

Décio Eduardo Martinez de Mello

**Elomar Trovador: Tradições Artísticas
Orais & Indústria da Cultura**



1910001012



DÉCIO EDUARDO MARTINEZ DE MELLO

ELOMAR TROVADOR:

Tradições artísticas orais & indústria da cultura

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Literatura Brasileira).

Orientador: Prof. Dr. *José Alcides Ribeiro*



T. 1012/01

São José do Rio Preto

2001



LB 869-1.09
M527e

Resumo CAPES:
8.02.06.00-0 - Literatura Brasileira

Literatura Brasileira - poesia - estudo crítico

Mello, Décio Eduardo Martinez de.
Elomar Trovador: Tradições artísticas orais & indústria da cultura.
/ Décio Eduardo Martinez de Mello. - São José do Rio Preto : [s.n.],
2001.
182 f. : ; 30 cm.

Orientador: José Alcides Ribeiro.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas.

1.Literatura Brasileira. 2.Poesia. 3. Crítica. 4.Literatura oral. 5. Mito.
6. Indústria da cultura. I. Ribeiro, José Alcides. II. Universidade
Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas.
III. Título.

CDU – 869.0 (81) – 1.09



DADOS CURRICULARES

DÉCIO EDUARDO MARTINEZ DE MELLO

NASCIMENTO 26.1.1966 - SÃO JOSÉ DO RIO PRETO/SP

FILIAÇÃO Irondino de Mello

Joanna Martinez de Mello

1992/1996 Curso de Graduação

Licenciatura em Letras. Unesp - Campus de São José do Rio
Preto / SP



A Irondino de Mello e Joanna Martinez de Mello

Pelo apoio, dedicação, incentivo e cumplicidade. Sou-lhes
muito grato de tê-los como pais e amigos.



AGRADECIMENTOS

A efetuação deste trabalho só foi possível graças à colaboração direta ou indireta de muitas pessoas. Manifestamos nossa gratidão a todas elas e de forma particular:

a todos os funcionários da biblioteca da Unesp de São José do Rio Preto, e, em especial, ao Rogério, amigo e quem me apresentou pela primeira vez a obra de Elomar Figueira Melo.

a todos os professores que serviram e servem como referência em minha busca profissional.

ao meu orientador, Prof. Dr. José Alcides Ribeiro, que com sua leitura e orientação crítica soube captar meus questionamentos, direcionando e descortinando tais questões para uma real efetuação.

a mulher, amante, amiga, confidente e colaboradora, Maria do Carmo Borges, por sua força espiritual e marcante presença nos bons e maus momentos. Sou-lhe grato e feliz em vê-la ao meu lado em mais essa etapa.

às minhas irmãs, Bete, Márcia e Juliana e a todos os meus sobrinhos, Rodrigo, Maíra e Hanai.

a Alfredo de Almeida Gomes, colaborador, cunhado, amigo e irmão.

a Walter e Cecília, pela ajuda, compreensão e importante colaboração.

enfim, a todos aqueles que se fazem presentes, aos colegas de curso e a os amigos da vida. Um grande abraço e que Deus esteja conosco.



SUMÁRIO

Introdução.....	pág.06
I. Quadros representativos da obra de Elomar: quadro das figuras de linguagem, dos registros, das figuras de efeitos sonoros, das rimas, dos tempos literários e quadro do esquema rítmico (métrico).....	pág.14
II. Aspectos Mítico-Religiosos vistos na obra de Elomar Figueira Melo.....	pág.29
III.Atualizações da Tradição de Histórias Oraís e Míticas.....	pág.64
IV. Outros arquétipos 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.....	pág.110
IV. A Indústria da Cultura na trajetória artística de Elomar.....	pág.137
Conclusão.....	pág.155
Referências Bibliográficas.....	pág.162
Resumo.....	pág.172
Abstract.....	pág.173
Apêndice (recorrência do recorte das 23 canções na obra de Elomar e a cronologia discográfica).....	pág.174



INTRODUÇÃO

Na obra de Elomar, como ele mesmo diz, o seu cantar e poesia veiculam fatos de sua sociedade, circunstâncias vividas (imaginadas) e criadas com base nas vivências do povo nordestino no sertão, mas com um toque mágico, majestosamente mostrados pelo “mestre”, como é tratado o autor.

A poesia de Elomar localiza-se numa continuação, renovação ou como queiram denominar essa movência de dados e fatos da tradição¹ da poesia oral, da literatura oral, das histórias contadas a muitas gerações, refletidas em sua obra que, trata-se também de arte. São poemas-canção inseridos no mercado da indústria cultural (indústria da cultura) através dos atos de criação e apresentação do autor, que veicula sua poesia em apresentações em shows musicais.

Direcionamos a nossa análise ao reconhecimento de uma tradição oral nas letras das canções de Elomar. Essas canções possuem em seus textos materiais extraídos da poesia oral e são constituídas de registros pertencentes a múltiplas culturas. As construções poéticas dessas canções recriam um imaginário artístico explorando as figuras simbólicas do cantador, do cavaleiro viajante, do homem sertanejo, de lugares sagrados e distantes, de uma religiosidade dos rituais, da figura do duelo amoroso, da estrela anunciadora do nascimento do Salvador, do retorno do Messias, das cantigas e serestas, da mulher sábia, do boi e do vaqueiro.

Quem se depara pela primeira vez com a obra de Elomar, sente-se como se

¹Essa tradição, no conjunto da obra de Elomar, firma-se em cantigas, cartas, romances, loas, chulas, desafios e baladas, entre outras.



estivesse vivendo ‘noutro tempo’, com espaço e época muito próximos da era medieval dos castelos, príncipes e princesas. Um certo estranhamento é o que sentimos por intermédio das impressões causadas pela diversidade de temas e formas poéticas aí utilizadas.

Sabemos da existência de uma relação enorme entre intenção musical e conteúdo poético imaginário nas canções de Elomar, mas deixamos esse procedimento para um segundo momento de pesquisa, tendo em vista que o seu imaginário artístico - *conteúdo e forma poética* - já apresenta uma gama fundamental de questões a serem analisadas. Em nosso estudo, observamos as imagens e os efeitos existentes no texto de Elomar que são projetados virtualmente ao receptor em construções poéticas simbólicas.

Faz parte de nosso material de estudo um recorte efetuado junto ao “corpus” do conjunto total da obra de Elomar, composto pelas canções: *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, Cantiga de Amigo, Faviela, Incelença do Amor Retirante, O Violeiro, O Pedido, Arrumação e Chula no Terreiro.*

Essas canções resgatam, preservam e atualizam uma tradição oral, que, como diria o autor, é fruto do “perpassar dos anos”, é resultado da junção de vários textos, suas estruturas e temas.

Conceitos como os de símbolo, movência, arquétipo, mito, tradição e



cultura, são alguns dos materiais teóricos utilizados em nossa análise. Utilizamos mais de uma teoria sobre o conceito de mito e de arquétipo. Essa variedade de autores que opinam sobre esses termos, dá-se na intenção de somar idéias, de unir conceitos que se complementam.

No conjunto dessa obra temos uma poética que nos envia para um mundo carregado de mitos que universalizam e expõem a dualidade das *misérias* humanas. Mircea Eliade (1972, p.11) caracteriza os mitos como acontecimentos ocorridos no tempo primordial, aquele do princípio das coisas. Diz que eles narram como uma realidade adquiriu existência por meio das façanhas dos Entes Sobrenaturais. Tanto uma realidade total como o é a criação do Cosmos, como uma realidade fragmentada, uma ilha, um comportamento humano ou uma instituição, por exemplo.

Campbell (1998, 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. Diz que os mesmos poderes que animam nossa vida animam a vida do mundo.

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.

Soma-se a esses conceitos o texto de Liszka (1989, p.216-7), que 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 nossa análise efetuamos uma correlação das imagens veiculadas no texto poético de Elomar com imagens universais e mitológicas. Observamos que essa obra contém aspectos de similaridade com a linguagem do mundo onírico e estrutura-se com imagens coletivas que habitam as sensações de um agrupamento universal de pessoas e culturas. Ela veicula emoções e expressões do Homem num contexto cultural coletivo.

Em tal obra, encontramos o que Meletínsky (1998, p.19-20) chama de elementos temáticos permanentes ou arquétipos temáticos, elementos pertencentes a unidades de uma linguagem temática da literatura universal. Tais arquétipos orientam o leitor a mundos fantasiosos. Eles se articulam e ressurgem em nossa *alma* por meio de antigas sensações, que destrancam uma *memória interior* e remetem a histórias passadas (textos), até então mergulhadas no inconsciente coletivo.

Zumthor (1993, p.15) apresenta o arquétipo como algo que “refere-se ao eixo vertical, à hierarquia dos textos”, que “designa o conjunto de virtualidades

preexistentes a toda a produção textual” e que “aparece como o relé das linhas de semelhanças que ligam um texto a outro e que ligam entre si as diversas performances de um texto que se presume único”.

Zumthor (op.cit., p.143-6) diz que a tradição é uma “série aberta, indefinidamente estendida, no tempo e no espaço, das manifestações variáveis de um arquétipo”. Chama a movência de “criação contínua”, uma “assimilação do mesmo”, uma “ação contínua e ininterrupta das variantes”. Diz que a movência instaura um duplo dialogismo: interior a cada texto e exterior a ele, gerado por suas relações com outros.

Zumthor (1983, p.63) menciona que cultura é “a faculdade, em todos os membros do grupo, de produzir signos, de identificá-los e de interpretá-los da mesma maneira”, sendo o fator que unifica as atividades sociais e individuais, “o lugar possível de uma tomada em mãos, pelos interesses, de seu destino coletivo”.

Lotman (1996, p.148) verifica que o símbolo “existe antes do texto e sem dependência dele”. É proveniente “das profundidades da memória da cultura”, reaparece na memória do escritor revivendo em um novo texto, “como um grão que caiu em novo solo”. Diz que o símbolo (p.155) “atua como um claro mecanismo da memória coletiva”.

Jung (1985, p.69), por sua vez, verifica que arquétipo é uma “imagem primordial” retomada sempre que a imaginação criativa for livremente expressa. Chama ao arquétipo de “figura que ressurgue no decorrer da história”, “resíduos psíquicos de várias vivências do mesmo tipo”. Apresenta essas imagens como “figuras-chave ou objetos-símbolos que originam alguns motivos”.



Na obra de Elomar pulsam arquétipos, que aparecem em forma simbólica e mitológica e são apoderados e apropriados numa roupagem regional, ambientando aspectos do conjunto cultural do nordestino, homem e personagem literário lapidado na e para a obra desse cantador-menestrel que, de certa maneira, apresenta-se como um divulgador de culturas.

Na análise deste recorte compostos de vinte e três canções realizado junto a obra de Elomar, partimos de uma visão de pesquisa de percepção das leis internas do processo de criação do autor. Constatamos que ele utiliza, em seu processo de criação, da apropriação de núcleos temáticos que se unem a formas como o desafio, a chula, as incelenças (excelências), baladas, cantigas e loas.

Nos textos dessas canções de Elomar encontramos formas estruturais oriundas de arquétipos temáticos. Esses arquétipos são estruturados numa linguagem onírica e simbólica, constituída de sensações gerais do inconsciente humano. Esse texto artístico apresenta títulos de poemas ligados a símbolos universais que são transfigurados em mitos regionais, como o do boi imbatível, aquele boi misterioso apresentado em *Cantiga do Boi Incantado*.

Em nosso conjunto das 23 canções extraídas da obra de Elomar, encontramos variações em seu processo de criação, elas apresentam e se relacionam com um conjunto de arquétipos denunciadores de mitos universais adaptados a uma dada região cultural, que passam a fazer parte de mitos culturais do homem sertanejo e, noutros momentos, são reutilizações dessas imagens universais, que agrupadas criam um novo mito. Desde já, afastamo-nos da necessidade de efetuar uma relação de todos os mitos existentes neste conjunto.



O autor, ao armazenar suas canções gravadas em discos e cds, presta serviço à *memória* cultural. Elomar resgata e atualiza essa cultura da memória e a apresenta para um público variado, a exemplo disso temos a premiação de seu cd *Nos Confins do Sertão*, na Alemanha, com o prêmio *Disco de Platina*. É claro que ao manejar essa tipologia cultural e material, o autor, em seu processo de criação, adiciona aí suas características, traça o perfil artístico de sua obra.

Em Bystrina (1995, p.5), a arte e os mitos, os rituais, obras de arte, utopias, ideologias e ficções, são considerados *textos criativos e imaginativos*, seriam esses textos que o homem necessita para a sua sobrevivência material e psíquica. Diz que as regras para a composição dos textos provém de códigos secundários, os códigos da linguagem, sendo que os textos culturais precisam dos códigos primários (biológicos) e secundários para se constituírem em códigos terciários ou culturais.

Morin (1997, p.26), por sua vez, vê 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”. Esse fato também é observado na poesia de Elomar, formada de personagens e temas estereotipados, isso é o que também estaremos verificando em nossa análise.

No primeiro capítulo de nossa dissertação, criamos seis quadros representativos do conjunto das vinte e três canções selecionadas do total da obra de Elomar. Esses quadros são compostos pelo quadro das figuras de linguagem, o quadro dos registros, o das figuras fônicas, o das rimas, o quadro dos tempos

literários e o quadro do esquema rítmico. Efetuamos um levantamento dos principais aspectos recorrentes nesses quadros.

No segundo capítulo, apresentamos 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 terceiro capítulo, apresentamos 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 quarto 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 recorrentes nelas observados, 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.

No quinto e último capítulo, fizemos um levantamento analítico sobre a indústria da cultura na trajetória da obra de Elomar Figueira Melo.



I. QUADROS REPRESENTATIVOS DA OBRA DE ELOMAR: QUADRO DAS FIGURAS DE LINGUAGEM, QUADRO DOS REGISTROS VERNACULAR, ORAL, TELÚRICO, CÓSMICO E RELIGIOSO, QUADRO DAS FIGURAS FÔNICAS, QUADRO DAS RIMAS, QUADRO DOS TEMPOS LITERÁRIOS E QUADRO DO ESQUEMA RÍTMICO (MÉTRICO).

Apresentamos seis quadros representativos da obra de Elomar. Tais quadros expressam os principais aspectos da poética de Elomar encontrados em seu processo de criação.

O primeiro quadro apresenta as figuras de linguagem, constituídas pelas figuras de pensamento, de construção, de sintaxe e pelos tropos. Depois temos o quadro dos registros, formado com os registros vernacular, oral, telúrico, cósmico e religioso. Também temos o quadro das figuras fônicas, apresentando as aliterações, assonâncias, repetição das 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 aquele 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 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, por exemplo.



QUADRO DAS FIGURAS DE LINGUAGEM

Figuras de Linguagem	Figuras de pensamento	Figuras de construção	Figuras de sintaxe	Tropos
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; Simile	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 Arcias de Ouro	Alegoria, Simile, 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, Simile	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 da figuras de linguagem utilizamos dos conceitos de Geir Campos. Em Campos (1995) vemos que figuras são “elegâncias mediante as quais, busca-se dar à linguagem mais força e eficácia na expressão de determinado conteúdo psíquico”. Diz que as figuras de pensamento são aquelas em que a ordem das palavras não altera a comunicação da imagem. Que as figuras de construção são aquelas 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.

Em Geir Campos (op. cit., p.107), a metáfora é um tropo que transporta para uma coisa o nome de outroa, 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 idéias 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. Verifica 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 de 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 dar-se 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 no vocábulos, o que se dá com as metáteses.



QUADRO DOS REGISTROS

Registros	Vernacular	Oral	Telúrico	Cósmico	Religioso
Balada do filho pródigo	X	X	X	X	X
Corban	X	X	X	X	X
Lôas para o Justo	X	—	X	X	X
Gabriela	—	X	X	X	X
Campo Branco	—	X	X	X	X
Cantiga do Estradar	—	X	X	X	X
Tirana	—	X	X	—	X
Curvas do Rio	—	X	X	X	X
A donzela Tiadora	—	X	X	—	X
Na Estrada das Areias de Ouro	—	X	X	X	X
Seresta Sertaneza	X	—	—	X	X
Naninha	—	X	X	X	—
Noite de Santo Reis	X	X	X	X	X
Cantiga do Boi Incantado	—	X	X	—	—
Na Quadrada das águas perdidas	—	X	X	X	—
Dassanta	—	X	X	—	—
Cantiga de Amigo	X	—	—	X	—
Faviela	—	X	X	X	X
Incelença do Amor Retirante	X	X	X	X	X
O Violeiro	—	X	X	—	X
O Pedido	—	X	X	X	X
Arrumação	—	X	X	X	—
Chula no Terreiro	—	X	X	X	X

No quadro dos registros encontramos o registro em vernáculo, aquele relativo a palavras escritas de acordo com as normas gramaticais. O registro oral, aquele vindo de uma linguagem da fala. O registro telúrico, ou seja, aquele relativo a coisas sobre a Terra. O registro cósmico, aquele que denomina coisas existentes no Cosmos e o registro religioso, aquele que possui características religiosas.

Sobre o termo registro, utilizamos os conceitos de Carlos Reis (1976, p.292-7). Segundo esse autor, registro são recursos técnico-literários do discurso. Diz que há os registros abstrato, conotativo, valorativo e modalizante. O registro 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.

Reis diz que o registro valorativo depende diretamente de uma explícita posição subjetiva, assumida pelo sujeito emissor. Fala 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

Figuras de efeito sonoro	Aliterações	Assonâncias	Repetição das palavras	Alofonia
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, ð, u, e, é, en	—	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, ð	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 Arcias 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, ð, o, u, un	X	X
Chula no Terreiro	/K/, /M/, /T/, /P/	a, ã, ê, e, o, u, un	X	X

O quadro das figuras fônicas é constituído por aliteraões, assonâncias, repetição das palavras e alofonias. Segundo Geir Campos (op.cit., p.15), aliteração é uma seqüência de fonemas consonantais idênticos ou congêneres, dentro da mesma unidade métrica, sobretudo em sílabas tônicas iniciais.

Em Norma Goldstein (1995, p.51) vemos que assonância é o nome que se dá à repetição da mesma vogal no poema. Já sobre a repetição de palavras, Goldstein (p.52) verifica que é um recurso muito freqüente.

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-lhe a musicalidade.



QUADRO DAS RIMAS²

Rimas	Conforme 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	Alternadas, Emparelhadas, Interpoladas, Distantes
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 Arcias de Ouro	Ricas e Pobres	Toantes e Consoantes	Agudas e Graves	Internas, Entrelaças, 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

² Fora as rimas internas e entrelaçadas, todas as outras são rimas externas.



No quadro há rimas conforme o vocabulário, conforme a extensão, conforme a acentuação e conforme a disposição. Segundo Geir Campos (op. cit., p.140), rimas ricas são aquelas que se dão com palavras de categoria gramatical diversa. Sobre as rimas pobres, Campos (p.128) diz que são aquelas feitas com palavras da 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.

Goldestein (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	"Pastando entre porcos e / Cum porcos a vivê"	Tempo do arrependimento do filho pródigo, da parábola de São Lucas.
Corban	"Treme a Terra pela última vez / É vindo o Rei dos Reis"	Tempos do fim do mundo, o Apocalipse
Lôas para o Justo	"... é a Natureza / Cantam os menestrais / Já eu canto com fé e firmeza / O autor da Natureza / É Cristo o Rei dos reis"	Tempo do conflito entre a Deusa grega Natura e Cristo. Retoma a época dos menestrais
Gabriela	"São treis irirmã firina / A Morte a Saudade e a Dô"	Retoma o tempo das três Parcas da 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 menestrais retirantes, que cantavam para os reis.
Tirana	"serra" "istrada rial" / "istoras de guerrêros / de cavâlêros 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 Arcias de Ouro	"Lá dentro no fundo do sertão / Tem uma estrada das arcias 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 / paxonô-se 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 mugi / 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
Faviela	"A bença madinha cabe de chegá / do rêno das pedra das banda de lá"	Resgata o tempo dos reinos e funde-o às características geográficas sertanejas.
Incelença do Amor Retirante	"Vem amiga visita / a terra o luga / que você abandonou / Ter naquela madrugada / Bem os olhos na istrada / E a tropa não voltou"	Tempo do abandono da amada
O Violeiro	"já inte cantei nas portas di um castelo / dum rei qui si chamava di Juão"	Tempos do reinado de João VI (Portugal)
O Pedido	"já Qui tu vai lá prá fêra / traga di lá para mim"	Tempo das feiras (importante lugar de encontros, trocas e negócios)
Arrumação	"vai trimina reduzi toda a criação / das banda de lá já do ri Gavião / cuiquera prá cá já ronca o truvão"	Tempo dos afazeres rurais
Chula no Terreiro	"Mais cadê meus cumpanhêro cadê / Qui cantava aqui mais eu, cadê / na calçada no Terrêro, cadê"	Tempo da recordação dos amigos

QUADRO DO ESQUEMA RÍTMICO (MÉTRICO)

ESQUEMA RÍTMICO, SIMETRIA E POLIMETRIA	ESQUEMA RÍTMICO	POLIMETRIA / SIMETRIA
Balada do filho pródigo	E.R. ³ (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.R.7.(3,7)	Versos Heterométricos Polimétricos
Corban	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)	Versos Heterométricos Polimétricos
Lôas para o Justo	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); E.R.9(3,6,9);E.R.5(2,5)	Versos Heterométricos Polimétricos
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 Arcias 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); E.R.14(1,5,8,11,14);E.R.6(4,6)	Versos Heterométricos Polimétricos
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

³E.R. (esquema rítmico) Octassílabo com acento na segunda, sexta e oitava sílabas.

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.

O leitor irá constatar, no decorrer de nossa análise, em maior ou menor ocorrência, a presença das técnicas literárias dos quadros representativos da obra de Elomar até aqui comentadas. Irei assinalar a presença delas quando apareçam, não na tentativa de ser estanque em meu levantamento, pois isso já se dá nas ocorrências vistas nos quadros, e sim, buscando apresentá-las em sua representatividade no conjunto das vinte e três canções extraídas do total da obra do autor.

II. ASPECTOS MÍTICO-RELIGIOSOS VISTOS NA OBRA DE ELOMAR FIGUEIRA MELO

Elomar amplia e apresenta uma cultura híbrida nas letras de suas canções, figurada por arquétipos temáticos que carregam traços culturais trazidos para o Brasil por colonizadores europeus. Essas canções possuem aspectos vinculados pelo autor à cultura e visão de mundo do homem sertanejo, tendo como principal meio de expressão o registro da linguagem oral.

A cultura ibérica chega ao Brasil carregada também de influências árabes, asiáticas e africanas. François Laplantine e Alexis Nouss⁴ (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 apresentamos e analisamos um trecho do conjunto poético da obra de Elomar que traz aspectos relativos a motivos ancestrais, parte integrante de uma relação de arquétipos temáticos universais que criam 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, verificamos então que as canções-romance abaixo relacionadas, *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.

Tais arquétipos são motivos que figuram na religiosidade ritualística dos indivíduos. Podemos 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, 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 carregada de estereótipos, é retomada com essa carga fictícia e estereotipada em suas canções. O autor, em seu processo de criação, maneja sensações gerais, recriando-as no cotidiano cultural desse homem sertanejo real e fictício.

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 a raça humana; empresta do Nordeste e caminha para as

⁴*Le Métissage: Un exposé pour comprendre, Un essai pour réfléchir.* Dominus Flammarion, France.



essências transcendentais do Homem, fundindo aspectos de sensações gerais a uma cultura local e regional.

Abaixo seguem as transcrições das letras das seguintes cantigas: *Balada do Filho Pródigo*, *Corban*, *Lôas para o Justo*, *Gabriela*, *Campo Branco*, *Cantiga do Estradar*, *Tirana* e *Curvas do Rio*:

1. Sertinfona / Balada do filho pródigo

1. Perdido e muito longe vô⁵
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 invernada
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
27. Mais eis qui in meio a iscuridão
28. Da treva u'a lúis volt'acender
29. De novo o coração

⁵Para uma melhor verificação do texto, achamos melhor enumerar os versos.



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

2. 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. Estroncios⁶ 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. Mía 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
25. De olhos para os céus

⁶estrôncio: 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 celestitia. (...) É particularmente perigoso, porque, como o cálcio, pode ser assimilado em processos biológicos e depositar-se nos ossos humanos e de animais.

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
-

3. Lôas para o justo

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 pávio escuro
24. A luz resplandeceu

4. Gabriela

- 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

5. 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 lôuva 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

6. 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 sofrimento
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 viage
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

7. 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 campa de arrilia
19. cruzêta riata nova rabichola e peitoral
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 dexeí 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. dexe 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 bunteza
45. foi Deus quem fez

8. Curvas do Rio

1. Vô corrê trecho
2. Vô percurá u'a terra preu pudê trabaiaá
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 véi Brolino mêmô 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 prá curva do rio.

Os textos acima apresentados, *Balada do filho pródigo*, *Corban*, *Lôas para o Justo*, *Gabriela*, *Campo Branco*, *Cantiga do Estradar*, *Tirana* e *Curvas do Rio* 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.

Os poemas de Elomar têm em seu topos poético, também a invocação à natureza. Segundo Curtius (1996, p.136-9) esse topos está presente na *Iliada*, 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 a 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 alguns dos textos da obra de Elomar que veiculam tempos míticos oriundos de textos da tradição Bíblica. Essas canções retomam aspectos encontrados num ambiente religioso. O texto *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.

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, chega, como dizem, 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, apresentamos 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, ou seja, uma recriação textual em sua canção, aplica em seu texto imagens extraídas do texto bíblico. Abaixo apresentamos na íntegra a parábola *O filho pródigo* de São Lucas:

O filho pródigo⁷

“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 toca⁸. 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 banqueteeemo-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)

Na parábola de Lucas e na Balada de Elomar é enfatizada 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 todos os pais, carrega a essência de pai, assim como o filho traz em si a essência de filho.

Balada do filho pródigo traz como núcleo temático a **tensão da relação familiar**. Expressa-se 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 de sua individualidade, mas, moldado a conceitos e valores

⁷o itálico é nosso.

⁸O sublinhado é nosso.

cristãos, submete-se novamente às normas da sociedade paternalista: arrepende-se 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 /*, temos a metaforização do coração subjetivo como se esse fosse uma localidade, uma casa, 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 /, 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 encadeia-se 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, perde esperanças, o gosto pela vida, come com porcos, arrepende-se.

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.

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.

Na música de *Corban* há um tom dramático no solar o violão. Algumas 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 de eco que preenche o pano de fundo da trama.

Corban explora imagens arquetípicas simbólicas do fim dos tempos e do retorno do Messias. No Apocalipse segundo o Apóstolo João (1, 7-8), temos o seguinte 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 para a redenção, de **arquetipos do mito bíblico do retorno do Messias**, o Cristo, que volta à 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.

Em *Corban* há 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 uma alegoria de motivos. Nesta balada, tais motivos são 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 vez* /, *Ais lamentos* /, *É vindo o Rei dos Reis* /, são retomadas imagens do Salmo XVII, versículos sete, oito e nove, quais sejam:

“(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 boca, 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 principio 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 seqüência 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 branco⁹, 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 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)

⁹o sublinhado é nosso.



Esses quatro cavaleiros reforçam a idéia 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 idéia 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 cavaleiro, 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 vemos o termo *peleja*, 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, seca a alma do sertanejo, vai em dor, em sede, em fé, mergulha na dor, nos estrôncios letais. Essas sensações “pipocam” junto ao leitor na imagem dos cavaleiros indo ao encontro de sua peleja.

Corban 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; barbearam-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 sapientissimamente. 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 sol, 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.

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 *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 menestrelis / 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 figurativiza-se em Cristo. Por outro lado, em Ernst Robert Curtius (1996, p.153) temos que o tema da deusa da Natureza encontra-se em Ovídio, que já 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 canoieiros 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) chama loa ao verso de louvor, às 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”.

Sendo arquétipos, como o visto em Zumthor (1993, p.145-6), “um conjunto de virtualidades preexistentes a toda a produção textual”, encontramos nesta canção de Elomar um feixe de imagens que proporcionam entre si uma relação de bons acontecimentos oriundos de Deus. Essas imagens enfocam uma visão cristã, e, por outro lado, como o visto neste texto poético, *Confundem o autor desta grandeza / Uns dizem a Natureza /*, apresentam uma 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 entre 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. enfoca-se no texto

uma visão bíblica cosmogônica, ou seja, da criação do Mundo realizada por Deus.

Num segundo momento dessa canção temos 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 ter sua alma liberta dessas tentações, desses males.

Vocábulos procedentes da linguagem da fala como **páviu** (pávido) que denota algo assombrado, aterrorizado, assim como **monturu** (monturo) que trata-se 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.

Em *Gabriela* as dificuldades são simbolizadas alegoricamente pelas “*três irmãs 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.

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.

Morte, saudade e dor (dô) são substantivos que se aproximam em seus sentidos, essas sensações emparelham-se 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.

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 carregadas por 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, 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 espera-se as chuvas, 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.

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 coisas do *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 visto no poema é número místico. Sete 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, figurativisa o peregrino como um ser que, talvez por toda a sua simplicidade, tenha consigo um rico material poético, a poética do sofrimento.

Sobre o vocábulo *Tirana*, Renato Almeida (1942, p.79) verifica que é ser 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 canoeiros. 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, lembrando a figura do ferreiro, fomos à Mitologia Clássica, às histórias dos deuses e heróis mitológicos e lá encontramos 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, esse trono possuíam 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 sequência 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*.

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 seria a metáfora da própria vida, pois, águas que correm, que passam pois, assim como as horas passam na vida, os dias, o percurso do rio são 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 ante às 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 improdutiva; 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, recorremos 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.



III. ATUALIZAÇÕES DA TRADIÇÃO DE HISTÓRIAS ORAIS E MÍTICAS

Abaixo seguem as transcrições 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

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 ôro
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

2. 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.
-

3. 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. apois 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
-

4.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
-

5. Noite de Santo Reis

I (ENTRADA)

1. Meu patrão minha sinhora
2. meu patrão minha sinhora
3. cum licença de miceis
4. nóis 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.

6. Cantiga do Boi Incantado

1. Ê Ê Ê Ê Ê ... boi incantado e aruá
2. Ê boi quem havera de pegá
3. na mia vida de vaquêro vagabundo
4. já 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 havera 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 Ê ... boi incantado e aruá
36. Ê boi quem havera de pegá

7. 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'a 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 nóis í pr'á lá

8. Dassanta

1. Mais o pió qui era qui sua buniteza
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 intêrro
16. chôro e intêrro chôro e intêrro
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

9. 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

Os textos *A Donzela Tiadora*, *Na Estrada das Areias de Ouro*, *Seresta Sertaneza*, *Naninha*, *Noite de Santo Reis*, *Cantiga do Boi Incantado*, *Na Quadrada da 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”.

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, por exemplo, que Câmara Cascudo (1993, p.437-8) verifica ter sido difundida no Brasil após 1960, sendo 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 histórias 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 poema de Elomar e o versão da *Donzela vista* em Leandro Gomes de Barros, a de *A Donzela Tiadora* é muitíssimo menor. Só no sentido literal, pois o tamanho do poema de Elomar, com seus vinte versos hexassílabos, tem 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 breve 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 encontramos na **História da Donzela Teodora**, visto em Luís da Câmara Cascudo (1953, p.136). Nesse livro temos o trecho onde a donzela é entrevistada pelo sábio Abraão de Tabador sobre a velhice. No trecho apresentado abaixo vemos as semelhanças com o *Donzela Tiadora* de Elomar:

“— O sábio lhe perguntou:
— Donzela, o que é o homem velho?
— A donzela respondeu:
— Mal desejado e **vestidura de dores**¹⁰. (...)”

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 seculo 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

¹⁰ O negrito é nosso.

Elomar, que enfatiza este estereótipo do sertanejo e de sua fé cristã.

De forma condensada, expressa-se no poema 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.

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 surgem sete sábios e sete perguntas, e não três como na estória moura, o 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, temos o caso dos doze pares da França de Carlos Magno, que é visto 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 européias, 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. Diz

Cascudo (p.43) 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, as propriedades dos animais e também 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, da 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 prendem-se 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: / Teodoro, 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 visto 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.



Na Estrada das Areias de Ouro, por sua vez, 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 freqüência 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 retoam 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 entre os 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. Nessa imagem criada no texto vemos uma associação, uma 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 encontra-se enterrado nas areias desérticas do sertão, retratado nessa canção.

O texto de *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 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 dá-se 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, a habitantes do 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*, observamos que por ser sertaneza ela



é sofrida, dolorida, é também mítica e configura 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* temos 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. Isso podemos ver, 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 idéias 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”.

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 Sílvio 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 Cego¹¹

(autor desconhecido)

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

¹¹ canção extraída do livro *Literatura Oral no Brasil*, de Luís da Câmara Cascudo. Coletada por Sílvio Romero e Pereira da Costa.



Em *Achegas ao Estudo do Romanceiro 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 Théó 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 êle¹² 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,

¹²mantemos a ortografia conforme o encontrado no livro.

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.

Espere um pouco,
Espere 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.

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 seqüestrar 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, seqüestra 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*, é vista no número de sílabas empregados 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 temos, sem exceção, todos versos de cinco sílabas, o chamado redondilha-menor. Fica claro então, uma divisão entre narrador da introdução da história (estória), os dezesseis primeiros versos, e o eu-lírico narratário de pretensões amorosas, o que se dá do décimo sétimo verso em diante.

Sobre os redondilhos maior e menor, os pentassílabos e os heptassílabos, Spina (1971, p.24-6) diz 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”. 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 podemos observar que esse “reino 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.

O poema *Noite de Santo Reis*, por sua vez, classifica-se como música religiosa no *Romanceiro brasileiro*, está vincado 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. p.668-9) verifica 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”.

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, mouro, junquero, 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, lembra da 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 torna-se a sua captura, acaba então, em mito, que no caso é local, parte da cultura do mundo dos vaqueiros. Esse mito é uma representação social, parte do conjunto de códigos sociais de um grupo, fruto do convívio desses 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 e reaparecem 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**.

Segundo Câmara Cascudo (1993, p.127), 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 Romancero 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”.

Em *Na Quadrada das Águas Perdidas* o eu-lírico pretende ir de um espaço físico, de arrumações e tarefas do lar, para um outro, o 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.

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

16Disse 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 ele te dominará.

17E disse a Adão: Porque deste ouvidos à voz de tua mulher, e comeste da árvore, de que eu te tinha ordenado que não comesses, a terra será maldita por sua causa; tirarás dela o sustento com trabalhos penosos todos os dias da tua vida. **18**Ela te produzirá espinhos e abrolhos, e tu comerás a erva da terra. **19**Comerás o pão com o suor do teu rosto, até que voltes à terra, de que foste tomado; porque tu és pó, e em pó te hás de tornar. **20**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, nos faz lembrar a história dos deuses mitológicos. Mário Meunier (1997, p.80-2) recorda-nos do momento em que Prometeu, tomado de piedade pelos homens, roubou das fomalhas 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

figado, 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”.

Uma 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

japiassoca-açú encontrado no texto de Elomar, é uma recriação e atuação desse mito da sereia.

Em *Cantiga de Amigo*, contrariamente às cantigas d'amigo do romancelheiro 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 vêm 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, fissa-se essa imagem e dá-se uma imagem mais minuciosa do ambiente. São apresentados 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*.



IV. 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*.

1. 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~¹³ua
39. qui li di o anel
40. jurô qui era minha
41. pru tinta e papel
42. foi no minguate 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 imhora 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
64. pru tinta e papel
65. foi imhora a ruinha
66. ingrata e infiel

2. Incelença do amor retirante

1. Vem amiga visita
2. A terra o luga
3. Que você abandono

¹³devido 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.



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. Iambado 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

3. O Violeiro

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 avêso
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 morrê o bem do amô

Refrão + / três a quatro vezes o
trecho: “viola, furria, amô, dinhêiro não”...

4. O Pedido

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 almuçamo 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 luan¹⁴ chêa

¹⁴Por falta de aceitação do 'til' na vogal u, resolvemos sinalizar essa nasalização com a letra 'n'



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 Zéfa 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

5. Arrumação

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 tuia, 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

seguindo então a vogal 'u'.



12. vai culhê o aí, aí de tua avó
13. futuca a tuia, 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.

6. 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 arritirou-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.

O texto das canções *Faviela*, *Incelença do amor retirante*, *O Violeiro*, *O*



Pedido, *Arrumação* e *Chula no Terreiro* compreendem arquétipos temáticos relativos ao cotidiano do sertanejo. Essas canções 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 hepassilábicos, 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.

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 titilar 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.

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 menestrelis, 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 ABBAACCDDC, 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 moirão, 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 rabeca 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 contrução 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” (simbolizando 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 dinhêiro* / e *viola, furria, amô, dinhêiro 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 vâu / amô furria viola nunca dinhêru / viola, furria, amô dinhêru não /*.

O autor trabalha o conceito padronizado de que para ser cantor, ou melhor, 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, lembrando 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.

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 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.

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 aí 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 balaio, 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.

Chula no Terreiro, outra canção de Elomar, carrega em seu conjunto arquétipos temáticos da saudade e do destino, é habitada por intensa dramaticidade. É plena do drama que expõe o HOMEM às 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, pressente 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, alegre e brincalhão, 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. Todos vivemos, todos participamos de momentos bons e ruins, todos somos parte de uma aventura terráquea, daí, todos morremos e ficamos na e com saudades.



V. A INDÚSTRIA DA CULTURA NA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE ELOMAR

A poesia de Elomar localiza-se numa continuação, renovação ou como queiram denominar essa movencia de dados e fatos da tradição¹⁵ da poesia oral, da literatura oral, das histórias contadas a muitas gerações, refletidas em sua obra que, trata-se também de arte, ou poemas-canção, inseridos no mercado da indústria cultural (indústria da cultura) através dos atos de criação e apresentação do autor, que veicula sua poesia em apresentações em shows musicais.

A maneira pela qual o autor apresenta sua obra, a forma como a introduz no mercado da indústria cultural, diferencia-se de uma forma pesada de marketing como que ocorre em grande parte com os 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, samba, axé, sertanejo popular e outras mais, que se tornam uma arte, em quase todo o seu conjunto, carregada de personagens e temas vazios.

Silvia Anspach (1998, p.179-187) chamaria 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 um mito a partir do nada, simplesmente pela forte

¹⁵Essa tradição, no conjunto da obra de Elomar, firma-se em cantigas, cartas, romances, loas, chulas, desafios e baladas, entre outras.



divulgação dos meios de comunicação.

Elomar não veicula mitos-occos. A sua obra é apresentada ao (*seu*) público via discos e apresentações musicais. O autor cria um mito de sua figura, personificando-se como um menestrel, um trovador místico. Elomar, ao projetar as suas canções com arquétipos temáticos relativos às sensações humanas, aspectos que carregam motivos essenciais ao Homem, diferencia a sua obra daquelas que manipulam os “mitos-occos”, aqueles mitos construídos a partir do vazio, criados por uma leitura despolitizada, como verificou acima Anspach.

O autor têm seis ou mais discos (cds) editados por gravadoras de prestígio, 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 e cds, para um consumidor-receptor-ouvinte. Partindo rumo a um público maior, menos individual, podemos e devemos 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 apoia-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, conceitos 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, o ... *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 — que teve em seus discos companheiros cantadores que se tornaram famosos, tais como, Geraldo Azevedo, Xangai e Vital Farias — 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 Xavantinho¹⁶. 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 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**.

É importante lembrar que o autor insere sua obra num circuito lendário cultural, divulgando-as de uma forma dissimulada, ou seja, canta em shows e comercializa aí os seus discos e cds. Sobre o termo indústria cultural recorremos a conceitos de Horkheimer e Adorno vistos em Thompson (1998, p.131) que verificam ser tal indústria a “mercantilização das formas culturais ocasionadas pelo surgimento das indústrias de entretenimento”, e a obra de Elomar aqui enfocada, por mais que seu autor fuja dessa indústria cultural, tendo 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.

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

¹⁶Falo do Cd *Cantorias e Cantadores 2*, da Kuarup.



toda essa essência mítica.

Ao se esconder (intencionalmente, acreditamos), o autor valoriza a sua obra e em seus shows performáticos descortina o interesse do ouvinte, levando-o a comprar seus discos e cds em shows de teatro e outros lugares, criando-se 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 à esse obra de arte, que será valorizada.

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 cantador, 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, podemos e devemos 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 sertaneja, 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*, 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 chamado *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, pensamos não numa maneira agressiva de marketing via mídia efetuada pelo autor, que é contrário a essa tal indústria cultural, sim, na maneira pela qual o autor foi, aos poucos, divulgando-se e divulgando o seu trabalho para o (seu) público. Esse público é visto como um público de teatro, de shows teatrais, ocorridos na e pela performance deste menestrel cantador, que, nos finais de suas apresentações, 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 cantador, 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, temos que o autor sempre privou pela sua independência, daí buscar produzir suas canções com o seu selo independente *Rio do Gavião*. Isso nem sempre deu-se 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, temos um 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 indústrial. 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, descortina-se 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 caminha junto 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, os 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, por exemplo.

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. Isso verificamos 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 funde-se 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.

Sobre o texto acima, temos também o que relatou Morin (1997, p.26), que por sua vez, vê 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 l. 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 possuí, 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 apócope “vô”, “home”, “cantadô”, “suzin”, “ri”(rio), “voltô”, “retirá”, “tái”, “infrentá”, “bai”, “trabai”, “camin”, “bucadin”, “dô”, “mulê”, “maiô”, “vingô”, “amô”, “flô”. As síncope “pagano”, “locura”, “quêma”, “mia” (minha), “relampo”, “intêro”, “tropêro”, “ceguêra”, “dexada”. As aférese “inda”, “tá”, “té” e “paxonado”. As epênteses “vez”, “treis”, “irmã”, “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, influiu 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, confunde-se 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 pético 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.



CONCLUSÃO:

O conjunto das 23 canções do recorte do conjunto total da obra de Elomar, põe em evidência um processo de criação que veicula arquétipos, imagens configuradas de estados psíquicos, energia psíquica representada e aplicada na recriação cultural específica de uma comunidade. Essa energia agrupa um conjunto textual comunitário, é representação social, cria mitos de uma sociedade local, uma comunidade vivente num sertão árido, que, sendo personagens do mundo cultural e literário, são também personagens estereotipadas.

Em *Balada do filho pródigo* vê-se a poetização da parábola de Lucas. Esse texto enfatiza o retorno do filho pródigo, é narrativa mitológica versificada, fala do retorno ao lar, à família, aos braços paternos. Configura a transformação de um texto em prosa num poema-romance. Relata a compaixão paterna fruto do sentimento da fé cristã. É a tensão da relação familiar, compreendida na tríade coração/amor/perdão.

Corban, por sua vez, irá retomar o mito do fim dos tempos, o Apocalipse com seus quatro cavaleiros anunciadores do retorno do Messias e do Juízo Final, tudo isso cercado, como é costume na obra de Elomar, pela mística do número sete. Aqui fica exposto o fanatismo cultural religioso do sertanejo, visto num recorte extraído do *Gênesis*, dos *Sonhos do Faraó* e da Interpretação desses sonhos por José.

Lôas para o Justo figurativiza a louvação a Deus, vai aos textos bíblicos, os salmos, hinos sagrados, e apresenta a vinda de Cristo, efetuando ao mesmo

tempo uma justaposição entre a Deusa Natura e o Deus católico. Já *Gabriela*, constrói-se em conformidade com a imagem do Cristo transformado em animal, relacionando-se as três parcas mitológicas, Láquesis, Cloto e Átropos, fiadoras e tecedoras da vida. Nesta canção são aproximados três sentimentos, a morte, a saudade e a dor, numa relação com as três parcas fiadoras, tais sentimentos surgem num crescente, aqui também é aplicado como arquétipo fundador do mito das predestinações humanas, a imagem da madrasta, mulher avarenta e má.

Campo Branco ambientaliza a devastação provocada pela seca e a saudade de dias melhores. O bem aqui é representado pelas chuvas e o amor, já o mal, pela seca, desolação e tristezas. Mas essa seca é também vista com um certo conformismo pelo homem cristão sertanejo, há aqui mais uma acentuação estereotipada.

Cantiga do Estradar retrata a condição humana, a fé em Deus como meio de salvação do indivíduo. É a poesia do sofrimento. *Tirana*, por sua vez, ambientaliza a cultura rural e tropeira e também o outro mundo, misterioso e desconhecido. Elementos como a imagem mítica da estrada e da serra se fazem presentes, assim como a imagem do ferreiro, construtor e criador que cria e conta histórias. *Curvas do Rio* figurativiza a resistência do catingueiro às contrariedades da seca, é a retirada, e também, evidencia-se o valor afetivo do homem para com a sua terra natal.

A Donzela Tiadora traz a figura da mulher sábia e astuta vista na literatura oral do sertanejo, fruto de uma história importada pelas mãos e bocas dos portugueses, é pois, representante de fontes européias, que herdaram-na nos



tempos da invasão moura na Península Ibérica, tratamos então de um texto oriundo da literatura árabe. Aqui, o autor faz uma adequação desta novela moura à cultura religiosa do sertanejo, sintoniza esses fatos como ocorridos no *seclo do Pai*, ou seja, na era de Cristo.

Na Estrada das Areias de Ouro é a recorrência do mito da princesa encantada, a retomada do mito da moura encantada, de origem portuguesa, que chega ao Brasil e é retomada no mito da Mãe-d'água e no da princesa de Jericoacora, todos seres encantados que possuem as formas de uma serpente, afora seus pés e cabeças humanos. A dualidade do ouro, poder x pobreza, a riqueza do ouro e a pobreza do mar de pó de areia. A ambientalização de outros mitos às características da região do Nordeste dos tempos de sinhazinhas, o Brasil Colônia.

Seresta Sertaneza, outra canção selecionada neste conjunto, apresenta, com seus símbolos arquetípicos, um jogo entre os opostos universais (bem x mal). Aqui o personagem central aparece na imagem de um cavaleiro que busca sua purificação em peregrinação estelar. Entre outras imagens simbólicas temos a mitológica de Prometeu. Efetiva-se nesta canção um duelo entre anjo x demônio, cordialidade x avareza, puro x impuro, homem x anjo.

Naninha apresenta o retorno do *Romance do Cego*, a história do príncipe que se traveste em velho maltrapilho para sequestrar a amada. *Noite de Santo Reis*, por sua vez, apresenta a folia de reis, a utilização de elementos profanos, do ritual, que passaram a fazer parte dos costumes religiosos, constituindo o calendário religioso cristão.



Cantiga do Boi Incantado é construída por trechos onde encontramos os aboios, canto dirigido ao gado, também de uma serra (lugar que divide o lugar comum e conhecido do encantado) e constitui o mito regional do boi encantado, o boi fujão. Aqui é feito uma relação do boi com o diabo, há também a presença da honra cavaleiresca. *Na quadrada das águas perdidas* enfoca um lugar inatingível. Faz paralelos entre o espaço rural x o lugar mítico, o encantado.

Dassanta focaliza as dualidades humanas e expressa-as por meio de figuras simbólicas, como a metamorfose da mulher em pássaro. Temos imagens que configuram um duelo entre bem x mal, belo x feio, beleza x maldição, sublime x maldito, alegria x tristeza, vida x morte. Há, na imagem da transformação da mulher em pássaro encantado, uma retomada simbólica do **Castigo da mulher**, visto no Gênesis. Há também num resgate à imagem de Madalena, mulher bíblica, bastante marcante e que também carrega os traços de maldição, a prostituta abençoada por Cristo e escorçada por outros. Temos ainda a imagem estereotipada do valentão do sertão, com seu código de honra oriundo dos romances de cavalaria.

Cantiga de Amigo, por sua vez, mostra no processo de criação a utilização de termo da lírica medieval portuguesa (cantiga de amigo). Nela estão presentes lugares encantados cercados de candeeiros, violas e violeiros, que clamam a ausência da amada. É uma espécie de cantiga às avessas, aqui quem clama a falta do ser amado é o homem.

Já *Faviela* apresenta a ânsia amorosa na figura do cavaleiro mensageiro, uma espécie de correio ambulante rural, que, é claro, leva mensagens mas



também busca mensagens para si, ambiciona notícias da amada. Na canção *Incelência do Amor Retirante*, o poeta aproveita-se do termo excelência, canção aos mortos efetuada pelas mulheres carpideiras, para ironizar o seu sentimento sobre o amor que se foi, morreu.

O Violeiro configura o estereótipo da ‘vida boa’. Mostra a imagem do cantador herdeiro de ancestrais universais como os trovadores e menestréis. O autor dá ao seu processo de criação, por meio da citação de nomes de canções pertencentes ao desafio, uma roupagem regional nordestina a esse cantar do violeiro. Aqui fica evidente a estereotipia consubstanciada no ato de ser cantador. *O Pedido* retrata a importância da feira na vida do sertanejo.

Arrumação é o espaço rural, o da apartação dos animais, na busca de uma fuga às adversidades temporais (chuva), animais (onça sussuarana) e humanas (os ciganos). Fica evidente a prudência do homem rural.

Chula no Terreiro é mais uma representante das intempéries da vida. É a figurativização da brutalidade provocada pela cidade grande ao homem do campo. Um choque de culturas, e a lua surge como elemento de ligação e saudade, é um espaço da lembrança de amigos do passado, assim como um mapeamento das polaridades entre o urbano e o rural.

Na obra de Elomar notamos um processo de criação constituído de colagens, imbricações de recortes temáticos recorrentes, vistos numa linguagem linear mas também com características de uma linguagem onírica, a dos sonhos, que apresenta-se de forma não linear. Verificamos a presença de mitos universais adequados a temas do cotidiano do Nordeste e do homem nordestino.

Apesar de termos separado esse texto em capítulos, enfatizando o primeiro capítulo como aquele que apresenta aspectos religiosos, notamos que esses aspectos fazem parte da essência cultural do homem real e fictício do Sertão, por isso, é marcante a religiosidade cristã na obra de Elomar.

Em conformidade à existência desse homem sertanejo, Darcy Ribeiro (1995, p.337) verifica que “no agreste, depois nas caatingas e, por fim, nos cerrados, desenvolveu-se uma economia pastoril associada originalmente à produção açucareira como fornecedora de carne, de couros e de bois de serviço”.

Ribeiro (idem, p.338-9) vê ainda que essa atividade pastoreira particularizou um tipo exclusivo de população, “com uma subcultura própria, a sertaneja, marcada por sua especialização ao pastoreio”, diz que a “dispersão espacial” desses povos e as características dos seus “traços identificáveis”, seu “modo de vida”, a sua organização familiar, a maneira pela qual é realizada a “estruturação do poder”, as suas vestimentas típicas, as festas sazonais, sua dieta alimentar e “visão de mundo” voltada para uma “religiosidade propensa ao messianismo”. Verifica que esse pastoreio se desenvolvia pela “multiplicação e dispersão dos currais, dependendo da posse do rebanho e do domínio das terras de criação”. Fala que “o gado devia ser comprado” e as terras, pertencentes à Coroa, “eram concedidas gratuitamente em sesmarias aos que se fizessem merecedores do favor real”.

A linguagem oral, aquela da fala, é também outra constante nesta obra, pois, enfatiza a cultura desse homem nela divulgado, resgatando os códigos primários (aqueles biológicos), atrelando-os aos secundários, a linguagem desse

catingueiro, e adequando tudo isso aos códigos terciários ou culturais.

O maneira pela qual Elomar divulga suas canções, de forma seletiva, ou seja, não mergulhando ferosmente no mercado cultural, e sim, paulatinamente e em shows performáticos, serve como elemento valorizador de sua obra, tanto no aspecto de valor financeiro, obra de arte com valor de estima, como naquele que é o essencial em sua obra, talvez em sua vida, o de preservar uma cultura da oralidade longe do contágio massacrante da Mídia. Daí cria-se também o personagem real e também fictício chamado Elomar Figueira Melo, criador de bodes, arquiteto e um dos últimos menestrelis desse ambiente cultural destacado em sua obra.



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.

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 Romanceiro no Brasil*. Separata da Revista do Arquivo Municipal. n.CLXII, 1959.

LISZKA, J. J. *The Semiotic of Myth: a critical study of the symbol*. Bloomingyton: 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 Sefardi) 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.



MELLO, D.E.M. *Elomar Trovador: Tradições artísticas orais & indústria da cultura*. São José do Rio Preto, 2001. 182p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Campus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista, "Júlio de Mesquita".

RESUMO

Um recorte composto de 23 canções do conjunto total da obra de Elomar caracteriza a poética do autor. Dos aspectos que compreendem a linguagem utilizada em tal poética, juntamente com os símbolos, mitos e figuras que dela fazem parte, buscou-se uma correlação do material da extração da poesia oral com as canções de Elomar e quais as tradições orais e atualizações nela veiculadas. Verificou-se um conjunto de imagens veiculadas nesta obra que fazem parte de imagens do inconsciente coletivo, aspectos essenciais da alma humana, arquétipos temáticos constituídos por mitos adaptados a essa região fictícia chamada Nordeste, que pulsam na obra, em alguns momentos, semelhante aos aspectos da linguagem do mundo onírico, de forma não linear. Através de um levantamento dos arquétipos temáticos recorrentes deslocados via inconsciente coletivo e elaborados na e pela arte, buscou-se prováveis efeitos projetados virtualmente junto aos leitores e a forma com que essas construções poéticas orais são exploradas pela indústria da cultura.

Palavras-chave: poesia oral, símbolos culturais, mito, arquétipos temáticos e indústria da cultura.

MELLO, D.E.M. *Elomar Trovador: oral artistic traditions and industry os culture*. São José do Rio Preto, 2001. 182p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Campus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista, "Júlio de Mesquita".

ABSTRACT

A cutting composed of 23 songs of Elomar's total work characterizes his poetry. From the aspects that comprehend the language used in such poetry, within its symbols, myths and ilustrations, a correlation of the oral poetry extraction material was searched in Elomar's songs and which oral traditions and updatings were, in them, transmitted. A group of transmitted images was verified in this work, which are part of the collective unconscious ones, essential aspects of the human soul, thematic archetypes constituted by myths adapted to the fictitious area called Northeast that pulse in the work, in some moments, similarly to the aspects of the dreamlike world language, in a non linear way. Through the rising of the appealing thematic archetypes moved by collective unconscious and elaborated in the and for the art, it was searched probable effects virtually projected with the readers and the form those oral poetic construtions are explored by the culture industry.

Word-Key: oral poetry, cultural symbols, myth, thematic archetypes and culture industry.



APÊNDICE:

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

1. Da Recorrência

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

Corban (Consertão, Cartas Catingueiras e Cantoria 3)

Lôas para o justo (Dos Confins do Sertão)

Gabriela (Cartas Catingueiras, Elomar em Conserto)

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

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

- 1º Canto: Da Catingueira**
- 2º Canto: Dos Labutos**
- 3º Canto: Das Visage e das Latumia**
- 4º Canto: Do Pidido**
- 5º 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. Venenoso 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



Autorizo a reprodução deste trabalho.

São José do Rio Preto, 02 de outubro de 2001.

DÉCIO EDUARDO MARTÍNEZ DE MELLO



