



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS CAMPINA GRANDE
CENTRO DE EDUCAÇÃO
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS**

EDVÂNIA DE AGUIAR PAULINO

**A ALEGORIA EM ELOMAR: UM OLHAR SOBRE A
POÉTICA DO SERTÃO PROFUNDO**

**Campina Grande-PB
2012**

EDVÂNIA DE AGUIAR PAULINO

**A ALEGORIA EM ELOMAR:UM OLHAR SOBRE A
POÉTICA DO SERTÃO PROFUNDO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para conclusão do curso de Licenciatura em Letras, habilitação em Língua Portuguesa, da Universidade Estadual da Paraíba, na área de Literatura sob a orientação do Professor:

Dr. Ricardo Soares.

**Campina Grande – PB
2012**

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

P328a

Paulino, Edvânia de Aguiar.

A alegoria em Elomar [manuscrito]: um olhar sobre a poética do sertão profundo. / Edvânia de Aguiar Paulino. – 2012.

62 f.

Digitado.

Trabalho de conclusão de Curso (Graduação em Letras) – Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação - CEDUC, 2012.

“Orientação: Prof. Dr Ricardo Soares da Silva, Departamento de Letras e Artes”.

1. Alegoria. 2. Poética. 3. Sertão. 4. Cancioneiro popular. 5. Cultura e religiosidade popular. I. Título.

21. ed. CDD 801.95

EDVÂNIA DE AGUIAR PAULINO

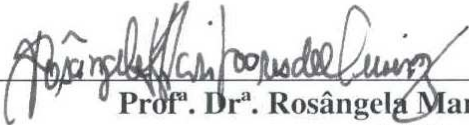
**A ALEGORIA EM ELOMAR: UM OLHAR SOBRE A
POÉTICA DO SERTÃO PROFUNDO**

Aprovada em 26 de 06 de 2012

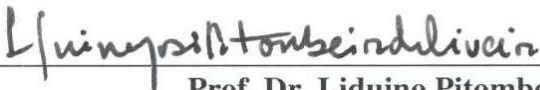
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Ricardo Soares - UEPB
(Orientador) Nota 10,0



Prof.^a Dr.^a Rosângela Maria Soares de Queiroz – UEPB
(1^o Examinadora) Nota 10,0



Prof. Dr. Liduino Pitombeira – UFCG
(2^o Examinador) Nota 10

Média 10,0

DEDICATÓRIA

Para todos aqueles que acreditam na arte como um caminho para a libertação do pensamento e que só através dela somos capazes de mudar e moldar nossa forma de agir, ver e sentir o universo em que habitamos, e, talvez outros que só a imaginação pode alcançar...

AGRADECIMENTOS

Produzir e concluir uma monografia pode ser tarefa fácil para alguns, mas para mim foi um caminho árduo às vezes, mas prazeroso nas pequenas conquistas. Porém, na minha vida, aprendi que aquilo que conseguimos facilmente, não tem o mesmo valor daquilo que nos esforçamos o máximo para conquistar. Por isso, quero agradecer, primeiramente a Deus por ter me concedido mais uma vitória das tantas que Ele já me proporcionou e por ter me guiado pelo caminho que trilhei, onde encontrei tantas pessoas que, de uma forma ou de outra, me ajudaram na conclusão desse trabalho. Meus sinceros agradecimentos:

Ao meu pai, Antônio Paulino da Silva (*in memoriam*), que foi o primeiro a me levar a uma verdadeira viagem pelo fantástico, com suas maravilhosas histórias sobre o sertão e a quem eu devo minha paixão pela cultura sertaneja.

Ao meu companheiro Ari Rodrigues, pela sua sabedoria e paciência, e por se fazer presente em todos os momentos que precisei de sua ajuda.

A minha grande amiga Elaine Chistian, por sua preocupação e curiosidade com minha pesquisa e pela boa vontade de querer contribuir sempre de alguma forma.

Ao meu orientador Dr. Ricardo Soares, pela sua paciência, pelo seu carinho, delicadeza e gentileza, virtudes difíceis de encontrar e que tornaram possível a realização desse trabalho.

Ao senhor José Solto, pela sua confiança e por acreditar na relevância do meu trabalho para a nossa cultura.

A minha querida mãe Maria das Neves, responsável pela minha existência, pois sem ela, nada disso seria possível.

E mais, a todos aqueles que acreditam na cultura nordestina: violeiros, cantadores, repentistas, cordelistas, poetas, escritores, compositores, pesquisadores, cineastas que, ao longo dos anos, contribuíram com a sua arte para tornar sólida essa cultura.

Agradeço, sinceramente ao mais simples e humilde cidadão sertanejo, que apenas pela sua existência tornou-se o autor principal da história do nordeste.

Edvânia de Aguiar Paulino.

Mai de 2012.

RESUMO

A presente monografia visa a tecer considerações sobre o cancionero do poeta cantador Elomar Figueira Mello e seu processo de criação. Seu estilo sofisticado e seu modo de recriar a realidade nas composições permitem reconhecê-lo entre os grandes poetas brasileiros da atualidade. Essa pesquisa tem por objetivo apresentar os elementos alegóricos que compõem o sertão nordestino na poesia elomariana, através da análise de alguns de seus poemas-canção presentes nos discos: *Na Quadrada das Águas Perdidas* (1978), *Das Barrancas do Rio Gavião* (1972) e *Cartas Catingueiras* (1983). O trabalho está dividido em dois capítulos: o primeiro trata do espaço sertanejo numa visão mais ampla e social do sertão, abordando aspectos históricos, culturais e religiosos. O segundo capítulo traz, essencialmente, o sertão elomariano e os recursos alegóricos utilizados pelo poeta, como o imaginário medieval, o intertexto bíblico, a linguagem tratada esteticamente e a atemporalidade que permeiam o universo ficcional apresentado. Para tanto, Holanda (2002), Galvão (1976), Williams (1989), Hall (1999) e Coelho (2004) apresentam apontamentos indispensáveis à discussão da matéria.

Palavras-chave: Alegoria. Elomar. Poética. Sertão.

ABSTRACT

This monograph aims at elaborating about the poet's *cancioneiro* singer Elomar Figueira Mello and his process of creation. His sophisticated style and way of recreating reality means of compositions allow to recognize him among the great nowadays' Brazilian poets. This research intends to present the allegorical elements that build up the northeastern *elomarian sertão* poetry, through the analysis of some of his song-poems present in the discs: *Na Quadrada das Águas Perdidas*, *Das Barrancas do Rio Gavião* and *Cartas Catingueiras*. The work is divided into two chapters: the first one deals with the *sertanejo* area to a wider vision and social *sertão*, covering up historical, cultural and religious aspects. The second chapter presents essentially the *elomarian sertão* through the allegorical resources used by the poet, such as the medieval imagination, biblical intertext, language aesthetically treated and the timelessness that permeates this particular fictional herein presented. In that purpose, Holanda (2002), Galvão (1976), Williams (1989), Hall (1999) and Coelho (2004) contribute with essential notes to have discussion of this matter.

Keywords: Allegory. Elomar. Poetics. *Sertão*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. Capítulo 1 - ESSE ESPAÇO CHAMADO SERTÃO.....	10
1.1 – Sertão: significado e espaço social	10
1.2 – Sertão: arcabouço cultural	15
1.3 – A religiosidade sertaneja	19
1.4 – Cultura popular e erudita	21
2. Capítulo 2 – O SERTÃO ALEGÓRICO DE ELOMAR.....	25
2.1 – O intertexto bíblico em Elomar	25
2.2 – O discurso escatológico	29
2.3 – O espaço e o tempo em Elomar	32
2.3.1 – O sertão de <i>lá</i>	35
2.4 – O universo linguístico elomariano	38
3. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	43
4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	45
5. ANEXOS	48

INTRODUÇÃO

Ao pensarmos a obra do poeta baiano Elomar Figueira Mello (1937), a primeira característica comum é o sertão e sua gente. Sua obra situa-se entre o popular e o erudito, revelando e enobrecendo o que há de belo no sertão e nas particularidades do dia-a-dia sertanejo.

O cancionário elomariano reúne poemas narrativos que recobram o estilo medieval e que representam, ao mesmo tempo, uma linguagem sertânica unindo o popular, o erudito e o histórico. Suas letras sofisticadas podem ser, esteticamente, consideradas uma modalidade de poesia, que é a poesia cantada ou cantoria, como chamam os poetas que a praticam.

O presente trabalho se propõe a analisar a obra elomariana e sua forma de criação sob uma perspectiva alegórica, apontando os vários elementos que compõem a poética elomariana, entre eles: religiosidade, aspectos lingüísticos peculiares, como arcaísmos retomados de usos remotos e, ainda, neologismos, que mimetizam uma atmosfera imemorial, ao passo que conferem leveza e modernidade ao texto.

A alegoria do sertão na obra de Elomar consiste em toda a sua particularidade de ver e tratar o sertão baiano, que passa a ser mais uma representação figurativa do espaço do que o sertão propriamente dito. O sertão elomariano é o espaço da transcendência, dos enigmas, onde é necessário sempre ir além, descobrindo, desvendando e, mais que isso, compreendendo sua criação.

O trabalho foi dividido em dois capítulos, cada um contendo subdivisões de acordo com os temas desenvolvidos nos mesmos. O primeiro capítulo trata, basicamente, do sertão. Não apenas o sertão de Elomar, mas todo o espaço que identificamos como sertão. Nesse primeiro momento, foram abordados os vários significados da palavra, a concepção de sertão para alguns autores e a oposição campo/cidade, já tão arraigada na história das sociedades, além de discutir também o preconceito que o sertão tem sofrido desde a época da colonização até os dias atuais.

Para adentrar no sertão elomariano, foi necessária uma breve contextualização histórico-cultural do sertão nordestino, uma vez que a poesia de Elomar é exclusivamente voltada para a cultura tradicional sertaneja. Para tanto, escolhemos alguns autores como referência do momento inicial dessa pesquisa, em que trabalhamos o sertão como espaço social e geográfico, o arcabouço cultural sertanejo, a religiosidade e a cultura popular e erudita numa abordagem mais crítica e política. Autores como Walnice Nogueira Galvão

(1976), Lourival Holanda (2002), Raymond Williams (1989), Maria Zaíra Turchi (2007), Stuart Hall (1999), Teixeira Coelho (2004) entre outros fortalecem esse primeiro capítulo.

É importante perceber que todo o capítulo inicial funciona como preparação para uma melhor compreensão do capítulo seguinte, pois para entender a criação elomariana é necessário conhecer o sertão e a figura do sertanejo, saber suas peculiaridades e o que ocorre nesse espaço tão abordado em termos culturais, e, no entanto, ainda permanece desconhecido de muitos, já que a mídia continua mostrando informações superficiais, preconceituosas e que em nada se aproximam do que, de fato, pertence ao sertão nordestino.

O segundo capítulo traz o sertão elomariano como foco principal, compreendendo toda a alegoria criada pelo poeta para representar um sertão particular, único em sua criação. É o momento do verdadeiro mergulho no “sertão profundo”. Nesse capítulo, há um contato maior com o poeta e sua obra. As letras de canções selecionadas são analisadas de acordo com o subtema em questão, ora servindo como ponto de partida para análise, ora ratificando o que está sendo afirmado.

A escolha dos subtemas e das letras trabalhadas nessa pesquisa foram feitas a partir de um longo estudo da discografia de Elomar Figueira Mello. As letras analisadas não fazem parte de um único disco, mas de três discos produzidos e gravados em épocas distintas, porque foram selecionadas de acordo com as particularidades narrativas das canções e dos temas privilegiados. Os discos escolhidos são: *Das Barrancas do Rio Gavião* (1972), *Na Quadrada das Águas Perdidas* (1978) e *Cartas Catingueiras* (1983). Nessas análises, pretendemos mostrar aspectos de teor religioso, peculiaridades da linguagem do poeta, a questão da atemporalidade e da retomada de temas medievais, que percorrem grande parte de sua obra.

O presente trabalho em seu todo visa a uma divulgação da obra elomariana no âmbito acadêmico, considerando a riqueza de seu cancionero em termos de estética, linguagem, poesia e cultura sertaneja. O objetivo maior dessa pesquisa é que ela seja, antes de tudo, o “estradar” inicial para conhecer esse ilustre menestrel sertanejo e, ao mesmo tempo, encontrar a chave que abre o portal do sertão elomariano: seco, forte, mágico.

CAPÍTULO 1: ESSE ESPAÇO CHAMADO SERTÃO

*Eu não canto por soberba / Nem tanto por reclamar
Em minha vida de labuta / Canto o prazer, canto a dor
E as beleza devoluta / Que Deus no sertão botou...*

1.1. Sertão: significado e espaço social

São muitas as concepções a respeito da palavra sertão. “Sertão” ou “certão” deriva da palavra “desertão”. A palavra provém do latim *desertanum* (lugar desconhecido para onde foi o desertor), contudo as duas grafias foram bastante utilizadas pela Coroa Portuguesa e pelas autoridades lusas nas colônias. Desde os primórdios da colonização, a palavra sertão foi usada para designar “interior”, como é possível perceber em alguns documentos de doação das capitânicas hereditárias, de 1534, quando D. João III doou algumas terras ao longo da costa a cada capitão donatário, permitindo-lhes avançar “pelo sertão” tanto quanto pudessem entrar.

Durante a ocupação e povoamento da América Portuguesa, “sertão” designou fronteira de colonização, campo de atividade bandeirante ou lugar onde se guerreava contra índios e procuravam-se minérios. O primeiro processo de interiorização do país ocorreu nessa região entre os séculos XVI e XVII, com deslocamento da criação de gado do litoral, devido à pressão exercida pela expansão da lavoura de cana-de-açúcar. A área foi conquistada por povoadores com recursos escassos e o desenvolvimento da pecuária possibilitou o desbravamento nos sertões. Com isso, conferimos que o sertão foi visto sempre sob uma ótica econômica, como escreveu Walnice Nogueira Galvão em um de seus ensaios intitulado “Insidiosa Presença”:

O que se chama sertão, no Brasil, é toda a região interiorana do país, abrangendo mais da metade de seu território. Sua determinação é mais histórico-econômica que geográfico-política. Num país criado por determinação do mercado externo, e criado para suprir esse mercado de bens de consumo que lhe interessavam (produtos “coloniais” – açúcar, especiarias, metais preciosos, etc.) as terras boas eram naturalmente reservadas para a produção desses bens. (GALVÃO, 1976, p.36)

A constituição histórica e sociocultural do Brasil dispôs ao sertão a conotação de lugar a não ser visitado. Desde o início da colonização, o sertão, de um modo geral, foi carregado de significações negativas, sinônimo de deserto, de terra seca e sem vida, de lugar longínquo e desprovido de beleza, espaços vazios de civilização, cheios de superstições e misticismo, sendo inclusive o *habitat* do próprio demônio.

É na escrita literária que a definição de sertão vai se consolidar. O sertão de Canudos foi relatado por Euclides da Cunha em *Os Sertões* (1982, p. 30) como “cautério das secas”, onde esterilizam-se os ares urentes; empedra-se o chão, gretando, recrestado; cenário onde “ruge o nordeste nos ermos; e, como um cilício dilacerador, a caatinga estende sobre a terra as ramagens de espinhos”.

Já em *Terra do Sol*, de João Bezerra da Nóbrega (2003, p. 11) encontramos o sertão “Esturricado, arisco, brabo, e de temperatura sempre alta, escaldante, tocando forte o juízo de cada vivente”.

Para Elomar Figueira Mello, cantador, arquiteto, operista, criador de bodes, compositor e poeta sertanejo, sertão é a “terra áspera, bela e cruel de gente singular”. O sertão na obra de Elomar é visto sob duas perspectivas: o **sertão de fora**, representa o espaço degredado, modernizado, que capta e assimila o que de pior vem da cidade, e o **sertão profundo**, de caráter fantástico, arcaico, pensado como alternativa para preservar o imaginário medieval e clássico¹. O artista habita o “sertão de fora”, real e concreto, mas toda a sua obra constitui o imaginário do “sertão profundo” ou “sertão de dentro”, marcado por personagens, lugares e histórias fantásticas que retomam a imagem de um sertão idealizado e recriado a partir de elementos alegóricos. Entende-se aqui como alegoria a figura de linguagem que busca fornecer significados além do literal. Segundo João Adolfo Hansen (2006, p. 7) “A alegoria (grego *allós* = outro; *agourein* = falar) diz *b* para significar *a*.” Hansen ressalta ainda a existência de dois tipos de alegoria: a dos teólogos que remete à interpretação religiosa e a dos poetas definida como técnica metafórica de representação e personificação de abstrações.

Descrever “sertão” é tarefa difícil, principalmente por ele ser tão vasto de significação e estar tão arraigado no imaginário popular. Como afirma Lourival Holanda (2002, p. 83), o “Sertão é mais um sentimento que uma descrição. É o sentir-se distante do eixo citadino – é sentir-se interior adentro, longe do mar”. Entre o povo nordestino, o espaço sertanejo é um referente essencial para a região e tem relevância tal que a própria noção de “Nordeste” se torna vazia, quando dispersa de “sertão”, constituindo assim uma importante categoria de compreensão da região e do próprio país.

¹ A cultura e o imaginário sertanejo foram alimentados pelas histórias e lendas medievais, tornando único o espaço sertanejo e seus costumes. A obra de Elomar resguarda essa cultura, se opondo aos atrativos modernos que ameaçam ofuscá-la. Vale ressaltar que não se trata de uma oposição entre o período medieval e o clássico, mas de uma tradição ibérica, trazida ainda no período da colonização portuguesa do Brasil.

Na literatura, na música, no cinema, e em outras manifestações artísticas, o sertão tem sido tema de muitas obras significativas, aparecendo como espaço simbólico, situado entre o passado e o presente, entre o real e o imaginário popular, expressando diferentes viveres e saberes de significações muitas vezes ambivalentes.

Ainda de acordo com Lourival Holanda (2002, p. 83), “Na literatura feita na cidade grande o sertão serve de mito de suposta pureza ética e inocência caracterial (...)”, em oposição simétrica está a noção de cidade grande para os sertanejos: a metrópole destrói esse sentimento de pureza e inocência, com seu pensamento, muitas vezes, moderno e capitalista, avançado demais para os costumes “roçalinos”.

No filme *Central do Brasil*, de Walter Sales, e na canção “Chula no Terreiro”, de Elomar Figueira, é possível encontrar referências a essa concepção de cidade. Os personagens de Walter Sales rumam “contra a corrente dos retirantes”, saindo da cidade do Rio de Janeiro, lugar de “violência e individualismo exacerbado”, para ir de encontro ao interior do país, o “interior autêntico em que permaneceria viva a ‘brasilidade’ profunda” (UTÉZA, 2007, p. 594). Já na canção de Elomar, o personagem “Remundo”, deixa seu sertão autêntico “pra i corrê o trêcho no chão de Son Palo”, onde, encantado pela beleza da lua no céu, é atropelado, morrendo debaixo das rodas de um carro. Aqui a cidade é representada como sinônimo de perdição e morte, ao contrário do sertão que emana vida, pureza e salvação.

O sertão é uma categoria utilizada desde o século XVI para explicar a sociedade brasileira, a partir de oposições ideológicas: inicialmente, litoral e sertão, depois, o litoral foi substituído pelo espaço urbano, dando continuidade à oposição campo e cidade. Essa visão dualista do território nacional sedimentou-se a partir da noção de evolução e progresso, bem como a de civilização, que fundamentou a classificação dos sertanejos como “bárbaros” e dos habitantes do litoral ou das cidades como civilizados e evoluídos, dada a suposta ilustração que os cidadãos possuem quando contrastados com os povos roçalinos.

Os meios de comunicação social tendem a projetar as grandes cidades como “modernas, fonte de progresso, representantes de novos valores” e onde se pratica racionalmente a democracia, através da liberdade de expressão e de opção. Assim a cidade é representada como um espaço de “vivência e atuação de cidadãos livres e conscientes”. Por outro lado, vislumbram o sertão como tipicamente “arcaico, lugar de ação do clientelismo político, dos coronéis, do populismo, da violência”. Nesse sentido, opera-se uma espécie de “dicotomia” da sociedade brasileira, na qual, embora sejam partes de um todo, campo e cidade passam a ser divididos no âmbito social, político, econômico e, principalmente, no

âmbito cultural. Para Raymond Williams (1989, p. 11) sempre houve uma distinção entre campo e cidade nas comunidades existentes ao longo da história das civilizações: o campo representando uma forma natural de vida (paz, inocência e virtudes simples) e a cidade como centro de realizações (saber, comunicação e luz). Segundo o autor, essa oposição campo/cidade existe desde a Antiguidade Clássica.

A pobreza sempre foi um traço característico do espaço sertanejo, casebres construídos de pau-a-pique, pequenas lavouras e criações de animais para a subsistência das famílias, pouquíssimos ou quase nenhum recurso financeiro, o que segundo uma classificação amplamente difundida recai na “economia de mínimos vitais”. Apenas o trabalho, a coragem e a esperança na chuva iminente reavivam o ânimo do sertanejo, que, frequentemente, derrama seus pesares na música e na poesia.

Nota-se aí uma forte resistência dos valores socioculturais. O sertanejo resiste à seca, à fome, à falta de recursos financeiros, fazendo com que a sua dor, quando transmutada na arte, seja motivo de “enobrecê-lo e embelezá-lo em sua pureza e simplicidade” (WESTPHALEN, 2007, p. 554). A partida do sertão nunca se dá por desejo, mas “por falta de opção”, e é tamanha a tristeza e a saudade que o sertanejo sente do seu lugar autêntico, que só é amenizada com a expectativa de voltar. Por outro lado, as necessidades materiais levam o retirante a superestimar a cidade, ao idealizá-la como um novo espaço que suprirá suas carências materiais e o livrará da pobreza e da fome. A cidade é identificada como espaço de concentração de riquezas materiais, embora antagonicamente representante da pobreza moral.

A visão progressista de alguns “nacionalistas intelectuais” levou o sertão a sofrer diversos preconceitos ao longo da história brasileira, traduzidos, inclusive, pela própria literatura, enxergando um sertão de caboclos “atrasados e inadaptáveis à civilização”, que não contribuíam em nada para o progresso do país, sendo comparados a “parasitas” que sugam da terra e nada produzem em troca. Esses dados são notórios nas palavras do escritor Monteiro Lobato em um de seus contos intitulado “Velha Praga” (inicialmente publicado avulso no jornal *O Estado de São Paulo* em 1914, e em seguida no livro *Urupês* em 1918) no qual lemos:

Este funesto parasita da terra é o CABOCLO, espécie de homem baldio, semi-nômade, inadaptável à civilização, mas que vive à beira dela na penumbra das zonas fronteiriças. À medida que o progresso vem chegando com a via férrea, o italiano, o arado, a valorização da propriedade, vai ele refugindo em silêncio, com o seu cachorro, o seu pilão, a picapau e o isqueiro, de modo a sempre conservar-se fronteiriço, mudo e sorna. Encosorado numa rotina de pedra, recua para não adaptar-se. (LOBATO, 1914, p. 4)

Essa visão preconceituosa do caboclo sertanejo teve grande repercussão na sociedade brasileira, principalmente entre os intelectuais, que incensavam o avanço tecnológico do país e tinham em mente o objetivo de “civilizar” o verdadeiro povo brasileiro, ou seja, os caboclos que ainda não tinham sido consumidos pelos costumes europeus, que a essa altura já tinham tomado conta das grandes metrópoles do Brasil.

Em Elomar, o sertanejo, sentindo-se inferior em relação às técnicas modernas da cidade grande, devido a seus modos rústicos, vai “corrê trecho” pra “pudê trabaiá” e ele vai “trabaiá em trecho alei”; a saída brusca de sua terra para outra desconhecida o aflige, causando-lhe a sensação de não pertencer ao lugar da chegada, criando um desajuste entre os dois espaços e levando-o a sentir saudade do seu lugar de origem. Dessa forma, dois fatores entram em causa aqui – a dificuldade da vida no sertão e a inadequação ao novo ambiente que passam a ser uma relação de conflitos ideológicos gerando uma desterritorialização para o sertanejo.

A obra elomariana traz à tona a oposição campo/cidade, além de apresentar certa aversão à globalização, questionando o processo econômico a partir da distribuição igualitária de mercadorias, serviços e conhecimento. Nesse sentido, a obra de Elomar se processa como convite à reafirmação de valores e costumes refratários à dominante econômica do capitalismo tardio, com seus atrativos tecnológicos.

A relação campo/cidade é atravessada por vários conflitos gerados pela grande diferença de costumes e modos de vida entre ambos. Não havendo uma conciliação entre os dois espaços, o sertanejo migrante sofre as consequências desse conflito, por não conseguir se adaptar ao meio urbano, ficando entre o lugar de partida e o de chegada, mas sem encontrar um destino certo ou uma solução. Assim sendo, fica de um lado a cidade como um “eldorado”, apta à realização dos desejos materiais de quem quiser buscá-la, e, do outro, o campo com sua paz ideal, naturalmente feito para agradar a quem deseja se reconciliar com a natureza e com o próprio espírito, porém idealizado em sua pureza e recalcado para outros tipos de representação, como se estivesse fora da relação de força que o modo de produção atual impõe.

1.2. Sertão: arcabouço cultural.

*(...) mais só dispois di pená pela istrada / beleza na pobreza é qui vim vê
vim vê na procissão do Louvado-seja / I o assombro das casa abandonada
côro di cego na porta das igreja / I o êrmo da solidão das istrada...*

Os sertões brasileiros têm sua história marcada por um imaginário constituído através das dificuldades vividas pelo seu povo e, principalmente, através de um forte sentimento de amor, esperança e apego à terra, entendida como parte afetiva na memória do sertanejo. Desde a época da colonização, o sertão enfrenta sérios problemas e preconceitos, por possuir uma natureza bem particular no contexto do território nacional brasileiro. É o espaço caracterizado pelo clima e pela escassez de chuvas. Além desses fenômenos, o espaço sertanejo tem sido sinônimo de lugar distante e pouco habitado como afirma Maria Zaíra Turchi:

(...) Essa extensa área não se identifica pelo clima nem pela vegetação, muito diversificados, mas por situar-se distante da costa, distante do mar. Decorre dessa simbolização do espaço como lugar distante, vazio, inóspito, rude, desconhecido, surge uma geografia imaginária na qual o sertão é um espaço indefinido, misterioso, onde se confunde o histórico e o transcendente, o circunscrito e o abrangente, o regional e o universal. (TURCHI, 2007, p. 358)

É nesse contexto “misterioso” que o imaginário popular do sertão firmou-se na experiência dos sertanejos que, aos poucos e significativamente, foram moldando a identidade regional e a nacional, por conseguinte, idealizando e reafirmando uma na outra.

De acordo com Stuart Hall (1999, p 48), “as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação”. Desse modo, a identidade sertaneja foi se “transformando” através de representações culturais que permearam o imaginário, recontando e “reinventando” histórias reais e maravilhosas, ao mesmo tempo, sobre o sertão e sua gente. Como espaço simbólico, o sertão representa o “entre-lugar” que transita entre o passado e o presente, o nacional e o universal e entre o real e o absurdo, sem fixar-se em um único tempo e lugar concretos.

Entendemos por imaginação simbólica a designação tomada por Teixeira Coelho (2004, p. 210), de “mediação entre a captação consciente da realidade exterior e a matéria prima que emana do inconsciente”, funcionando como uma necessidade de “ajustamento do indivíduo em relação a si mesmo e no interior de um grupo, diante dos grandes problemas existenciais”.

Nesses termos, a cultura popular sertaneja tem como base a herança dos moldes de vida trazidos pelos colonizadores portugueses, sua língua, refletindo também sua religião, o catolicismo, predominante nos sertões brasileiros, perdurando até hoje. Por esse motivo, as representações do sertão através de símbolos, alegorias e referências, tanto na música quanto na cultura em geral, trazem um complexo rastro de cultura medieval, ao narrar histórias sobre reisados, príncipes e princesas e seus reinos, como é possível perceber na canção “Estrada das areias de ouro” em que Elomar Figueira relata que:

Lá dentro no fundo do sertão / Tem uma estrada das areias de ouro / Por onde andaram / Outrora senhores-de-engenho / E de muitas riquezas / Escravos e Senhoras / Naquelas terras imensas / De Nosso Senhor / Lá dentro no fundo do sertão / Tem uma estrada das areias de ouro / E contam que em noites / De lua pela estrada encantada / Uma linda sinhazinha / Vestida de princesa / Perdida sozinha vagueia / Pelas areias / Guardando o ouro / De seu pai, seu senhor / Aquele fidalgo / que o tempo levou / Pras bandas do mar de pó / E hoje que tudo passou / A linda sinhazinha / Encantada ficou / Lá dentro no fundo do sertão / Na estrada das areias de ouro. (MELLO, E. F. Das barrancas do Rio Gavião, 1972)

Aqui, o sertão é reinventado pelo poeta, embora mantenha características do sertão real, que se misturam constituindo um espaço fantástico com marcas medievais e apelo mimético ao real.

Há nos sertões brasileiros uma resistência cultural que tem por objetivo primordial manter as tradições antepassadas, que são, na maioria das vezes, revestidas de medievalismo e inventividade. É através da “tradição inventada” que o caboclo sertanejo mantém a essência do sertão e de si mesmo, sem precisar adequar-se aos ditames da modernização e da tecnologia, embora nem todos os sertanejos se enquadrem nessa condição.

De acordo com Elomar “O sertão é auto-suficiente, não pede nada para ninguém” (BONAZZA, 2006, p.17), essa é uma necessidade de mostrar relativa independência do espaço sertanejo, seja ela social, econômica ou cultural, para conservar uma cultura tradicional.

As culturas nacionais, segundo Stuart Hall, (1999, p. 54-6) tendem a se voltar para o passado, a recuar defensivamente para aquele “tempo perdido”, sendo tentadas a restaurar as identidades passadas como uma forma de resistir a mudanças, implicando “certa continuidade com um passado histórico adequado”.

O imaginário sertanejo é constituído de histórias fantásticas que, muitas vezes, fizeram parte de outras histórias, como é o caso do mito sebastianista lusitano, que no século XIX e início do século XX se instala no Nordeste brasileiro, mais precisamente no sertão

nordestino, onde é renarrado misteriosamente, entre histórias, encantamentos e fantasias herdadas da Europa do século XVI, como o desaparecimento de D. Sebastião na batalha de Alcácer Quibir na África no ano de 1587. O Sebastianismo baseava-se no desejo do povo lusitano da volta do seu rei desaparecido, cujo corpo nunca fora encontrado, assumindo na história um papel de herói-salvador. O mito se inseriu no imaginário do povo nordestino à medida que aumentava a crença na esperança de dias melhores trazidos pela volta do rei.

Os romances que se enquadram no chamado “romance de 30” de temática regional, em que aparecem relatos sobre seca, retirantes, clientelismo, entre outras peculiaridades sertanejas também apresentam certa representação medieval que, segundo Galvão “nunca foi assumida em primeiro plano, como tema ou como forma”, mas através de situações semelhantes:

(...) o latifundiário é comparado a um barão da Idade Média, sua filha a uma princesa castelã, sua fazenda a um feudo, o poder que ele tem sobre os trabalhadores a um sistema de vassalagem, as lutas em que ele se empenha com outros fazendeiros a guerras feudais (GALVÃO, 1976, p 37).

De acordo com a autora, essas semelhanças presentes no romance de 30 tratam “não de um tema, mas de uma representação onipresente na escrita e, portanto de algo profundamente arraigado na cultura”. É o caráter rural da sociedade sertaneja e o uso de arcaísmos na linguagem e na literatura que permitem tal associação. No que diz respeito ao caráter rural, é de suma relevância citar a importância conferida ao cavalo no âmbito sócio-econômico e cultural do sertão, que é um dos fatores decisivos “para as ressonâncias do imaginário cavaleiresco”, como aponta Farias:

A sua utilização como montaria nas lides de gado, faz aparecer a figura do cavaleiro na pessoa do vaqueiro, dando continuidade, desta forma, ao mito cavaleiresco ou cavalariano. Segundo afirma Maria Isaura Pereira de Queiroz, “Em sociedades de criadores de gado, o ideal do cavaleiro andante, o gosto pelas aventuras e torneios tendem a perdurar”. No contexto sócio-cultural do Nordeste pecuário, o binômio cavalo/cavaleiro transporta, assim, na garupa toda uma mitologia medieval cavaleiresca. Reatualizando os valores culturais da cavalaria primitiva ibérica através da influência das novelas de cavalaria no imaginário popular do sertão – não apenas no nordestino, mas nas demais regiões dos sertões brasileiros – o cavalo ressurgiu, nesse contexto, como símbolo de *status* e qualificação social. Ao mesmo tempo enobrece o seu montador e é, por ele, enobrecido. (FARIAS, 1997, p. 87-88)

Assim, o imaginário do sertão tem tradicionalmente se alimentado do imaginário medieval, ainda que isso incorra em excessos.

O imaginário na obra de Elomar se constitui a partir de histórias que se passam no sertão profundo, ou seja, no sertão idealizado pelo poeta onde habitam seus personagens e seres fantásticos. E é através deles que o poeta tenta recuperar os valores perdidos de um sertão, outrora tradicional e arcaico, num universo de cavaleiros aventureiros e donzelas sonhadoras que remontam à Idade Média. O próprio autor revela o quão “sonhador” é preciso ser para entender o sertão profundo e toda sua matéria ficcional:

(...) tem que ser um pouco sonhador, um pouco tresloucado pra poder entender o que é o sertão profundo (...). Pra se entrar no sertão do (Senhor Criador de Cavalos, passa-se pela Quadrada das Águas Perdidas, que é uma lagoa que tem lá no sertão do Rio do Gavião, uma lagoa misteriosa, ela enche num dia, noutro dia, ou três dias depois, a gente chega lá e não tem uma gota d’água e não tem um buraco visível pra onde teria ido aquela água. Então, os vaqueiros evitam ir campear em volta dessa lagoa misteriosa, de certo com medo de ser tragado, numa hora dessas, por esse buraco invisível. Já que existe a quadrada (...): ela vai ser um dos portais do sertão.²

A Quadrada das Águas Perdidas aparece com frequência na obra elomariana como uma lagoa “misteriosa” e, de acordo com o artista, ela tornou-se um portal para o sertão profundo; também a Serra da Carantonha aparece em algumas canções como serra encantada e o Rio Gavião, na canção “A Pergunta”, também aparece alçado à condição de mito e até mesmo de paraíso, quando contraposto à cidade. Tanto a lagoa quanto a serra e o rio são elementos reais, mas que transitam da realidade para o imaginário poético de Elomar, ganhando características fantásticas. Esses elementos guardam resquícios de um sertão arcaico, principalmente o Rio Gavião com o qual Elomar conviveu no passado em São Joaquim-BA. Assim, a obra elomariana dá concretude ao abstrato, captando no interior da Bahia um universo real através de fantasias, mistérios, visagens e imaginação, aspectos que caracterizam o sertão profundo:

A imaginação pode ter sua origem em recordações de vivências realmente ocorridas, mas seu conteúdo não corresponde a nenhuma realidade externa (portanto não depende da percepção) e é essencialmente apenas o escoamento da atividade criadora do espírito, uma ativação ou produto de combinação de elementos psíquicos dotados de energia. (COELHO, 2004, p. 209)

Portanto, o imaginário na obra de Elomar é trabalhado de forma consciente, uma vez que se trata de um projeto estético, ou da estetização de um espaço entre o local e o universal, como

² Entrevista anexada em GUERREIRO 2007.

um sentimento introjetado entre a paixão e a reivindicação de um espaço afetivo. Seu conteúdo é baseado tanto na vivência do poeta, em sua terra de origem, quanto na idealização de um sertão melhor. Em outras palavras a poética criativa elomariana se dá num contexto de expectativas, de esperança projetada em um futuro melhor, sonhado, que não se confunde com a modernização tecnológica, mas que visa à retomada de valores tradicionais. A criação poética de Elomar é consciente e persistente. As próprias palavras do poeta assumem sua posição: “Eu, de minha parte, já criei o Estado do Sertão³. Só falta colocá-lo no mapa.” A ideia de criação é uma forma de reunir o que ficou esquecido no sertão arcaico e tradicional, pela retomada de uma estética ibera e arcaica de um passado remoto, até mesmo imemorial.

1.3. A religiosidade sertaneja.

*Vô prosseguino istrada a fora / Rumo à istrêla canora
E ao Senhor das Searas a Jesus eu lôvo
Levam os quatro ventos / Ao meu Deus um canto novo.*

A religiosidade nordestina está intimamente ligada ao Catolicismo, por ser esta a religião trazida pelos colonizadores, dela se apropriando de forma leiga e rústica em oposição ao Catolicismo oficial e doutrinário praticado na grande metrópole portuguesa e no litoral brasileiro. Trata-se de uma contribuição dos camponeses lusitanos saídos de sua terra natal, e por essa razão é tido como o mais puro, uma vez que está isento da hierarquização oficial. Segundo Maria Isaura Pereira de Queiroz (1976), existem *catolicismos* no Brasil desde o oficial da Igreja Católica até o popular rural, amplamente propagado entre os sertanejos. Este Catolicismo se baseia em magias e superstições, em amuletos, promessas, crenças e rezas fortes, bem como na presença de rezadeiras, beatos e fanáticos. Um exemplo claro da religiosidade existente nos sertões nordestinos é a crença no padre Cícero: segundo Souza (2004, p. 24), “casa sertaneja que se prezasse não podia deixar de ter em suas paredes, no mínimo os quadros do ‘Sagrado Coração de Jesus’ e do Padim Ciço.” Por isso, a religião ocupa um lugar privilegiado enquanto produtora de sentido da existência dessa comunidade, assim:

Entendemos por religião do povo, religiosidade popular ou piedade popular o conjunto de crenças profundas marcadas por Deus, das atitudes básicas que derivam dessas convicções e as manifestações que as manifestam. A religião do povo latino americano, em sua forma cultural mais

³ O Estado do Sertão enquanto espaço ficcional é o universo onde habitam personagens e referências simbólicas, construído a partir da apropriação de uma tradição ibérica e medieval, funcionando como uma forma de valorização do espaço e da cultura sertaneja.

característica, é expressão da fé católica. É um catolicismo popular. (CELAM, 1979, p. 199)

Apesar de o Catolicismo ser dominante nos sertões brasileiros, Elomar Figueira Mello tem formação protestante. Sua obra, assim como a maneira de viver e as crenças de seus personagens, demonstram uma forte ligação com as Sagradas Escrituras que para o artista, é toda a fundamentação de sua obra, mas se afasta dos dogmas quando apura os mistérios, nas superstições e maravilhas digeridas pelo imaginário local, de seu entendimento enfim, da cristandade:

Alguém já observou que não existe uma estrofe minha, uma canção, um texto, uma oração em que eu pregue a morte, o suicídio, a desesperança, a descrença. O que é meu discurso? Meu discurso consta de cantar uma realidade que me circunstancia, densa, amarga, às vezes trágica, mas com um sonhar, com uma proposta de sonhar, de esperança. No final, vencer a batalha. Todos os meus textos e canções mostram isso, porque minha formação, meu fundamento, o pouco de bagagem que eu adquiri em minha vida, eu tenho embasamento maior no texto Sagrado.⁴

Apesar do que é dito em entrevista, algumas canções elomarianas apresentam um discurso escatológico em relação ao fim dos tempos, apontando para o dia do Juízo Final, baseando-se no conjunto dos fundamentos judaico-cristãos, uma vez que a “escatologia tem sido considerada um princípio básico da fé” (BIDERMAN, 1970, p. 10). O discurso escatológico pode ser percebido na “Cantiga do Estradar” (*Cantoria 3*, 1994) de Elomar Figueira, quando o artista afirma que: “Nosso Pai e nosso Deus / disse qui haverá de voltá / cuano essa terra pecadora / marguiada in transgressão / tivesse chea de violência / de rapina de mintira e de ladrão.”

Assim o cancionista elomariano encontra-se mergulhado num discurso bíblico, revelando uma intensa preocupação em manter relações com os ensinamentos divinos que, segundo ele, é apenas na palavra bíblica que se encontra a verdade superior, inquestionável e absoluta.

Outro aspecto comum de natureza espiritual da obra de Elomar é a questão da “retirada”, que se apresenta em suas composições como sinônimo de peregrinação, uma vez que o sertanejo retirante volta-se para o divino diante das dificuldades por ele enfrentadas desde sua terra de origem, retomando, aqui, o conceito de peregrinação como uma prova espiritual. A obra elomariana se volta para a Idade Média, no sentido de que o homem medieval acreditava na peregrinação como uma forma de purgação, penitência, e de remissão

⁴ Entrevista anexada em GUERREIRO 2007.

dos pecados. Além da peregrinação, o cancionista elomariano também apresenta a recorrente ideia de que a vida aqui na terra tem caráter transitório, ou seja, ela é apenas uma “passagem” para o Reino dos Céus, ou Cidade Celeste (do povo simples): “Lá no céu vejo a lua nova / cumpãia do istradá / Ele insinô / qui nois vivesse / a vida aqui só pru passá...”

1.4. Cultura popular e erudita

Minha música não é popular, ela está situada entre o erudito e o regional, pois o regional, quando é puro, tende à universalização.

Falar sobre cultura no Brasil é tarefa árdua, principalmente porque é um campo vasto de significação e pontos de vista divergentes. Portanto, o ideal seria usar o termo “culturas” no plural na tentativa de ressaltar a ideia de um país multifacetado, no sentido de que cada região brasileira possui suas particularidades, seus costumes, suas tradições e suas histórias que marcam o imaginário de cada uma.

De acordo com Teixeira Coelho (2004, p. 103), em seu *Dicionário crítico de política cultural* “cultura” “remete à idéia de uma forma que caracteriza o modo de vida de uma comunidade em seu aspecto global, totalizante” isso partindo de uma conceituação mais ampla. Já para Aldo Vannucchi (1999, p. 23), cultura é “tudo o que é produzido pelo ser humano”, sendo assim, para o mesmo autor, “toda ação humana na natureza e com a natureza é cultura.” O termo Cultura está intimamente ligado às necessidades do povo, sendo ele próprio necessário para a afirmação desse mesmo povo dentro de uma comunidade social.

A cultura brasileira tem gerado inúmeras discussões a respeito da sua verdadeira identidade ao longo da história nacional. Por esse motivo, é importante discutir até que ponto a “cultura brasileira” é genuinamente brasileira? O que pode ser considerado popular e erudito no país? Como a indústria cultural assume a cultura popular? Até que ponto aquela pode interferir nesta?

A noção de cultura popular é relativamente nova, tendo surgido na Europa com o movimento romântico do século XIX. Foi a partir daí que se deu o distanciamento entre a cultura popular e a cultura “de elite”, quando esta intensificou o processo de repressão sobre a cultura popular. Teixeira Coelho, inclusive, aponta também que a própria expressão *cultura popular* só foi possível historicamente quando a diferença e a oposição de classes se tornaram patentes. Foi desse modo que se deu a relação opositiva entre cultura popular e erudita, embora de certa forma, a elite intelectual brasileira tenha mostrado grande interesse por essa cultura, visto que as fronteiras entre uma e outra, na realidade, só se evidenciam quando da

oposição ideológica de classe, uma vez que elas se mesclam frequentemente: Camões é um personagem dos cordéis; e Manoelzão, de Guimarães Rosa, foi inspirado num personagem real.

Para Vannucchi, embora exista uma farta bibliografia a respeito do tema, a cultura popular não é compreendida da mesma maneira por todos os estudiosos. Alguns se satisfazem em conceituá-la como sendo “tudo o que não se enquadra na cultura erudita, acadêmica, científica”; outros acham que “cultura popular” é o “conjunto de conhecimentos e práticas vivenciadas pelo povo, embora possam também ser vividos e instrumentalizados pelas elites”. Há ainda aqueles que a consideram espontânea, “livre de cânones e de leis” e os que acham ser “tudo o que acontece no país por tradição e que merece ser mantido imutável”, além daqueles que “chamam de cultura popular tudo o que é do saber do povo, de produção anônima e coletiva”. Para o autor todas as conceituações explicitadas são vagas e imprecisas. De outro modo:

(...) parece mais objetivo e abrangente defini-la como uma cultura no tempo e no espaço de vida das classes subalternas do Brasil, marcadas pela opressão de toda sorte e, ao mesmo passo, bombardeadas pela cultura burguesa, tanto pelos meios de comunicação de massa, como pela influência da própria escola (VANNUCCHI, 1999, p. 99),

Durante o Brasil colônia, a cultura local sofreu abusos e repressão por parte dos colonizadores que impuseram, violentamente, suas tradições não se importando com a expressão existente. É certo que algumas manifestações perduraram até os dias atuais, como é o caso da música, da dança e da culinária indígena e africana. É importante perceber a relação existente entre cultura e política, uma vez que a segunda interfere na primeira, muitas vezes moldando-a até adequá-la à forma que melhor lhe convém. Um exemplo disso é a indústria cultural, sinônimo de cultura de massa, ou cultura da maioria, que tem grande relevância econômica, e por este motivo, é gerada para dar continuidade a uma pseudocultura ou uma cultura alienante que segue padrões de outras sociedades, baseando-se estritamente no mercado consumista. É nesse sentido que a cultura popular tem se tornado uma forma de resistência de valores e tradições que, desde muito tempo, vem sendo reificados e substituídos por outros incompatíveis com a espontaneidade brasileira.

A cultura erudita também apresenta papel importante na sociedade brasileira. O termo erudito significa literalmente: “aquele que saiu do estado rude, rústico, rural”, passando de uma condição bruta para um “patamar melhor”, ou seja, uma pessoa rude que se tornou intelectual. A cultura erudita remete à escolarização, ao acúmulo de informações e elevado grau de instruções, ao passo que a cultura popular remete apenas à vivência e experiência do

povo, baseada muito mais no “fazer” do que no “saber” ilustrado (VANNUCCHI, 1999, p. 33).

No Brasil, assim como em outras culturas, é comum uma manifestação cultural passar do caráter popular para o caráter erudito. A cultura na Idade Média, por exemplo, nascia no seio do povo. Eram os jograis homens do povo que levavam seus espetáculos por vários lugares. Hoje, essa mesma cultura, outrora popular, se enquadra na classificação erudita, uma vez que é resgatada, estudada e compreendida pela classe dos intelectuais. Esse mesmo fenômeno está ocorrendo também com a cantoria nordestina, embora ela ainda seja classificada como popular. Contudo, é possível notar um número considerável de trabalhos e pesquisas acadêmicas envolvendo o assunto, inclusive, alguns autores, entre eles Eduardo Cavalcanti Bastos (2006), já apresentam o termo “Nova Cantoria” para classificar a cantoria de Elomar, Xangai e Dércio Marques. É relevante citar também que a cantoria é um evento que pouco se presencia nos dias atuais, pelo menos nos lugares onde antigamente era comum acontecer tal evento, como nas feiras livres e em festas particulares nas grandes fazendas.

A obra de Elomar Figueira Mello constitui uma espécie de elo entre popular e erudito. Compositor, arquiteto, cantador e operista, Elomar consegue casar dois estilos: de um lado, se coloca o cantador sertanejo, fazendeiro, criador de bodes, poeta e guardião das tradições sertanejas ou *sertanezas*, como ele próprio define; de outro, assume o operista, compositor, pesquisador da língua e escritor, cuja obra revela um estilo formal cuidadoso e detalhado. Elomar resgata em sua obra aquilo que a modernização condenou como velho e antiquado: o modo de vida simples do campo, o rompimento com a cidade, a língua *sertaneza*:

Josefina sai cá fora e vem vê / olha os forro ramiado vai chovê / vai trimina
reduzi toda a criação / das banda de lá do ri Gavião / chiquera pra cá já
ronca o truvão / futuca a tuia, pega o catado / vamo plantá feijão no pó
(MELLO, Na Quadrada das Águas Perdidas, 1972)

Aqui, o poeta dispõe do dialeto sertanejo para retratar a vida no sertão e a chegada da chuva tão esperada que dará início à plantação da lavoura. A obra elomariana é também repleta de imagens medievalizantes e de formas arcaicas da língua portuguesa que demonstram um grande domínio linguístico estetizado pelo poeta:

Nos raios de luz de um beijo puro / me estremeço e eis-me a navegar / por
cerúleas regiões / onde ao avaro e ao impuro não é dado entrar / tresloucado
cavaleiro andante / a vasculhar espaços / de extintos céus / num confronto
derradeiro / venci Prometeu, anjo do mal / o mais cruel / acusador de meus
irmãos... (MELLO, Cartas Catingueiras, 1983)

Segundo Alessandra Bonazza (2006, p. 14), a obra elomariana extrapola os limites existentes entre cultura popular e cultura erudita. Suas letras alcançam um plano superior, e podem ser esteticamente consideradas uma modalidade de poesia, ou seja, a poesia cantada. Desse modo, Elomar se apresenta como verdadeiro arquiteto da língua e da poesia, o que torna bem particular a forma de criação e recriação no universo elomariano: entre a medida e a paixão.

CAPÍTULO 2: O SERTÃO ALEGÓRICO DE ELOMAR

2.1. O intertexto bíblico em Elomar.

Eu componho segundo a inspiração que vem de Cristo, segundo a permissão de Geová e segundo a guarda e a orientação do Espírito Santo

A canção “Chula no Terreiro”⁵, do disco *Na Quadrada das Águas Perdidas* (1978) analisada a seguir, revela um pouco do discurso bíblico sempre presente na obra elomariana.

“Chula no Terreiro” relembra as cantigas de amigo medievais, em que o tema principal é a lamentação pela ausência da pessoa amada. A canção em pauta também expressa o sofrimento e a saudade que o eu-lírico sente dos seus companheiros que participavam da chula (canto, dança) e que se ausentaram por motivos diversos:

Mais cadê meus cumpanhêro cadê / Qui cantava aqui mais eu, cadê
Na calçada no terrêro, cadê / Cadê os cumpanhêro meus cadê / Cairo na lapa do mundo, cadê / Lapa do mundão de Deus, cadê...

Ao desenrolar da canção, o poeta vai narrando um pouco da história de seus quatro companheiros começando por Remundo, que deixou sua terra natal (o sertão baiano) pra trabalhar em São Paulo:

Mais tinha um qui dexô o qui era seu / Pra i corrê o trêcho no chão de Son Palo / Num durô um ano o cumpanhêro se perdeu / Cabo se atrapaiano cum a lua no céu / Num certo dia num fim de labuta / Pelas Ave-Maria chegô o fim da luta / Foi cuano ia atravessano a rua / Parou iscupiu no chão pois se espantô com a lua / Ficô dibaixo das roda dos carro / Purriba dos iscarro oiano prá lua, ai sôdade /

Remundo foi atropelado porque se distraiu com a beleza da lua no céu. Esse acontecimento retoma à ideia de oposição entre sertão e metrópole. Alegoricamente, Remundo é o próprio sertão esmagado pela ignorância e pela correria da grande metrópole, representada pela cidade de São Paulo. Remundo é o sertão que carrega em sua inocência o belo da natureza, o qual não pode sobreviver sob o véu corrompido da cidade grande. A mensagem trazida nessas entrelinhas, é um apelo à sobrevivência do sertão, que corre o grande risco de ser

⁵ Chula é uma espécie de dança de origem portuguesa. É um gênero musical do Recôncavo Baiano, seu ritmo faz parte da cultura afro-brasileira. É conhecida também como dança folclórica no Rio Grande do Sul e na Península Ibérica.

esquecido ou mesmo atropelado e esmagado pelo avanço da cidade com seus atrativos modernos.

Essa oposição entre “sertão e cidade” vem retomar outra ideia bastante antiga, ligada às escrituras sagradas do Antigo Testamento, que é a oposição deserto vs cidade. O deserto conservou uma boa reputação ao longo de muito tempo perante a cidade que, por sua vez, é criação de Caim (entenda-se, aqui, que é feita uma analogia entre deserto e sertão). Valorizado no Antigo Testamento, o deserto é um lugar de provas, um lugar onde se peregrina, um lugar mais espiritual do que geográfico. Assim é o sertão elomariano, um sertão com características de deserto. Sua concepção de cidade não difere muito da do Antigo Testamento, pois a primeira cidade foi criada por Caim, motivo pelo qual a cidade não obteve boa reputação em relação ao deserto. É verdade que o deserto nem sempre foi sinônimo de paraíso ou de terra santa. Em Gênesis, por exemplo, o deserto é compreendido como caos originário e antijardim e, muitas vezes, lugar de provas individuais, porém nunca perdendo seu caráter místico e simbólico.

Dando continuidade à análise, temos o momento em que a companheira também presente o acontecido no momento da morte de Remundo:

Ela tamem viu a lua pur trais dos garrancho e no céu / Pertô o caçulo contra o peito seu / O coração deu um pulo os peito istremeceu / Soltô um gemido fundo as vista iscureceu / Valei-me Sinhô Deus meu apois eu vi Remundo / Nas porta do céu, ai sodade...

Ela o vê chegando ao céu e, naquele instante, tem certeza da morte do companheiro. Vale ressaltar que o episódio acontece nas “horas sagradas” ou “hora do *Angelus*” ou, ainda, hora do “toque das Ave-Marias”, que correspondem às 18:00 h sagradas para o catolicismo, pois relembram o momento em que o anjo Gabriel fez a anunciação a Maria sobre a concepção de Jesus. Temos então, outra referência ao discurso religioso, considerando que é exatamente “pelas Ave-Marias” que a companheira de Remundo é “anunciada” a respeito de sua morte.

Em seguida:

Mais tinha um qui só pidia qui a vida fosse / U'a função noite e dia qui a vida fosse / Regada cum galinha vin queijo e doce / Sonhano a vida assim arriscô mêmro sem posse / Dexano a vida ruim intão se arritirou-se / Levou-lhe um ridimúim e a festa se acabou-se, ai sôdade.

O poeta relembra um segundo amigo, este por sua vez, retira-se da terra em busca de uma vida melhor, mas é tragado por um “redemoinho”. Não se sabe ao certo se redemoinho está no sentido literal da palavra ou usado apenas como uma metáfora para significar que o

companheiro do poeta desapareceu “como num redemoinho”, de maneira rápida, inesperada. Aqui, a retirada aparece de forma dura e cruel, resultando no desaparecimento de mais um companheiro que sonhava e almejava uma vida alegre e farta: “U'a função noite e dia qui a vida fosse / Regada cum galinha vin queijo e doce”, ou seja, uma vida plena como A Terra Prometida das Escrituras Sagradas:

E naquele dia terá de acontecer que os montes gotejarão vinho doce, e os próprios morros manarão leite, e os próprios regos de Judá correrão todos cheios de água. E da casa de Jeová procederá um manancial e terá de irrigar o vale da torrente das Acácias. (Joel 3: 18)

Parece que, para o poeta, a saída da terra natal não é uma boa escolha, já que na maioria das vezes seus personagens acabam morrendo ou desaparecendo, como se esse fosse o preço pago por “caírem na lapa do mundo”. O sertão para o poeta apresenta-se como o “caminho estreito”, aquele difícil de prosseguir, árduo, seco, sem muitos atrativos e cheio de duras provações, mas o único que pode levar à salvação, assemelhando-se mais uma vez ao discurso bíblico:

Entrai pela porta estreita; porque larga é a porta, e espaçoso o caminho que conduz à perdição, e muitos são os que entram por ela;
E porque estreita é a porta, e apertado o caminho que leva à vida e poucos há que a encontrem. (Mateus 7:13,14)

“Cair na lapa do mundo” é sinônimo de perigo, de danação, é entrar no “reino do vai não torna”, é seguir pelo caminho da perdição. Essa expressão pode ser interpretada também como sinônimo de “cair em tentação”, ou seja, a vitória do emocional sobre a razão, como é o caso do terceiro companheiro do poeta que trazia no peito “a febre perdedêra”, ou, em outras palavras, a febre do amor, de uma paixão violenta e tresloucada que nutria por uma moça comprometida:

Mais tinha um qui só vivia prá dá risada / Cuano êle aparecia a turma na calçada / Disia evem Fulô das alegria / Covêro da tristeza e das dori maguada / Pegava a viola e riscava u'a toada / Ispantava a tristeza ispaiava a zuada, ai / Lövava os cumpanhêro nua buniteza / Qui os pôço pru terrêro voltava a tristeza / Esse malunga alegre e de alma manêra / Tamem tinha nos peito a febre perdedêra / Se paxonô pr'u'a moça nun dia de fêra / Norano qui a mucama já era cumpanhêra/ De um valentão de fama e acabadô de fera / O cujo cuano sôbe vêi feito u'a fera / Pois tinha fama de nobre e de qualquer manêra / Calô cúa punhalada a ave cantadêra / Covêro da tristeza e das dori maguada / Morreu cuma me dói dúa moda mangada / Cúa lágrima nos ói, e na bôca u'a rizada ai, sôdade.

A “febre perdedêra” além de significar o amor fatal, cabe outra interpretação, quando o autor faz uso do conectivo *também* ao relatar que esse terceiro amigo “Tamem tinha no peito a febre perdedêra”, assim como os outros companheiros. “Febre perdedêra” aqui significa a sina do destino que não pode ser mudado, à qual todos os amigos do cantador estariam sujeitos, ou ainda a “febre” de se perder no mundo.

O quarto e último companheiro do poeta, lembrado na canção em análise, é o “vaquêro Antenoro”, que é tragado pela força das águas do rio Gavião ao tentar uma perigosa travessia guiando uma boiada. Mesmo depois de morto, o vaqueiro é visto vagando pela Serra da Carantonha, que aparece na canção como serra encantada:

E mais cadê aquele vaquêro Antenoro / Cum seu burro trechêro e seu gibão de côro /
Esse era um cantadô dos bem adeferente / Cantano sem viola alegrava a gente / No
ano passado na derradêra inchente / O Gavião danado urrava valente ai sôdade /
Chegô intão u'a boiada do Norte / O dono e os vaquêro arriscaro a sorte / O risultado
dessa travissia / Foi um sucesso triste, Virge-Ave-Maria / O risultado da bramura foi /
Qui o ri levô os vaquêro o dono os burro e os boi ai sôdade / Derna dintão Antenoro
sumiu / Dos muito qui aqui passa jura qui já viu / Na Carantonha, na serra incantada /
Pelas hora medonha vaga u'a boiada / O trem siguino um vaquêro canoro / A tuada e o
rompante jura é de Antenoro...

Tal episódio relembra a lenda popular do Vaqueiro Misterioso que aparece nas festas e depois some sem deixar vestígio algum. É comum nos sertões brasileiros a crença em “almas penadas”, ou seja, pessoas que morrem, mas seus espíritos não conseguem se libertar da vida terrena e continuam frequentando os mesmos lugares de quando estavam vivos.

O gênero musical “chula” apresenta um andamento lento e um ritmo bastante marcado. Em algumas regiões brasileiras, a chula é dançada em desafio e praticada somente por homens. Baseando-se nisso, podemos concluir, então, que o título da letra em estudo foi devidamente pensado pelo poeta e se encaixa perfeitamente com o tema tratado. Por apresentar ritmo lento e marcado, a chula é o desfilar das lembranças na cabeça do poeta e, por ser tal gênero musical um desafio, Elomar brinca com isso, uma vez que todos os seus companheiros parecem “desafiar” os perigos da vida, resultando assim na própria morte. Diante desses acontecimentos, o poeta cantador considera a vida como combate e a morte, como prêmio. Dessa forma, o discurso elomariano se mostra, mais uma vez, embasado nas Escrituras Sagradas, pois o apóstolo Paulo ao prever a sua morte, escreve uma carta a Timóteo, na qual se refere à vida como o “bom combate”: “Combati o bom combate, acabei a carreira, guardei a fé.” (II Timóteo, 4:6) . No versículo seguinte, o apóstolo fala ainda sobre o que o aguarda após sua morte e vê isto não como o fim, mas como um novo começo em que

uma palavra de origem indígena. Nessa canção o poeta faz uma verdadeira homenagem à terra, à natureza, lamentando a ausência da chuva que castiga a caatinga:

Campo branco minhas penas que pena secou
 Todo o bem qui nós tinha era a chuva era o amor
 Num tem nada não nós dois vai penano assim
 Campo lindo ai qui tempo ruim
 Tu sem chuva e a tristeza em mim...

Não podendo lutar contra as forças da natureza, o poeta clama por uma força maior, demonstrando devoção e fé no Senhor, repetindo várias vezes a palavra “Deus” como que numa súplica insistente e gradativa:

Peço a Deus a meu Deus grande Deus de Abrãao
 Prá arrancar as pena do meu coração
 Dessa terra sêca in ança e aflição
 Todo bem é de Deus qui vem
 Quem tem bem lôva a Deus seu bem
 Quem não tem pede a Deus qui vem

O poeta, então, alimenta-se da esperança de um novo tempo, num discurso alegórico, pelo qual a chuva implica renovação não só da terra, mas da alma, do espírito. A chegada da chuva é, na realidade, a chegada de uma nova era, e o trovão anunciador dela, pode ser aqui entendido como a voz de Deus que anuncia a aproximação do juízo final, subentendido nos versos que se seguem: “*E esse tempo da vinda tá perto de vim / Sete casca aruêra cantaram prá mim...*”

O número sete, elemento comum nas composições elomarianas, vem ressaltar o discurso escatológico do poeta, por ser um número considerado sagrado para a religião cristã e muito presente nas escrituras bíblicas, principalmente no Apocalipse do apóstolo S. João. Esse número é a união do número três, que representa Deus e o número quatro que representa os homens, ou seja três é o espírito e quatro a matéria. Em Apocalipse, no livro Revelação temos: *sete selos, sete igrejas, sete anjos, sete estrelas, sete lâmpadas, sete espíritos, sete castiçais, sete olhos, sete trombetas, sete flagelos, sete trovões, sete chifres, sete cabeças, sete taças da ira de Deus.*

Em “Cantiga do Estradar”, do disco *Cartas Catingueiras* (1983), temos também a presença do número sete:

Tá fechando sete tempo / qui mia vida é camiá / pulas istradas do mundo / dia e noite sem pará / Já visitei os sete rêno / adonde eu tia qui cantá / sete didal de veneno / traguei sem pestanejá...

Assim como em “Campo branco”, o poeta crê na promessa divina da volta do Senhor, lembrando que a vida terrena é apenas uma passagem e expressando os ensinamentos sagrados:

Ele insinô qui nois vivesse / a vida aqui só pru passá / nois intonce invitasse / o mau disejo e o coração / nois prufiasse pra sê branco / inda mais puro / qui o capucho do algudão / qui nun juntasse dividisse / nem negasse a quem pidisse / nosso amô o nosso bem / nossos terém nosso perdão / só assim nois vê a face ogusta / do qui habita os altos ceus...

O poeta remonta ao discurso bíblico em que é ensinado a partilha do pão e dos bens materiais:

Em resposta ele lhes dizia: “Aquele que tiver duas peças de roupa interior partilhe com aqueles que não tiver nenhuma, e aquele que tiver coisas para comer, faça o mesmo” (Lucas 3:11).

Ainda se tratando do número sete em Elomar destacamos as canções “Cantiga de Amigo”, na qual encontramos *sete candeeiros*, *sete violas*, *sete cantadores* e *sete tiranas* e “Corban”, na qual encontramos também *sete mil léguas*, *sete vacas magras* e *sete cravos das chagas de Cristo*. Esta segunda canção é de um conteúdo precisamente escatológico através da qual o poeta narra a passagem dos quatro cavaleiros do Apocalipse:

quatro cavaleiros / de olhares crueis / prontos pra peleja / já cavalgam seus corceis / de olhos para os ceus / só ispero Cristo vim / eis qui chegam os maus / tempos do grande fim / treme a terra pela última veiz / ais lamento / é vindo o Rei dos Reis...

“Corban” é uma palavra de origem hebraica e significa sacrifício voluntário. A canção gira em torno de um discurso tipicamente escatológico, a começar pelo título que carrega em si uma ideologia bíblica. Para o poeta, viver nesse mundo é viver em sacrifício, abnegando os desejos terrenos, vencendo as tentações, mas acreditando sempre na promessa da salvação, resignado até quando chegar o momento da profecia sagrada se cumprir. Ainda nessa canção, o poeta narra as adversidades terrenas, acreditando que é preciso superá-las por meio da remissão dos pecados e arrependimento dos erros por ele cometidos:

Só vejo na terra a morte a rondá / Peste mil enfermidades / Fome e guerra ai de mim / Mil ventos da morte / Estrôncios letais / (...) lastimo meus êrros / de grande pecado.

Em “O cavaleiro na torre”, do disco *Cartas Catingueiras* (1983), Elomar retoma a ideia da esperança e da fé na promessa e justiça divina, acreditando que a remissão dos pecados é condição essencial para a salvação da alma e que somente os puros de coração e de espírito poderão ver a face de Deus:

vivendo da fé / a minha crença não se cansa / preso ao fio desta esperança / não tiro os olhos dos céus / confiante na Balança / que julga o inocente e o réu / eis que me torno uma criança / pra ver a Santa Face de Deus...

Assim, nas palavras do poeta Elomar, podemos sentir ecoarem as palavras das escrituras sagradas: “*Bem aventurados os limpos de coração; porque eles verão a Deus*” (Mateus, 5:8). E, ainda em Mateus (18:3), está escrito: *Em verdade vos digo que, se não vos converterdes e não vos tornardes como crianças de modo algum entrareis no reino dos céus.*

Diante das provações e dos obstáculos da vida na terra, o eulírico sofre sem perder a esperança em Deus, crendo na Balança, ou seja na justiça divina, enxergando a vida como um combate, almejando o dia do Juízo Final e idealizando em seu imaginário catingueiro o Paraíso Celeste: “*Creio que na derradeira curva do caminho, existe um lugar sem dor, sem pedra, sem espinho...*” Portanto, esperar e ter confiança em Deus é para o eulírico uma grande virtude, assim como nas sagradas escrituras:

Por isso, o Senhor esperará, para ter misericórdia de vós; e por isso se levantará, para se compadecer de vós, porque o Senhor é um Deus de equidade; bem-aventurados todos os que nele esperam. (Isaías, 30:18)

O discurso bíblico na obra elomariana é reflexo de uma vivência religiosa, pois na sua poesia é demonstrada toda uma crença nas palavras e ensinamentos divinos, que o próprio poeta já afirmou ser a base da sua obra e, por que não dizer que esta mesma crença alimenta também o imaginário nordestino.

2.3. O espaço e o tempo em Elomar.

Lá dentro, no fundo do sertão há uma estrada das areias de ouro...

Mas afinal, onde fica o “fundo do sertão”? O que é enfim, o “sertão profundo”? Esse é um, ou talvez o mais elaborado jogo alegórico de Elomar. É aqui onde começa toda a história do imaginário poético elomariano. O sertão profundo fica *lá dentro, na derradeira curva do caminho*, longe, *onde a vista nem pode mais alcançar*. É o lugar perdido no espaço indefinido da imaginação e que se perdeu numa época passada, e ficou esquecido nas *dobras do tempo*, porém vivo ainda na memória do poeta catingueiro.

Marcado pela ideia do atemporal e da infinitude do espaço, o sertão profundo elomariano distancia-se do sertão de fora em muitos aspectos. O sertão de fora é o espaço geográfico que foi, com o passar do tempo, atingido e vencido pela modernidade e sua revolução tecnológica. Já o sertão profundo é antimoderno, ligado a um passado medieval. É

espaço de sonhos, imagético, onde reinam o fantástico e o sagrado. É a fuga da civilização moderna, da urbanização, que o próprio Elomar revela em entrevista anexada à obra de GUERREIRO (2007):

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

A consciência criativa de Elomar aproxima o homem sertanejo de sua tradição primeva, pois é nesse espaço imaginário que estão guardados os tesouros da cultura sertaneja: os costumes tradicionais, a língua e os valores morais. Todos esses aspectos fazem do sertão profundo um espaço de transcendência, um lugar ainda não desencantado, não dessacralizado, inserido na geografia política do sertão, onde reinam a palavra e os ensinamentos da lei divina.

Para ilustrar o que foi dito anteriormente, vejamos um trecho da canção “Acalanto”, do disco *Das Barrancas do Rio Gavião* (1972):

Certa vez ouvi contar / Que muito longe daqui / Bem pra lá do São Francisco, ainda
pra lá... / Em um castelo encantado, / Morava um triste rei / E uma linda princezinha, /
Sempre a sonhar...

O espaço descrito na canção é impreciso, dando uma ideia de infinitude que vai além da própria imaginação do poeta. Aqui, aparecem também elementos que remetem a um passado distante da era medieval: castelo encantado, rei e princesa e que fazem do sertão um lugar fantástico. Outra canção de conteúdo semelhante é “Na Estrada das areias de ouro”, do mesmo disco citado anteriormente. Vejamos um pequeno trecho:

Lá dentro no fundo do sertão / Tem uma estrada / das areias de ouro / Por onde
andaram / Outrora senhores-de-engenho / E de muitas riquezas / Escravos e Senhoras /
Naquelas terras imensas / De Nosso Senhor...
E contam que em noites / De lua pela estrada encantada / Uma linda sinhazinha /
Vestida de princesa / Perdida sozinha vagueia / Pelas areias / Guardando o ouro / De
seu pai, seu senhor / Aquele fidalgo / que o tempo levou / Pras bandas do mar de pó /
E hoje que tudo passou / A linda sinhazinha / Encantada ficou...

Mais uma vez, o lugar não é retratado com precisão, tendo apenas o “*fundo do sertão*” como referência espacial. Os lugares sempre são apresentados como espaços longínquos, muitas vezes inalcançáveis, transitando entre presente e passado, misturando elementos do sertão *daqui* e de *lá*, numa tentativa de retomar um passado distante ao passo que resgata também a cultura sertaneja.

Outra canção curiosa de Elomar é “Na Quadrada das Águas Perdidas”, título homólogo ao disco de 1978. A quadrada das águas perdidas, lagoa misteriosa que, segundo Elomar, é um dos portais para se adentrar no sertão profundo, é uma lagoa que enche num dia e três ou quatro dias depois não há mais nenhum vestígio de água em seu interior, e não se sabe como e nem por onde a água se escoou. As pessoas da redondeza têm receio de campear por perto da quadrada e serem tragadas pelo mesmo “buraco” encantado por onde a água se esvai. Vejamos a letra da canção em pauta:

Da Carantonha mili légua a caminhá / Muito mais, inda mais, muito mais / Da Vaca Seca, Sete Varge inda p'ra lá / Muito mais, inda mais, muito mais / Dispois dos derradêro cantão do sertão / Lá na quadrada das águas perdida / Reis, Mãe-Senhora / Beleza isquicida / Bens, a lagoa arriscosa função / Ô Caindo chiquera as cabra mais cedo / Aparta Lubião, esse bode malvado, / travanca o chiquêro / Ti avia a cuidar / Alas qui as polda di Sheda rincharo ao luar / Na madrugada suadas de medo pr'a lá / Runcas levando acesas candeia inclusão... Da Carantonha mili légua a caminhá / Mil badaronha tem qui tê pr'a chegá lá / Sete jinela sete sala um casarão / Laço dos Moura / Varge dos trumento / Velhos Domingos / Casa das Sarmentos / Moças, senhoras / Mitriosa função / Dá pressa in guilora a ingomá nossos terno / Albarda as jumenta cum as capa de inverno / Cuida as ferramenta num dexe ela vê / Si não pode ela num anuí nois í / Onte pr'os norte de Mina o relampo raiô / Mucadim a mãe do ri as águas já tomô / Anda muntemo o mondengo pr's nois i pr'a lá.

Nessa canção, Elomar utiliza os recursos retóricos da atemporalidade e da suspensão de espacialidades distintas, ou seja, passado e presente se fundem nas especificidades do caráter criativo do poeta. No desenrolar da canção, a distância vai sendo enfatizada pelas expressões *muito mais* e *inda mais*, contornando a ideia de lugar muito distante onde acontecerá uma misteriosa função, tão longe, quase que inalcançável que fica no *derradeiro cantão do sertão*. A quadrada das águas perdidas guarda muitas lembranças de *lá*, de uma época bela e esquecida, talvez de reinados antigos que vêm e vão configurando-se na memória do sertão profundo. Ao passo que as lembranças vão surgindo, também vai sendo narrado o *aqui*, o presente: as *cabras*, o *lubião* (lobisomem), o chiqueiro, as *poldas* de algum outro proprietário das redondezas que se assustam com a noite enluarda (noite de lobisomens).

Depois, o *aqui* vai dando espaço para o *lá*, lugar tão longe, como um passado distante, reunindo reis, mães e senhoras de tempos imemoriais, criando uma espécie de imagem

ficcional, já que as distâncias e as pessoas são inconciliáveis, o que Elomar chama de: “a dobra do tempo”.

2.3.1. O sertão de lá.

Uma das características que marcam mais profundamente a obra elomariana é a influência da cultura medieval ibérica, como já foi citado anteriormente em outros momentos desse trabalho. Os valores cavaleirescos e heróicos são revividos na lírica de Elomar, enriquecendo sua obra e tornando-a única e curiosa no âmbito poético-musical sertanejo.

Nos sertões brasileiros ainda hoje é predominante o caráter rural. O uso do cavalo é bastante comum entre os proprietários de terras, bem como a figura de cavaleiros, ou seja, daqueles que andam a cavalo, vestidos dos pés à cabeça com suas “armaduras” de couro. De fato há uma forte associação medievalizante a costumes e práticas sertanejas, imaginário alimentado a partir do período colonial brasileiro, que isolava suas práticas no litoral, gerando a ideia de inóspito atribuída ao sertão. O que Elomar fez em sua obra, por sinal com muita maestria, foi fundir esteticamente esses dois mundos: o medieval e o sertânico.

Uma das canções analisadas nesse subtópico vem demonstrar essa fusão. Trata-se da canção “O Rapto de Joana do Tarugo” do disco *Na quadrada das Águas Perdidas* (1978), que aparece repleta de temas provençais, retomando notadamente o ideal do amor cortês, tema comum nas cantigas de amor nos séculos XII e XIII. Vejamos:

Enfrentei fosso muralha e os ferros dos portais / Só pela graça da gentil senhora
 Filtrando a vida pelos grãos de ampulhetas mortais / D'além de trás dos montes venho
 / Por campos de justas honrando este amor / Me expondo à sanha sanguinária de
 côrtes cruéis / Enfrentei vilões no Algoço e em Senhores de Biscaia / Fidalgos corpos
 de armas bruhidas / Não temo escorpiões cruéis carrascos vosso pai / Enfreado à
 porta de castelo / Tenho meu murzelo ligeiro e alazão / Que em lidas sangrentas bateu
 mil mouros infiéis / Ó Senhora dos Sarsais / Minh'alma só teme o Rei dos reis / Deixa
 a alcova vem-me à janela / Ó Senhora dos Sarsais / Só por vosso amor e nada mais /
 Desça da torre Naíla donzela / Venho d'um reino distante, errante e menestrel / Inda
 esta noite eu tenho esta donzela / Minha espada empenho a uma deã mais pura das
 vestais / Aviai pois a viagem é longa / Já vim preparado para vos levar / Já tarda e
 quase que o mingunte está a morrer nos céus / Ó Senhora dos Sarsais / Minh'alma só
 teme o Rei dos Reis / Deixa a alcova vem-me à janela / Ó Senhora dos Sarsais / Só por
 vosso amor e nada mais / Desça da torre Joana tão bela / Naíla donzela, Joana tão bela.

O poeta inicia a letra citando paisagens medievais características ao enfrentar “*fossos e muralhas*” e o “*ferro dos portais*”, para em seguida afirmar que o faz “*só pela graça da gentil senhora*”, o que remete-nos à linguagem do amor cortês, e conseqüentemente às cantigas trovadorescas e romances de cavalaria do medievo. Traz também referências ibéricas ao citar

regiões de Portugal e Espanha, como os lugares em que se passa a estória narrada na poesia cantada, o caso de “*Trás os Montes*”, “*Algouço*” e “*Biscaia*”.

A canção em seu todo traz referências cavaleirescas, ao usar a expressão “*campos de justas*” no sentido de lugar de torneios bélicos, a expressão “*côrtés cruéis*” para falar dos senhores aos quais o cavaleiro submete-se expondo-se “*à sanha sanguinária*” para honrar o amor de sua senhora.

O autor continua sua estória afirmando que não teme “*cruéis carrascos*” ou o pai da donzela, “*enfreado à porta do castelo*”, pois tem o seu cavalo “*ligeiro e alazão, que em lidas sangrentas bateu mil mouros infiéis*”, trecho em que faz referência aos inimigos tradicionais dos cavaleiros na Idade Média: os maometanos ou mouros, contra quem lutaram nas Cruzadas e, no caso da Península Ibérica, nas guerras da Reconquista. Numa afirmação de valentia de cavaleiro e temente a Deus, características relevantes no perfil cavaleiresco medieval, ele afirma pra sua senhora: “*Ó Senhora dos Sarsais minh’alma só teme ao Rei dos reis*”. Em seguida chama: “*deixa a alcova, vem-me à janela*”, reafirmando que “*por vosso amor e nada mais*” vem “*d’um reino distante, errante e menestrel*”, aflorando neste último verso uma parte da personalidade do próprio autor, ele mesmo considerado um menestrel da caatinga.

Continua em sua admiração por sua amada com o verso: “*inda esta noite e eu tenho esta donzela*”, ao mesmo tempo em que louva sua pureza, ao compará-la a uma sacerdotisa de Vesta, mulheres que se mantinham virgens: “*minha espada empenho à uma deã mais pura das vestais*”.

“O Rapto de Juana do Tarugo” surgiu em 1976, fruto de uma pesquisa realizada nos arquivos da Prefeitura de Vitória da Conquista, onde consta que Juana do Tarugo teria sido a nona avó de Elomar. O poeta reconta a história, recriando-a aos moldes medievais, simulando uma canção de gesta. Há duas histórias contadas ao mesmo tempo, uma com traços reais e a outra de pura ficção, sendo esta ornamentada de tal forma a ocultar a primeira. O poeta, aqui, lança mão do procedimento alegórico na intenção de ocultar um discurso através de outro.

Outra canção que pode também demonstrar tais influências é “Naninha” do disco *Cartas Catingueiras* (1983). Notemos nos versos seguintes:

Certa vez um certo prinspe / paxonô-se prua donzela / intiada de um rei / lá do rêno de Castela / mala sorte a qui li foi / morreeno de amô pru ela / pru modi das Arma o rei / li negô intão a mão dela / umbuçado cum um velo / com o semblante ocultado / pelas porta do castelo / mindingava paxonado / té qui um dia essa princeza / desceu feito um Sarafim / ele intonce pidiu ela / que li insinasse o camin / rompe mais Naninha / mais um bucadin / vê qui o pobre cego / nun inxerga o camin / vê meu peito sua / ó siora mia / pela sina tua / triste sina é a mia / de vivê atôa / de pená assim / eu só sem

Naninha / e Naninha sem mim / olha pra lagoa / tua camaria / vê o lençol qui a lua /
teceu pra Naninha / nessa noite tua / tu serás só mia / junto da lagoa / ó noiva do céu
amada perdoa / sou o princ'pe teu.

A canção narra uma história passada na época do Reino de Castela, que foi um dos antigos reinos situados ao Norte da Península Ibérica. É a história de um príncipe que se apaixona por uma donzela, e, para conquistá-la, passa-se por cego. A forma como o poema foi escrito relembra um pouco as cantigas de amor medievais, uma vez que o eu-lírico se queixa à donzela de seu sofrimento por amá-la: *vê meu peito sua / ó siora mia / pela sina tua / triste sina é a mia / de vivê atôa / de pená assim / eu só sem Naninha / e Naninha sem mim...*

A linguagem usada pelo autor também remete ao uso trovadoresco do português arcaico, ao utilizar a palavra “*siora*” (senhora), encontrada nas cantigas de amor, e a palavra *mia* que é uma palavra galáico-portuguesa. Além dessas palavras, o poeta utiliza na canção a linguagem dialetal *sertaneza*, ou seja, retoma a fala tradicional do sertão, o que torna ainda mais evidente a idéia de fusão dos dois mundos da lírica elomariana: o medieval e o *sertânico*.

Uma outra canção que pode representar o *sertão de lá* da obra elomariana é “A Donzela Tiadora”, ainda do mesmo disco:

E a donzela Tiadora / qui nas asa da aurora / vei à sala do rei / infrentá sete sábios /
sete sábios da lei / venceu sete perguntas / e de boca-de-coro / recebeu cumo prenda /
mili dobra de oro / respondeu qui a noite / discanso do trabai / incobre os malfeitores /
e qui do anjericó / beleza dos amores / e qui da vilhilice / vistidura de dores / na eterna
mininice / foi-se num poldo bai / isso vai muito longe / foi no seclo do pai (MELLO,
Cartas Catingueiras, 1983).

A canção em pauta foi baseada na tradicional história de Teodora, donzela-escrava-sábia-bela, que venceu os sábios do rei, livrando seu amo da falência, cujas origens mais remotas são árabes. No Nordeste, a lenda teve bastante repercussão na versão criada pelo poeta cordelista Leandro Gomes de Barros (Pombal PB 1865 - Recife PE 1918). A lenda, entretanto, coincide com a história de Teodora (séc. VI d.C.), esposa de Justiniano, que ao seguir os sábios conselhos da companheira, conseguiu salvar seu império. O poeta faz também menção aos *sete sábios da lei*, referência ao Septuaginta, lendário grupo de 72 sábios hebreus mandados a Alexandria no séc. III a.C, onde traduziram os textos do Antigo Testamento para o grego.

Escrita em linguagem dialetal *sertaneza*, “A Donzela Tiadora” revela a tradição oral nordestina muito antiga, a de recontar histórias baseadas em lendas medievais.

Apesar do uso da linguagem tradicional do sertão, o poeta não dispensa sua criatividade linguística ao usar palavras como *vilhilice* (velhice) que aqui vem enfatizar uma analogia com *mininice* (meninice).

2.4. O Universo Linguístico Elomariano

*Levanta Umburana a manhã já chego / A besta ruana na estrada sinhô/
A tropa incantada do patrão sinhô/ Pega a feijoada Imburana meu amô.*

Ao passearmos pela obra elomariana, notamos que, além dos temas já colocados em evidência nesse trabalho, há também uma forte preocupação em retratar o sertão baiano, sua paisagem sócio-histórica e sua gente. Para tanto, o poeta se utiliza, principalmente, de recursos linguísticos, e, diga-se de passagem, o faz com grande domínio, pois ao representar a cultura sertaneja elomar utiliza a variante regional ou, para falarmos como o poeta, a linguagem dialetal *sertaneza*. Já em outros momentos, ele prefere uma linguagem mais apurada, uma forma mais culta da língua, usando termos rebuscados, neologismos e arcaísmos, o que o faz ora trovador medieval, ora cantador sertanejo. Elomar é um viajante do tempo, das culturas, das artes e das línguas. Já vasculhou tudo o que é sertão. Passou pelo Piauí, Maranhão, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Goiás e, sobretudo, a Bahia. Em sua obra exalta o retirante, os vaqueiros, a moça que procura os parentes sumidos na cidade grande, os índios, a miséria, os pobres, os despossuídos, os desvalidos.

É no jogo de construção do texto e no contato com o mundo sertanejo que a poesia de Elomar, através da fala regional, exige do leitor conhecimento das condições histórico-culturais em que é produzida. Nesse sentido, o universo linguístico elomariano é um recurso alegórico importante sua obra, pois para entendê-la é necessário mergulhar nesse universo, adentrar no fundo do sertão e compreender a língua *sertaneza*, uma vez que esta representa sua forma particular de ver o mundo.

Para ilustrarmos o jogo linguístico, vejamos alguns trechos de composições elomarianas, em que ora entra em cena o trovador medieval, lançando mão de conhecimentos literários clássicos e linguagem formal, e ora emoldurando o cenário sertanejo com sua linguagem dialetal *sertaneza*, enaltecendo o matuto ingênuo e “puro” do sertão baiano. Começaremos com a canção “Cantada” do disco *Das Barrancas do Rio Gavião* (1972):

E então desperto e abro a janela / ânsias, amores, alucinações / Desperta amada que a luz da vela / Tá se apagando chamando você / Está chamando apenas para vê-la morrer por teu viver. / Amada acende um coração amante / que o som suave de uma aurora distante / estremeceu aqui no peito meu / Os galos cantam pra fazer que a aurora / Rompa com a noite e mande a lua embora / Os galos cantam, amada, o mais instante / O peito arfante cessa e eu vou me embora / Vem namorada que a madrugada / ficou mais roxa que dos olhos teus as pálpebras cansadas / Amada atende um coração em festa / que em minha alcova entra nesse instante / pela janela tudo que me resta / Uma lua nova e outra minguante / Ai namorada nesta madrugada / não haverá prantos nem lamentações / Os teus encantos vão virar meus cantos / voar pra os céus e ser

constelações / Ai namorada nesta madrugada incendiaram-se os olhos meus / Não sei porque você um quase nada / do universo perdido nos céus / apaga estrelas, luas e alvoradas / e enche de luz radiosa os olhos meus / Mulher formosa nesta madrugada / Somos apenas mistérios de Deus.

Nessa canção, percebemos a sofisticação por meio da escolha lexical. Num misto de romântico e simbólico, o poeta utiliza estruturas requintadamente construídas aos moldes formais da língua portuguesa, desenhando um texto que estetiza o registro culto e erudito, proporcionando, assim, um espaço para um eu-lírico diferente do matuto já apresentado.

Vejamos um trecho de outra canção, denominada “Seresta Sertaneza”, de *Cartas Catingueiras* (1983):

Nos raios de luz de um beijo puro / me estremeço e eis-me a navegar / por cerúleas regiões / onde ao avaro e ao impuro não é dado entrar / tresloucado cavaleiro andante / a vasculhar espaços / de extintos céus / num confronto derradeiro / venci prometeu, anjo do mal / o mais cruel / acusador de meus irmãos / nestes mundos dissipados / magas entidades dotam o corpo meu / de poderes encantados / mágicos sentidos / na razão dos céus / pois findir o espaço e o tempo / vencer as tentações rasteiras do instinto animal / só é dado a quem vê no amor o único portal / através de infindas sendas / vias estelares um cordel de luz / trago atado ao umbigo ainda / pois não transmudei-me ao reino dos cristais (...)

Aqui, ainda mais que na canção anterior, notamos uma linguagem bastante rebuscada, revelando um poeta com amplo domínio linguístico e influenciado pela literatura clássica, assemelhando-se ao estilo de Camões, principalmente no uso de expressões tais como “cerúleas regiões”, “extintos céus”, “infindas sendas” e “magas entidades”, para as quais os adjetivos se antepõem aos substantivos, fato comum nos poemas camonianos. Como exemplo, vejamos o soneto “Alegres Campos, Verdes Arvoredos” de Camões:

Alegres campos, verdes arvoredos,
Claras e frescas águas de cristal,
Que em vós os debuxais ao natural,
Discorrendo da altura dos rochedos,

Silvestres montes, ásperos panedos,
Compostos de concerto, desigual,
Saber que, sem licença de meu mal,
Já não podeis fazer meus olhos ledos,

E pois já me não vedes como vistes,
Não me alegrem verduras deleitosas
Nem águas que correndo alegre vêm.

Semearei em vós lembranças tristes,
Rogar-vos-ei com lágrimas saudosas,

E nascerão saudades de meu bem
(CAMÕES, Lírica Completa, 1994)

Elomar não só rebusca uma linguagem clássica como também recria sua própria linguagem, da forma que melhor lhe convém, ou que melhor retrate aquilo que quer expressar, e o faz através do uso de neologismos como a palavra *findir* em “*pois findir o espaço e o tempo / vencer as tentações rasteiras do instinto animal*”, que, segundo o próprio Elomar, é uma forma supletiva para o ato de fazer fender algo através da ficção, ou seja, fingir, inventar. O próprio título da canção “Seresta Sertaneza” já traz em si uma grande carga de significação. O poeta criou uma nova palavra para designar *aquilo que é do sertão*. Não basta para ele a palavra “sertaneja”, talvez pelo fato de ser convencional e desprovida de originalidade, ou simplesmente para dar ao sertão o tratamento que lhe é devido.

Elomar faz uso tanto do estilo formal, ou seja, do uso padrão da língua, também ligado a formas antigas, quanto da fala regional, praticada no sertão baiano, uma fala espontânea, particular, de representação propositadamente fonética e apoiada no cotidiano do catingueiro. Como exemplo, temos a cantiga “A Pergunta”, do disco *Na Quadrada Das Águas Perdidas* (1978):

Ô Quilimero assunta meu irirmão / Iantes mêrmo que nós dois saudemo / Eu te pergunto naquele refrão / Qui na fartura nós sempre cantemo / Na catinga tá chueno / Ribeirão istão incheno / Me arresponda mei irirmão / Cuma o povo de lá tão / Só a terra que você dexo / Quinda tá lá num ritirou-se não / Os povo as gente os bicho as coisa tudo / Uns ritirou-se in pirigrinação / Os òtro os mais velho mais cabiçudo / Voltaro pru qui era pru pó do chão / Adispois de cumê tudo / Cumêr' precata surrão / Cumêr' coro de rabudo / Cumêr' cururu rodão / E as cacimba do ri gavião / Já deu mais de duas cova d' um cristão / Inté aquela a da cara fêa / Se veno só dexô a terra alêa / Foi nas pidrinha cova de serêa / Vê sua madrinha / E vei de mão c'ua vea / Na cantiga morreu tudo / Qui nem precisô caxão / Meu cumpadre João Barbudo / Num cumpriu obrigação / Vai prá mais de duas lua / Que meu pai mandô eu no Nazaré / Buscá u'a quarta de farinha / Eu e o irmão Zé Bento vinha andano a pé / Mãe lua magrinha qui está no céu / Será qui cuano eu chego in minha terra / Ainda vou encontrar o que é meu / Será que Deus do céu, aqui na terra / De nosso povo intonce se isqueceu / Na catinga morreu tudo / Qui nem percisô caxão / Meu cumpadre João Barbudo / Num cumpriu a obrigação / Udo aõ udo aõ.

Na cantiga, o poeta retirante encontra-se com um colega vaqueiro e começa a indagar sobre a situação na caatinga, se choveu, se os rios encheram, como vão as pessoas, a terra, os bichos, enfim, vai perguntando sobre tudo, e o outro vai respondendo suas perguntas ao longo da narrativa. São perguntas corriqueiras que fazem parte do cenário rural sertanejo, portanto a linguagem empregada pelo cantador faz uso de regionalismos e vocábulos com traços orais: *adispois* (depois), *andano* (andando), *arresponda* (responda), *capa de cangaia véa* (restos de

animais mortos), *cara fea* (metáfora usada para designar a fome), *cuano* (quando), *cuma* (como), *cumê* (comer), *iãntes* (antes), *intonce* (então), *irmão* (irmão), *precata* (alpercata-sandália rasteira de couro), *quinda* (que ainda).

Essa cantiga representa a situação do sertanejo em tempos de seca. Mostra o desespero dos retirantes, a fome, a morte e ao mesmo tempo o apego à terra, que mesmo sendo impossível sobreviver nela, alguns, *os mais cabiçudo*, preferem ficar e comer o “pão que o diabo amassou” como nos versos: “*Adispois de cumê tudo / Cumêr' precata surrão / Cumêr' coro de rabudo / Cumêr' cururu rodão*”. Nesses versos, há uma espécie de gradação no padecer que vai de coisas difíceis de comer: as alpercatas e o surrão (saco de couro em que se guarda o sal); até coisa “incomível”: cururu rodão (sapo de grande porte e pele enrugada, comum na época da seca no sertão nordestino).

Elomar faz uso da variante sertânica de maneira consciente e com propriedade, deixando a seu público o apreço que sente pelo idioma nacional, mas sabendo também da dificuldade que a variante pode gerar àqueles que não têm a vivência linguística do nordestino, ou mais especificamente, do sertanejo:

(...) em face da dificuldade da compreensão das nossas estrofes, nossos versos, uma vez que canto em linguagem dialetal sertaneza, toda vez que eu vou cantar uma canção assim de pouco conhecimento do público, eu costumo fazer uma ligeira preleção para dar assim uma chave melhor para penetrar na história que a gente tá propondo.

Outra canção de temática semelhante é “Arrumação”, do disco *Na Quadrada das Águas Perdidas* (1978), na qual a língua sertaneza reaparece enfatizada na conversa do poeta-cantador com Josefina, a quem são atribuídas algumas ordens quanto aos serviços que devem ser executados antes da chegada da chuva:

Josefina sai cá fora e vem vê / Olha os forro ramiado vai chuvê / Vai trimina riduzi toda criação / Das bandas de lá do ri gavião / Chiquera pra cá já ronca o truvão / Futuca a tuia, pega o catadô / Vamo planta feijão no pó / Futuca a tuia, pega o catadô / Vamo planta feijão no pó / Mãe purdença inda num cuiu o ai / O ai roxo dessa lavora tardã / Diligência pega panicum balai / Vai cum tua irmã, vai num pulo só / Vai cuiê o ai, o ai da tua avó // Lua nova sussarana vai passá / Sêda branca, na passada ela levô / Ponta d'unha, lua fina risca o céu / A onça prisunha, a cara de réu / O pai do chiquêro a gata comeu / Foi um trovejo c'ua zagaia só / Foi tanto sangue que dá dó // Os cigano já subiro bêra ri / É só danos, todo ano nunca vi / Paciência, já num guento as pirsiguição / Já só caco véi nesse meu sertão / Tudo que juntei foi só pra ladrão (...)

Assim como em “A Pergunta”, a canção em pauta apresenta vocábulos baseados no falar dos sertanejos (*chuvê, trimina, truvão, catadô, ai roxo, cum*), ou seja, as palavras são grafadas da

mesma maneira em que são pronunciadas, e isso é feito propositadamente, conscientemente, sendo esta uma das propostas do poeta, que é valorizar a língua dialetal sertaneza.

Vale ressaltar que a língua sertaneza é, de certo modo, uma língua idealizada pelo poeta e traz em suas raízes resquícios do português quinhentista.

Observando a obra elomariana, vemos que há sempre uma proposta de resgate, tanto no uso da língua padrão, em que normalmente entra em cena o trovador medieval, quanto no uso da variante sertânica, em que é retratado o cotidiano do sertão, sobressaindo-se o humilde cantador sertanejo. As obras do autor apresentam um imenso potencial expressivo da língua portuguesa, fato que torna suas canções difíceis de ser compreendidas por uma grande maioria, reduzindo seus apreciadores a um pequeno número, já que sua obra exige do público certa postura perante o ritmo, a musicalidade, as construções, as imagens e, principalmente, o vocabulário. Para entender a obra de Elomar, é preciso muito mais que conhece-la. É preciso desvenda-la, pois cada *estrada* é um mistério, um enigma que pede para ser revelado a cada estrofe, a cada verso e a cada som que sai das suas composições, das suas poesias. Adentrar na poesia elomariana é ir em busca do primevo, do belo e daquilo que sempre tornará o homem diferente dos outros seres vivos: a capacidade de fazer e apreciar a arte.

Considerações finais

Elomar Figueira Mello, representante da cultura popular brasileira, ao cantar o sertão, retrata a condição humana através de temas essenciais como a vida, a morte, o amor, o sofrimento e, sobretudo, a esperança. O sertão foi reinventado na obra de Elomar, os lugares, os personagens, a linguagem, as metáforas e as alegorias foram desenhadas numa melopéia de requinte erudito, consignando os elementos regionais e o próprio sertão como conteúdo primordial de sua poética.

As canções analisadas se inserem num contexto sertanejo, cujo vocabulário é composto por formas de falar variadas e outras construções linguísticas de considerável valor artístico, que permitem aos estudiosos e apreciadores da cultura sertaneja entender seu universo linguístico-cultural.

A obra de Elomar evidencia o cotidiano do sertanejo, embora uma realidade e imaginação ao transformar o sertão de fora – real num espaço de múltiplas interpretações, de fantasias, de valores éticos e morais; um sertão transcendente, possível somente no “estado de espírito inventivo” através do qual prevalecem a palavra e o poder artístico da criação.

Ao recriar o espaço sertanejo, o poeta refunda a cultura local e a expressão do homem sertanejo torna-se mais próxima, uma vez que ignoramos os falares recônditos. Elomar surge no cenário do cancioneiro nacional como um cavaleiro, um verdadeiro guardião das riquezas existentes nesse universo reencantado que é o sertão nordestino, acurado pela medida de sua letra e pela força de sua alegoria.

A obra elomariana é vasta e profunda, cabendo aqui apenas uma minúscula parcela do que é seu universo poético. Estudar Elomar e sua obra não é tarefa fácil, uma vez que o próprio poeta se mantém distante dos meios de comunicação, tornando-se, muitas vezes, inacessível. Elomar não “aparece” como a maioria dos artistas, ele é encontrado, descoberto como um diamante raro, uma verdadeira preciosidade na cultura nordestina, porém, desconhecido da massa, ignorado pela mídia. Óperas, autos, cantigas, árias, canções, recitativos e desafios compõem o cancioneiro elomariano, pincelando com estilo e criatividade toda sua obra. Além de poeta, músico, compositor, arquiteto, operista, criador de bodes, Elomar também é escritor. Aos 71 anos de idade, publicou seu primeiro romance “*Sertanílias*” um “romance de cavalaria”, originalmente concebido como roteiro de cinema, em 2008.

É importante perceber que pela vastidão e riqueza da obra elomariana, muitos caminhos podem ser apontados como ponto de partida para novas pesquisas, inclusive em áreas distintas como na sociologia, na música, no teatro, no cinema ou nos pontos de intersecção entre essas áreas.

Toda a obra elomariana se processa como um convite a repensar a cultura sertaneja e como um apelo à preservação dessa cultura que, devido ao avanço acelerado e a obsolescência da tecnologia, tende a se esvaír. Ela é extensa, valiosa e convidativa. Estudá-la é como “transmudar-se ao reino dos cristais”, sem pressa e nem vontade de sair de lá. É uma viagem a outros reinos, outras paisagens, cheia de encantações, pureza e beleza de uma ponta a outra do sertão, até a “derradeira curva do caminho”. É uma obra aberta para muitos convites e olhares, podendo ser estudada por linguistas, professores, músicos populares e eruditos, instrumentistas e compositores, geógrafos, historiadores, religiosos, poetas, e / ou por qualquer pessoa que acredita que toda a obra de Elomar Figueira Mello é guardiã da cultura sertaneja.

Referências bibliográficas.

BASTOS, Eduardo Cavalcanti. **Nova Cantoria**: Movimento Poético-musical de Elomar Figueira Mello, Dércio Marques e Xangai. 2006. 2000 p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador.

BONAZZA, Alessandra. **Das visage e das latumia de Elomar Figueira Mello**. 2006. 133 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – SP.

BIDERMAN, Sol. **Messianismo e escatologia na literatura de cordel**. São Paulo, 1970 Tese de Doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP.

CELAM. **Evangelização no presente e futuro da América Latina**: conclusões da conferência de Puebla. 3ª edição, São Paulo: Paulinas, 1979.

COELHO, Teixeira. **Dicionário Crítico de Política Cultural**: cultura e imaginário. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2004.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**: Campanha de Canudos. 31. ed. Rio de Janeiro: F. Alves; Brasília, 1982.

FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. Representação do Imaginário Rural do Sertão no Processo Narrativo D' *A Pedra do Reino*. In _____ (org.). **Literatura e Cultura**: tradição e modernidade. João Pessoa: Idéia: Editora Universitária – UFPB, 1997.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Saco de Gatos**: ensaios críticos. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

GUERREIRO, Simone. **Tramas do sagrado**: a poética do sertão de Elomar. Salvador: Vento Leste, 2007.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós- modernidade**. SILVA, Tomaz Tadeu da; LOURO, Guacira Lopes (Trad.). 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria** – construção e interpretação da metáfora. São Paulo, SP: Hedra; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

HOLANDA, Lourival. A Sociopoética do Sertão. In: **Migração e Hospitalidade**, 2002, Recife. Anais do Seminário Internacional Mitos e Migração.

LOBATO, Monteiro. **Urupês**. 11. ed. Obras completas. São Paulo: Brasiliense, 1961.

NÓBREGA, João Bezerra da. **Terra do Sol**. Bahia: Bureau, 2003.

TURCHI, Maria Zaíra. Jagunço. . *In*: BERND, Zilá (org.). **Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas**: DFMLA. Porto Alegre: Tomo Editorial /Editora da Universidade, 2007

UTÉZA, Francis. Cangaceiro. *In*: BERND, Zilá (org.). **Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas**: DFMLA. Porto Alegre: Tomo Editorial /Editora da Universidade, 2007.

VANNUCCHI, Aldo. **Cultura Brasileira**: o que é e como se faz. 3. ed. São Paulo: Loyola, 1999.

WESTPHALEN, Flávia Carpes. Retirante. *In*: BERND, Zilá (org.). **Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas**: DFMLA. Porto Alegre: Tomo Editorial /Editora da Universidade, 2007.

WILLIAMS, Raymond. **O Campo e a Cidade**: na história e na literatura. BRITTO, Paulo Henriques (Trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Discografia de Elomar

MELLO, Elomar Figueira. **Árias Sertânicas**. (CD). Manaus: Sonopress – Rimo da Amazônia Indústria e Comércio Fonográfico Ltda, Selo do Rio do Gavião, 1992.

_____. **Auto da catingueira**. (CD). Manaus: Sonopress – Rimo da Amazônia Indústria e Comércio Fonográfico Ltda., Editora e Gravadora Rio do Gavião, 1983

_____. **Cantoria 1**. (CD). Kuarup Discos, 1984.

_____. **Cantoria 2**. (CD). Kuarup Discos, 1984.

_____. **Cantoria 3**. (CD). Kuarup Discos, 1995

_____. **Cartas catingueiras**. (CD). Manaus: Sonopress – Rimo da Amazônia indústria e Comércio Fonográfico Ltda., selo Rio do Gavião, 1983.

_____ com SANTOS, Turíbio; XANGAI e MELLO, João Omar. **Concerto sertanez**. (CD).1988.

_____ com LIMA, Arthur Moreira; MOURA, Paulo. **Consertão**. (CD) Kuarup Discos, 1982.

_____. **Das Barrancas do Rio Gavião**. (CD). Manaus: Polygram do Brasil Ltda, 1972.

_____. **Dos confins do sertão**. (CD). Alemanha Ocidental: Trikont, 1986

_____. **Elomar em concerto**. (CD). Kuarup Discos, 1989.

_____. **Fantasia leiga para um rio seco**. (CD). Manaus: Sonopress- Rimo da Amazônia Indústria e Comércio Fonográfico Ltda., selo Rio do Gavião, 1981.

_____. **Na quadrada das águas perdidas.** (CD). Manaus: Sonopress – Rimo da Amazônia Indústria e Comércio Fonográfico Ltda., selo Rio do Gavião, 1978.

_____ com, LIMA, Arthur Moreira, DO MONTE, Heraldo; GOMES, José e XANGAI. **Parcelada malunga.** LP, 1980.

Anexos

1. Na Estrada das Areias de Ouro

Lá dentro no fundo do sertão
 Tem uma estrada
 de areia de ouro
 Por onde andaram
 Outrora senhores-de-engenho
 E de muitas riquezas
 Escravos e Senhoras
 Naquelas terras imensas
 De Nosso Senhor
 Lá dentro no fundo do sertão
 Tem uma estrada
 de areia de ouro
 E contam que em noites
 De lua pela estrada encantada
 Uma linda sinhazinha
 Vestida de princesa
 Perdida sozinha vagueia
 Pelas areias
 Guardando o ouro
 De seu pai, seu senhor
 Aquele fidalgo
 que o tempo levou
 Pras bandas do mar de pó
 E hoje que tudo passou
 A linda sinhazinha
 Encantada ficou
 Lá dentro no fundo do sertão
 Na estrada
 das areias de ouro

2. Cantiga do Estradar

Tá fechando sete tempo
 qui mia vida é camiá
 pulas istradas do mundo
 dia e noite sem pará
 Já visitei os sete rêno
 adonde eu tia qui cantá
 sete didal de veneno
 traguei sem pestanejá
 mais duras penas só eu veno
 ôtro cristão prá suportá
 sô irirmão do sofrimento

de pauta vea c'a dô
 ajuntei no isquicimento
 o qui o baldono guardô
 meus meste a istrada e o vento
 quem na vida me insinô
 vô me alembrano na viage
 das pinura qui passei
 daquelas duras passage
 nos lugari adonde andei
 Só de pensá me dá friage
 nos sucesso qui assentei
 na mia lembrança
 ligião de condenados
 nos grilhão acorrentados
 nas treva da inguinorança
 sem a luiz do Grande Rei
 tudo isso eu vi nas mia andança
 nos tempo qui eu bascuiava
 o trecho alei
 tô de volta já faiz tempo
 qui dexei o meu lugá
 isso se deu cuano moço
 qui eu saí a percurá
 nas inlusão que hai no mundo
 nas bramura qui hai pru lá
 saltei pur profundos pôço
 qui o Tioso tem pru lá
 Jesus livrô derna d'eu môço
 do raivoso me paiá
 já passei pur tantas prova
 inda tem prova a infrentá
 vô cantando mias trova
 qui ajuntei no camiá
 lá no céu vejo a lua nova
 cumpaia do istradá
 ele insinô qui nois vivesse
 a vida aqui só pru passá
 nois intonce invitasse
 o mau disejo e o coração
 nois prufiasse pra sê branco
 inda mais puro
 qui o capucho do algudão
 qui nun juntasse dividisse
 nem negasse a quem pidisse
 nosso amô o nosso bem
 nossos terém nosso perdão
 só assim nois vê a face ogusta
 do qui habita os altos ceus
 o Piedoso o Manso o Justo
 o Fiel e compassivo

Siô de mortos e vivos
 Nosso Pai e nosso Deus
 disse qui havéra de voltá
 cuano essa terra pecadora
 marguiada in transgressão
 tivesse chea de violência
 de rapina de mintira e de ladrão

3. Arrumação

Josefina sai cá fora e vem vê
 Olha os forro ramiado vai chuvê
 Vai trimina riduzi toda criação
 Das bandas de lá do ri gavião
 Chiquera pra cá já ronca o truvão
 Futuca a tuia, pega o catadô
 Vamo planta feijão no pó
 Futuca a tuia, pega o catadô
 Vamo planta feijão no pó
 Mãe purdença inda num cuiou o ai
 O ai roxo dessa lavora tardã
 Diligência pega panicum balai
 Vai cum tua irmã, vai num pulo só
 Vai cuiê o ai, o ai da tua avó

Lua nova sussarana vai passá
 Sêda branca, na passada ela levô
 Ponta d'unha, lua fina risca o céu
 A onça prisunha, a cara de réu
 O pai do chiquêro a gata comeu
 Foi um trovejo c'ua zagaia só
 Foi tanto sangue que dá dó

Os cigano já subiro bêra ri
 É só danos, todo ano nunca vi
 Paciência, já num guento as pirsiguição
 Já só caco véi nesse meu sertão
 Tudo que juntei foi só pra ladrão

4. Seresta Sertaneza

Nos raios de luz de um beijo puro
 me estremeço e eis-me a navegar
 por cerúleas regiões
 onde ao avaro e ao impuro não é dado entrar
 tresloucado cavaleiro andante
 a vasculhar espaços
 de extintos ceus

num confronto derradeiro
 vencí prometeu, anjo do mal
 o mais cruel
 acusador de meus irmãos
 nestes mundos dissipados
 magas entidades dotam o corpo meu
 de poderes encantados
 mágicos sentidos
 na razão dos ceus
 pois fundir o espaço e o tempo
 vencer as tentações rasteiras
 do instinto animal
 só é dado a quem vê no amor
 o único portal
 através de infindas sendas
 vias estelares um cordel de luz
 trago atado ao umbigo ainda
 pois não transmudei-me ao reino dos cristais
 após Deus acorrentou os sábios
 na prisão escura das tres dimensões
 e escravizados desde então
 a serviço dos maus
 vivem a mentir
 vivem a enganar
 a iludir os corações
 visitante das estrelas
 hóspede celeste visões ancestrais
 me torturam pois ao tê-las
 quebra o encanto e torno ao mundo de meus pais
 À minha origem planetária
 enfrentar a mansão da morte do pranto e da dor
 donzela fecha esta janela
 e não me tentes mais

5. Chula No Terreiro

Mais cadê meus cumpanhêro
 Qui cantava aqui mais eu, cadê
 Na calçada no terrêro, cadê
 Cadê os cumpanhêro meus cadê
 Cairo na lapa do mundo, cadê
 Lapa do mundão de Deus, cadê
 Mais tinha um qui dexô o qui era seu
 Pra i corrê o trêcho no chão de Son Palo
 Num durô um ano o cumpanhêro se perdeu
 Cabô se atrapaiano com a lua no céu
 Num certo dia num fim de labuta
 Pelas Ave-Maria chegô o fim da luga
 Foi cuano ia atravessano a rua

Parou iscupiu no chão pois se espantô com a lua
 Ficô dibaixo das roda dos carro
 Purriba dos iscarro oiano prá lua, ai sôdade
 Naquela hora na porta do rancho
 Ela tamem viu a lua pur trais dos garrancho e no céu
 Pertô o caçulo contra o peito seu
 O coração deu um pulo os peito istremeceu
 Soltô um gemido fundo as vista iscureceu
 Valei-me Sinhô Deus meu apois eu vi Remundo
 Nas porta do céu, ai sôdade
 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
 Sonhano a vida assim arriscô mêrmo sem posse
 Dexano a vida ruim intão se arritirou-se
 Levou-lhe um ridimúim e a festa se acabou-se, ai sôdade
 Mais tinha um qui só vivia prá dá risada
 Cuano êle aparicia a turma na calçada
 Disia evem Fulô das alegria
 Covêro da tristeza e das dori maguada
 Pegava a viola e riscava u'a toada
 Ispantava a tristeza ispaiava a zuada, ai
 Lövava os cumpanhêro nua buniteza
 Qui os pôço pru terrêro voltava a tristeza
 Esse malunga alegre e de alma manêra
 Tamem tinha nos peito a febre perdedêra
 Se paxonô pr'u'a moça num dia de fêra
 Norano qui a mucama já era cumpanhêra
 De um valentão de fama e acabadô de fêra
 O cujo cuano sôbe vêi feito u'a fera
 Pois tinha fama de nobe e de qualquer manêra
 Calô cúa punhalada a ave cantadêra
 Covêro da tristeza e das dori maguada
 Morreu cuma me dói dúa moda mangada
 Cúa lágrima nos ói, e na bôca u'a rizada ai, sôdade
 E mais cadê aquele vaquêro Antenoro
 Cum seu burro trechêro e seu gibão de côro
 Esse era um cantadô dos bem adederente
 Cantano sem viola alegrava a gente
 No ano passado na derradêra inchente
 O Gavião danado urrava valente ai sôdade
 Chegô intão u'a boiada do Norte
 O dono e os vaquêro arriscaro a sorte
 O risultato dessa travissia
 Foi um sucesso triste, Virge-Ave-Maria
 O resultado da bramura foi
 Qui o ri levô os vaquêro o dono os burro e os boi ai sôdade
 Derna dintão Antenoro sumiu
 Dos muito qui aqui passa jura qui já viu
 Na Carantonha, na serra incantada

Pelas hora medonha vaga u'a boiada
 O trem siguino um vaquêro canôro
 A tuada e o rompante jura é de Antenoro
 Ah, ah, ah, ah, ê boi
 Ê ê boi lá ê boi lá ê boi lá

6. Homenagem a Um Menestrel

Batido pelos desenganos
 no final dos anos volto pra ti ver
 de capa e espada herói capitulado
 faltoso confesso erros e pecados
 que a cerviz de ferro louco dos cometi
 na mocidade o perpassar dos dias
 a mim foi leve e sem agravar ninguém
 pautei minha vida em segmentos breves
 na aura perdida da distante infância
 que mais nada deve além da vida
 e a salvação da alma a Deus
 e nada a ninguém mais
 perdido andei na noite longa
 com porcos pastei bem distante do lar
 mil febres me queimaram o peito
 te via em sonho a delirar
 chegavas como o abrir das flores
 silenciosa no jardim
 do oitão daquela casa antiga
 minh'alma oh amiga
 há não canta mais!
 São longos dias e bem grande é o tempo
 Oh como lamento o estiolado em vão
 fui perdulário em gastar dissoluto
 em derradeiro canto estrofou Salomão
 mas apesar de erros cometidos
 em retidão a vida porfiei
 vendi meus dias em instâncias medonhas
 meu tempo querido numa terra estranha
 pra desconhecidos de malévola sanha
 que mal davam o pão do suor que lhes dei
 rendido antes as vicissitudes
 na velhice choro a infância tão feliz
 não juntei prata nem ouro
 amar ninguém nunca me quis
 minhas trovas pequeno tesouro
 legado deixo aos filhos meus
 e a mim resta a Esperança ainda
 minha Noiva já és benvinda
 Ó Morte eu vou pra Deus

7. Campo Branco

Campo branco minhas penas que pena secou
 Todo o bem qui nós tinha era a chuva era o amor
 Num tem nda não nós dois vai penano assim
 Campo lindo ai qui tempo ruim
 Tu sem chuva e a tristeza em mim
 Peço a Deus a meu Deus grande Deus de Abrãao
 Prá arrancar as pena do meu coração
 Dessa terra sêca in ança e aflição
 Todo bem é de Deus qui vem
 Quem tem bem lôva a Deus seu bem
 Quem não tem pede a Deus qui vem
 Pela sombra do vale do ri Gavião
 Os rebanhos esperam a trovoada chover
 Num tem nada não tembém no meu coração
 Vô ter relampo e trovão
 Minh'alma vai florescer
 Quando a amada a esperada trovoada chegá
 Iantes da quadra as marrã vão tê
 Sei qui inda vô vê marrã parí sem querer
 Amanhã no amanhecer
 Tardã mais sei qui vô ter
 Meu dia inda vai nascer
 E esse tempo da vinda tá perto de vin
 Sete casca aruêra cantaram prá mim
 Tatarena vai rodá vai botá fulô
 Marela de u'a veis só
 Prá ela de u'a veis só

8. Corban

São sete mil léguas
 imendada de camin
 prêsse mundão largo
 sem portêra vem o fim
 só vejo na terra a morte a rondá
 peste mil enfermidades
 fome e guerra ai de mim
 mil ventos da morte
 estroncios letais
 sete vacas magras
 tragam as gordas nos currais
 pelos sete cravos
 das chagas do Siô
 lastimos meus êrros
 de grande pecadô
 geme a terra ao rebentá das covas
 branca e lira

mia noiva é a lua nova
 ao sol peço clemença
 qui esse chão quêma meus pé
 quatro cavaleiros
 de olhares crueis
 prontos pra peleja
 já cavalgam seus corceis
 de olhos para os ceus
 só ispero Cristo vim
 eis qui chegam os maus
 tempos do grande fim
 treme a terra pela última veiz
 ais lamento
 é vindo o Rei dos Reis
 sol nunca seca meu pranto
 qui é preu refrescá meus péis.

9. Cantiga de amigo

Lá na Casa dos Carneiros onde os violeiros
 vão cantar louvando você
 em cantiga de amigo, cantando comigo
 somente porque você é
 minha amiga mulher
 lua nova do céu que já não me quer
 Dezessete é minha conta
 vem amiga e conta
 uma coisa linda pra mim
 conta os fios dos seus cabelos
 sonhos e anelos
 conta-me se o amor não tem fim
 madre amiga é ruim
 me mentiu jurando amor que não tem fim
 Lá na Casa dos Carneiros, sete candeeiros
 iluminam a sala de amor
 sete violas em clamores, sete cantadores
 são sete tiranas de amor, para amiga em flor
 qui partiu e até hoje não voltou
 Dezessete é minha conta
 vem amiga e conta
 uma coisa linda pra mim
 pois na Casa dos Carneiros, violas e violeiros
 só vivem clamando assim
 madre amiga é ruim
 me mentiu jurando amor que não tem fim
 Lá na Casa dos Carneiros, sete candeeiros
 iluminam a sala de amor
 sete violas em clamores, sete cantadores
 são sete tiranas de amor, para amiga em flor
 qui partiu e até hoje não voltou

Dezessete é minha conta
 vem amiga e conta
 uma coisa linda pra mim
 conta os fios dos seus cabelos
 sonhos e anelos
 conta-me se o amor não tem fim
 madre amiga é ruim
 me mentiu jurando amor que não tem fim

10. O Cavaleiro na Torre

Fria e escura é a cela
 e alta é a torre do castelo
 mia madre mia querida
 vou indagando às andorinhas
 pra saber de tua vida
 madre amiga e vida minha
 ficou má ficou ruim
 e nossa vida era tão linda
 nos campos do São Joaquim
 malas noites má drumida
 oh madre querida
 não esqueças de mim
 frio fome e sede
 já nem sinto em noite escura
 vou assentando nas paredes
 do castelo das torturas
 apagando as más lembranças
 as ingratidões perjuras
 luz do céu radiosa estrela
 me alumia a noite escura
 madre adonde anda ela
 será qui à mia percura
 oh madre querida
 madre me jura
 madre eu te peço
 não chore as penas minhas
 nestes versos que te faço
 nas asas das andorinhas
 te confesso não mereço
 teu amor oh madre minha
 que te vi já vai bom tempo
 já debes estar bem velhinha
 ouça-me na voz dos ventos
 nas asas das andorinhas
 oh madre lamento
 estás tão sozinha
 vivendo da fé
 a minha crença não se cansa
 preso ao fio desta esperança

não tiro os olhos dos céus
 confiante na Balança
 que julga o inocente e o réu
 eis que me torno uma criança
 pra ver a Santa Face de Deus
 madre a ti eu peço a bença
 e que perdor os erros meus
 oh madre querida
 madre adeus

11. Acalanto

Certa vez ouvi contar
 Que muito longe daqui
 Bem pra lá do são francisco, ainda pra lá...
 Em um castelo encantado,
 Morava um triste rei
 E uma linda princezinha,
 Sempre a sonhar...

Ela sempre demorava
 Na janela do castelo
 Todo dia à tardezinha, a sonhar...
 Bem pra lá do seu castelo,
 Muito além, ainda mais belo,
 Havia outro reinado,
 De um outro rei.

Certo dia a princesinha,
 Que vivia a sonhar
 Saiu andando sozinha,
 Ao luar...

E o castelo encantado
 Foi ficando inda prá lá
 Caminhando e caminhando,
 Sem encontrar.

Contam que essa princezinha
 Não parou de caminhar,
 E o rei endoideceu,
 E na janela do castelo morreu,
 Vendo coisas ao luar.

12. Na Quadrada das Águas Perdidas

Da Carantonha mili légua a caminhá
 Muito mais, inda mais, muito mais
 Da Vaca Seca, Sete Varge inda p'ra lá
 Muito mais, inda mais, muito mais
 Dispois dos derradêro cantão do sertão
 Lá na quadrada das águas perdida
 Reis, Mãe-Senhora
 Beleza isquicida
 Bens, a lagoa arriscosa função
 Ô Caindo chiquera as cabra mais cedo
 Aparta Lubião, esse bode malvado, travanca o
 Chiquêro
 Ti avia a cuidar
 Alas qui as polda di sheda rincharo ao luar
 Na madrugada suadas de medo pr'a lá
 Runcas levando acesas candeia inclusão
 Da Carantonha mili légua a caminhá
 Mil badaronha tem qui tê pr'a chegá lá
 Sete jinela sete sala um casarão
 Laço dos Moura
 Varge dos trumento
 Velhos Domingos
 Casa das Sarmentos
 Moças, senhoras
 Mitriosa função
 Dá pressa in guilora a ingomá nossos terno
 Albarda as jumenta cum as capa de inverno
 Cuida as ferramenta num dexe ela vê
 Si não pode ela num anuí nois í
 Onte pr'os norte de Mina o relampo raiô
 Mucadim a mãe do ri as águas já tomô
 Anda muntemo o mondengo pr's nois i pr'a lá

13. O Rapto de Joana do Tarugo

Enfrentei fosso muralha e os ferros dos portais
 Só pela graça da gentil senhora
 Filtrando a vida pelos grãos de ampuhetas mortais
 D'além de trás dos montes venho
 Por campos de justas honrando este amor
 Me expondo à sanha sanguinária de côrtes cruéis
 Enfrentei vilões no Algouço e em Senhores de Biscaia
 Fidalgos corpos de armas brunhidas
 Não temo escorpiões cruéis carrascos vosso pai
 Enfreado à porta de castelo
 Tenho meu murzelo ligeiro e alazão
 Que em lidas sangrentas bateu mil mouros infieis

Ó Senhora dos Sarsais
 Minh'alma só teme o Rei dos reis
 Deixa a alcova vem-me à janela
 Ó Senhora dos Sarsais
 Só por vosso amor e nada mais
 Desça da torre Naíla donzela
 Venho d'um reino distante, errante e menestrel
 Inda esta noite eu tenho esta donzela
 Minha espada empenho a uma deã mais pura das vestais
 Aviai pois a viagem é longa
 Já vim preparado para vos levar
 Já tarda e quase que o minguante está a morrer nos céus
 Ó Senhora dos Sarsais
 Minh'alma só teme o Rei dos Reis
 Deixa a alcova vem-me à janela
 Ó Senhora dos Sarsais
 Só por vosso amor e nada mais
 Desça da torre Joana tão bela
 Naíla donzela, Joana tão bela

14.Naninha

Certa vez um certo prinspe
 paxonô-se prua donzela
 intiada de um rei
 lá do rênô de Castela
 mala sorte a qui li foi
 moreeno de amô pru ela
 pru modi das Arma o rei
 li negô intão a mão dela
 umbuçado cum um velo
 com o semblante ocultado
 pelas porta do castelo
 mindingava paxonado
 té qui um dia essa princeza
 desceu feito um Sarafim
 ele intonce pidiu ela
 que li insinasse o camin
 rompe mais Naninha
 mais um bucadin
 vê qui o pobre cego
 nun inxerga o camin
 vê meu peito sua
 ó siora mia
 pela sina tua
 triste sina é a mia
 de vivê atôa
 de pená assim
 eu só sem Naninha
 e Naninha sem mim

olha pra lagoa
 tua camaria
 vê o lençol qui a lua
 teceu pra Naninha
 nessa noite tua
 tu serás só mia
 junto da lagoa
 ó noiva do céu
 amada perdoa
 sou o princ'pe teu

16. A Donzela Tiadora

E a donzela Tiadora
 qui nas asa da aurora
 vei À sala do rei
 infrentá sete sábios
 sete sábios da lei
 venceu sete perguntas
 e de bôca-de-côro
 recebeu cumo prenda
 mili dobra de ôro
 respondeu qui a noite
 discanso do trabai
 incobre os malfeitores
 e qui do anjericó
 beleza dos amores
 e qui da vilhilice
 vistidura de dores
 na eterna mininice
 foi-se num poldo bai
 isso vai muito longe
 foi no seclo do pai

17. Cantada

E então desperto e abro a janela
 ânsias, amores, alucinações
 Desperta amada que a luz da vela
 Tá se apagando chamando você
 Está chamando apenas para vê-la morrer por teu viver.
 Amada acende um coração amante
 que o som suave de uma aurora distante
 estremeceu aqui no peito meu
 Os galos cantam pra fazer que a aurora
 Rompa com noite e mande a lua embora
 Os galos cantam, amada, o mais instante
 O peito arfante cessa e eu vou me embora
 Vem namorada que a madrugada

ficou mais roxa que dos olhos teus as pálpebras cansadas
 Amada atende um coração em festa
 que em minha alcova entra nesse instante
 pela janela tudo que me resta
 Uma lua nova e outra minguante
 Ai namorada nesta madrugada
 não haverá prantos nem lamentações
 Os teus encantos vão virar meus cantos
 voar pra os céus e ser constelações
 Ai namorada nesta madrugada incendiaram-se os olhos meus
 Não sei porque você um quase nada
 do universo perdido nos céus
 apaga estrelas, luas e alvoradas
 e enche de luz radiosa os olhos meus
 Mulher formosa nesta madrugada
 Somos apenas mistérios de Deus

18. A pergunta (do "O Tropeiro Gonsalin")

Ô Quilimero Assunta meu irirmão
 Iantes mêrmo que nós dois saudemo
 Eu te pergunto naquele refrão
 Qui na fartura nós sempre cantemo
 Na catinga tá chuveno
 Ribeirão istão incheno
 Me arresponda mei irirmão
 Cuma o povo de lá tão
 Só a terra que você dexo
 Quinda tá lá num ritirou-se não
 Os povo as gente os bicho as coisa tudo
 Uns ritirou-se in pirigrinação
 Os òtro os mais velho mais cabiçudo
 Voltaro pru qui era pru pó do chão
 Adispois de cumê tudo
 Cumêr' precata surrão
 Cumêr' coro de rabudo
 Cumêr' cururu rodão
 E as cacimba do ri gavião
 Já deu mais de duas cova d' um cristão
 Inté aquela a da cara fêa
 Se veno só dexô a terra alêa
 Foi nas pidrinha cova de serêa
 Vê sua madrinha
 E vei de mão c'ua vea
 Na cantiga morreu tudo
 Qui nem preciso caxão
 Meu cumpadre João Barbudo
 Num cumpriu obrigação
 Vai prá mais de duas lua

Que meu pai mandô eu no Nazaré
Buscá u'a quarta de farinha
Eu e o irmão Zé Bento vinha andano a pé
Mãe lua magrinha qui está no céu
Será qui cuano eu cheguo in minha terra
Ainda vou encontrar o que é meu
Será que Deus do céu, aqui na terra
De nosso povo intonce se isqueceu
Na catanga morreu tudo
Qui nem percisô caxão
Meu cumpadre João Barbudo
Num cumpriu a obrigação
Udo aõ udo ao.