô*”. Outra construção é o *ái roxo essa lavora tardã /*, que trata-se de alho roxo, retomando à linguagem corriqueira, coloquial, diz-se então “*ái*”, e essa lavoura é demorada, acontece depois de outras colheitas.

Temos ainda o vocábulo *panicum*, ou *balaios*, que é de fácil dedução, pois no verso, vemos essa palavra seguida do vocábulo suprimido, “*balai*”. Ainda temos, entre outros, *seda branca*, que trata de um bode pai do *chiquêiro*, aquele que é o reprodutor. Segue ainda a construção *ponta d’unha lua fina risca no céu /*, que denominamos como a figura da lua nova, que é fina e se assemelha à unha, ou melhor, à parte desta unha quando cortada. Temos também *zagaia*, que já é termo bastante conhecido na literatura, vemos inclusive em alguns livros de Guimarães Rosa, trata-se de um instrumento utilizado para apanhar animais ferozes e estrangulá-los pelo pescoço.

Esse poema-romance apresenta o cotidiano de pessoas moradoras do campo, mais precisamente de lugares distantes, desolados, isso podemos supor com o levantamento dos costumes aí encontrados. Costumes tais como armazenamento de sementes de feijão em tulhas de areia, apartação dos animais, evitando assim, a forte chuva, as presas da onça suçuarana e a presença dos ciganos, que como diz o eu-lírico (o pai), todo ano lhe trazem problemas.

F). *Chula no Terreiro*: rota do indivíduo, saudade e destino – coisas do inconsciente humano.

Chula no Terreiro

1. *Mais cadê meus cumpanhêro cadê*
2. *qui cantava aqui mais eu, cadê*
3. *na calçada no terrêro, cadê*
4. *cadê os cumpanhêros meus, cadê*
5. *cairo na lapa do mundo, cadê*
6. *lapa do mundão de Deus, cadê*
7. *mais tinha um qui dexô o que era seu*
8. *pra i corrê trecho no chão de Son Palo*
9. *num durô um ano o cumpanhêro se perdeu*
10. *cabô se atrapaiano cum a lua no céu*
11. *num certo dia num fim de labuta*
12. *foi cuano ia atravessano a rua*
13. *parou iscuspiu no chão pois se ispantô cum a lua*
14. *ficô dibaxo das roda dos carro*
15. *purriba dos iscarro oiano prá lua, ai sôdade*
16. *naquela hora na porta do rancho*
17. *ela tamem viu a lua pur traiz dos garrancho e no céu*

18. *pertô o caçulo contra o peito seu*
19. *o coração deu um pulo os peito istremeceu*
20. *soltô um gemido fundo as vista iscureceu*
21. *valei-me Sinhô Deus meu apois eu vi Remundo*
22. *nas porta do céu, ai sôdade*
23. *mais tinha um qui só pidia qui a vida fôsse*
24. *u'a função noite e dia qui a vida fôsse*
25. *regada cum galinha vin queijo e doce*
26. *sonhano a vida assim arriscô mêrmo sem posse*
27. *dexano a vida rúim intão se arritrou-se*
28. *levou-lhe um ridimúim e a festa se acabou-se, ai sôdade*
29. *mais tinha um qui só vivia prá dá risada*
30. *cuano êle aparicia a turma na calçada*
31. *dizia evem Fulô das alegria*
32. *covêro da tristeza i das dori maguada*
33. *pegava a viola e riscava u'a tuada*
34. *ispantava a tristeza ispaiava a zuada, ai*
35. *lôvava os cumpanhêro nua buniteza*
36. *qui aos pôco pru terrêro voltava a tristeza,*
37. *esse malungo alegre e de alma manêra*
38. *tamem tinha nos peito a febre perdedêra*
39. *se paxonô prua moça num dia de fêra*
40. *norano qui a mucama já era cumpanhêra*
41. *de um valentão de fama e acabadô de fêra*
42. *o cujo cuano sôbe vêi feito u'a fera*
43. *pois tinha fama de nobe e de qualquer manêra*
44. *calô c'ua punhalada a ave cantadêra*
45. *covêro da tristeza e das dori maguada*
46. *morreu cuma me dói dua moda mangada*
47. *cu'a lágrima nos ói, e na bôca u'a rizada ai sôdade*
48. *E mais cadê aquele vaquêro Antenôro*
49. *cum seu burro trechêro e seu gibão de côro*
50. *esse era um cantadô dos bem adeferente*
51. *cantano sem viola alegrava agente*
52. *no ano passado na derradêra inchente*
53. *o Gavião danado urrava valente ai sôdade*
54. *chegô intão u'a boiada do Norte*
55. *o dono e os vaquêro arriscaro a sorte*
56. *o resultado dessa travissia*
57. *foi um sucesso triste, Virge-Ave-Maria*
58. *o resultado da bramura foi*

59. *qui o ri levô os vaquêro o dono os burro e os boi ai sôdade*
60. *derna dintão Antenoro sumiu*
61. *dos muito qui aqui passa jura qui já viu*
62. *na Carantonha, na serra incantada*
63. *pelas hora medonha vaga u'a boiada*
64. *o trem siguino um vaquêro canôro*
65. *a tuada e o rompante jura é de Antenoro*
66. *ah, an, ah, ah, ê boi*
67. *ê ê boi lá ê boi lá ê boi lá.*

Chula no Terreiro narra a saudade e do destino. É habitada por intensa dramaticidade. O **HOMEM** está condicionado pelas intempéries da vida, vontades e contrariedades inerentes a todos. Esses amigos vistos na canção não sobrevivem à curiosidade e ao trágico destino que encontram na grande São Paulo, capital então, do sertão e do sertanejo. Não sobrevivem à lascívia. Não sobrevivem ao susto com o urbano, o concreto. Morrem ao transportar uma tropa de animais pelo rio.

No nome Chula no Terreiro fundem sentidos. Terreiro seria um lugar afetivo, do convívio entre amigos, um fundo de quintal. Um lugar da felicidade onde se dá a reunião de amigos para efetuarem seus cantos. Chula, segundo Câmara Cascudo (1993, p.223), é canto e dança que no Rio Grande do Sul é dançada pelos homens em forte coreografia física.

Alvarenga (1950, p.158-161) apresenta a chula como dança e canção de origem portuguesa e fala que nos autores brasileiros ora é dança singular, ora música destinada a várias danças populares. Diz que a chula se liga entre nós à noção de dança violenta, lasciva, sapateada, requebrada, acompanhada de palmas, nela costuma aparecer também a “umbigada” e na Amazônia o sentido genérico de tal palavra é cantiga. Finaliza verificando que a chula canção é acompanhada por violões, já na dança aparecem violão, cavaquinho, viola, pandeiros, castanholas ou a imitação delas com os dedos.

Nos seis primeiros versos de Chula no Terreiro há uma pergunta que fica ecoando, mais *cadê meus cumpanhêro cadê /*. O vocábulo *cadê*, carregado de uma forte expressão oral, é um elemento que se repete ao longo desses versos, é encontrado oito vezes no percurso desses seis versos iniciais. Essa repetição de palavras ecoa como se o eu-lírico estivesse perguntando a alguém, ou a si mesmo, sobre o paradeiro de seus antigos amigos. Há ainda nesses versos iniciais, aliterações com o fonema oclusivo velar surdo /k/, o que ocorre nos vocábulos *cadê*,

cantava, calçada, cumpanheiro(s) e cairo. Esse efeito sonoro acrescenta um tom de saudade e tristeza à ausência provocada pela falta desses amigos.

O vocábulo cumpanhêro, por sua vez, surge no primeiro verso com o plural suprimido e retomado no quarto, já com essa pluralização enfocada, o eu-lírico repete no quarto verso, cadê os cumpanhêros meus, cadê /, é como se estivesse insistindo na pergunta, talvez uma pergunta dirigida aos céus, pois, na seqüência de tal canção iremos verificar que o eu-lírico aponta o sucedido aos seus prezados amigos.

Numa atmosfera carregada de uma linguagem falada que tipifica os valores culturais desse homem sertanejo e também fictício, pois, fruto de estereótipos arranjados na e pela construção literária e poética, o eu-lírico de Chula no Terreiro apresenta quatro amigos e suas características. Todas essas construções levam o leitor a uma constituição de imagens simbólicas desse espaço cultural criado e representado no poema. Molda-se assim uma aproximação do espaço do homem do campo ao mundo do vaqueiro e cantador sertanejo.

O primeiro desses amigos visto nesta canção é Remundo, que deixa mulher e filhos e retira-se para São Paulo em busca de vida melhor. É na cidade grande que irá se acabar, morre atropelado no momento em que fitava desatentamente o luar.

A distração de Remundo é resultado da liberdade que tinha no sertão e que é tomada pela correria da cidade grande. O espaço meditativo do catingueiro é assassinado, fica embaixo das rodas dos carros. O seu costume, até o mais simples deles, olhar a lua, um momento de reflexão, de saudade dos seus, da lua que havia em sua região, é perturbado. Atropelam-se os valores da cidade grande com os do sertão, choca-se o ambiente da contemplação, da admiração e natureza, com o urbano, o concreto.

A lua será uma imagem de ligação entre o homem na cidade grande e sua família no campo. O homem ao fitar a lua, desatento aos perigos urbanos da cidade grande, morre atropelado pelos carros quando atravessa a rua. A sua esposa, no sertão, ao olhar a lua, por premunição, percepção, saudade ou visão oriunda da crença religiosa, presente a morte do marido.

O segundo amigo é adepto às coisas boas da vida, coisas prazerosas, à satisfação, ao desejo e às facilidades efêmeras. Nos versos mais tinha um qui só pidia qui a vida fôsse / u'a função noite e dia qui a vida fôsse / regada cum galinha vin queijo e doce /, são iterados aspectos que possuem em sua carga semântica a sensação de prazer, a essência de coisas boas, gostosas e efêmeras da vida. Mas, chega então a imagem de um “ridimuim” que acaba com a festa. Essa

figura simbólica representa as tormentas da vida, a turbulência que pega esse homem despreparado para as mazelas que sente alguém que, assim como a cigarra, não se preparou para a vida e acabou tendo dificuldades.

O terceiro amigo era coveiro da tristeza e das mágoas, era “Fulô das Aligria”. Não aquelas flores de velório, sim aquelas coloridas, alegres, festivas, flores que animam, que divertem, assim era esse companheiro. Mas, como todo ser humano, “Fulô das Aligria” também expunha-se às contrariedades da vida, a sua condenação fora apaixonar-se por mulher comprometida, e, mais grave, mulher de um valentão, figura constante no imaginário nordestino, o valente e matador, vai daí que esse valentão acaba por apunhalar o alegre Fulô.

O quarto amigo trata-se do vaqueiro Antenôro, cantador sem viola, que alegrava a todos e acaba morto numa enchente no Rio Gavião, com sua vestimenta de couro, seu burro e toda a boiada que transportava.

Em Chula no Terreiro, com figuras-símbolos que resgatam motivos ancestrais, coisas do homem, aspectos do inconsciente coletivo de toda a humanidade, traçados com imagens que configuram o cotidiano do homem do sertão, com sua linguagem falada, sua maneira em fazer associações metafóricas de objetos em seu cotidiano, são apresentados quadros culturais e religiosos do vaqueiro e sertanejo.

Algumas imagens vão se formando no poema, elas brotam numa linguagem falada, suas figuras de linguagem são adequadas a esse mundo da fala, mundo do homem sertanejo. Tais figuras refletem o hábito do catingueiro de fazer relações entre as coisas, trabalhando os seus sentimentos em expressões bastante poéticas. Essas figuras apresentam-se em polaridades diversas.

Há no poema uma dualidade entre calçada e terreiro com lapa do mundo. Calçada e terreiro são polaridades que apresentam o lugar da cidade, o urbano e o lugar do campo, o espaço rural, mas, ambos esses espaços são conhecidos e trazem boas recordações, aquelas dos momentos de cantiga junto aos amigos do eu-lírico. A diferença está no termo lapa do mundo, que destranca as sensações rumo ao desconhecido, o obscuro. Lembrando que lapa, no dicionário trata-se de uma caverna, um abrigo na rocha, mas também um local oculto.

Segundo Cascudo (1993, p.429) lapa é tradicionalmente um local dos mistérios, da ciência secreta e dos conhecimentos sobrenaturais, pois bem, toda essa obscuridade, esse mistério faz parte do local desconhecido, um local oculto na imensidão do mundo. Esse local pode também ser o psicológico, inconsciente e misterioso.

Figura como elemento central neste poema o tema da saudade dos bons tempos, saudade provocada pela morte de amigos, relacionam-se os lugares afetivos e próximos com os distantes e por isso mesmo, desconhecidos e ocultos.

Um tema importante no poema é o do destino. O eu-lírico apresenta quatro amigos, todos eles, de certa maneira, são subjugados pelo destino, têm na morte o fruto colhido por seus próprios atos característicos. O primeiro, simples e contemplativo, morre quando atravessava a rua na cidade grande e não observa os carros, é atropelado, aqui temos um choque cultural, esse homem do campo morre esmagado pela civilidade.

O segundo, despreparado na vida e acostumado somente às coisas boas, sucumbe e se perde na vida, é arrastado pelas tormentas e contrariedades. O terceiro amigo, ser alegre e brincalhão, um cantador que tinha por essência dar fim a tristeza, morre da febre do amor, apaixona-se por mulher comprometida, mulher de um valentão, que apunhala o Fulô da Alegria. O quarto amigo, Antenôro, morre pela ousadia de transportar uma boiada para o outro lado do Rio Gavião, é levado, juntamente com a boiada, seu cavalo e outros cavaleiros, pela enchente, morre afogado.

Em Chula no Terreiro enfatiza-se o termo destino seguido pela saudade dos amigos e dos bons momentos que se foram. Pode-se dizer que a linha do indivíduo é motivo pessoal, mas também, de caráter coletivo. Vivemos e participamos de momentos bons e ruins, todos nós somos parte de uma aventura terráquea, daí, todos morremos e ficamos na e com saudades.

Capítulo IV

A INDÚSTRIA DA CULTURA NA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE ELOMAR

A poesia de Elomar institui-se numa continuação, renovação ou como queiram denominar essa movencia de dados e fatos da tradição¹² da poesia oral - histórias contadas a gerações e que, quando refletidas em sua obra, são também arte - poemas-canção inseridos no mercado da indústria cultural (indústria da cultura) através dos atos de criação e apresentação do autor, que veicula sua obra em apresentações em shows musicais.

A maneira pela qual o autor apresenta sua obra inserindo-a no mercado da indústria cultural diferencia-se de uma forma pesada de marketing como a que ocorre em grande parte da comercialização dos produtos de consumo encontrados em tal indústria.

As canções de Elomar não foram e não são apresentadas ao público de forma brusca como o são, por exemplo: os discos de pagode, de samba, axé, sertanejo popular e outras mais, as quais se tornam arte, em quase todo o seu conjunto, carregada de personagens e temas vazios. Silvia Anspach (1998, p.179-187) chamaria a essa manifestação artística de veiculação de “mitos-ocos”, aqueles mitos que se constróem “a partir do vazio, como que legitimados por uma leitura despolitizada”. Na intenção “de mitificar e desmitificar o real e as pessoas em função de interesses comerciais” vigora a chamada “lei das selvas”, que não se preocupa com a qualidade das mensagens e a atualização de mitos que tocam a alma humana, mas que cria mitos a partir do nada, simplesmente pela forte divulgação dos meios de comunicação.

Adorno (2002, p.5), sobre a indústria da cultura, constata que a cultura contemporânea a tudo confere um ar de semelhança. Filmes, rádio e semanários constituem um sistema. Cada setor se harmoniza em si e todos entre si. As manifestações estéticas, mesmo a dos antagonistas políticos, celebram da mesma forma o elogio do ritmo do aço, e a obra de Elomar aqui enfocada, por mais que seu autor fuja dessa indústria cultural, tem suas canções divulgadas em lps e CDs, já está dentro desse processo de *mercantilização cultural*. O importante é a forma como o autor percorre esse espaço, inserindo a sua obra num circuito lendário cultural, divulgando-a de uma forma dissimulada, ou seja, canta em shows e comercializa aí a sua obra e,

12 Essa tradição, no conjunto da obra de Elomar, firma-se em cantigas, cartas, romances, loas, chulas, desafios e baladas, entre outras.

o que é muito importante, não veicula mitos-occos. Sua obra é apresentada ao (seu) público via discos e apresentações musicais. O autor cria um mito de sua figura, personifica-se como um menestrel, um trovador místico. Ao projetar as suas canções com arquétipos temáticos relativos às sensações humanas, aspectos que carregam motivos essenciais ao Homem, o autor diferencia a sua obra daquelas que manipulam os “mitos-occos”, aqueles mitos construídos a partir do vazio.

Chamamos à maneira de apresentação das canções de Elomar de forma dissimulada, pois, na tentativa de não levar a sua obra rumo a um forte marketing veiculado pela mídia, na televisão, rádio e outros veículos de comunicação, o autor faz-se mito, cria uma estratégia de marketing pessoal e um clima lendário de suas canções e de sua pessoa no âmbito de um menestrel cantador, que traz em si toda essa essência mítica.

Ao se esconder o autor valoriza a sua obra e em shows performáticos aciona o interesse do ouvinte, levando-o a comprar sua obra musical em shows de teatro e outros lugares, criando assim um espaço de dificuldades na aquisição desse material artístico, que por isso tem o seu valor comercial elevado. O valor aqui comentado passa a ser um valor de estima ao objeto de arte visto como raridade. Assim, o pressuposto comprador irá pagar um preço afetivo a essa obra de arte, que será valorizada. Mas, agora, com o advento da internet, tudo mudou, e aquilo, aquela obra que era difícil de ser conseguida, chega agora às nossas mãos num simples clic com o mouse.

O autor têm seis ou mais discos (cds) editados por gravadoras de prestígio e boa parte de sua obra encontra-se nas mãos do próprio autor. Alguns discos seus estão sendo regravados em CDs, e editados com o selo independente chamado Rio do Gavião. Elomar possui um extenso material inédito, “engavetado”, como diz, e pronto para ser gravado.

Os seus discos e cds trazem na maioria das vezes canções que são retomadas de um disco para outro. Como exemplo disso temos a canção Cantiga de Amigo, que aparece na obra Das Barrancas do Rio Gavião, Parcelada Malunga, Cantoria 1, Cantoria 2 e Dos Confins do Sertão; O Violeiro, que surge em Das Barrancas do Rio Gavião, Parcelada Malunga, Cantoria 1, Elomar em Concerto e Dos Confins do Sertão; O Pedido, visto em Das Barrancas do Rio Gavião, Auto da Catingueira e Dos Confins do Sertão. Outras são inéditas e únicas em únicos discos (obras), como por exemplo, a canção Lôas para o Justo.

Essa estratégia fortalece um clima de misticismo em suas canções e em sua ‘figura’ de cantador. Tais canções são, em boa parte, comercializadas nos seus shows performáticos. Por

outro lado, vemos também que os discos editados pelas gravadoras Kuarup e Polygran (Philips), que circulam em lojas de discos, proporcionam um aproveitamento importante de tal meio, pois aí o autor expõe canções representativas de sua obra e chama a atenção do ouvinte para esse ‘mundo fictício’, levando-o à curiosidade e busca de outros exemplares.

Temos de um lado um menestrel-cantador, talvez a fusão entre aquele representante dos bardos antigos, cantores de reis e princesas, mensageiro da poesia, como os repentistas cantadores do sertão, e de outro, o autor-compositor-cantador, que inserido num mercado de consumo, põe um produto a venda, seus discos, CDs e shows performáticos, para um consumidor-receptor-ouvinte. Partindo rumo a um público maior, menos individual, pode-se pensar qual seria a importância que tem a força de alguns arquétipos na obra de tal autor e a sua repercussão no gosto e prazer do espectador-receptor, ou seja, no mercado da indústria cultural.

A obra de tal autor vinca-se estruturalmente às tradições literárias orais e lança-se ao (seu) público moldada em velhos arquétipos impregnados de coisas do homem, motivos e temas instalados no imaginário popular.

Essa obra apóia-se também em clichês calcados na estereotipia, como no tema de uma de suas canções, O Violeiro, que trata de uma criação simbólica e esquemática da figura do cantador, ser histórico conhecido através do tempo e que ficou internalizado nos conceitos e julgamentos sociais como personagem retirante e feliz. Em O Violeiro esta figura é retratada nos seguintes versos: *apois pru cantadô i violêru / só hai treis coisa nessi mundu vãu / amô furria viola nunca dinhêru / viola, furria, amô dinhêru não /.*

O texto tece o conceito padronizado de que para ser cantador bastam apenas três sentimentos: Amor, Liberdade e Música (viola), configurando assim um conceito preconcebido que generaliza o conceito de cantador como indivíduo livre dos interesses financeiros. Ser liberto do dinheiro, como se antes de ser um cantador esse ser não fosse um indivíduo, carente como muitos outros, das necessidades básicas que, feliz ou infelizmente, isso não vem ao caso, faz parte do homem atual, cidadão que vive numa sociedade capitalista.

A correlação dos arquétipos apresentados na obra de Elomar com os arquétipos temáticos universais leva-nos a expor o porquê dessas imagens enquanto efeito junto ao público. Qual a força de tais imagens no mundo do leitor, ou seja, qual será a relação do uso dessas estratégias na produção poética do mencionado autor e a sua atuação no mercado da indústria cultural.

O estudo do conjunto das canções de Elomar é significativo, nele voltamos no tempo e “batemos de cara” com antigos arquétipos travestidos e renovados, que Jung (1998, p. 94) diz serem “formas através das quais os instintos se expressam”.

Aqui retomamos os conceitos de arquétipo vistos em Zumthor e Jung, utilizando-os como complementares, que, unidos somam uma ferramenta essencial utilizada em nossa análise da obra de Elomar. Segundo Paul Zumthor (1993, p.145), arquétipo é o eixo vertical, a hierarquia dos textos. É um conjunto de virtualidades preexistentes a toda a produção textual. O arquétipo surge “como o relé das linhas de semelhanças que ligam um texto a outro”.

Jung (1991, p.417 e 419) verifica que arquétipo é imagem, “uma representação imediata, oriunda da linguagem poética”, é “a imagem da fantasia que se relaciona indiretamente com a percepção do objeto externo”, sendo no mínimo comuns a todos os povos e tempos. Diz Jung (1985, p.69) que arquétipos são figuras que ressurgem no decorrer da história, são “inúmeras experiências típicas de toda uma genealogia”, “resíduos psíquicos de várias vivências do mesmo tipo”.

A obra em foco é apresentada ao seu público paulatinamente. Em 1973, Elomar gravou o seu primeiro disco: *Das Barrancas do Rio Gavião*, que não é apresentado, assim como outros discos e cds de sua autoria, em comerciais de televisão. A divulgação de seu trabalho faz-se por meio de sua performance. O menestrel apresenta-se em shows e comercializa, ao término de cada espetáculo, a sua obra.

É claro que, atualmente, depois de vinte e oito anos da gravação de seu primeiro disco, Elomar ¹² que teve em seus discos companheiros cantadores que se tornaram famosos, tais como, Geraldo Azevedo, Xangai e Vital Farias ¹³ já está bem conhecido no mercado cultural. A forma pela qual o autor comercializou a sua obra cativou um público de teatro, de shows, e que agora, com uma parcela razoável de suas canções editadas pela gravadora Kuarup, mostra-se a um público maior. O autor apresenta-se no mercado cultural ladeando cantadores muitíssimos conhecidos como Pena Branca e Xavantinho¹³. Essa forma do autor lidar com a divulgação de suas canções é também uma forma de marketing pessoal.

As cantigas de Elomar apresentam-se nos seguintes discos e cds: Cantoria 1, Cantoria 2 e Cantoria 3, Elomar em Concerto, Concertão, Parcelada Malunga, Cantorias e Cantadores 2 e Xangai canta cantigas, incelenças, puluxias e tiranas de Elomar, todos esses editados pela

13 Falo do Cd *Cantorias e Cantadores 2*, da Kuarup.

gravadora Kuarup e ...Das Barrancas do Rio Gavião pela gravadora Philips/Polygran, Na Quadrada das Águas Perdidas, Fantasia Leiga para um rio seco, Cartas Catingueiras, Auto da Catingueira, Concerto Sertanez e Árias Sertânicas, todos gravação independente, timbrados com selo da gravadora do Rio do Gavião, e por fim, Nos Confins do Sertão, gravado na Alemanha, pela gravadora **Trikont**.

A figura do menestrel construiu-se paulatinamente, via depoimentos deste autor, que não abre mão de seu modo de pensar o Sertão, que vê como um espaço de preservação de características locais bens distintas, uma cultura do tropeiro mesclada a valores cristãos e medievais, como aqueles do código de honra vistos na Idade Média.

A Elomar é imprescindível ter suas canções veiculadas de forma independente, pois, pode manter-se com suas características formais e temáticas, pode preservar seus valores estéticos, e, por outro lado, exercer um maior controle sobre a comercialização de sua obra, criando também, para a sua pessoa de cantor, um espaço mítico.

Temos, de um lado um menestrel-cantador, talvez a fusão entre aquele representante dos bardos antigos, cantores de reis e princesas, mensageiro da poesia, como os repentistas cantadores do sertão, e de outro, o autor-compositor-cantador, que inserido num mercado de consumo, põe um produto à venda, seus discos e cds, para um consumidor-receptor-ouvinte. Partindo rumo a um público maior, menos individual, é possível pensar qual seria a importância que tem a força de alguns arquétipos na obra de tal autor e a sua repercussão no gosto e prazer apreciativo do espectador-receptor, ou seja, no mercado da indústria cultural.

O autor, juntamente com sua figura de menestrel e mantenedor da cultura o homem do sertão, apresenta-se com um texto pessoal, seus depoimentos, um tanto carregados, diríamos com um pouco de exagero em sua visão, o que acaba concebendo também a construção, juntamente com a de suas canções, de um espaço mítico cultural de sua pessoa artística.

Conforme o visto na revista Música, ano IV, n.44 de 1980, intitulado Elomar Figueira Mello: música medieval no séc. XX, o menestrel Elomar procurou evitar a indústria cultural, “assim como o diabo, a cruz”, e foi um dos primeiros artistas a gravar um disco independente, Na Quadrada das Águas Perdidas, com o seu selo particular **Rio do Gavião**. Esse disco foi considerado a mais importante gravação independente vista no ano de 1979.

Quando relacionamos a obra de Elomar à indústria da cultura esta relação não se prende a uma maneira agressiva de marketing efetuada via mídia pelo autor, que é contrário a essa tal indústria, sim pela maneira com a qual o autor foi, aos poucos, divulgando-se e divulgando o seu

trabalho para o (seu) público em performances. Esse público é visto como um público de teatro, de shows teatrais, e é nos finais de suas apresentações musicais que o autor comercializa os seus discos e cds.

A imagem mítica do autor foi sendo criada também pelo seu público e pelos jornalistas que o entrevistavam e entrevistam, e que, de certa forma, acabam divulgando a maneira de ser e de pensar sobre música, os seus modos de alimentação, que mesmo distante de sua terra natal e de sua fazenda, que fica nas proximidades de Vitória da Conquista, traz carne de bode em suas viagens, mantendo assim as suas características alimentares, e de certa forma, enfatizando ainda mais os seus traços de homem voltado às tradições e costumes culturais de sua localidade, tudo isso, juntamente com a obra produzida por Elomar, ambienta um clima de fantasia.

É prática comum, ao iniciarem um texto jornalístico sobre Elomar e sua obra, que os jornalistas principiem com uma apresentação da localidade, ou localidades, habitada pelo cantor, e de sua repulsa às grandes cidades, a sua angústia ao urbano, o que podemos observar abaixo:

“Dono de Três fazendas, onde cultiva café e cria carneiro, bode e gado, na extensão de 1000 hectares, Elomar passa seus dias no campo e as noites em cantorias. “Lá a musicalidade é outra”, garante. Mas foi por um encontro extra musical que ele, de certo modo, passou a ser conhecido, depois que o cartunista Henfil conheceu sua criação de bodes e resolveu batizar um deles de Bode Orellana, de largo sucesso em suas tiras em quadrinhos (O verdadeiro Bode Orellana, informa Elomar, já é falecido)”. (Veja, junho de 1979)

“Eu não gosto de cidade grande, não gosto de muita gente junta, gosto mesmo é de ficar no meio do mato, de lidar com a terra, com os bichos e de fazer minha música. Agora, é claro que eu me utilizo dos confortos da luz elétrica, da descarga, como todo mundo. Por outro lado, não assisto televisão, só gosto de ver filme histórico, bíblico, muito de vez em quando. Apesar de minha postura em relação à televisão, vou ter de instalar uma na minha fazenda pois os vaqueiros vão ver televisão nas casas vizinhas e deixam a fazenda abandonada. Não leio revista nem jornal. E em nenhuma hipótese como comida que não seja da minha terra. Quando tenho de viajar para fazer concertos, eu só fico em flat para poder cozinhar eu mesmo minhas comidas. Trago carne de bode, meus biscoitos de polvilho, minha farinha”. (Jornal da Tarde, novembro de 1998)

“Moro na beira do Rio Gavião, crio cabras, durmo com as janelas abertas, tenho a comida mais excelente do mundo, como carne de bode, tomo leite de cabra, um sossego daquele ... Dá para entender o porquê da preocupação, sai do paraíso para passar alguns dias no purgatório”. (Folha de São Paulo, novembro de 2000)

Sobre a forma pela qual seus discos e cds são comercializados, seu trajeto na indústria da cultura, o autor sempre privou pela sua independência, daí busca produzir suas canções com o seu selo independente *Rio do Gavião*. Isso nem sempre ocorreu desta maneira, pois, noutros momentos, teve os seus discos gravados por gravadoras como a Philips, que gravou o seu primeiro lp, o ... Das Barrancas do Rio Gavião, que Elomar disse em entrevista a jornalistas, não lhe pagarem os direitos autorais, veja trechos de textos a seguir:

“Seu primeiro LP. ... Das Barrancas do Rio Gavião, feito na gravadora hoje com o nome de Polygram, não lhe deu nenhum prazer. O LP foi mal divulgado e mesmo agora no seu relançamento, segundo ele, está havendo problemas para saber das vendas e, obviamente, dos direitos autorais.” (Folha de São Paulo, fevereiro de 1980)

“Sobre as sociedades arrecadadoras de direitos autorais diz: “Essas sociedades são o poder autoritário, despótico e opressor dos direitos autorais. Pedi desligamento de todas, e eles não me desligam. Não recebo nada, quando vem dinheiro, de ano em ano, chega um pinguinho, uma insignificância. A Philips, hoje Universal, relança sempre o meu disco e não me paga direitos há 20 anos”. (...) “Não quero mais que me repassem o dinheiro. Quero que me desliguem, que não me aporrinhem mais. Deixar de ser lesado nos teatros já me basta. Ou então vou me recluir em minha fazenda, não saio mais para cantar, só mando disco quando puder gravar, distribuo por meu sítio na Internet”. Assim é Elomar (Folha de São Paulo, novembro de 2000)

“Minha música está pelo original e pela música culta. O povo não apreende minha música, ela é só para iniciados, para gente que nasce pronta”, delimita.

“Nunca tive intenção de que minha música fosse profanada pelas massas. O povo é alimento para políticos demagogos, já viu uma turba atrás do trio elétrico? Não é gente, é um rebanho, uma manada de zebras”. (Folha de São Paulo, novembro de 2000)

Sobre a maneira de comercialização de seus discos e cds, há comentários num trecho da revista *Veja* de junho de 1979, que retrata muitíssimo bem essa imagem mítica do autor e de sua obra, essa resistência ao mercado industrial. Vamos a ela:

“Lançado no Rio e em São Paulo na semana passada, depois de uma rápida passagem do seu autor pelo chamado ‘sul maravilha’, o disco *Na Quadrada das Águas Perdidas* é um fenômeno pelo menos raro: só é vendido em algumas livrarias e casas de artesanato. Produção independente do baiano Elomar Figueira Melo, inaugurando o selo *Rio do Gavião*, ele fala de um outro mundo. “Sou um cronista dos fragmentos da nossa cultura catingueira”.

Apropriando-se de aspectos fonológicos, de uma linguagem da fala oriunda do mundo do homem sertanejo e catingueiro, o homem dos tempos do Brasil Colônia, aquele tropeiro que percorria vastos campos isentos de cercas, Elomar vai, aos poucos, descortinando para o seu leitor-ouvinte, uma ambientação de arquétipos culturais adequados aos mitos regionais dessa localidade real-fictícia chamada Sertão.

O circuito lendário cultural fonológico visto nas canções de Elomar são fortes descortinadores de ‘coisas’, aspectos das emoções humanas. Sua obra vinca-se estruturalmente às tradições literárias orais e lança-se ao (seu) público moldada em velhos arquétipos impregnados de coisas do homem, motivos e temas instalados no inconsciente coletivo.

Elomar, ao trabalhar com arquétipos, que Jung (1985, p.69) chama de figuras que ressurgem no decorrer da história, “inúmeras experiências típicas de toda uma genealogia”, “resíduos psíquicos de várias vivências do mesmo tipo”. Adequa imagens simbólicas à recriação de uma cultura específica, a do Sertão, do homem sertanejo. E, por seu lado, como autor, criador e recriador desse espaço cultural, ele surge com sua arte no mercado da indústria cultural num mito também de sua pessoa, faz-se um bardo e menestrel representante dessa cultura sertaneja e universal.

Esse mito forma-se a respeito da pessoa cultural Elomar Figueira Melo e juntamente com as características das imagens simbólicas veiculadas em sua obra, que expressam arquétipos gerais, coisas da essência humana, imagens que resgatam aspectos do inconsciente coletivo e que, quando utilizados num processo de criação, adequam-se a essa região real-fictícia chamada Nordeste, criando mitos regionais desses arquétipos humanos.

No percurso da vida artística de Elomar, temos um homem que ambiciona, por meio de sua arte, um lugar de criador, recriador e mantenedor das tradições orais sertanejas, que, sendo humanas, fazem parte e se hibridizam de toda essência da humanidade, pulsam imagens inerentes a toda raça humana.

Elomar retoma em sua obra tempos do passado, tempos míticos, que Mircea Eliade (op. cit., p.21) verifica ser o tempo das origens, um tempo “forte”, que foi modificado pela presença ativa e criadora dos Entes Sobrenaturais. Diz que quando vivemos os mitos, saímos do tempo profano, o cronológico, e ingressamos num tempo qualitativamente diferente, um tempo do “sagrado”, primordial e indefinidamente recuperável.

E. M. Meletínsky (1987, p.200-1), por sua vez, diz que o tempo mítico faz parte de um passado mítico, não um passado encontrado simplesmente no tempo antecedente, mas o

passado de uma especial época da criação primeira, o tempo mítico, um supratempo, os tempos “iniciais”, “primeiros”, que antecederam o começo da contagem do tempo empírico. Verifica que a época mítica é aquela dos objetos primordiais e das ações primeiras, como o primeiro fogo, a primeira lança e a primeira casa.

Esses tempos míticos extraídos de imagens simbólicas direcionam o leitor a textos bíblicos, como o da Parábola de São Lucas, O Apocalipse do Apóstolo João e o texto sobre a mulher forte, observado em A Donzela Tiadora e extraído do Livro dos Provérbios. Desses tempos míticos, são enfocados também aqueles textos resgatados de fontes pagãs. Em Noite de Santo Reis, texto que retoma o nascimento do Menino Jesus. Gabriela, texto que recria a presença das Parcas fiadoras, oriundas da mitologia grega. A Donzela Tiadora, texto que atualiza aquele da transformação de Dafne em loureiro e Tirana, texto que retoma a figura de Hefesto, filho coxo de Hera com Zeus.

O texto de Elomar retoma também o tempo mítico construído nos afazeres do sertanejo. O tempo da vinda das chuvas, encontrado em Campo Branco e o tempo a organização do espaço rural, visto em Arrumação. Assim como o tempo da recordação dos amigos, observado em Chula no Terreiro. O tempo das feiras, apresentado em O Pedido, e o das histórias sobre seres encantados, visto no texto de Dassanta.

Aspectos dos Romances de Castelo também são retomados, como o visto em Naninha, o rapto da princesa pelo príncipe fantasiado de velho, a apresentação de tempos de reis, vista em Na quadrada das águas perdidas, o tempo do reinado de João VI, verificado em O Violeiro, assim como o resgate do tempo dos reinos que se funde às características geográficas sertanejas.

No texto de Elomar verificamos que elementos pertencentes ao tempo mítico são adaptados a um tempo cronológico, que também, por surgir como um estereótipo, o Nordeste que Durval Muniz (1999, p.81) denomina de espaço regional criado para permanecer no tempo, “agenciado de monumentos, paisagens, tipos humanos, relações sociais, símbolos e imagens que pontilham este território estriado pelo poder”, torna-se mítico.

Morin (1997, p.26) verifica que “o imaginário forma-se de arquétipos”, “sonhos racionalizados - temas míticos ou romanescos”. Fala que a “indústria cultural quer demonstrar esses aspectos à sua maneira e padroniza grandes temas romanescos, fazendo clichês dos arquétipos em estereótipos”.

Como o visto nos quadros representativos da poética de Elomar, a sua obra constitui-se, em grande parte, de alegorias, o que traz ao processo artístico de construção de sua obra um

recurso de expressão com espírito medieval. Também observamos nos quadros a presença da antonomásia, de antíteses, do homoptoto, do poliptoto, da mesodiplose, da antimetábole, da prosopopéia, e dos tropos metáfora, metonímia, sinédoque e ironia.

A obra de Elomar é, em sua maioria, essencialmente oral, apresentando em quase todos os textos de suas canções, figuras de linguagem que retomam aspectos da oralidade, os metaplasmos, que só não são encontrados em Lôas para o Justo, Seresta Sertaneza e Cantiga de Amigo.

Por outro lado, esse texto realiza uma miscigenação de registros. Em Naninha, juntamente com essa linguagem carregada de metaplasmos, essa linguagem oral, há a presença de um registro espanhol, o termo mala (má), visto no quinto verso mala sorte a qui li foi /. Seresta Sertaneza possui registros oriundos do português castiço, em vernáculo, são eles: “cerúleas”, “avaro”, “tresloucado”, “cindir”, só que, no verso vinte e cinco o termo “apois”, um metaplasmo por adição de letra, uma prótese, mistura esse texto à oralidade.

Corban é outro texto que possui vocábulo vindo do português castiço, o termo “corcéis”, visto no vigésimo quarto verso, só que nesse texto, predomina a linguagem oral. Já Lôas para o Justo e Cantiga de Amigo são textos construídos em vernáculo.

Uma especificidade é vista em Noite de Santo Reis, oral a começar pelo título, mas que possui, na terceira parte, em ALELUIA, uma inovação feita pelo autor. Quanto a utilização das palavras, há uma diferença visível entre as duas primeiras parte e a terceira. Nas duas primeiras, há vários vocábulos que expressam uma característica oral, como “nóis, nunciá, jumentin, istrada, sinhô, ôro, cum, visitano”. Já na última e terceira parte, essa oralidade não se faz presente nos vocábulos, todos característicos da linguagem em vernáculo.

Nas canções de Elomar encontramos como metaplasmos as apócopes “vô”, “home”, “cantadô”, “suzin”, “ri”(rio), “voltô”, “retirá”, “tái”, “infrentá”, “bai”, “trabai”, “camin”, “bucadin”, “dô”, “mulé”, “maió”, “vingô”, “amô”, “flô”. As síncopes “pagano”, “locura”, “quêma”, “mia” (minha), “relampo”, “intêro”, “tropêro”, “ceguêra”, “dexada”. As aféreses “inda”, “tá”, “té” e “paxonado”. As epênteses “veiz”, “treis”, “irirmã”, “nois”, “mindingava”, “feiz”, “dispois”, “cunzinha”. As próteses “iantes”, “apois”, “adonde”, “arrepará” e outros como os paragoges e as metátases, que são significativamente espalhados nos textos da obra de Elomar.

Os metaplasmos nada mais são que aspectos retomados da oralidade. Expressos no conjunto dos textos por nós estudados, restabelecem o mundo desse personagem real-fictício,

o cantigueiro e sertanejo, com seus costumes e falares. Nesse entrelaçamento entre tempo mítico e tempo cronológico, entre registro oral e vernacular, Elomar recria o imaginário popular sertanejo.

Em Naninha há a construção “pru modi”, que Amadeu Amaral (1982, p.81) verifica ser bastante parecida com a do povo de Portugal em seu falar. Essa fórmula é a do “por amor de” para indicar circunstâncias de causa. Tal construção dá-se no verso pru modi das Arma o rei /, ou seja, por causa das armas. Amaral (idem, p.51) escreve que, em outro termo encontrado em Naninha, “morreno”, que seria morrendo, houve a queda do “d”. Verifica que isso ocorre “quase sempre, na sílaba final das formas verbais em ando, endo, indo: andano = andando, veno = vendo”, por exemplo.

Mário Marroquim (1934, p.27), sobre o falar nordestino, escreve que algumas palavras classificadas como fechadas são nasais. Verifica que as nasais estendem constantemente sua influência sobre as vogais que as precedem. Pronunciam-se ãmar, chãmar, ãmãmos.

Marroquim (idem, p.42) verifica que o e, quando nasal, perde a nasalação entre o povo, por exemplo nos termos “home”, “image”, “viage”, “onte”, “ontonte”. Diz que (p.47-8) o a soa como i, por exemplo, nas construções “jinela”, “Jinuaro”. Dá-se um caso de assimilação imperfeita, pois, sendo o j uma fricativa palatal, influenciou sobre o a para transformá-lo na vogal palatal i. A pronúncia geral é “sinhô”. Quando o e é inicial e possui depois de si um s com que forme sílaba, soa também sempre i: “isterco”, “istrada”.

Mário (idem, p.63) esclarece que quando o ditongo au é tônico, perde na maioria das vezes a semivogal, como exemplo temos o termo “Palo” (Paulo). Diz que (p.58) nas conversas coloquiais, entre o povo, se confundem os prefixos per, pre e pro, tornando-se usuais o pre e pro, ocorrendo em per, quase sempre, metátese do r, por exemplo: “preguntá”, “percurá” e “prefume”.

Por outro lado, esse texto realiza uma miscigenação de registros. Em Naninha, juntamente com essa linguagem carregada de metaplasmos, essa linguagem oral, há a presença de um registro espanhol, o termo mala (má), visto no quinto verso: mala sorte a qui li foi /. Seresta Sertaneza possui registros oriundos do português castiço, vernacular, são eles: “cerúleas”, “avaro”, “tresloucado”, “cindir”, só que, no verso vinte e cinco o termo “apois”, um metaplasmo por adição de letra, uma prótese, mistura esse texto à oralidade.

As figuras de linguagem, metáforas, metonímias, os metaplasmos, que fazem parte dos registros orais, assim como os registros em vernáculo, os registros cósmicos e religiosos, as

repetições de palavras, fundem-se no texto pétrico de Elomar carregados de alofonias, rimas ricas e pobres, toantes e consoantes, agudas e graves, externas emparelhadas, alternadas e interpoladas. Todo esse conjunto, juntamente com os tempos míticos apresentados, são moldados, em sua grande maioria, com exceção de A Donzela Tiadora (versos simétricos e hexassílabos), por versos heterométricos polimétricos.

Os poemas heterométricos polimétricos, poemas com variação no tamanho dos versos, juntamente com a alternância entre sílabas fortes e fracas, criam uma cadência rítmica que ajuda na composição do feixe de sentidos expressos na obra de Elomar.

Capítulo V

QUADROS DA OBRA DE ELOMAR

Apresentamos seis quadros representativos dessa obra, com os principais aspectos de sua poética encontrados em seu processo de criação. O primeiro quadro apresenta as figuras de linguagem - figuras de pensamento, de construção, de sintaxe e pelos tropos. Depois temos o quadro dos registros, formado com os registros de vernáculos orais, telúricos, cósmicos e religiosos. Também há o quadro das figuras fônicas, com aliterações, assonâncias, repetição de palavras e alofonias.

O quarto é o quadro das rimas, constituído de rimas conforme o vocabulário, conforme a extensão, conforme a acentuação e conforme a disposição. O quinto quadro é o dos tempos literários, constituído de figuras que resgatam o tempo mítico e o cronológico. Já o sexto e último quadro compreende os aspectos rítmicos e métricos da poesia de Elomar.

De acordo com Mircea Eliade (op.cit., p.21), tempo mítico é o tempo das origens, um tempo “forte”, que foi modificado pela presença ativa e criadora dos Entes Sobrenaturais. Diz que quando vivemos os mitos, saímos do tempo profano cronológico e ingressamos num tempo qualitativamente diferente, um tempo do “sagrado”, primordial e indefinidamente recuperável.

Campbell (op.cit, p.23-5) chama esses Entes Sobrenaturais de deuses. Verifica que esses deuses são a personificação de um poder motivador ou de um sistema de valores que funciona para a vida humana e para o universo, são, por exemplo, os poderes do próprio corpo e da natureza. Chama aos mitos de metáforas da potencialidade espiritual do ser humano, e os mesmos poderes que animam nossa vida animam a vida do mundo.

E. M. Meletínsky (op.cit, p.200-1), por sua vez, diz que o tempo mítico faz parte do passado mítico, não um passado encontrado simplesmente no tempo antecedente, mas o passado de uma especial época da criação primeira, o tempo mítico, o supratempo. Tempos “iniciais”, “primeiros”, antecessores do começo da contagem do tempo empírico. Verifica que a época mítica é aquela dos objetos primordiais e das ações primeiras, como o primeiro fogo, a primeira lança e a primeira casa, por exemplo.

QUADRO DAS FIGURAS DE LINGUAGEM

<i>Figuras de Linguagem</i>	<i>Figuras de pensamento</i>	<i>Figuras de construção</i>	<i>Figuras de sintaxe</i>	<i>Tropos</i>
Balada do filho pródigo	Alegoria	Antimetábole, homoptoto	Metaplasmos	Metáfora
Corban	Alegoria	Anáfora	Pleonasmo; Metaplasmos	☐
Lôas para o Justo	Alegoria Antonomásia	Antimetábole	☐	Metáfora, Metonímia
Gabriela	Alegoria	Anáfora, Homotéluto, Mesodiplose	Pleonasmo; Metaplasmos	Metáfora
Campo Branco	Antítese; Símile	Antanáclase; Mesodiplose	Pleonasmo; Metaplasmos	Metonímia, Sinédoque
Cantiga do Estradar	Alegoria; Antonomásia		Metaplasmos	Metáfora
Tirana	Alegoria	Paramóion Homoptoto	Metaplasmos	Sinédoque, Metáfora, Ironia
Curvas do Rio	Alegoria	Antimetábole	Metaplasmos	Metonímia; Metáfora
A donzela Tiadora	Alegoria	Polissíndeto, Paralelismo	Metaplasmos	Metáfora
Na Estrada das Areias de Ouro	Alegoria, Símile, Antonomásia.	Assíndeto	Metaplasmos	Ironia Metonímia
Seresta Sertaneza	Alegoria	Homoptoto Paralelismo	☐	Sinédoque

Naninha	Alegoria, Apóstrofe	☐	Metaplasmos	Metáfora
Noite de Santo Reis	Alegoria, Antonomásia	Paralelismos, Mesodiploses	Metaplasmos	☐
Cantiga do Boi Incantado	Aposiopse, Antonomásia	Tautologia	Metaplasmos	Metonímia
Na Quadrada das águas perdidas	Prosopopéia	Antimetábole	Metaplasmos	☐
Dassanta	Alegoria, Perífrase, Antítese	Anadiplose, Sinestesia	Metaplasmos	☐
Cantiga de Amigo	Alegoria, Símile	Poliptoto, Antanáclase, Paralelismo	☐	☐
Faviela	Antonomásia	Antimetábole, Anástrofe, Homoptoto	Metaplasmos	Metáfora, sinédoque
Incelença do amor retirante	Antonomásia, Alegoria	Antimetábole, Homoptoto	Metaplasmos	Metáfora
O Violeiro	Antonomásia, Alegoria	Epanástrofe, Paramóion, Poliptoto	Metaplasmos	Metáfora
O Pedido	Alegoria, Antonomásia, Perífrase	Mesodiplose, Poliptoto	Metaplasmos	Metonímia
Arrumação		Mesodiplose, Sinonímia	Metaplasmos	Metáfora, Sinédoque
Chula no Terreiro	Alegoria, Antítese, Prosopopéia, Apóstrofe, Antonomásia	Mesodiplose, Epanadiplose	Metaplasmos	Metáfora

No quadro das figuras de linguagem utilizamos dos conceitos de Geir Campos (1995) que verifica que figuras são “elegâncias mediante as quais, busca-se dar à linguagem mais força e eficácia na expressão de determinado conteúdo psíquico”. As figuras de pensamento são aquelas em que a ordem das palavras não altera a comunicação da imagem; as de construção são figuras em que o efeito lógico ou musical repousa exclusivamente na ordem vocabular.

Geir Campos verifica que as figuras de sintaxe são aquelas que modificam a estrutura

sintática da frase e a forma das palavras. Chama de tropos às figuras que realizam mudança ou troca no sentido das palavras e de alegoria a uma espécie de figura que resulta quando se descreve certa coisa de forma que a descrição também se possa aplicar a outra.

Já a antonomásia, segundo Salvatore D’Onofrio (1995, p.22) é aquela figura na qual se dá a substituição do nome simples e conhecido de uma coisa por outro, constituído geralmente de vários termos, com a intenção de focalizar um aspecto particular do referente. Diz que essa figura é encontrada com maior frequência na poesia épica e no estilo oratório.

Geir Campos (op. cit., p.22) diz que a antítese é uma figura caracterizada de construções nas quais se contrapõem palavras e frases de significações antagônicas, que acentuam uma oposição de sentidos. Campos (p.84) verifica que o homoptoto é uma figura que resulta quando as palavras repetem o mesmo caso, grau, tempo e pessoa. Já o poliptoto, diz Campos (p.132), é aquela figura que resulta da repetição da mesma palavra em vários casos, graus, tempos e pessoas. Geir (p.105) verifica que a mesodiplose é uma figura de linguagem que resulta da repetição de palavras no meio de versos seguidos.

Salvatore D’Onofrio (op. cit., p.22) diz que a antimetábole é também denominada antimetátese. Essa figura resulta da repetição numa frase (ou verso), de palavras de outra. Já Geir Campos (op. cit., p.107), a metáfora é um tropo que transporta para uma coisa o nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia. Sobre a metonímia diz Campos (op. cit., p.108), é uma espécie de tropo que responde ao esquema lógico “parte pela parte”, principalmente quando sugere a causa pelo efeito, o conteúdo pelo continente, o objeto pelo material de que é constituído.

Segundo Hênio Tavares (1996, p.219), paralelismo é a repetição de ideias e de palavras que se correspondem quanto ao sentido. É uma Tautologia artística e não viciosa. Diz o autor que é um processo muito antigo, a base da poesia hebraica e da lírica medieval portuguesa, que é uma característica de muitas composições de forma fixa, como a balada, o rondó, o rondel e o vilancete, por exemplo. Comenta que quando a repetição se faz com um ou mais versos inteiros sem modificação alguma, o paralelismo pode ser considerado “ritornelo”.

Segundo Geir Campos (op.cit., p. 108) metaplasmo é um fenômeno que consiste em uma mudança de forma das palavras. Essas transformações vocabulares podem ocorrer com a adição de letra na palavra, o que ocorre na prótese, adição no começo da palavra, na epêntese, adição no meio do vocábulo, paragoge, adição no fim do termo. Tais mudanças vocabulares também ocorrem com a supressão de algumas letras nos vocábulos, o que ocorre na aférese, supressão

de letra no começo do termo, síncope, supressão de letra no meio da palavra e apócope, supressão de letra no fim do vocábulo. Os metaplasmos também podem ocorrer por deslocamento da letra nos vocábulos, o que se dá com as metáteses.

QUADRO DOS REGISTROS

<i>Registros</i>	<i>Vernacular</i>	<i>Oral</i>	<i>Telúrico</i>	<i>Cósmico</i>	<i>Religioso</i>
<i>Balada do filho pródigo</i>	X	X	X	X	X
<i>Corban</i>	X	X	X	X	X
<i>Lôas para o Justo</i>	X	☐	X	X	X
<i>Gabriela</i>	☐	X	X	X	X
<i>Campo Branco</i>	☐	X	X	X	X
<i>Cantiga do Estradar</i>	☐	X	X	X	X
<i>Tirana</i>	☐	X	X	☐	X
<i>Curvas do Rio</i>	☐	X	X	X	X
<i>A donzela Tiadora</i>	☐	X	X	☐	X
<i>Na Estrada das Areias de Ouro</i>	☐	X	X	X	X

<i>Seresta Sertaneza</i>	X	?	?	X	X
<i>Naninha</i>	?	X	X	X	?
<i>Noite de Santo Reis</i>	X	X	X	X	X
<i>Cantiga do Boi Incantado</i>	?	X	X	?	?
<i>Na Quadrada das águas perdidas</i>	?	X	X	X	?
<i>Dassanta</i>	?	X	X	?	?
<i>Cantiga de Amigo</i>	X	?	?	X	?
<i>Faviela</i>	?	X	X	X	X
<i>Incelença do Amor Retirante</i>	X	X	X	X	X
<i>O Violeiro</i>	?	X	X	?	X
<i>O Pedido</i>	?	X	X	X	X
<i>Arrumação</i>	?	X	X	X	?
<i>Chula no Terreiro</i>	?	X	X	X	X

No quadro dos registros há o registro em vernáculo, aquele relativo a palavras escritas conforme as normas gramaticais. O registro oral, vindo de uma linguagem da fala. O registro

telúrico, relativo a coisas sobre a Terra. O registro cósmico, que denomina coisas existentes no Cosmos e o registro religioso, que possui características religiosas.

Sobre o termo registro, Carlos Reis (1976, p.292-7) define como os recursos técnico-literários do discurso. Fala dos registros abstrato, conotativo, valorativo e modalizante. O abstrato confere ao discurso literário um cunho de generalização adequado a referências de natureza marcadamente ideológica. O conotativo implica um recurso quantitativamente significativo a vocábulos afetados pelo fenômeno da conotação. É instaurada na mensagem, uma polivalência significativa sobreposta aos valores puramente denotativos da linguagem. Relata que o registro valorativo depende diretamente de uma explícita posição subjetiva, assumida pelo sujeito emissor e que o registro modalizante é um vestígio imprimido pelo emissor no enunciado que produz. Esses quatro tipos de registros juntos compõem o aspecto semântico dos registros em vernáculo, oral, telúrico, cósmico e religioso existentes em nosso quadro.

QUADRO DAS FIGURAS FÔNICAS

<i>Figuras de efeito sonoro</i>	<i>Aliteraões</i>	<i>Assonâncias</i>	<i>Repetição das palavras</i>	<i>Alofonia</i>
Balada do filho pródigo	/M/, /N/, /P/, /S/	o, a, i, e, ã, é, en, ô	X	X
Corban	/S/, /P/, /M/, /N/, /V/, /K/, /T/, /R/	e, é, en, o, ó, a, i	X	X
Lôas para o Justo	/S/, /V/, /M/, /F/, /D/, /K/	a, ã, o, ó, õ, u, e, é, em	☐	X
Gabriela	/S/, /T/, /M/, /B/, /P/	ã, a, e, i, en, é, ô, ó, o	X	X
Campo Branco	/M/, /N/, /D/, /P/, /V/	ã, a, en, e, o, ó, õ	X	X

Cantiga do Estradar	/T/, /M/, /K/, /V/	ã, a, á, e, en, é, i, o	X	X
Tirana	/D/, /T/, /F/	o, e, á	X	X
Curvas do Rio	/V/, /T/, /P/, /D/, /B/, /K/	o, ó, e, é, ã, a, u	X	X
A donzela Tiadora	/R/, /S/, /B/	e, é, a, o, ó	X	X
Na Estrada das Areias de Ouro	/D/, /T/, /R/, /S/	o, ó, a, ã, e, i	X	X
Seresta Sertaneza	/B/, /P/, /M/, /R/, /K/, /T/, /S/	u, e, a, ã, é, á, i	☐	X
Naninha	/K/, /P/, /R/, /M/	e, é, a, ê, ã	X	X
Noite de Santo Reis	/M/, /P/, /S/, /V/, /G/	a, i, é, e	X	X
Cantiga do Boi Incantado	/V/, /Q/, /T/	a, á, é, é, e, i, o	X	X
Na Quadrada das águas perdidas	/K/, /V/, /S/, /D/	a, i	☐	X
Dassanta	/P/, /Q/, /B/, /V/, /D/	e, é, ê, o, ó, a	☐	X
Cantiga de Amigo	/K/, /V/, /M/	a, á, o, i	X	X
Faviela	/B/, /P/, /Q/, /V/, /D/	ê, é, a, ã, á	☐	X
Incelença do Amor Retirante	☐	☐	X	X
O Violeiro	/K/, /M/	a, á, e, ê, é	X	X
O Pedido	/T/, /P/, /F/, /K/	á, ê, i	☐	X
Arrumação	/F/, /V/, /T/, /K/	a, á, ã, e, en, ó, ô, o, u, un	X	X
Chula no Terreiro	/K/, /M/, /T/, /P/	a, ã, ê, e, o, u, um	X	X

--	--	--	--	--

O quadro das figuras fônicas é composto de aliterações, assonâncias, repetição de palavras e alofonias. Geir Campos (op.cit., p.15), vê a aliteração como umasequência de fonemas consonantais idênticos ou congêneres, dentro da mesma unidade métrica, sobretudo em sílabas tônicas iniciais.

Norma Goldstein (1995, p.51), por seu turno, verifica a assonância como o nome que se dá à repetição da mesma vogal no poema. Já sobre a repetição de palavras, Goldstein (p.52) declara ser recurso muito frequente.

Sobre o termo alofonia Geir Campos (op.cit., p.15) diz que é o nome dado à variação dos timbres vocálicos num mesmo verso, principalmente nas sílabas acentuadas, enriquecendo assim a musicalidade.

QUADRO DAS RIMAS¹⁴

Rimas	Confome o vocabulário	Conforme a extensão	Conforme a acentuação	Conforme a disposição
Balada do filho pródigo	Ricas e Pobres	Toantes e Consonantes	Agudas	Emparelhadas, Alternadas, Interpoladas e Entrelaçadas
Corban	Pobres e Ricas	Toantes e Consoantes	Agudas e Graves	Alternadas e Internas
Lôas para o Justo	Pobres e Ricas	Toantes e Consoantes	Agudas e Graves	Alternadas,Emparelhadas Interpoladas,Entrelaçadas Internas
Gabriela	Pobres e Ricas	Toantes e Consoantes	Graves e Agudas	Internas, Entrelaçadas, Alternadas, Emparelhadas
Campo Branco	Ricas e Pobres	Toantes	Agudas	Emparelhadas, Alternadas, Interpoladas, Internas
Cantiga do Estradar	Ricas e Pobres	Toantes e Consoantes	Agudas e Graves	Allternadas, Emparelhadas, Interpoladas, Distantes

14 Fora as rimas internas e entrelaçadas, todas as outras são rimas externas.

Tirana	Pobres e Ricas	Consoantes e Toantes	Agudas e Graves	Internas, Entrelaçadas, Emparelhadas, Interpoladas
Curvas do Rio	Ricas e Pobres	Consoantes e Toantes	Graves e Agudas	Internas, Entrelaçadas, Alternadas e Emparelhadas
A donzela Tiadora	Pobres e Ricas	Consoantes e Toantes	Graves e Agudas	Emparelhadas, Alternadas, Internas
Na Estrada das Areias de Ouro	Ricas e Pobres	Toantes e Consoantes	Agudas e Graves	Internas, Entrelaçadas, Emparelhadas, Alternadas
Seresta Sertaneza	Ricas e Pobres	Toantes e Consoantes	Graves e Agudas	Internas, Entrelaçadas, Alternadas
Naninha	Ricas e Pobres	Toantes e Consoantes	Agudas e Graves	Internas, Alternadas, Interpoladas
Noite de Santo Reis	Pobres e Ricas	Toantes e Consoantes	Graves e Agudas	Emparelhadas, Alternadas, Interpoladas, Internas
Cantiga do Boi Incantado	Ricas e Pobres	Toantes e Consoantes	Agudas e Graves	Emparelhadas, Alternadas, Internas, Entrelaçadas
Na Quadrada das águas perdidas	Ricas e Pobres	Toantes e Consoantes	Agudas e Graves	Alternadas, Emparelhadas, Internas, Entrelaçadas
Dassanta	Ricas e Pobres	Consoantes e Toantes	Graves e Agudas	Emparelhadas, Alternadas, Interpoladas, Internas, Entrelaçadas
Cantiga de Amigo	Pobres e Ricas	Consoantes e Toantes	Graves e Agudas	Emparelhadas, Internas, Entrelaçadas, Interpoladas
Faviela	Ricas e Pobres	Toantes e Consoantes	Agudas e Graves	Emparelhadas, Alternadas, Interpoladas, Internas, Entrelaçadas
Incelença do Amor Retirante	Pobres e Ricas	Toantes e Consoantes	Agudas e Graves	Emparelhadas e Interpoladas
O Violeiro	Ricas e Pobres	Consoantes e Toantes	Graves e Agudas	Alternadas, Emparelhadas, Interpoladas
O Pedido	Ricas e Pobres	Toantes e Consoantes	Agudas e Graves	Alternadas e Interpoladas
Arrumação	Ricas e Pobres	Toantes	Agudas	Emparelhadas e Alternadas
Chula no Terreiro	Pobres e Ricas	Toantes e Consoantes	Agudas e Graves	Emparelhadas, Alternadas, Misturas

No quadro há rimas conforme o vocabulário, a extensão, a acentuação e a disposição. Geir Campos (op. cit., p.140) chama de rimas ricas àquelas rimas feitas de palavras de categoria gramatical diversificada. Rimas pobres, para Geir (p.128) são aquelas outras formadas por palavras de uma mesma categoria gramatical. Substantivo com substantivo, advérbio de modo com advérbio de modo, etc.

Norma Goldstein (op. cit., p.44-5) diz que rimas consoantes são aquelas que apresentam semelhanças de consoantes e vogais. Já as rimas toantes são as que apresentam semelhança na vogal tônica, sem que as consoantes ou outras vogais coincidam.

Norma (op.cit., p.47) diz que rimas agudas são aquelas formadas por palavras agudas ou oxítonas. Já as rimas graves são aquelas formadas por palavras graves ou paroxítonas.

Geir Campos (op. cit., p.59) chama de rimas emparelhadas àquelas rimas que se dão em pares de versos consecutivos. Diz que rimas internas (p.90) são aquelas feitas entre palavras de dentro dos versos.

Goldstein (op.cit., p.46) chama de rimas alternadas àquelas rimas intercaladas no texto poético, por exemplo as rimas que se dão no conjunto ABAB. Chama de interpoladas àquelas que se dão na vogal A, do conjunto ABBA.

Campos (op.cit., p.62) chama entrelaçadas, àquelas rimas que ligam o fim de um verso ao primeiro hemistíquio do seguinte e, misturadas (p.110), às rimas que se repetem na estrofe ou no poema sem nenhuma esquematização aparente.

QUADRO DOS TEMPOS LITERÁRIOS

TEMPOS LITERÁRIOS	FIGURAS QUE RESGATAM O TEMPO MÍTICO	TEMPO CRONOLÓGICO
Balada do filho pródigo	<i>“Pastando entre porcos e / Cum porcos a vivê”</i>	<i>Tempo do arrependimento do filho pródigo, da parábola de São Lucas.</i>
Corban	<i>“Treme a Terra pela última vez / É vindo o Rei dos Reis”</i>	<i>Tempos do fim do mundo, o Apocalipse</i>
Lôas para o Justo	<i>“... é a Natureza / Cantam os menestréis / Já eu canto com fé e firmeza / O autor da Natureza / É Cristo o Rei dos reis”</i>	<i>Tempo do conflito entre a Deusa grega Natura e Cristo. Retoma a época dos menestréis</i>
Gabriela	<i>“São três irirmã firina / A Morte a</i>	<i>Retoma o tempo das três Parcas da</i>

	Saudade e a Dô”.	mitologia, Láquesis, Cloto e Átropos.
Campo Branco	“e esse tempo da vinda tá perto de vin / sete casca aruêra contaram prá mim”	O esperado tempo da vinda das chuvas, ambicionado pelo sertanejo.
Cantiga do Estradar	“já visitei os sete rêno / adonde eu tinha qui cantá”	O tempo dos menestréis retirantes, que cantavam para os reis.
Tirana	“serra” “istrada rial” / “istoras de guerrêros / de cavalêros ligêros / do Rêno de Portugal”	Tempo encantado, e o tempo da figura dos cavaleiros, e do Reino Português.
Curvas do Rio	“foi na Monarca a primeira dirrubada”	Tempo da Monarquia
A donzela Tiadora	“nas asa da aurora / vei a sala do rei / infrentá sete sábios” – “isso vai muito longe / foi no seclo do Pai”	Tempos de Jesus Cristo
Na Estrada das Areias de Ouro	“Lá dentro no fundo do sertão / Tem uma estrada das areias de oro / Por onde andaram / Outrora senhores-de-engenho”	Tempo dos Senhores de Engenho
Seresta Sertaneza	“tresloucado cavaleiro andante / a vasculhar espaços de extintos céus / num confronto derradeiro / vence Prometeu / Anjo do mal / o mais cruel / acusador de meus irmãos”	Tempos dos cavaleiros andantes (Demanda do Santo Graal), Prometeu acorrentado.
Naninha	“Certa vez um certo prinspe / paxonôse prua donzela / intiada de um rei / lá no rêno di Castela”	Rapto da princeza
Noite de Santo Reis	“Na palha o boi parou de remoer / o carneiro na eira mugiu / o burro levantou quando Jesus nasceu”	O nascimento de Jesus Cristo
Cantiga do Boi Incantado	“apois aqui das nação de gado Qui ai no mundo / num tem um só boi Qui num peguei”	Tempo da criação do mito do boi encantado
Na Quadrada das águas perdidas	“lá na Quadrada das águas perdidas / Reis, Mão-Senhora / beleza isquicida”	Tempo dos Reis
Dassanta	“conta os antigos quela / dispois da morte virô / pássu das asa marela / jaçanã pomba fulô”	Tempo da metamorfose humana
Cantiga de Amigo	“em cantiga de amigo / cantando comigo / somente porque você é / minha amiga mulher”	Tempo das cantigas de Amigo do Trovadorismo Português
	“A bença madinha cabei de chegá / do	Resgata o tempo dos reinos e funde-o às características geográficas

<i>Faviela</i>	<i>rêno das pedra das banda de lá</i>	<i>sertanejas.</i>
<i>Incelença do Amor Retirante</i>	<i>“Vem amiga visita / a terra o luga / que você abandonou / Ter naquela madrugada / Bem os olhos na istrada / E a tropa não voltou”</i>	<i>Tempo do abandono da amada</i>
<i>O Violeiro</i>	<i>“já inte cantei nas portas di um castelo / dum rei qui si chamava di Juão”</i>	<i>Tempos do reinado de João VI (Portugal)</i>
<i>O Pedido</i>	<i>“já Qui tu vai lá prá fêra / traga di lá para mim”</i>	<i>Tempo das feiras (importante lugar de encontros, trocas e negócios)</i>
<i>Arrumação</i>	<i>“vai trimina reduzí toda a criação / das banda de lá já do ri Gavião / cuiquera prá cá já ronca o truvão”</i>	<i>Tempo dos afazeres rurais</i>
<i>Chula no Terreiro</i>	<i>“Mais cadê meus cumpanhêro cadê / Qui cantava aqui mais eu, cadê / na calçada no Terrêro, cadê”</i>	<i>Tempo da recordação dos amigos</i>

QUADRO DO ESQUEMA RÍTMICO (MÉTRICO)

ESQUEMA RÍTMICO, SIMETRIA E POLIMETRIA	ESQUEMA RÍTMICO	POLIMETRIA / SIMETRIA
<i>Balada do filho pródigo</i>	<i>E.R.8¹⁵(2,6,8); E.R.6(2,4,6); E.R.4(2,4); E.R.10(4,8,10); E.R.12(4,8,12); E.R. 12(3,6,9,12), E.R7.(3,7)</i>	<i>Versos Heterométricos Polimétricos</i>
<i>Corban</i>	<i>E.R.4(2,4);E.R.7(3,7);E.R.5(3,5); E.R.10(6,10); E.R. 6(2,6); E.R. 5(2,5); E.R.9(3,6,9);E.R.6(3,6);E.R.10(1,3,10); E..R.3(1,3); E.R. 6(1,4,6); E.R.7(5,7)</i>	<i>Versos Heterométricos Polimétricos</i>
<i>Lôas para o Justo</i>	<i>E.R.9(3,7,9);E.R.7(3,7);E.R.8(3,5,8); E.R.6(2,6);E.R.5(3,5);E.R.6(2,4,6);</i>	<i>Versos Heterométricos Polimétricos</i>

	E.R.9(3,6,9);E.R.5(2,5)	s
Gabriela	E.R.7(3,7);E.R.7(2,7);E.R.6(3,6); E.R.5(2,5);E.R.6(2,6);E.R.7(4,7);E.R.4(1,4);E.R.4(2,4);E.R.6(2,4,6)	Versos Heterométricos Polimétricos
Campo Branco	E.R.12(3,6,9,12);E.R.(12(6,12);E.R.8(3,6,8);E.R.8(2,6,8);E.R.11(5,11); E.R.12(5,8,12);E.R.7(4,7);E.R.10(6,10);E.R.12(5,12);E.R.7(5,7)	Versos Heterométricos Polimétricos
Cantiga do Estradar	E.R.7(3,7);E.R.8(4,8);E.R.6(2,4,6);E.R.4(2,4);E.R.11(2,4,6,11)	Versos Heterométricos Polimétricos
Tirana	E.R.15(7,15);E.R.7(3,7);E.R.7(4,7);E.R.7(2,7);E.R.6(3,6);E.R.5(2,5);E.R.4(1,4);E.R.8(2,5,8);E.R.6(2,6);E.R.3(1,3); E.R.4(2,4);E.R.6(2,4,6)	Versos Heterométricos Polimétricos
Curvas do Rio	E.R.4(2,4);E.R.13(6,13);E.R.13(7,13); E.R.11(4,7,11);E.R.12(4,8,12);E.R.6(2,4,6);E.R.10(4,8,10);E.R.8(2,5,8);E.R.3(1,3);E.R.12(6,12);E.R.7(2,7);E.R.11(3,6,11);E.R.11(4,6,8,11);E.R.6(2,6);E.R.9(3,6,9);E.R.7(4,7)	Versos Heterométricos Polimétricos
A donzela Tiadora	E.R.6(3,6);E.R.3(2,6)	Versos simétricos (hexassílabos)
Na Estrada das Areias de Ouro	E.R.9(2,5,9);E.R.11(4,6,8,11);E.R.4(2,4);E.R.8(2,5,8);E.R.6(3,6);E.R.6(2,6); E.R.7(4,7);E.R.5(2,5);E.R.7(3,7);E.R.4(1,4);E.R.6(2,4,6);E.R.11(2,5,8,11);E.R.7(5,7);E.R.9(1,4,6,9)	Versos Heterométricos Polimétricos
Seresta Sertaneza	E.R.9(3,6,9);E.R.7(3,7);E.R.12(4,6,8,12);E.R.9(3,5,7,9);E.R.12(4,6,10,12);E.R.5(3,5);E.R.4(1,4);E.R.4(2,4); E.R.8(4,8);E.R.11(5,11);E.R.7(5,7); E.R.11(1,4,9,11);E.R.5(2,5);E.R.6(2,6);	Versos Heterométricos Polimétricos

	E.R.14(1,5,8,11,14);E.R.6(4,6)	
Naninha	E.R.7(3,7);E.R.7(2,7); E.R.5(3,5);E.R.5(2,5)	Versos Heterométricos Polimétricos
Noite de Santo Reis	E.R.7(3,7);E.R.8(4,8);E.R.7(2,7); E.R.10(4,8,10);E.R.9(3,6,9);E.R.12(6,12);E.R.11(3,7,11);E.R.8(2,6,8)	Versos Heterométricos Polimétricos
Cantiga do Boi Incantado	E.R.7(2,7);E.R.9(4,9);E.R.12(4,8,12); E.R.11(2,5,8,11);E.R.9(3,6,9);E.R.7(3,7);E.R.9(5,9);E.R.11(2,4,6,11);E.R.13(4,6,9,13);E.R.10(6,10);E.R.12(6,12);E.R.11(4,9,11);E.R.11(5,11)	Versos Heterométricos Polimétricos
Na quadrada das águas perdidas	E.R.11(2,4,6,11);E.R.9(3,6,9);E.R.12(4,8,12);E.R.10(6,10);E.R.4(2,4);E.R.5(3,5);E.R.11(5,11);E.R.17(5,11,17); E.R.13(3,7,10,13);E.R.13(4,7,10,13); E.R.4(1,4);E.R.5(1,5);E.R.5(2,5);	Versos Heterométricos Polimétricos
Dassanta	E.R.10(6,10);E.R.13(6,9,13);E.R.12(6,12);E.R.6(2,6);E.R.11(6,11);E.R.12(5,12);E.R.13(6,13);E.R.6(3,6); E.R.13(3,6,9,13);E.R.7(3,7);E.R.7(4,7)	Versos Heterométricos Polimétricos
Cantiga de Amigo	E.R.7(3,7);E.R.5(3,5);E.R.8(4,8); E.R.5(2,5);E.R.6(3,6);E.R.11(6,11); E.R.8(2,5,8);E.R.11(5,11)	Versos Heterométricos Polimétricos
Faviela	E.R.11(2,5,8,11);E.R.11(1,5,8,11); E.R.9(4,9);E.R.10(5,10);E.R.9(1,5,9); E.R.7(3,7);E.R.5(2,5);E.R.11(5,11); E.R.5(3,5);E.R.9(3,6,9)	Versos Heterométricos Polimétricos

Incelença do Amor Retirante	E.R.7(3,7);E.R.6(2,6);E.R.6(3,6); E.R.7(4,7)	Versos Heterométricos Polimétricos
O Violeiro	E.R.9(3,6,9);E.R.10(4,8,10);E.R.9(4,9); E.R.10(6,10);E.R.7(4,7);E.R.7(3,7); E.R.8(4,8);E.R.11(5,11); E.R.11(2,4,6,11)	Versos Heterométricos Polimétricos
O Pedido	E.R.7(4,7);E.R.7(3,7);E.R.7(2,7); E.R.4(1,4);E.R.6(3,6);E.R.3(1,3); E.R.8(4,8);E.R.7(5,7);E.R.5(3,5);	Versos Heterométricos Polimétricos
Arrumação	E.R.11(5,11);E.R.12(4,8,12);E.R.10(6,10);E.R.8(4,8);E.R.12(6,12)	Versos Heterométricos Polimétricos
Chula no Terreiro	E.R.10(6,10);E.R.9(3,6,9);E.R.9(4,9); E.R.11(5,11);E.R.12(6,12);E.R.12(4,8,12);E.R.14(6,11,14);E.R.10(4,8,10); E.R.13(6,9,13);E.R.16 (4,7,10,13,16)	Versos Heterométricos Polimétricos

Segundo Hênio Tavares (1996, p.195), os versos heterométricos são aqueles versos de diferentes medidas usados num mesmo poema. Tavares diz que os versos heterométricos polimétricos são versos de diferentes metros usados numa mesma composição, conservando, contudo, o ritmo melódico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. DA DISCOGRAFIA

AVELINO, E. (XANGAI). *Xangai canta cantigas, incelenças, puluxias e tiranas de Elomar (CD). Xangai e os convidados especiais: Elomar e João Omar*. Rio de Janeiro: Kuarup, KCD - 023, s/d. 1 compact disc.

MELO, E. F. *Das Barrancas do Rio Gavião (CD). Elomar Figueira Melo*. São Paulo: Polygran, 510 005-2, 1996 e Philips, 1973. 1 compact disc.

_____. *Na quadrada das águas perdidas (disco). Elomar Figueira Melo*. São Paulo: Discos Marcus Pereira Ltda / Rio do Gavião, MPA 9406/9407, 1979. 2 discos.

_____. *Parcelada Malunga (CD). Elomar e Arthur Moreira Lima, com participação especial de Zé Gomes e Xangai*. São Paulo: Discos Marcus Pereira / Rio do Gavião, MP-10057, 1981. 1 compact disc.

_____. *Fantasia leiga para um rio seco. Elomar Figueira Melo e Orquestra Sinfônica da Bahia Orquestração e Regência Lindenbergue Cardoso*. Vitória da Conquista: Rio do Gavião, 199.000.296, 1981. 1 compact disc.

_____. *Consertão (CD). Elomar, Arthur Moreira Lima, Paulo Moura, Heraldo do Monte*. Rio de Janeiro: Kuarup, MCD-08/9, 1982. 1 compact disc.

_____. *Cartas Catingueiras (disco). Elomar Figueira Melo*. Vitória da Conquista: Rio do Gavião, GER 600, 1982. 2 discos.

_____. *Auto da Catingueira (CD). Elomar Figueira Melo*. Vitória da Conquista - Bahia: Gravadora e Editora Rio do Gavião, 199.000.294, 1984/1994. 2 compact disc.

_____. *Cantoria 1 (CD). Elomar, Geraldo Azevedo, Vital Farias e Xangai*. Rio de Janeiro: Kuarup, M - KCD - 018, 1984. 1 compact disc.

_____. *Cantoria 2 (CD). Elomar, Geraldo Azevedo, Vital Farias e Xangai*. Rio de Janeiro: Kuarup, M- KCD 032, 1985. 1 compact disc.

- _____. *Concerto Sertanez (disco)*. Elomar, Turíbio Santos, Xangai e João Omar. Salvador - Bahia. Gravado ao vivo no Teatro Castro Alves. Estúdio de Invenções Ind. e Com. de Discos Ltda, 1988. 1 disco.
- _____. *Dos Confins do Sertão (CD)*. Elomar Figueira Melo. Alemanha: Trikont, 0142-2 LC4270, 1987/1994. 1 compact disc.
- _____. *Elomar em Conserto (CD)*. Elomar Figueira Melo. Rio de Janeiro: Kuarup, M-KCD-043, 1989. 1 compact disc.
- _____. *Árias Sertânicas (disco)*. Elommar Figueira Melo. Vitória da Conquista: Rio do Gavião, 533.404.061, 1992. 1 disco.
- _____. *Cantoria 3 Elomar Canto e Solo (CD)*. Elomar Figueira Melo. Rio de Janeiro: Kuarup, M-KCD-057, 1993. 1 compact disc.
- MELO, E. F. et al. *Cantorias e Cantadores 2 (CD)*. Elomar, Pena Branca e Xavantinho, Vitor Ramil, Teca Calazans. Rio de Janeiro: Kuarup, KCD - 102, s/d. 1 compact disc.

2.SOBRE O AUTOR

- ALMEIDA, M. *Elomar e a poética da caatinga*. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 jun. 1982. p.38.
- CHAGAS, P. *Elomar deixa a Bahia para mostrar ao Brasil a sua ópera do sertão*. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 22 nov. 1998.
- COSTA, E. *Elomar Figueira Mello: música medieval no século XX*. *Música*, 1980.
- DIAS, M. *Elomar é cantador das misérias universais*. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 jan. 1996. Caderno 2, p.11.
- _____. *Elomar povoa canções com deuses e maldições*. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 jun. 1997. Caderno 2, p.1 e p.8.
- FERNANDES, R. *Sinfonia caipira*. *Veja*, São Paulo, 20 maio. 1981. *Música*, p.5.
- INFORMATIVO SESC RIO PRETO. *Elomar, a erudição popular, apresenta "Galope Estradeiro"*. *Informativo Sesc Rio Preto*, São José do Rio Preto, setembro. 1994. *Show*, p.3.

SOUZA, T. *Voz do sertão: Elomar, cantador e criador de bodes*. Veja, São Paulo, 27 jun. 1979. Show e Música, p.121.

VOZ. *Quatro vozes do sertão fazem a cantoria*. Voz da unidade, São Paulo, 7 abril. 1984. Cultura, p.14 e 15.

3.GERAL

AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria e Metodologia Literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

ADOUN, J. *O Povo das Mil e Uma Noites*. Trad. Rômulo Durand da Motta. Porto Alegre: Fundação Educacional e Editorial Universalista, 1977.

ADORNO, Theodor W. *Indústria Cultural e Sociedade*. Trad. Juba Elisabeth Levy et AL. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: FJN, Manangana, São Paulo: Cortez, 1999.

ALMEIDA, R. *História da Música Brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp. Editores, 1942.

ALVARENGA, O. *Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo: Editora Globo, 1950.

ALONSO, D. *Poesia espanhola: ensaio de métodos e limites estilísticos*. Brasil: Instituto Nacional do Livro, 1960.

AMARAL, A. *O Dialeto Caipira*. 4.ed. São Paulo: Huccitec, Instituto Nacional do Livro, 1982.

ANSPACH, S. *Entre Babel e o Éden: criação, mito e cultura*. São Paulo: Annablume, 1998.

BRUNEL, P. *Dicionário de Mitos Literários*. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CAMPBELL, J. *O poder do mito*. 16.ed. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1998.

_____. *Para viver os mitos*. Trad. Anita Moraes. São Paulo: Cultrix, 1999.

CAMPOS, G. *Pequeno Dicionário de Arte Poética*. 4.ed. rev. aum. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

CASCUDO CÂMARA, L. da. *Geografia dos Mitos Brasileiros*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.

_____. *Cinco Livros do Povo*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

_____. *Vaqueiros e Cantadores: Folclore poético do sertão de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1958.

_____. *Literatura Oral no Brasil*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

_____. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Col. Reconquista do Brasil. 2 série. v.151. 7.ed. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993.

_____. *Lendas Brasileiras*. 3.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des Symboles. Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*. Paris: Éditions Robert Laffont S.A, 1982.

COELHO NETTO, J. T. *Semiótica, Informação e Comunicação: Diagrama da Teoria do Signo*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

CURTIUS, E. R. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1996.

ECLESIASTES XXII 1-8. In: *Bíblia Sagrada*. Trad. da Vulgata e anotada pelo PE. Matos Soares. 9.ed. São Paulo: Paulinas, s/d.

ELIADE, M. *Mito e Realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ELIOT, T. S. *De Poesia e Poetas*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.

FREUD, S. *A Interpretação dos Sonhos*. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago Editora, s/d. 2v

FREYRE, G. *Casa-Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 31.ed., Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. *Sobrados e Mucambos: Introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil*. 9.ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

- FRIEDRICH, H. *Estrutura da Lírica Moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- GÊNESIS 41, 1-8. In: *Bíblia Sagrada*. Trad. da Vulgata e anotada pelo PE. Matos Soares. 9.ed. São Paulo: Paulinas, s/d.
- GOLDSTEIN, N. *Versos, Sons, Ritmos*. 9.ed. São Paulo: Ática, 1995.
- GRAÇA, T. B. F. L. *Dicionário de Música (Ilustrado)*. Lisboa: Edições Cosmos, 1956.
- HAINCHELIN, C. *As origens da religião*. Trad. Clara Alterman Colotto e Walderez Martinz. São Paulo: Hemus, 1971.
- HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil*. 26.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JAKOBSON, R. *Linguística e Comunicação*. 3.ed. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.
- JÚNIOR, C. P. *Formação do Brasil Contemporâneo*. 24 reimpressão, São Paulo: Brasiliense, 1996.
- JUNG, C. G. *O Eu e o Inconsciente*. Trad. Dora Ferreira da Silva. 13.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1987.
- _____. *Tipos Psicológicos*. Trad. Lúcia Mathilde Endlich Orth. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.
- _____. *A Natureza da Psique*. Trad. Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha, OSB, 4.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.
- KURY, M. G. *Dicionário de Mitologia Grega*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- LAPLANTINE, F & NOUSS, A. *Le Métissage: Un exposé pour comprendre, Un essai pour réfléchir*. France: Dominús Flammarion, s/d.
- LIMA, R.T. *Achegas ao Estudo do Romancelheiro no Brasil*. Separata da Revista do Arquivo Municipal. n.CLXII, 1959.
- LISZKA, J. J. *The Semiotic of Myth: a critical study of the symbol*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- LOTMAN, I. *A Estrutura do Texto Artístico*. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

- _____. *La Semiosfera: semiótica de la cultura y del texto*. Trad. Desiderio Navarro. Madrid: Frónesis Cátedra, 1996.
- MAGNE, A. *A Demanda do Santo Graal*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro. Imprensa Nacional, 1944. v.3
- MARROQUIM, M. *A Língua do Nordeste*. Biblioteca Pedagogia Brasileira. Brasiliana vol.25, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1934.
- MELETÍNSKI, E. M. *Os Arquétipos Literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- _____. *A poética do mito*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. *Romancero Hispánico*. (Hispano-Portugués, Americano Y Sefardí) Tomo I, s/d.
- MEUNIER, M. *Nova Mitologia Clássica: A legenda dourada*. História dos Deuses e Heróis da Antiguidade. 8.ed. Trad. Alcântara Silveira. São Paulo: Ibrasa, 1997.
- MORIER, H. *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. 3.eme édition, Paris: Presses Universitaires de France, s/d.
- MORIN, E. *Cultura de Massas no século XX: neurose*. Trad. Maura Ribeiro Sardinha. 9.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- MOTTA, L. *Cantadores: poesia e linguagem de sertão cearense*. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1921.
- PEROZIM, J. *Tempo e espaço em Horácio*. STYLOS, UNESP- IBILCE. V.30, p.1-23, 1980.
- PIGNATARI, D. *O que é Comunicação Poética*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- POUND, E. *ABC da Literatura*. Trad. Augusto dos Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.
- PROPP, V. *As Raízes Históricas do Conto Maravilhoso*. Trad. Rosemary Costhek Abílio, Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- REIS, C. & LOPES, A.C.M. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- REIS, C. *Técnicas de Análise Textual: Introdução à leitura crítica do texto literário*. Coimbra, Almedina, 1976.
- RESENDE, M. C. *A Música na História de Minas Colonial*. Belo Horizonte: Itatiaia, Brasília: INL, 1989.

RIBEIRO, D. *O Povo Brasileiro: A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Círculo do Livro, 1995.

SÃO LUCAS 15, 11-33. In: *Bíblia Sagrada. Trad. da Vulgata e anotada pelo PE. Matos Soares. 9.ed. São Paulo: Paulinas, s/d.*

SÃO JOÃO 6, 1-7. In: *Bíblia Sagrada. Trad. da Vulgata e anotada pelo PE. Matos Soares. 9.ed. São Paulo: Paulinas, s/d.*

SPINA, S. *Manual de versificação românica medieval*. Rio de Janeiro: Gernasa, 1971.

_____. *A lírica Trovadoresca. 4.ed. São Paulo: Edusp, 1996.*

TAVARES, H. *Teoria Literária. 11.ed. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Villa Rica, 1996.*

THOMPSON, J. B. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

ZUMTHOR, P. *Introduction à la poésie orale. Paris: Éditions Du Seuil, 1983.*

_____. *A Letra e a Voz: A “literatura” medieval. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.*

APÊNDICE:

RECORRÊNCIA DO RECORTE DAS 23 CANÇÕES NA OBRA DE ELOMAR E A CRONOLOGIA DISCOGRÁFICA

1. Da Recorrência

Sertantifona / Balada do filho pródigo (Concerto Sertanez e Elomar em Concerto)

Corban (Consertão, Cartas Catingueiras e Cantoria 3)

Lôas para o justo (Dos Confins do Sertão)

Gabriela (Cartas Catingueiras, Elomar em Concerto)

Campo Branco (Na quadrada das águas perdidas, Consertanez, Dos Confins do Sertão, Elomar em Concerto, Consertão)

Cantiga do Estradar (Cartas Catingueiras, Cantoria 1, Cantoria 3)

Tirana (Na quadrada das águas perdidas)

Curvas do Rio (Na quadrada das águas perdidas, Parcelada Malunga)

Cantiga de Amigo (...Das Barrancas do Rio Gavião, Parcelada Malunga, Cantoria 1, Cantoria 2, Dos Confins do Sertão)

A Donzela Tiadora (Cartas Catingueiras, Cantoria 3)

Na Estrada das Areias de Ouro (...Das Barrancas do Rio Gavião, Consertão, Dos Confins do Sertão)

Seresta Sertaneza (Cartas Catingueiras, Cantoria 3, Cantorias e Cantadores)

Naninha (Cartas Catingueiras, Dos Confins do Sertão)

Noite de Santo Reis (Na quadrada das águas perdidas, Dos Confins do Sertão)

Cantiga do Boi Incantado (Cantoria 1, Dos Confins do Sertão, Cantorias e Cantadores)

Na quadrada das águas perdidas (Na quadrada das águas perdidas, Cantoria 2)

Dassanta (Na quadrada das águas perdidas, parte integrante do I canto do Auto da Catingueira)

Faviela (Cartas Catingueiras, Cantoria 3)

Incelença do Amor Retirante (...Das Barrancas do Rio Gavião, Elomar em Concerto)

O Violeiro (... Das Barrancas do Rio Gavião, Parcelada Malunga, Cantoria 1, Consertanez, Dos Confins do Sertão, Elomar em Conserto, Cantorias e Cantadores)

O Pedido (originário do Auto da Catingueira, Conserto Sertanez, Dos Confins do Sertão, Auto da Catingueira [no quarto canto, chamado Do Pedido])

Arrumação (Na quadrada das águas perdidas, Cantoria 2, Elomar em Conserto)

Chula no Terreiro (Na quadrada das águas perdidas, Parcelada Malunga)

2. Da Cronologia Discográfica

- ... Das Barrancas do Rio Gavião (Philips/Pholygran) – 1973/1996

1. Violeiro

2. O Pedido

3. Zefinha

4. Incelença do Amor Retirante

5. Joana Flor das Alagoas

6. Cantiga de Amigo

7. Cavaleiro do São Joaquim

8. Na Estrada das Areias de Ouro

9. Retirada

10. Cantada

11. Acalanto

12. Canção Catingueira

- Na Quadrada das Águas Perdidas (Rio do Gavião) – 1979

1. Tirana

2. Puluxia das Sete Portas

3. Puluxia Estradeira

4. *A Pergunta*
5. *Arrumação*
6. *Deserança*
7. *Chula no Terreiro*
8. *Campo Branco*
9. *Parcelada*
10. *Estrela Maga dos Ciganos*
11. *Função*
12. *Noite de Santo Reis*
13. *Cantoria Pastoral*
14. *O Rapto de Joana do Tarugo*
15. *Canto do Guerreiro Mongoio*
16. *Clariô*
17. *Bespa*
18. *Dassanta*
19. *Curvas do Rio*
20. *A meu Deus um canto novo*
21. *Na Quadrada das Águas Perdidas*

- *Parcelada Malunga (Kuarup) – 1981*

1. *O Violeiro*
2. *As Curvas do Rio*
3. *Louvação*
4. *Cantiga de Amigo*
5. *Chula no Terreiro*
6. *Peão na Amarração*
7. *Cantada*
8. *Estrela Maga dos Ciganos*

9. Puluxias**10. Clariô**

- *Fantasia Leiga para um rio seco (Rio do Gavião)* – 1981

1º Canto – ABERTURA**INCELENÇA PRA TERRA QUE O SOL MATOU**

Obs: a abertura é realizada por um violão solitário em seus primeiros acordes.

2º Canto - TIRANA**3º Canto - PARCELA****4º Canto – CONTRA-DANÇA**

A Contra-dança é marcada pelo diálogo do retirante com os três Anjos anunciadores: da seca, da fome e da morte.

5º Canto – AMARRAÇÃO

- *Consertão (Kuarup)* - 1982

ELOMAR

PAULO MOURA

ARTHUR MOREIRA LIMA

HERALDO DO MONTE

1. *Estrela Maga dos Ciganos/Noite de Santo Reis (Elomar)*
2. *Na Estrada das Areias de Ouro (Elomar)*
3. *Campo Branco*
4. *Incelença pra terra que o sol matou (Elomar)*
5. *Trabalhadores na Destoca (Elomar)*
6. *Pau de Arara (Luiz Gonzaga)*
7. *Festa no Sertão, do Ciclo Brasileiro (Heitor Villa-Lobos)*
8. *Valsa da Dor (Heitor Villa-Lobos)*

9. *Leninia (Codó)*

10. *Valsa de Esquina n.12, em fá menor (1943) (Francisco Mignone)*

11. *Espinha de Bacalhau (Severino Araújo)*

12. *Pedacinhos do Céu (Waldir Azevedo)*

13. *Corban (Elomar)*

• *Cartas Catingueiras (Rio do Gavião) – 1982*

1. *Cantiga do Estradar*

2. *História de Vaqueiros*

3. *Faviela*

4. *Seresta Sertaneza*

5. *O Cavaleiro da Torre*

6. *Um Cavaleiro na Tempestade*

7. *O Peão na Amarração*

8. *Homenagem a um Menestrel*

9. *A Donzela Tiadora*

10. *Gabriela*

11. *Naninha*

12. *Incelença para um poeta morto*

13. *Corban*

14. *Duvê esse chão quêma meus pé*

15. *Calundú e Cacorê*

16. *Batuque na Serra da Tromba*

17. *Batuque no Panela*

18. *Trabalhadores na Destoca*

- *Auto da Catingueira (Rio do Gavião)* – 1983

BESPA

1° Canto: Da Catingueira

2° Canto: Dos Labutos

3° Canto: Das Visage e das Latumia

4° Canto: Do Pidido

5° Canto: Das Violas da Morte

- *Cantoria 1 (Kuarup)* – 1985

1. Desafio do Auto da Catingueira (Elomar)

Elomar e Xangai, voz e violão

2. Novena (G. Azevedo, M. Vinícius)

Geraldo, Vital e Xangai nos efeitos

3. Sete Cantigas para Voar (V. Farias)

Vital, Xangai no vocal, Geraldo no violão

4. Cantiga do Boi Incantado (Elomar)

Elomar, Xangai nos vocais

5. Kukukaya (Jogo da Asa da Bruxa) (C.França)

Xangai, Geraldo no violão

6. Ai que Saudade de Ocê (V.Farias)

7. Ai d'eu Sodade (tradicional)

8. Semente de Adão (G.Azevedo, C.Fernando) e Viramundo (Gil, Capinam)

Geraldo, Xangai no vocal

9. Cantiga do Estradar (Elomar)

Elomar

10. O Violeiro (Elomar)

Xangai, mais Jaquinho Morelenbaum no cello

11. Saga da Amazônia (V.Farias)

Vital

12. Matança (Jatobá)

Xangai, Geraldo no violão

13. Cantiga de Amigo (Elomar)

Xangai, mais os violões de Vital, Geraldo e Elomar

- Cantoria 2 (Kuarup) – 1985

1.ABERTURA – Xangai, Elomar, Vital e Geraldo

- **Desafio do Auto da Catingueira (Elomar)**

- **Repente (Vital Farias)**

- **Novena (Geraldo Azevedo / Marcus Vinícius)**

2. ERA CASA ERA JARDIM / VEJA MARGARIDA

(Vital Farias) Vital, mais Geraldo no violão

3. SABOR COLORIDO (Geraldo Azevedo)

MOÇA BONITA (Geraldo Azevedo / Capinam)

Geraldo, com Xangai no vocal

4.NA QUADRADA DAS ÁGUAS PERDIDAS (Elomar)

Elomar, com Geraldo, Vital e Xangai nos vocais

5.CANTILENA DE LUA CHEIA (Vital Farias)

Vital, Geraldo, Elomar e Xangai

6.ARRUMAÇÃO (Elomar)

Francisco Aafa, em participação especial

7.SUITE CORRENTEZA

Elomar, Xangai, Geraldo e Vital.

- **Barcarola do São Francisco (Geraldo Azevedo / Carlos Fernando)**
- **Talismã (Geraldo Azevedo / Alceu Valença)**
- **Caravana (Geraldo Azevedo / Alceu Valença)**

8. ESTAMPAS EUCALOL (Hélio Contreiras)

9. SAGA DE SEVERININ (Vital Farias)

Vital

10. CANTIGA DE AMIGO (Elomar)

Elomar, Xangai, Geraldo e Vital

- **Concerto Sertanez (Rio do Gavião) - 1985**
 1. **O Violeiro (Elomar)**
 2. **Jundiá (Xangai)**
 3. **Suite Nordestina (Luiz Gonzaga)**
 4. **Campo Branco (Elomar)**
 5. **Sons de Carrilhões (Turíbio Santos)**
 6. **Nas asas do Zabelê/Matança (Xangai)**
 7. **Ave Maria (Meditação de Gounod sobre prelúdio de J. S. Bach)**
 8. **Homenagem a Jackson**
 9. **Venoso Segredo (Hélio Contreiras/Xangai/Capinam)**
 10. **Sertantifona/A balada do filho pródigo (Elomar)**
 11. **O Pedido (Elomar)**
- **Dos Confins do Sertão (grav. na Alemanha – Trikont) – 1986**

1. Parcelada/Puluxia

2. O Violeiro

3.Campo Branco

4.O Pedido

5.Cantiga de Amigo

6.Função

7.Cantiga do Boi Incantado

8.Na Estrada das Areias de Ouro

9.Naninha

10.Noite de Santo Reis

11.Lôas para o Justo

- Elomar em Concerto (Kuarup) – 1989

1.Parcelada, O Violeiro

2.Gabriela

3.Campo Branco

4.A meu Deus um canto novo

5.O peão na amarração

6.Incelença pro amor ritirante

7.Balada do filho pródigo

8.Loa

9.Gratidão

10.Arrumação

- Árias Sertânicas (Rio do Gavião) – 1992

LADO A

A CARTA

1.ABERTURA

2.DANÇA DA FOGUEIRA

3.PATRA VEA DO SERTÃO

4.ÁRIA DO APARTAMENTO

5.A ÚNICA ESPERANÇA

6.TÃO TARDE E NEM SINAL

LADO B

1.A LEITURA

2.AGORA SOU FELIZ

3.CARTA DE ARREMATAÇÃO

4.A TERRA QUI NOIS PISSUI

- *Cantoria 3 (Kuarup) – 1993*

1.A Donzela Tiadora

2.Canto do Guerreiro Mongoio

3.Ecos de uma Estrofe de Abacuc

4.Corban

5.Calundú e Cacoré

6.Seresta Sertaneza

7.Cantiga do Estradar

8.Duvê esse chão quêma meus pé

9.Faviela

- *Cantorias e Cantadores (Kuarup) s/d*

1. O Cio da Terra - Pena Branca e Xavantinho

2. Canto do Guerreiro Mongoió - Elomar

3. Milonga de Sete Cidades / A Estética do Frio - Vitor Ramil

4. Gente que vem de Lisboa / Peixinhos do Mar - Pena Branca e Xavantinho

5. *Suite da Nau Catarineta - Teca Calazans*
6. *Noite de São João - Vitor Ramil*
7. *O Violeiro - Elomar*
8. *Vaca Estrela e Boi Fubá - Pena Branca e Xavantinho*
9. *Causo Farrapo - Vitor Ramil*
10. *Seresta Sertaneza - Elomar*
11. *Moreninha - Teca Calazans*
12. *Canta de um povo de um lugar - Pena Branca e Xavantinho*
13. *Gaudério - Vitor Ramil*
14. *Cantiga do Boi Incantado - Elomar*
15. *Estrada do Sertão - Teca Calazans*

SOBRE O AUTOR

DÉCIO EDUARDO MARTINEZ DE MELLO.

Doutor em Letras – Literatura Brasileira em 2009, pela USP – FFLCH, com a tese *Aluísio Azevedo: processo de composição e crítica*. Mestre em Letras – Literatura Brasileira, com a dissertação *Elomar Trovador: tradições artísticas orais & Indústria da Cultura*. Em 1996 graduou-se em Licenciatura em Letras com habilitação em Português e francês. Professor desde os tempos de graduando. Passou por faculdades particulares, prefeituras, governo do Estado de Minas, Instituto Federal de Machado e agora, professor temporário no IF Muzambinho. A sua área de atuação sempre esteve no ensino das literaturas.

soe l'anno
marth
seu Soy Bay
matis ahenie
et conyeyo dare
aboccha tatis sempre ojobat
iure ahenie bona p
alieu iu gny coneyu
iurta dispono. Staj
dichy, seu Soer Bay
et seu Soer Bayta am
agery p. seu Soer Bay
met non noie seu Bayta
seu Bayta
seu Bayta
seu Bayta

[Blank page with a large brown stain]

...ella ante divisione non
Nella quale divisione non
quasi dividenti vicendevolmente
faciti e conti e di far. More facito
nicchia alla persona e di lauer
no. di divisione sempre per rate
e di non combaueriti mai
fatto o colore di
seu Bayta
seu Bayta
seu Bayta

12
2:13
22.8

ISBN 978-65-80476-39-8



9 786580 476398 >