

**Darcilia Simões (org.)
Luiz Karol & Any Cristina Salomão**

Língua e Estilo de Elomar

**Colaboração de
Fernanda Piccinini (bolsista de IC-UERJ)**

2006



FICHA CATALOGRÁFICA

S469.791 Língua e Estilo de Elomar / Darcilia Simões (org.); Luiz Karol & Any Cristina Salomão — Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006. p. 150

Publicações Dialogarts

Bibliografia.

ISBN **85.86837-22-9**

1. Língua portuguesa. 2. Variedades do português. 3. Ensino. 4. Elomar Figueira Mello. 5. Semiótica. I. Simões, Darcilia – III - Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Departamento de Extensão. IV. Título.

CDD.869.1

CDD. 412

Correspondências para:

UERJ/IL - a/c Darcilia Simões

R. São Francisco Xavier, 524 sala 11.139-F

Maracanã - Rio de Janeiro: CEP 20 569-900

Contatos: dialogarts@uol.com.br

darcilia@simo.es.com

ISBN 85-86837-22-9



9 788586 837227

Copyright @ 2005 Darcilia Simões

Publicações Dialogarts

(<http://www.darcilia.simo.es.com>)

Coordenadora/autora do volume:

Darcilia Simões – darcilia@simo.es.com

Co-coordenador do projeto:

Flavio García – flavgarc@uol.com.br

Coordenador de divulgação:

Cláudio Cezar Henriques: claudioc@alternex.com.br

Diagramação:

Luiz Karol e Any Cristina Salomão

Revisão:

Luiz Karol e Any Cristina Salomão

Logotipo: Rogério Coutinho

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Formação de Professores – DELE

Instituto de Letras – LIPO

UERJ- DEPEXT – SR3 - *Publicações Dialogarts*

2006

Esta obra só se tornou possível com a colaboração dos pesquisadores Luiz Karol e Any Cristina Salomão, ambos mestres em Letras pela UERJ e profundos admiradores da obra de Elomar. A eles apresentamos nossos sinceros agradecimentos.

Também agradeço o trabalho da bolsista de Iniciação Científica – PIBIC –UERJ – 2003/2005 – Fernanda Piccinini.

LÍNGUA E ESTILO DE ELOMAR

Apresentação	7
Prefácio.....	8
Relações entre linguagem e cultura.....	10
0. Reflexão inicial.....	10
1. Novos caminhos para uma antiga meta	13
2. Ensino da língua e da cultura.....	14
3. Algumas palavras sobre folclore	16
4. Sobre vocabulário e informações culturais.....	22
5. Referências bibliográficas (ou fontes de consulta):.....	26
Trovador, cantador e muito mais: Elomar.....	28
Da Cantiga popular à ópera.....	41
A ópera em língua portuguesa.....	46
A ópera brasileira de Elomar.....	48
A Língua de Elomar: apresentação do Corpus Elomarianum	59
0. Algumas considerações filológicas	59
1. Critérios de seleção do corpus.....	62
1.1 Segundo a natureza dos textos.....	62
1.2 Segundo os estilos lingüísticos utilizados	62
2. Critérios de assentamento do texto.....	62
3. Estabilização do texto - edições utilizadas	63
3.1 Fontes Discográficas.....	63
3.2 Fontes digitais:.....	66
4. Critérios de edição e etiquetagem.....	66
4.1 Trechos em norma padrão	67
4.2 Trechos dialetais	67
5. Letras Comentadas	70
16.1.1. A Donzela Tiadora.....	70
16.1.2. Função.....	71
16.1.3. A Única Esperança (In Árias Sertânicas)	72
16.1.4. A Leitura (In Árias Sertânicas) Faixa 7	73
16.1.5. A Meu Deus um Canto Novo	75
16.1.6. A Pergunta (do “O Tropeiro Gonsalin”).....	76
16.1.7. Acalanto	78
16.1.8. Agora eu sou feliz	79
16.1.9. Ária do apartamento (In Árias Sertânicas)	81
16.1.10. Arrumação	82
16.1.11. Bespa (do “Auto da Catingueira”).....	83
16.1.12. Campo Branco	85
16.1.13. Canção da catingueira.....	86
16.1.14. Cantada	87
16.1.15. Cantiga de Amigo	88

16.1.16.	Cantiga do Estradar.....	89
16.1.17.	Canto de Guerreiro Mongoiô.....	91
16.1.18.	Cantoria Pastoral.....	92
16.1.19.	Carta de arrematação (In Árias Sertânicas) Faixa 9	93
16.1.20.	Cavaleiro do São Joaquim	96
16.1.21.	Contradança (In Fantasia leiga...) Faixa 4	97
16.1.22.	Chula no Terreiro.....	98
16.1.23.	Clariô (do “Auto da Catingueira”).....	100
16.1.24.	Corban.....	101
16.1.25.	Curvas do Rio	102
16.1.26.	Dança da fogueira (In Árias Sertânicas) Faixa 2	104
16.1.27.	Dassanta (do “Auto da Catingueira”)	105
16.1.28.	O Pidido (do “Auto da Catingueira”)	106
16.1.29.	Desafio do Auto da Catingueira.....	108
16.1.30.	Deserança.....	110
16.1.31.	Estrela Maga dos Ciganos.....	111
16.1.32.	Faviela (in Cartas Catingueiras)	112
16.1.33.	Gabriela.....	114
16.1.34.	<i>Incelença</i> pra terra que o sol matou	115
16.1.35.	Joana Flô das Alagoa	117
16.1.36.	Louvação.....	118
16.1.37.	Na Quadrada das Águas Perdidas.....	118
16.1.38.	Parcelada (do “Auto da Catingueira”)	120
16.1.39.	Patra véa do sertão (in Árias Sertânicas) Faixa 3	121
16.1.40.	Recitativo (in Auto da Catingueira).....	122
16.1.41.	Tão tarde e nem sinal (in Árias Sertânicas) Faixa 6	126
16.1.42.	Tirana da Pastora (in Auto da Catingueira)	127
16.1.43.	Zefinha	128
	Estudos semióticos dos signos verbais nas letras.....	130
	Era uma vez.....	150

Apresentação

O presente livro é resultado do projeto de pesquisa homônimo – *Lingua e Estilo de Elomar* – contemplado com uma bolsa de Iniciação Científica UERJ no período de 2003 a 2005. A bolsista de graduação Fernanda Piccinini atuou no estabelecimento do corpus e no levantamento e análise de dados, com os quais os pesquisadores operaram na produção desta obra.

Esperamos com isso estimular a participação dos graduandos na pesquisa científica, assim como, ao dar a conhecer a obra do compositor baiano, encorajar outros estudiosos a desbravarem a cultura brasileira ainda virgem, sobretudo quanto à exploração lingüística, para que os estudantes tomem conhecimento de nossa riqueza para além dos bens materiais apregoados e ambicionados pelos povos estrangeiros.

É preciso que nos conheçamos melhor, para que nos respeitemos e nos imponhamos no panorama contemporâneo da globalização. E para iniciar esse processo de conhecimento, trago algumas palavras de Vinícius de Moraes (o poetinha) sobre Elomar Figueira Mello:

A mim me parece um disparate que exista mar em seu nome, porque um nada tem a ver com o outro. No dia em que “o sertão virar mar”, como na cantiga, minha impressão é que Elomar vai juntar seus bodes, de que tem uma grande criação em sua fazenda “Duas Passagens”, entre as serras da Suçuarana e da Prata, em plena caatinga baiana, e os irá tangendo até encontrar novas terras áridas, onde sobrevivam apenas os bichos e as plantas que, como ele, não precisam de umidade para viver; e ali fincar novos marcos e ficar em paz entre suas amigas as cascavéis e as tarântulas, compondo ao violão suas lindas baladas e mirando sua plantação particular de estrelas que, no ar enxuto e rigoroso, vão se desdobrando à medida que o olhar se acomoda ao céu, até penetrar novas fazendas celestes além, sempre além, no infinito latifúndio.

Pois assim é Elomar Figueira de Melo: um príncipe da caatinga, que o mantém desidratado como um couro bem curtido, em seus trinta e quatro anos de vida e muitos séculos de cultura musical, nisso que suas composições são uma sábia mistura do romancelheiro medieval, tal como era praticado pelos reis-cavaleiros e menestréis errantes e que culminou na época de Elizabeth, da Inglaterra; e do cancionero do Nordeste, com suas toadas e terças plangentes e suas canções de cordel, que trazem logo à mente os brancos e planos caminhos desolados do sertão, no fim extremo dos quais reponta de repente um cego cantador com os olhos comidos pelo glaucoma e guiado por um menino-anjo, a cantar façanhas de antigos cangaceiros ou “causos” escabrosos de paixões espúrias sob o sol assassino do agreste. (...) Vinícius de Moraes¹, abril de 1973.

Darcília Simões
Pós-doutoranda em Comunicação e Semiótica sob a supervisão de
Lúcia Santaella (PUC_SP)
Doutora em Letras Vernáculas (UFRJ)
Coordenadora do Curso de Especialização em Língua Portuguesa
(UERJ)

¹ Apresentação no disco *Elomar nas barrancas do Rio Gavião*. CDB PHONOGRAM

Prefácio

No princípio, era o canto. O canto se fez em poesia. E a união de ambos gerou a obra elomariana. Estudá-la sempre foi um desafio para a Academia e, ao enfrentá-lo, Darcilia Simões (organizadora), Luiz Karol e Any Cristina Salomão mostraram competência filológica e sensibilidade lingüística na análise das letras das canções de Elomar, o Trovador do Sertão. Importante ressaltar a participação da bolsista de Iniciação Científica (UERJ), Fernanda Piccinini, que atuou no levantamento e classificação dos dados do corpus.

O preconceito acadêmico em relação a corpus não-literário sempre esteve presente em parte do meio universitário, principalmente no que respeita à abordagem de letras de música. Nos anos 70, Anazildo Vasconcelos da Silva abriu as portas da Universidade ao analisar, em sua Dissertação de Mestrado, a poesia de Chico Buarque. Desde então, passou-se a distinguir poesia literária e poesia musical para fins de análise acadêmica. Com o caminho aberto, realizaram-se novas pesquisas sobre letras musicais, como os estudos das obras de Aldir Blanc (Dissertação de Mestrado) e de Antônio Nóbrega (Tese de Doutorado).

A integração entre música e literatura foi reforçada, entre outros, por Caetano Veloso, Chico Buarque e Renato Russo, que musicaram versos de Gregório de Matos, Drummond e Camões. Não se pode esquecer, ainda, que no Medievalismo a poesia era para ser cantada, como atestam as Cantigas de Amor, de Amigo, de Escárnio e Maldizer. Tudo isso está, em certa medida, presente nas canções de Elomar, autor que transita entre o erudito e o popular quando registra, musical e poeticamente, nossa cultura interiorana.

Os autores de Língua e Estilo de Elomar dão, em texto impecavelmente elaborado, importantíssima contribuição aos estudos lingüísticos. Dissecam, com maestria, a obra do poeta trovador e mostram-nos arcaísmos, regionalismos e neologismos que enriquecem as canções de Elomar. Destacam-se formas arcaicas como *lijera* (ligeira), *li* (lhe), *u'a* (uma), *oro* (ouro); formas regionais como *adonde* (aonde), *derna* (cruzamento de desde que + na), *amiã* (amanhã), *fulô* (flor), *inté* (até), *véia* (velha); formas neológicas como *mãincença* (=manhecença, para o processo de

amanhecer), *cavandante* (cavaleiro + andante), *improibi* (antítese de proibir), *deserança* (des + herança).

Darcília, Luiz e Any comentam o termo *zagaia*, do africanismo *azagaia*, que significa lança, mas é usado como metáfora do ataque repentino e fulminante da onça. Apontam a peculiaridade da expressão *parí sem querê*, que significa dar à luz antes do tempo. Exploram a recorrência da redução do ditongo a uma vogal (monotongação) nos versos elomarianos: *raiô* (raiou), *percisô* (precisou), *paxonô* (apaixonou), *sôdade* (saudade), *fêra* (feira), *frigidêra* (frigideira). Constatam a presença do latinismo *in* em lugar da preposição "em" e do regionalismo *cê* por "você". Recorde-se que o uso da monotongação é recurso expressivo que fora utilizado por Noel Rosa ao rimar *beijo* e *desejo* em "Nunca mais quero seu beijo/mas meu último desejo" e ao rimar *popa* e *ropa* "Eu já corri de vento em popa/mas agora com que roupa". Caetano Veloso também fez uso dele ao rimar *abaixo* e *acho* em "ladeira abaixo/acho/que a chuva ajuda a gente a se ver".

Os três autores revelam erudição quando tratam de literatura medieval, de valores operísticos e de aspectos filológicos. Na abordagem semiótica dos signos verbais, fazem raro e metucioso estudo, destacando não só o estranhamento lexical, mas também a iconicidade lexical quanto ao cenário medieval, sertanejo e religioso. São exemplos de estranhamento lexical *capa de cangaia véa* (=restos de animal morto) e *forro ramiado* (=céu que anuncia chuva); de estranhamento lexical quanto ao cenário medieval, são exemplos *catre* (leito tosco e pobre) e *intonce* (então); quanto ao cenário sertanejo, *incheno* (enchendo) e *adispois* (depois); quanto ao cenário religioso, *clemença* (clemência) e no *seclo do pai* (nos tempos bíblicos). Comprovam, finalmente, que a obra de um artista da grandeza de Elomar merece maior divulgação dentro e fora da Academia. E o fazem com um estilo tão prazeroso quanto o do Trovador do Sertão.

André Crim Valente
Doutor em Letras Vernáculas (UFRJ)
Vice-coordenador do Mestrado em Língua Portuguesa (UERJ)

Relações entre linguagem e cultura

Os três campos da cultura humana – a ciência, a arte e a vida – só adquirem unidade no indivíduo que os incorpora a sua própria unidade (Bakhtin, 2003: XXXIII)

0. Reflexão inicial

O momento histórico é de profundas reflexões e mudanças nos três campos citados na epígrafe. E a afirmação de Bakhtin leva-nos a pensar sobre os movimentos de interação cultural atuais, sobretudo os promovidos pela escola. Redirecionamentos curriculares são propostos, reorganização de disciplinas e conteúdos é realizada; no entanto, a produção escolar tem-se mostrado cada dia mais discutível. Há um desinteresse cada vez mais visível, por parte dos estudantes, acerca da aprendizagem da língua nacional; por conseguinte, o trabalho com a literatura brasileira acaba sendo substituído por leituras mínimas de resumos disponíveis na Internet, de livros ditos paradidáticos (cujo perfil não ficou claro ainda) ou mesmo de adaptações de textos nem sempre preparadas por especialistas, portanto de valor questionável.

Se esta fala transpira algum tipo de sectarismo, o leitor fique sabendo que não é senão uma excessiva preocupação com os rumos de nossa escola e, muito particularmente, com os rumos do ensino das letras nacionais.

Ao reunir ciência, arte e vida, Bakhtin provoca uma reflexão sobre as relações entre ciência e arte como integrantes da vida. Todavia, a experiência histórica da escola, documentada em seu próprio discurso, faz com que a vida seja vista como elemento exterior à dinâmica escolar, isto é, o que se faz na escola prepara para a vida. Logo: escola e vida são duas coisas distintas e separadas. Entretanto, a verdadeira educação para a vida é plenamente possível, desde que se ressignifique a escola como parte da vida. Para tanto, pode-se iniciar pela re-observação das linguagens que envolvem as experiências vivenciadas. Não apenas a língua, mas todos os códigos que atravessam nosso cotidiano devem ser objeto de estudo nas práticas escolares, como táticas de discussão das experiências sócio-culturais.

No âmbito da língua, impõe-se uma revisão da proposta da escola, no sentido de revigorar seu compromisso com o ensino da norma padrão (tão afetado com as ondas técnico-teóricas subjacentes às sucessivas mudanças curriculares desde a Lei

5692/71). Contudo, este compromisso com o uso padrão não pode sufocar as demais variedades que se manifestam no dia-a-dia do eclético alunado da escola contemporânea.

As crises político-econômicas reuniram nas salas de aula um novo tipo de agrupamento discente. Originalmente, a escola foi criada para as elites. A partir da Reforma Passarinho (Lei 5692/71), abriram-se as vagas da escola pública para as classes menos privilegiadas, e o alunado miscigenou-se. Oriundos de classes sociais diferentes, com práticas de vida distintas, sobretudo no que tange à fala, os novos alunos não mais têm a mesma facilidade de trato com a norma padrão. Seu núcleo familiar e de relações não usa este modelo de língua. Logo, a fala da escola tornou-se “estrangeira” para uma grande maioria.

Discussões se desencadearam no âmbito dos gestores do ensino, em busca de saídas para a nova problemática: como ensinar a esse novo modelo de aluno? Como resolver a barreira da língua?

Psicologia, Pedagogia, Psicopedagogia, Lingüística, entre outras ciências, foram chamadas à cena das discussões, com o objetivo de encontrar saídas técnico-pedagógicas adequadas à problemática fundamental de então: a comunicação docente e discente após a abertura da escola pública às classes populares. Muitos projetos foram construídos, contudo, o resultado mais visível foi a perda do rumo na condução do processo de ensino-aprendizagem como um todo. E a questão lingüística foi fundamental nesta crise.

Uma discussão político-pedagógica relacionada à necessidade de respeitar-se a origem social dos educandos no novo modelo de escola deflagrou um sem-número de desentendimentos e descompassos. De um lado, docentes se sentiam obrigados a promover incontinênti o milagre da aquisição da norma padrão; de outro, uma facção docente, que supunha ser respeito ao aluno confinar-lhe à variante lingüística de origem, resolvia deixar o aluno expressar-se como quisesse, desde que conseguisse comunicar-se com relativa eficiência. O produto disto foi a triste constatação hodierna de que os alunos estão chegando ao terceiro grau sem fluência na norma padrão. E mais: a falta de domínio do uso padrão resulta em baixo rendimento em todas as disciplinas, pois todas (inclusive as línguas estrangeiras modernas) são ministradas em

língua nacional e, em princípio, no uso padrão.

Todo este preâmbulo tem por meta principal levantar a questão do ensino da língua como uma das formas de integrar as práticas escolares às práticas vivenciais comuns. A língua nacional precisa ser conhecida pelo indivíduo para que ele atinja o estatuto de cidadão e possa exercer suas funções político-participativas. É também por meio do conhecimento consistente de sua língua (incluindo as variedades não-padrão) que será possível, ao sujeito, conhecer com mais abrangência a cultura de seu povo, o perfil de sua gente, de sua nação. Para tanto, a escola precisa conscientizar-se da necessidade de maior atenção técnico-didática para com a língua nacional, com vistas a não só concretizar o ensino do uso padrão – oral e escrito (responsabilidade exclusiva da escola), mas também propiciar o contato com as demais variedades da língua que caracterizam sua evolução histórica (variação diacrônica), os tipos regionais (variação diatópica), as classes sociais (variação diastrática), as tribos urbanas, as profissões e ofícios, etc. (variação diafásica).

Retomando Bakhtin, veja-se que ciência e arte são duas faces da vida: na ciência exercita-se o raciocínio, a lógica, avança-se intelectualmente; na arte, exercita-se a sensibilidade, apura-se o senso estético, refina-se o espírito. Portanto, o trabalho escolar em torno da língua precisa ter tons de ciência e de arte, observando o objeto-língua como instrumento da expressão humana por meio do qual se constroem a ciência e a arte, resguardadas as diferenças dos sujeitos que ali operam. Assim, a língua precisa ser descrita cientificamente, observando-se as nuances relativas à sua distribuição entre os seus falantes, da mesma forma que deve ser apreciada como objeto artístico que manifesta, representa visões diferenciadas de mundo, coloridas com as referências emergentes de cada contexto de produção.

Nesta linha de raciocínio, o Projeto Elomar, língua e estilo do português do Brasil (que deu origem a este livro) teria duas tarefas importantes a cumprir: em primeiro lugar, trazer ao conhecimento público mais amplo o cancionário elomariano, que ainda é privilégio de poucos; em segundo lugar, demonstrar a importância de domínio da língua em sua variedade, por parte do autor, na versatilidade de sua produção e, por parte do leitor, na compreensão da obra e de suas informações culturais. Esperamos, com isto, incentivar o desbravamento da cultura interiorana

brasileira e a promoção de um ensino de língua multidialetal.

1. Novos caminhos para uma antiga meta

(...) a formação dos indivíduos também se transforma, molda-se às novas exigências, e os processos de instrução, mormente o escolar, impõem reformulação de paradigma e redimensionamento do enfoque do objeto rotulado como *conteúdos escolares*, principalmente. (Simões, Rei e Martins, 2003, 71).

Conforme nossa reflexão de abertura, cremos ter deixado claro que há urgência de reformulação do modelo escolar praticado. Como conseqüência, cumpre repensarem-se os conteúdos escolares, no sentido de otimizar os currículos, articulando-os com as atuais necessidades de vida do homem do terceiro milênio.

A complexidade do mundo contemporâneo exige uma ressignificação dos valores socioculturais. O próprio entendimento do individual, do coletivo e de suas relações carece de nova leitura. Com Morin - o pai da teoria da complexidade - (1995), entendemos que há algo mais a compreender que a simples singularidade ou que as diferenças individuais, ou seja, compreender que o indivíduo é *um sujeito*. E é o mesmo estudioso quem propaga a urgência da religação dos saberes em prol de uma reformulação dos rumos da cultura planetária. Para tal religação, diz Morin (2002: 494), *é preciso debruçar-se sobre certo número de características comuns a sistemas complexos, diferentes uns dos outros*.

Observe-se que termos como *individual, coletivo, singularidades, diferenças individuais, sistemas complexos, religação*, induzem-nos a pensar processos de discussão e reformulação das formas de leitura do mundo. Assim sendo, no âmbito do projeto curricular e, especialmente, do planejamento do ensino lingüístico, é fundamental redirecionar o trabalho para uma dimensão plural, multidimensional, multicultural.

Uma língua é identidade de um povo que, por sua vez, atualiza essa língua de formas diferenciadas, em decorrência de sua distribuição no tempo, no espaço e na organização social. Logo, num país com as dimensões do Brasil, a variante do português aqui praticada sofre influências das mais diversas, gerando, assim, um leque de concretizações lingüísticas que precisam ser conhecidas, sobretudo pelo povo brasileiro.

A tradição escolar, arraigada a uma prática lingüística pautada na gramática, considerada como “a arte do bem falar e do bem escrever”, resultou num abismo entre a fala escolar e a fala real do povo. Este distanciamento, não corrigido apesar de muitos projetos político-pedagógicos construídos, promove hoje uma verdadeira babel no país. Há momentos em que os interlocutores, apesar de compatriotas, sentem-se estrangeiros em sua própria terra, diante de falas ininteligíveis, dada a velocidade da mutação lingüística gerada pelos meios de comunicação de massa, em especial.

Como mudar esse estado de coisas? Cremos que é imprescindível retomar a busca de novos caminhos para uma antiga meta: uma escola de qualidade que, em primeiro lugar, promova a fluência lingüística dos indivíduos com vistas a conferir-lhes real direito à cidadania.

2. Ensino da língua e da cultura

Apropriamos-nos de palavras de Geraldí (2002: 28), que declara que o estudo e o ensino de uma língua não podem deixar de considerar as diferentes instâncias sociais, uma vez que os atos de fala se realizam no âmago das múltiplas e complexas instituições de uma dada formação social. Nessa esteira de raciocínio, insisto na necessidade de trazerem-se para as salas de aula textos que representem a multiplicidade da cultura nacional e que a língua seja observada (com método científico) como expressão dessa variedade e, por isso, merecedora de acurada atenção. Apesar da indispensabilidade do domínio do uso padrão (requerido pelas instâncias públicas de comunicação), cumpre, no mínimo, aprender a identificar as variedades, vinculando-as aos seus tempos-espacos de realização, com vistas a enriquecer a visão acerca dos traços que caracterizam a rica cultura nacional brasileira.

É preciso romper com a tradição historicamente construída da supremacia da cultura litorânea e adentrar as terras brasileiras em busca de suas marcas mais originais, ainda não tão afetadas pelas mídias. Um dos caminhos possíveis é voltar a atenção para o cancionero do interior. Desde Catulo da Paixão a Dominginhos, temos um quase virgem manancial a explorar. Buscando perseguir um estilo sertanejo, não mencionei nomes como Chico César, Zeca Baleiro, Fagner, entre outros compositores nordestinos que nos brindam com verdadeiras maravilhas. No entanto, ao elegeo um sertanejo para, de sua obra, extrair o corpus de trabalho, encontrei algo

muito especial. Como a pedra fundamental deste projeto é a perspectiva multidialetal para o ensino da língua nacional, o canto de Elomar, seresteiro do sertão, vem prestar um grande serviço ao objetivo didático-pedagógico de tornar o falante um poliglota em sua própria língua (cf. Bechara, 1991), uma vez que o temário explorado no Cancioneiro de Elomar apresenta duas tendências distintas: a) a retomada de temas religiosos e medievalizantes; b) a preocupação com retratar o sertão, sua paisagem sócio-histórica e sua gente. Na primeira, vê-se um uso cuidadoso do estilo formal (uso padrão) aliado a formas antigas da língua; na segunda, é a fala local, interiorana, espontânea, que se manifesta num gênero substancialmente dramático, a espelho da vida no sertão brasileiro (cf. Simões, 2003: 18).

Nossa proposta se apóia em visões técnicas como a de Silvio Romero (1977) que entende que “não há uma língua mais correta do que outra, porque não há uma língua típica. No seu desenvolvimento, uma língua pode ser mais ou menos opulenta, porém, nunca mais ou menos correta”. Ainda que se referisse a questões relativas à língua de Portugal e do Brasil, verifica-se, em sua afirmação, uma verdade perene no que diz respeito às línguas em geral.

Na tradição da cultura popular, a língua possui relevantes manifestações nas conhecidas *cantorias*. Trata-se de uma tradição oral que remonta à Idade Média européia. Desde as Cruzadas, trovadores, menestréis e jograis iam de reino em reino cantando seus longos poemas.

No Brasil, a cantoria se faz da mesma forma: poetas ambulantes vão de feira em feira divertindo, informando o povo com suas histórias, cantadas numa melodia, via de regra, monótona, por não ser mais que uma base para as letras.

A cantoria atravessa o Brasil de Norte a Sul, porém as mais conhecidas são a nordestina e a gaúcha. Há, ainda, a música caipira, originária de cantorias de cururu (de forte herança indígena) e que se manifesta nos estados de São Paulo, Mato Grosso, Minas Gerais e Paraná (Luyten, 1988).

Veja-se o excerto:

“A literatura popular existe em outros países, mas nenhuma é tão relevante quanto a do Nordeste (...) Aqui, no Nordeste, ela resiste e se transforma cada vez mais.” (Cantel, 1993: 16)

A cantoria firmou suas raízes no Estado da Paraíba, de onde saíram os mais famosos cantadores brasileiros; e uma das formas mais interessantes de cantoria é o *repentismo*. O termo deriva do fato de os versos brotarem instantaneamente, de repente. É geralmente apresentado por duplas de cantadores e pode manifestar-se em forma de desafio ou peleja, em que o par trava uma discussão poética, cujo vencedor será o que conseguir versejar por mais tempo sobre o tema combinado. A obra de Elomar inclui *cantorias* e é delas que se partiu para este estudo.

3. Algumas palavras sobre folclore

Segundo Barroso (1949), Paul de Saint-Victor disse que a alma duma raça se resume em suas trovas. Assim, as manifestações folclóricas reúnem o espírito, os usos e costumes de um povo. Há, ainda, quem diga que as tradições populares inscritas no folclore subsidiam o conhecimento da origem e formação de um povo, através dos tempos.

Portanto, para conhecer a vida e a alma dos sertões do Brasil, sobretudo os do nordeste, tão açoitados pelas misérias das secas, é preciso, indiscutivelmente, estudar o seu folclore, analisar suas fontes e procurar suas analogias, pois ali está contido o caráter do povo mestiço (principalmente de português, índio e negro) que vem há anos lutando pela preservação de sua riqueza, de sua vida.

Mal sabendo ler ou mesmo não o sabendo de todo, esse povo criou canções que, para minimizar o problema da não-leitura, possuíam formas de fácil memorização, embaladas por um tipo melódico monótono e repetitivo. Desde o início, executadas nas cordas das violas, foi mais tarde acompanhada pelos violões e, posteriormente, pelas sanfonas (pé-de-bode).

Todo o folclore do sertão mostra a formação perfeita das almas que habitam aquela região de sol ardente. No entanto, os folclores são todos muito semelhantes, apesar de serem miméticos e sofrerem a influência do meio em que se manifestam. As tradições apresentam-se no sertão nordestino com o aspecto e o sabor da terra e da

gente que a repete, e que dia a dia vão-se tornando mais característicos. Um dos traços mais relevantes desta produção cultural é o individualismo, resultante do próprio estado de insulamento medieval do viver sertanejo. Assim, o mesmo fato cantado por Gerome do Junqueiro, Romano da Mãe d'Água ou Inácio da Catingueira, célebres trovadores locais, assume feição diversa em cada forma sob que se apresente.

A poesia sertaneja pode ser dividida em dois grandes ramos: o *tradicional* e o *repentista*. Ainda que ambos sejam de alta tipicidade, o primeiro é o mais importante. Nascido nas chamadas ribeiras (vales dos rios, onde se foi derramando a colonização), embebidos nos fatos ali ocorridos, relata apaixonadamente os acontecimentos, ainda que pintados com as cores fortes das paixões e da imaginação, que é prodigiosa na gente do interior.

Suas produções poéticas trazem certas obscuridades de linguagem, expressões rudes, hipérboles, repetições enfadonhas e metáforas de péssimo gosto, tudo, porém, obviado por admirável simplicidade de processos literários quase pueris, o que lhe confere a maior beleza.

Os exageros seriam um recurso de forçar a memorização dos relatos com vistas a sua perpetuação. Essa atitude repete os feitos dos rapsodos, vates, bardos, escaldes ou menestréis. E dessa maneira, o sertanejo tem documentado tudo quanto ocorreu no sertão, desde que para ali vieram seus ancestrais d'além-mar. Domando a selvática terra povoada de perigos e feras, destruindo o índio a trabuco ou diluindo-o na mestiçagem, e obrigando o negro arrancado da África aos pesados serviços do eito.

O ramo repentista, mais sutil, lembra os chamados desafios, os tensos provençais e as disputas dos foliões romanos. Nesses estilos, o cantador *de pé de viola*, embora mais humilde e mais rude, quase se iguala aos troveiros e trovadores da Idade Média européia. Com o mesmo espírito a dominar, nas emboladas e quadras, recorda, às vezes, as antigas trovas de amor e de amigo, assim como as antigas cantigas de bem e mal dizer. São manifestações poéticas, ora garridas ora plangentes, ora sentimentais ora ferinamente satíricas. É indiscutível, no entanto, a influência de indivíduos de certa cultura nas produções tradicionais sertanejas. No mais das vezes, são substratos da cultura jesuítica, além de interferências diretas de pessoas mais ou menos cultas na produção de versos e relatos em prosa. Isto não quebra o caráter popular das

produções, até porque grande parte do acervo folclórico provém de fontes cultas, e, posteriormente, se populariza. Segundo Silvio Romero, os folclores de todas as raças têm uma base de tradições comuns a toda a humanidade (Barroso, op.cit.).

Silvio Romero muito lutou em prol da valorização da cultura nacional. Segundo ele, um esforço de caracterizar o espírito nacional, valorizando a integração das diferenças regionais num conjunto coeso superior e independente dos ditames da capital (Matos, 1994). Para ele, a capital do Império representava não apenas a centralização política, mas sobretudo cultural, o que submetia consciências e obras dos homens de letras a seu poder homogeneizador. Infelizmente, parece não ter havido muitas mudanças. Hoje, a mídia se incumbem de difundir um padrão construído pela metrópole e, assim, vai destruindo tudo o que remete às origens, por parecer atrasado, ruim, sem prestígio.

Elomar é um brasileiro muito especial que, por isso, merece a atenção dos estudiosos, principalmente se considerado o seu compromisso com a difusão de traços culturais nacionais que não tiveram, ainda, um tratamento à altura de seu real valor. Dentre os objetos culturais eleitos por Elomar, destaca-se o idioma nacional, pelo qual nutre profundo amor e respeito e com o qual mantém uma relação da mais alta responsabilidade, a ponto de propor sua música como meio documentador e propagador da exuberância da língua portuguesa, em especial a praticada nos sertões, para os quais quase sempre resta apenas o rótulo de *problema brasileiro*, sintetizado na palavra *seca*. Elomar faz jorrar a cultura do nordeste.

Assim como Villa-Lobos, Elomar, o *cavandante* (neologismo literário, In “Cavaleiro de São Joaquim”), não se reprime e mostra a realidade *roçaliana* (sic) como algo exuberante. Mesmo quando canta a desventura do sertanejo, o faz majestosamente em louvor à grandeza de nossa paisagem. Sua obra parece fazer eco à do compositor carioca:

“Sim, sou brasileiro e bem brasileiro. Na minha música eu deixo cantar os rios e os mares deste grande Brasil. Eu não ponho mordaca na exuberância tropical de nossas florestas e dos nossos céus, que eu transponho instintivamente para tudo que escrevo” (Heitor Villa-Lobos).

A clareza do projeto lingüístico do compositor na criação de suas letras, a temática sertânica e a opção multidialetal são características que orientaram a escolha

desse corpus - o cancionero elomariano - como objeto de análise. Sua proposta artística assemelha-se à de Guimarães Rosa, no que concerne ao trato da língua portuguesa. Ambos dedicam-se à produção de textos escritos que possam funcionar a um só tempo como *registro da variedade idiomática nacional e documento histórico-antropológico da cultura brasileira*.

Sobre a narrativa de G. Rosa, assim se expressou Maria Luiza de Castro da Silva (2000), em excerto que reitera a dimensão histórico-cultural de obras como as que inspiram o presente projeto:

Para a escritura rosiana, falar do sertão implica a catalogação e o exercício de pesquisa das formas discursivas com que o homem simples lida com questões existenciais complexas. Como construção de linguagem, o sertão rosiano passa a ser o espaço possível de afirmação das falas dos loucos, dos desajustados, dos simplórios, dos que vivem à margem de um sistema ordenado pelas leis lógico-científicas. Ao reafirmar essas falas como potencialidades de novos sentidos, Guimarães Rosa acaba por exercer o papel de um maravilhoso etnógrafo do mundo sertanejo.

Elomar, consciente de sua proposta artística, apropria-se do material lingüístico disponível no Português do Brasil e, ao lado do recolhimento de amostras de falas de brasileiros representantes dos mais esquecidos rincões, renova a língua com construções neológicas, em que aproveita até material pertencente às línguas aborígenes que teimam em sobreviver no território brasileiro, a despeito de ações modernizantes comprometedoras de nossa cultura.

Veja-se o que diz o poeta:

(...) em face da dificuldade da compreensão das nossas estrofes, nossos versos, uma vez que eu canto em linguagem dialetal sertaneza, toda vez que eu vou cantar uma canção assim de pouco conhecimento público, eu costumo fazer uma ligeira preleção para dar assim uma chave melhor para penetrar na história que a gente 'tá propondo. (Prólogo à apresentação da ária "Faviela" —do IV Canto da ópera de mesmo nome — que integra o CD *Cantoria 3 – Elomar – canto e solo*. Kuarup Discos —gravação ao vivo no Teatro Castro Alves, BA – 1984) [grifo nosso]

Esta opção evidencia domínio do sistema lingüístico e acentua a definição dos critérios de seleção lexical inscritos em sua composição. O autor trata a língua nacional com ética e declara-se engajado na difusão da variante *sertaneza* (sic), com vistas a dar ao sertão o tratamento que lhe é devido, assim como o fizera o saudoso Patativa do

Assaré, sobre quem cabe lembrar:

Vindo de um mundo diferente da maioria dos poetas brasileiros, Patativa do Assaré se destacou pelo fato de cantar em seus versos, assuntos como a dureza da vida no sertão, os políticos que só chegam nesses lugares quando precisam de votos, a morte causada pela pura falta de alimento ou de atendimento, em meio a tanta miséria, a diferença de vida entre a sua classe, pobre, e as outras. Mas além disso, Patativa também soube cantar as boas coisas de sua terra, as festinhas, os costumes, a natureza (Página virtual em homenagem ao poeta: <http://www.geocities.com/Athens/Oracle/7103/patativa.htm>).

Vejamos um de seus poemas:

“Aos poetas clássicos” (Patativa do Assaré)

1ª estrofe: Poetas niversitário, / Poetas de Cademia, / De rico vocabularo / Cheio de mitologia; / Se a gente canta o que penso, / Eu quero pedir licença, / Pois mesmo sem português / Neste livrinho apresento / O prazê e o sofrimento / De um poeta camponês.

2ª estrofe: Eu nasci aqui no mato, / Vivi sempre a trabaiá, / Neste meu pobre recato, / Eu não pude estudá. / No verdô de minha idade, / Só tive a felicidade / De dá um pequeno insaio / In dois livro do iscritô, / O famoso professô / Filisberto de Carvaio.

3ª estrofe: No premêro livro havia / Belas figuras na capa, / no começo se lia: / A pá — O dedo do Papa, / Papa, pia, dedo, dado, / Pua, o pote de melado, / Dá-me o dado, a fera é má / E tantas coisa bonita, / Qui o meu coração parpita / Quando eu pego a rescordá.

4ª estrofe: Foi os livro de valô / Mais maió que vi no mundo, / Apenas daquele autô / Li o premêro e o segundo; ? / Mas, porém, esta leitura, / Me tirô da treva escura, / Mostrando o caminho certo, / Bastante me protegeu; / Eu juro que Jesus deu / Sarvação a Filisberto.

5ª estrofe: Depois que os dois livro eu li, / Fiquei me sintindo bem, E ôtras coisinha aprendi / Sem tê lição de ninguém. / Na minha pobre language, / A minha lira servage / Canto o que minha arma sente / E o meu coração incerra, / As coisa de minha terra / E a vida de minha gente.

6ª estrofe: Poeta niversitaro, / Poeta de cademia, / De rico vocabularo / Cheio de mitologia, Tarvez este meu livrinho / Não vá recebê carinho, / Nem lugio e nem istima, / Mas garanto sê fié / E não istruí papé / Com poesia sem rima.

7ª estrofe: Cheio de rima e sintindo / Quero iscrevê meu volume, / Pra não ficá parecido / Com a fulô sem perfume; / A poesia sem rima, / Bastante me disanima / E alegria não me dá; / Não tem sabô a leitura, / Parece uma noite iscura / Sem istrela e sem luá.

8ª estrofe: Se um dotô me perguntá / Se o verso sem rima presta, / Calado

eu não vou ficá, / A minha resposta é esta: / Sem a rima, a poesia / Perde alguma simpatia / E uma parte do primô; / Não merece munta parma, / É como o corpo sem arma / E o coração sem amô.

9ª estrofe: Meu caro amigo poeta, / Qui faz poesia branca, / Não me chame de pateta / Por esta opinião franca. / Nasci entre a natureza, / Sempre adorando as beleza / Das obra do Criadô, / Uvindo o vento na serva / E vendo no campo a reva / Pintadinha de fulô.

10ª estrofe: Sou um caboco rocêro, / Sem letra e sem instrução; / O meu verso tem o chêro / Da poêra do sertão; / Vivo nesta solidade / Bem distante da cidade / Onde a ciência governa. / Tudo meu é naturá, / Não sou capaz de gostá / Da poesia moderna.

11ª estrofe: Dêste jeito Deus me quis / assim eu me sinto bem; / Me considero feliz / Sem nunca invejá quem tem / Profundo conhecimento. / Ou ligêro como o vento / Ou divagá como a lêsma, / Tudo sofre a mesma prova, / Vai batê na fria cova; / Esta vida é sempre a mesma.

Ainda que se trate de texto longo, cumpre observar que a temática e o uso da língua correspondem às páginas sertanejas de Elomar, como o leitor poderá apreciar no capítulo dedicado à apresentação do corpus. Mantivemos a grafia publicada na página digital indicada, para demonstrar que o trabalho que realizamos em relação ao assentamento dos textos de Elomar não é simples tarefa, mas demanda muito critério para que não se mutilem marcas importantes, inscritas nas formas usadas pelos poetas e compositores. Vale lembrar que se manifesta em seus escritos a consciência valorativa acerca do uso da língua. As alusões a “*Poeta niversitaro, / Poeta de cademia, / De rico vocabularo / Cheio de mitologia, Tarvez este meu livrinho / Não vá recebê carinho, / Nem lugio e nem istima (6ª estrofe)*” comprovam essa clara visão sobre um separatismo cultural, marcado pelo uso da língua. No entanto, é esta a fala do povo nordestino em sua maioria.

No contexto nordestino, a poesia popular inscreve-se na sua tradição oral. Um de seus principais agentes, o *cantador*, proveniente do meio rural, em geral analfabeto, improvisa ou narra, graças à sua memória prodigiosa, “a história dos homens famosos da região, os acontecimentos maiores, as aventuras de caçadas e de derrubas de touros, enfrentando os adversários nos desafios que duram horas e noites inteiras, numa exibição assombrosa de imaginação, brilho e singularidade na cultura tradicional” (Casudo, 1954: 237). A versificação utilizada, em geral a sextilha hexassilábica ou a décima heptassilábica de rimas contínuas (Cantel, 1993: 49 e 97), parece ser a expressão de uma técnica de memorização, em vez de manifestação de uma forma poética erudita, a serviço da transmissão de um “saber simbólico: ciência, cultura

popular, tradição” (Cavignac, 1990: 57). Daí, a escansão dos poemas propriamente ser, muitas vezes, surpreendente pela sua falta de preocupação expressiva: “Nenhuma preocupação de desenho melódico, de música bonita. Monotonia. Pobreza. Ingenuidade. Primitivismo. Uniformidade, enfim, singeleza. Não se guarda a música de colcheias, martelos e ligeiras. A única obrigação é respeitar o ritmo do verso” (Cascardo, 1954: 237). A declamação se atém ao essencial: a narrativa dos acontecimentos.

Retornando a Elomar, vale dizer que a escolha dos textos foi norteadada pelo desejo de documentar a importância do conhecimento da língua caipira nacional (para nós, o termo *caipira* engloba toda a variedade interiorana da fala brasileira) como base de uma visão quase que paleontológica de nosso idioma, conforme atestam as palavras de Amadeu Amaral no seguinte trecho de *O dialeto caipira*:

São em grande número, relativamente à extensão do vocabulário dialetal, as formas esquecidas ou desusadas na língua. Lendo-se certos documentos vernáculos dos fins do século XV e de princípios e meados do século XVI, fica-se impressionado pelo ar de semelhança da respectiva linguagem com a dos nossos roceiros e com a linguagem tradicional dos paulistas de “boa família”, que não é senão o mesmo dialeto um pouco mais polido. (Amaral, 1982 – “Elementos do português do século XVI”)

O que diz o ilustre estudioso de nosso folclore lingüístico é ajustável à nossa crença em relação à pertinência de exploração de um corpus extravagante, mas que oferece oportunidade de contato com um uso lingüístico que não morreu e que documenta parte valiosa de nossa cultura.

4. Sobre vocabulário e informações culturais.

Impõe-se uma definição dos termos *caipira* e *sertanejo*.

Segundo o dicionário [Aurélio, s.u.], *caipira* pode traduzir-se como substantivo em: *habitante do campo ou da roça, particularmente os de pouca instrução e de convívio e modos rústicos e canhestros; e como adjetivo de dois gêneros, como: biriba ou biriva, matuto, sertanejo; pertencente ou relativo a, ou próprio de caipira; biriba ou biriva, jeca, matuto, roceiro, sertanejo; indivíduo sem traquejo social; cafona, casca-grossa.*

Quanto a *sertanejo*, o dicionário [Aurélio, s.u.] diz: *habitante do sertão;*

rústico, agreste, rude; caipira. Como substantivo, significa: *indivíduo sertanejo; caipira.*

Como é fácil de perceber, os dois termos acabam por serem sinônimos. Ainda que alguns teóricos insistam numa distinção acerca do emprego de um e outro termos, em nosso estudo, estamos utilizando *caipira* e *sertanejo* (ou *sertânico*, ou *roçaliano*, ou *sertanez*) como equivalentes.

Não pretendemos discutir a classificação de Amadeu Amaral, por exemplo; contudo, estendemos o uso do adjetivo *caipira* como determinante de tudo aquilo que diz respeito *a indivíduos, usos e costumes relativos ao campo ou à roça, ao sertão, caracterizados pela pouca instrução e pelo convívio em modos rústicos e canhestros.*

Achamos por bem repetir trecho do poema citado de Patativa do Assaré, por endossar, em versos, nossa definição de caipira ou sertanejo:

9ª estrofe: Meu caro amigo poeta, / Qui faz poesia branca, / Não me chame de pateta / Por esta opinião franca. / Nasci entre a natureza, / Sempre adorando as beleza / Das obra do Criadô, / Uvindo o vento na serva / E vendo no campo a reva / Pintadinha de fulô.

10ª estrofe: Sou um caboco rocêro, / Sem letra e sem istrução; / O meu verso tem o chêro / Da poêra do sertão; /Vivo nesta solidade / Bem distante da cidade / Onde a ciência governa. / Tudo meu é naturá,/ Não sou capaz de gostá / Da poesia moderna.

Trecho de “Aos poetas clássicos” (Patativa do Assaré)

Observe-se que as palavras do poeta do sertão descrevem exatamente a natureza rústica e simples do indivíduo da roça. O cantador se apresenta como sem letra, sem instrução, habitante de lugar distante da cidade e apreciador das belezas do campo, da relva, da selva, enfim, da natureza. Assim, se apresenta numa condição de “estado puro”, não contaminado pelas coisas da cidade, *onde a ciência governa.*

O vocabulário do dialeto sertanejo ou caipira é, naturalmente, bastante restrito, em consonância com a simplicidade de vida e de espírito, e, portanto, com as exíguas necessidades de expressão dos que o falam. Sua formação apresenta: *a)* elementos oriundos do português usado pelo primitivo colonizador, muitos dos quais se arcaizaram na língua culta; *b)* termos provenientes das línguas indígenas; *c)* vocábulos importados de outras línguas, por via indireta; *d)* vocábulos formados no próprio seio do dialeto.

Nesta perspectiva, é possível verificar-se uma constituição linguageira muito especial, já que ela se distingue da fala citadina, urbana, e traz, em seu interior, todo um conjunto de dados socioculturais que descrevem um outro cenário, diferente do eleito pela mídia como modelo ideal de vida; refere-se a uma existência e a uma cosmovisão muito particulares que, se conhecidas em profundidade, poderiam ajudar e muito na construção de um país mais próximo da justiça social.

Há um sentimento de inferioridade, motivado pelo descompasso histórico com os modelos prestigiados, que é reforçado pela idéia do meio e da raça adversos, incorporada à imagem negativa que se reflete no espelho oferecido pela mídia. Só é bom e bonito o que vem da cidade, da capital. Isto tem de ser modificado. A poesia popular e sua função evocativa já foi assim definida: “A poesia velha é só inocência”(Grimm, (In carta a Arnim, 1811 – Apud Menéndez Pidal, 1968). Segundo os folcloristas, a diferença representada pela cultura popular rural é amável, é significativa, na exata medida de uma inofensiva inocência que, de certa maneira, “santifica” tal produção poética, tornando-a um ícone da pureza original das gentes. Há, inclusive, quem aplique à produção artística popular a premissa do mito do bom selvagem: a poesia popular nasce boa e pura, a sociedade histórica a corrompe e destrói. (Matos, op. cit.).

Vejamos o que dizem Rousseau e Rouanet acerca do *bom selvagem*:

Cometeram-se mais assassinatos num só dia de combate e mais horrores na tomada de uma única cidade do que se cometera, no estado de natureza, em toda a face da terra, durante os séculos inteiros. (Rousseau – apud Dreher, 2002))

No Brasil, a adesão a esse mito significa uma atitude de aviltamento da cultura alheia e de exaltação da própria cultura. É uma euforia agressiva, narcísica, semelhante à excitação maníaca que ocorre entre dois acessos de melancolia. A expressão ideológica da primeira doença, a européia, é o exotismo. A da segunda, a brasileira, é o nacionalismo. Ser nacionalista é devorar o exotismo do europeu. É o que fazemos quando nos apropriamos da ideologia do bom selvagem. (Rouanet, 1998)

Conforme o otimismo de Rousseau (1988), o protagonista do estado de natureza não é o canibal, mas o “bom selvagem”, que vive sua vida em harmonia com a natureza, mais inclinado para a piedade natural que para a ira.

Não adotamos posição extremada acerca de valorações culturais. Mas admitimos certa validade da extensão dessa posição nacionalista em relação às produções culturais rurais no Brasil, uma vez que a obra artística divulgada hoje como sertaneja, por exemplo, retrata um modelo importado da cultura country norte-americana, o que se estende do ritmo e dança ao modo de vestir dos intérpretes. E quanto à temática dessa produção dita sertaneja (sobretudo das duplas caipiras), os amores mal vividos e mal resolvidos substituem os causos, os desafios, as histórias de assombração, anjos e demônios que povoam o imaginário do povo caipira, sertanejo de fato.

Em função desses desvios de rota político-cultural e de nosso compromisso com a língua nacional na condição de documento de nossa cultura, fizemos a opção de investigar a obra de um cantador nordestino que teima em manter-se infenso à intervenção midiática e retratar o que há de mais puro no cenário rural de nossa caipiragem.

Entendemos, portanto, que a partir do levantamento do vocabulário das letras do cancionário elomariano, é possível demonstrar as preferências temáticas do autor, documentar a atualização de formas regionais, de formas eruditas, de formas arcaicas preservadas e integradas no uso regional. Ao lado disso, apontar, pelas vias da associação semântica, um perfil dos tipos humanos representados pelos personagens que povoam a obra do trovador baiano.

Ainda no rastro de estudiosos de nossa cultura, trazemos ao texto palavras de Oliveira & Isquierdo (2001: 91) sobre a noção de que o sistema lingüístico, sobretudo no nível lexical, armazena e acumula as aquisições culturais representativas de uma sociedade. Segundo Isquierdo (In “Vocabulário do seringueiro: campo léxico da seringa”, op. cit.), o estudo de um léxico regional pode fornecer dados que documentam a história, o sistema de vida, a visão de mundo de um determinado grupo. Portanto, quando se estuda o léxico regional, a descrição não se atém à língua, mas também ao fato cultural que ali se encontra inscrito.

Partindo-se do princípio de que o léxico de uma língua se compõe de um conjunto de vocábulos que representam a herança cultural de uma comunidade, verifica-se a condição testemunhal do léxico em relação à história dessa comunidade e

de suas normas sociais.

Na formação de uma língua, as influências e interferências advêm da experiência social, uma vez que o contato entre língua e realidade resultará numa linguagem. Esse contato também produzirá uma imagem de mundo que então se traduz em linguagem e opera sobre a língua modificando-a, atualizando-a. Essas alterações não interferem no processo da comunicação e resultam de variáveis históricas, geográficas e socioculturais. E o plano da língua que melhor demonstra esta mutação é o léxico.

Na obra de Elomar, o léxico foi estudado sob a seguinte divisão didática: *arcaísmos preservados na fala sertânica; eruditismos e regionalismos*. A presença de componentes do uso padrão e do uso popular não serão objeto de descrição pormenorizada.

5. Referências bibliográficas (ou fontes de consulta):

- AMARAL, Amadeu. *O dialeto caipira - obras de Amadeu Amaral* - 4.^a ed. São Paulo: Editora Hucitec; Brasília/DF: INL-MEC, 1982.
- BARROSO, Gustavo. *Ao som da vila (folclore)*- 1949. 2^a ed. corr. e aum. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1950.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*, São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BECHARA, Evanildo. *Ensino da gramática. Opressão? Liberdade?* São Paulo, Ática, 1991.
- CANTEL, Raymond. *La littérature populaire brésilienne*, Centre de Recherches latino-américaines, Poitiers, 1993.
- CASCUDO, Luís da Câmara: *Dicionário do folclore brasileiro*, Ediouro, Rio de Janeiro, 1954.
- CAVIGNAC, Julie. “Mémoires en miroir”, in *Cahiers du Brésil contemporain* n° 9, 1990.
- DREHER, Luís H. “As opções da antropologia filosófica e o discurso ético-teológico sobre a violência”. In *Revista Ética & Filosofia Política*. Volume 5, N° 1, Abril, 2002. In <http://www.eticaefilosofia.ufjf.br/v5n1%20dreher.htm>
- GERALDI, João Wanderley. *Linguagem e ensino. Exercícios de militância e divulgação*. 4a reimpressão. Campinas/SP: Mercado das Letras & Associação de Leitura do Brasil.
- LUYTEN, Joseph M. *Sistemas de comunicação popular*. São Paulo: Ática, 1988.
- MATOS, Cláudia Neiva. *A poesia popular na república das letras*. Silvio Romero, folclorista. – Prêmio Silvio Romero. Rio de Janeiro: EdUFRJ / MINC / FUNARTE, 1994.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Romancero hispánico (hispano-português, americano y sefaradí)*. Teoría e historia. 2^a ed., Madrid: Espasa-Calpe, 1968.
- MORIN, Edgar. *A Religação dos saberes. O desafio do século XXI*. 3^a ed. Rio de Janeiro: Bertrand

Brasil, 2002.

MORIN, Edgar. Introdução ao pensamento complexo. Portugal: Instituto Piaget, 1995.

MUSEU VILLA-LOBOS – Música. In <http://www.museuvillalobos.org.br/mvl7.htm>

OLIVEIRA, Ana Maria P. de & ISQUERDO, Aparecida Negri (orgs.) As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia e terminologia. 2ª ed. Campo Grande/MS: EdUFMS, 2001.

ROMERO, Sílvio. Estudos sobre a poesia popular do Brasil. 2ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1977. (Coleção Dimensões do Brasil, 8).

ROUANET, Sergio Paulo. “As migrações do bom selvagem”. Originalmente publicado no caderno “Idéias/Livros” do Jornal do Brasil de 14 de novembro de 1998. In <http://www.geocities.com/HotSprings/Villa/3170/Rouanet.htm>

ROUSSEAU, Jean-Jacques. “Discurso sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os Homens”. In: Os Pensadores, 4ª. ed., São Paulo: Nova Cultural, 1988.

SILVA, Maria Luiza de Castro da. “A matéria vertente de Guimarães em *Outras estórias*”. Comunicação apresentada no IBERCOM Y ALAIC, Universidad de La Plata, Argentina. 2000.

SIMÕES, Darcilia, Cláudio Artur REI e Aira Suzana R. MARTINS. “Domínio da língua & domínio do mundo”. In HENRIQUES, Claudio Cezar (org.) *Linguagem, conhecimento e aplicação: estudos de língua e lingüística*. Rio de Janeiro: Europa, 2003. [p. 71 a 87]

SIMÕES, Darcilia. *Elomar, a língua e o estilo do português do Brasil*. Projeto aprovado pelo mérito no Prociência/UERJ, 2003. [61p.]

Trovador, cantor e muito mais: Elomar.

1. Para começar a conversa...

Pois assim é Elomar Figueira de Melo: um príncipe da caatinga, que o mantém desidratado como um couro bem curtido, em seus trinta e quatro anos de vida e muitos séculos de cultura musical, nisso que suas composições são uma sábia mistura do romanceiro medieval, tal como era praticado pelos reis-cavaleiros e menestréis errantes e que culminou na época de Elizabeth, da Inglaterra; e do cancionero do Nordeste, com suas toadas e terças plangentes e suas canções de cordel, que trazem logo à mente os brancos e planos caminhos desolados do sertão, no fim extremo dos quais reponta de repente um cego cantor com os olhos comidos pelo glaucoma e guiado por um menino-anjo, a cantar façanhas de antigos cangaceiros ou “causos” escabrosos de paixões espúrias sob o sol assassino do agreste. (...) E... quem sabe não vai ser lá, no barato das galáxias e da música de Elomar, que eu vou acabar amarrando um bode definitivo e ficar curtindo uma de pastor de estrelas... (Vinicius de Moraes, abril de 1973 - Apresentação no disco Biografia Discografia. *Elomar... das Barrancas do Rio Gavião* - 1973 - Philips).

Ainda que seja um tanto extenso para uma epígrafe, o trecho é o compacto de uma fala do ilustre poeta-compositor carioca sobre Elomar. Naquela apresentação, Vinicius refere-se a Elomar como uma figura rara. Ainda que não nos agrade operar com muitas transcrições, o texto do autor de *Garota de Ipanema* não pode ser parafraseado. A imagem construída do baiano extravagante só pode ser dita pelas palavras originais de Vinicius, que inicia seu texto questionando o próprio nome de Elomar:

A mim me parece um disparate que exista mar em seu nome, porque um nada tem a ver com o outro. No dia em que “o sertão virar mar”, como na cantiga, minha impressão é que Elomar vai juntar seus bodes, de que tem uma grande criação em sua fazenda “Duas Passagens”, entre as serras da Suçuarana e da Prata, em plena caatinga baiana, e os irá tangendo até encontrar novas terras áridas, onde sobrevivam apenas os bichos e as plantas que, como ele, não precisam de umidade para viver; e ali fincar novos marcos e ficar em paz entre suas amigas as cascavéis e as tarântulas, compondo ao violão suas lindas baladas e mirando sua plantação particular de estrelas que, no ar enxuto e rigoroso, vão se desdobrando à medida que o olhar se acomoda ao céu, até penetrar novas fazendas celestes além, sempre além, no infinito latifúndio.

Observe-se que o texto em questão é datado de 1973. No entanto, hoje Elomar ainda vive do mesmo modo. Divide seu tempo entre as fazendas do Rio Gavião e da Gameleira, onde cria seus bodes e carneiros e inspira-se para compor suas canções,

antífonas, óperas, etc.

Elomar não é um cavaleiro andante, mas é um peleador que persegue um ideal de mundo que valoriza as coisas simples, a natureza, as criações divinas. Sua cantoria traz à cena o homem rude do sertão, suas agruras, sua abnegação a um destino de luta e eterno recomeço.

Homens e mulheres cantam nos versos de Elomar. Peões, donzelas, matronas, capatazes, homens da lei, retirantes, crianças, professora são alguns dos personagens a quem o autor de “Cavaleiro de São Joaquim” dá voz em suas composições.

Seu estilo original fica entre o de um menestrel e um trovador, pois com seu violão em punho, Elomar acalenta e levanta platéias com as letras e melodias emocionantes de seu repertório.

Veja-se mais uma apresentação externa de Elomar:

Elomar concentra em si séculos de cultura que o sertão soube processar a partir da tradição ibérica, e que entre nós se aclimatou, misturou, amalgamou-se para formar a face mais profunda dos sentimentos nordestinos. Quando canta sua aldeia, Elomar retrata antes de tudo a condição humana, os temas essenciais que fazem a grande arte: a vida, a morte, o amor, o sofrimento, a esperança e o incomensurável. As paisagens sertânicas, tão bem descritas em suas canções, são, antes de tudo, o palco para que as forças primordiais que regem o drama da existência possam se manifestar em toda sua plenitude. A seca como provação, a fartura “nas águas” como renovação do ciclo da vida se integram, como pólos diferentes, o mesmo tempo de espera e expiação.

Movido pela necessidade interior de retratar com maior densidade o drama da existência, e, especialmente, a busca constante do diálogo humano com a divindade, Elomar Figueira Mello foi se aproximando cada vez mais da cultura erudita, da música de concerto. Porém, aqui mais uma vez se manifesta a genialidade do criador: não se trata de imitar as formas já estabelecidas por seus grandes irmãos em arte como Palestrina, Bach, Mozart ou Bethoven. As suas óperas, as suas cantatas, tomam novamente como matéria-prima os seus próprios elementos culturais, a pátria do sertão. É o trânsito do sertanejo na diáspora, seu sonho, suas esperanças. São os peregrinos errantes, arrancados da sua terra, em busca de paz e pão. É a nossa própria tragédia cotidiana. (César Lisboa - In *Elomar Figueira Mello: o canto mágico do sertão*. – O autor é Professor da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - USEB)

As palavras do estudioso baiano somam-se às do poeta carioca na apresentação de um artista *invulgar*, na mais ampla acepção daquele adjetivo. Elomar é um esteta, dotado de sensibilidade peculiaríssima, que choca os críticos pela diferença e ousadia, ao mesmo tempo em que inebria os amantes da música e da poesia, tomadas como

emblemas culturais.

“Se misturar Heitor Villa Lobos, Castro Alves, Chopin, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, João Cabral de Melo Neto e tudo quanto é cantador de feira, mais as novenas de incelenças, puluxias, baião, xote, xaxado, e se a mistura for boa, bem mexida, então vai se saber poucamente que é Elomar. Porque ele tem um pouco de tudo isso, mas não é isso. Só tem um algo que se equipara a música de Elomar hoje – ele mesmo. Não tem outro. E daí se explica porque às vezes se carece de tradução para saber do seu saber lírico:

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

Com a mídia ocupada no fugaz, no trivial, a alternativa inteligente para o Brasil é um artista que seja raro, único, criador do belo e eterno. Porque eles passarão; Elomar, passarinho, ficará. Há uma angústia cercando o país. Tão rico em arte, tão farto em cultura, vive ilhado entre a moda e o modismo, olha para o futuro e não vê. A biodiversidade nacional parece que não existe quando se liga a televisão ou a rádio modernosa. Onde foi parar o que de melhor o Brasil tem? Cadê a nossa cultura tão larga e volumosa? Morreu? Não. Ocultaram-na. É hora de descobrir o Brasil mais uma vez. É preciso que o Brasil revele seus tesouros culturais. Elomar é a cultura que nos cabe. Por uma questão de sobrevivência: sem cultura não temos alma, não somos nada. É hora de espalhar a alma brasileira pelos sertões, litorais e campos gerais, cerrados e praias, pampas e pantanais.” (Dioclécio Luz)

Dioclécio Luz, jornalista de alta sensibilidade poética, evoca Mario Quintana em seu “Poeminho do Contra”, quando emprega o aposto *passarinho* para Elomar. Lembrança oportuna, esta do periodista baiano, pois também Mario Quintana escreveu na contramão da história. Os grandes artistas acabam por tornar-se grandes emblemas de contestação, uma vez que sua produção desfoca o estabelecido, gera impacto com a novidade e desacomoda (ou incomoda) a *intelligentzia* “consagrada”.

2. *Incursão no espaço literário*

A vida intelectual não é um império sob outro império; ela está impregnada de estados afetivos que tendem a se exprimirem por si mesmos...; é assim uma tendência constante à expressão.² (In Galvão, 1967, 63) [tradução livre]

Antes de enveredar pelo espaço das reflexões acerca do texto literário, consideremos, juntamente com a epígrafe, uma fala de Barthes acerca do assujeitamento intelectual aos modelos, precipuamente à língua. Recordemos Barthes:

Mas a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer. (In *Aula*, p. 14)

O assujeitamento à língua e aos modelos de dizer deu origem a paradigmas que regulavam o fazer literário, de forma rígida. Ao longo dos tempos, o espírito rebelde dos artistas foi-se insurgindo em relação aos ditos modelos, e formas inusitadas surgiam. Diante do impacto da novidade, as reações, em geral, eram de demérito. Contudo, a pertinácia dos artistas foi levando a cabo um projeto de liberdade de expressão que, entre nós, eclodiu na Semana de 22, onde os irreverentes modernistas deram à luz toda a sua ousadia e deflagraram, oficial e publicamente, o início de uma nova era para as artes em geral, e para a literatura, em especial.

Quanto ao Movimento Modernista, cumpre lembrar que este surgiu como conceito, associado a uma ética do progresso, da aceleração das inovações e experiências (formais ou plásticas) conduzidas pelos movimentos de vanguarda do início do século XX, em função da ideologia do novo como valor ético e estético, da autonomia da arte, e da recusa da realidade como modelo para esta última.

Nessa esteira, pode-se aludir aos incômodos e polêmicas provocados pelas escritas alternativas, trazidas ao cenário literário. Monteiro Lobato - com seu Jeca-Tatu que falava caipirês - promoveu a grande revolução, num espaço em que o paradigma das belas-letras³ exigia o culto à gramática, até então considerada como “a arte de falar

² Texto original: La vie intellectuelle n'est pas un empire dans un empire; elle est impregnée d'états affectifs qui tendent eux mêmes à s'exprimer...; elle a donc une tendance constante à se jouer extérieurement. Palavras de Luquet, Apud Marcel Jousse, XXIV, p. 4 – citadas por Galvão, 1967, 63)

³ Termo frequentemente usado como sinônimo de literatura. O uso restringe, por vezes, o emprego deste termo aos escritos de índole ligeira, ou mesmo frívola, (...) [Shaw, s.u.]

e escrever⁴. Logo, só a fala culta era autorizada.

Numa atitude vanguardista, o coloquialismo de José de Alencar foi o primeiro grande passo para a inserção de formas não-autorizadas nos textos literários. O eu romântico de Alencar deu-lhe coragem de encarnar uma nova fala, numa perspectiva de verossimilhança, não mais de exclusiva mimese (imitação ou representação do real na arte literária). E Elomar, que não escapa de ser um grande romântico, transita, sem cerimônia, por entre as variantes lingüísticas nacionais (do matuto ao erudito), trazendo, ao cenário musical brasileiro, uma obra rica tanto do ponto de vista lingüístico quanto enciclopédico. Sua atitude trovadoresca, por exemplo, permite a mesclagem de vozes e saberes, possibilitando, assim, ao leitor-ouvinte o conhecimento e a apreensão de formas lingüísticas e acontecimentos históricos que dão relevo à nossa paisagem cultural.

3. Relembrando a literatura medieval

A tradição greco-romana, recolhida por filósofos e doutores da Igreja (Tertuliano, Santo Ambrósio e Santo Agostinho), é preservada pelos mosteiros; floresce em cortes como a de Carlos Magno, onde surge o poema épico *A canção de Rolando*, narrando as lutas contra os sarracenos. São comuns os sermões, as vidas de santos, os relatos de milagres e a compilação anônima das sagas de tradição oral, reunindo lendas da mitologia nórdica.

A literatura cortês surge na poesia provençal do sul da França, a partir do século XI, com Arnaud Daniel, Guilherme de Aquitânia, Marcabru, Peyre Cardenal ou Bernard de Ventadour. Da França, se irradia para toda a Europa, através de trovadores como o alemão Walther von der Vogelweide, ou os reis dom Afonso X, o Sábio, da Espanha, e dom Dinis, de Portugal. Sua manifestação mais importante é *O romance da Rosa*, dos franceses Guillaume de Lorris e Jean de Meung. As cantigas de amor, de amigo ou “de escárnio e mal dizer” (sátiras) dos trovadores, feitas para serem cantadas,

⁴ No meu tempo de aluno, a gramática nos ensinava a arte de escrever e de falar corretamente. É uma velha definição romana. Era a definição de Carlos Pereira. Corresponde à definição de Morais, no dicionário: “Arte que ensina a falar e escrever corretamente uma língua, segundo o modo por que a falaram os melhores escritores e as pessoas mais dotas e polidas”; à de João Ribeiro, mestre dos mestres: “Gramática é a coordenação das fórmulas, leis ou regras da linguagem literária ou polida”; (...) In Da importância da gramática. Aláide Lisboa de Oliveira.

são recolhidas em cancioneiros: os mais famosos são os portugueses da *Ajuda*, da *Vaticana* e o *Colocci-Brancuti*.

A mais antiga manifestação literária galego-portuguesa (língua da produção medieval) que se tem notícia é a “Cantiga da Ribeirinha”, também chamada de “Cantiga da Garvaia”, composta por Paio Soares de Taveirós⁵, provavelmente no ano de 1189 (ou 1198, pois há rasuras na datação). Por essa cantiga ser a de registro mais antigo, convém datar-se daí o início da lírica medieval galego-portuguesa. Ela se estende até o ano de 1418, quando se inicia o Quinhentismo em Portugal e, na Galiza, têm início os chamados Séculos Escuros.

Ao lado da poesia, as narrativas de aventuras guerreiras exaltam a valentia, a fidelidade ao soberano e a defesa dos fracos; celebram, também, uma concepção mais realista do amor do que a literatura cortês. São exemplos de novelas centradas em proezas militares as lendas celtas e bretãs do ciclo arturiano, relatando as peripécias do rei Artur e dos cavaleiros da Távola Redonda; os poemas ingleses *Beowulf* e *Sir Gawain e o Cavaleiro Verde*; os espanhóis, *Amadis de Gaula* e *Los cantares del mio Cid*; os franceses, *O romance de Alexandre e Lancelot, de Chrétien de Troyes*; ou o russo, *Canto da batalha de Ígor*. *As várias versões da lenda de Tristão e Isolda, entre as quais a do alemão Gottfried von Strassburg, são uma das maiores contribuições para a novela de temática amorosa.*

A assimilação das novelas de cavalaria pela Igreja, como instrumento doutrinário, faz surgir *A demanda do Santo Graal*, onde se descreve a busca, pelos cavaleiros da Távola Redonda, do cálice no qual teria sido guardado o sangue de Cristo, após a crucificação.

O trovadorismo, que celebra formas idealizadas de amor, em geral platônico e inatingível, domina o cenário literário europeu por dois séculos. Em Portugal, só aparece no fim do século XII. Poetas-cantores compõem poemas, chamados de *cantigas*, para ser cantados e acompanhados por instrumentos. As obras classificam-se em *líricas* – as *cantigas de amor e de amigo* – e *satíricas* – as *cantigas de escárnio e de maldizer*.

⁵ http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Paio_Soares_de_Taveir%C3%B3s&action=edit

No século XIV, em plena transição para o Renascimento, há grande produção literária, principalmente na Itália. Elementos do cristianismo misturam-se ao humanismo nascente. Francesco Petrarca (1304-1374), no Cancioneiro, glorifica o amor e consolida a forma do soneto. Dante Alighieri (1265-1321), na Divina Comédia, faz uma alegoria do percurso da alma em busca de Deus. Em Decamerão, Giovanni Boccaccio (1313-1375) mescla valores cristãos a temas burlescos.

Como estamos tratando de um poeta-compositor, é mister falar da música medieval, que se caracteriza pela combinação das notas em modos, ou seja, de acordo com a função e o texto cantado, o compositor usa uma escala diferente. As principais formas musicais são as *salmódias* – cantos de salmos ou parte de salmos da Bíblia – e as *himnodias*, cantos realizados sobre textos novos, numa única melodia, sem acompanhamento. Com a expansão do cristianismo, no século VI a Igreja unifica a liturgia conforme as regras do papa São Gregório I, o Magno (540-604). O canto gregoriano, sempre em latim, língua oficial do catolicismo, é o único aceito nas igrejas. As composições baseiam-se na simplicidade, na austeridade e na homofonia – todos os cantores entoam a mesma melodia a uma só voz. No século XI, o monge beneditino Guido d'Arezzo (990-1050) sistematiza a notação musical, a base para a elaboração de partituras. Os sistemas de notação impulsionam a polifonia (duas ou mais melodias independentes superpostas), que, no século XII, desenvolve-se com a música dos compositores que atuam na Catedral de Notre Dame.

No século XIII, surge a ars antiqua (arte antiga), cuja marca é a independência rítmica das melodias e a preocupação de compor uma música sem dissonância. As obras passam a ser assinadas, e cria-se a figura do compositor. Os principais são Petrus de Cruce e Adam de la Halle (1250-1306). No século XIV, desenvolve-se a ars nova (arte nova), movimento que busca romper com as regras até então aceitas.

Combinando traços da literatura e da música medieval (quase que inseparáveis na época), Elomar compõe peças que validam conferir-lhe o epíteto de *o trovador do sertão*.

Trovador é a denominação dada ao poeta lírico medieval que, em geral, não só compunha música para suas poesias românticas, como também as recitava, quase sempre se fazendo acompanhar de um instrumento musical. A palavra trovador

origina-se do verbo provençal trobar, que também significa “encontrar”, “inventar”. Assim, o trovador era alguém que inventava poemas, descobrindo versos novos para sua elaborada lírica de amor. Os trovadores escreviam na língua da Provença (langued’oc ou occitana), ao contrário dos poetas mais cultos, que compunham em latim.

Os trovadores cultivaram, também, outros estilos e formas poéticas: o planh, elegia; pastorela, diálogo entre o cavaleiro e a pastora; sirventés, sátira política ou religiosa; alba, que cantava a separação dos amantes na madrugada; jeu parti ou debate, um diálogo entre dois poetas; e balada ou *dansa*, uma canção para dançar, com um refrão. O *trobar clar* (ou plan) é a poesia “clara”, “plana” ou “leve”; o trobar clus, a poesia “fechada”, “rica”, “obscura” ou “hermética”. Mais de duas centenas de melodias que acompanhavam as poesias foram conservadas.

Ainda em relação ao trovador, vale dizer que a poesia trovadoresca foi um gênero singular, uma das mais brilhantes formas poéticas já criadas. A arte dos trovadores influenciou toda a poesia lírica posterior na Europa.

Num misto de romântico – cuja estética alia uma busca das fontes e origens nacionais – e moderno, a obra de Elomar *re-busca* a paisagem cultural brasileira, cantando-a, ora com a ingenuidade – por exemplo, cruzando variedades lingüísticas - e a pureza do caipira sertanejo, ora com a eloquência do poeta que conhece os clássicos da literatura universal e que se embebe das fontes mitológicas e míticas que emolduram a religião.

Veja-se a letra de “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 boca-de-
coro // recebeu cumo prenda // mili dobra de oro // respondeu qui a noite
// discanso do trabai // incobre os malféitores // 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. (In
Cartas Catingueiras – Disco 2)

Nesta página de Elomar, em que o poeta-compositor tenta reconstituir a fala popular regional, vê-se a retomada de um comportamento palaciano, emoldurado por conteúdos lendários e míticos que tipificaram a cultura medieval, com suas aventuras e conquistas. É o homem cantando, enaltecendo a donzela. Contudo, a estrutura paralelística que identifica as Cantigas de Amigo não se apresenta em Donzela

Tiadora. A retomada do final de um verso na abertura do verso seguinte (o *leixa-prem*) só aparece nos versos *infrentá sete sábios // sete sábios da lei*.

Vejamos agora a “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 candeieiros // iluminam a sala de amor //
sete violas em clamores, sete cantadores // são sete tiranas de amor, //
para amiga em flor // que 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.
(in *Elomar... Das barrancas do Rio Gavião*.)

Esta letra já apresenta traços mais fortes do poeta medieval. Sobretudo na escolha lexical, Elomar recupera marcas da lírica das cantigas de amigo: *cantar, cantiga de amigo, amiga, mulher, madre, cabelos, anelos, flor, clamando*. Em contraponto, a temática se mostra mais próxima das Cantigas de Amor.

Um dos principais traços que distinguem a *cantiga de amigo* da *cantiga de amor* é o fato de, na primeira, ser a donzela, ou namorada, quem fala, dirigindo-se a seres da natureza, à mãe ou a amigas, num desabafo ou na narrativa breve de um episódio relacionado com o seu amigo.

Em “Cantiga de Amigo”, Elomar é o trovador que fala, dirigindo-se a sua senhora (de quem se queixa, ainda que lhe destaque algumas qualidades): *em cantiga de amigo, cantando comigo // somente porque você é // minha amiga mulher // madre amiga é ruim // me mentiu jurando amor que não tem fim (...) para amiga em flor // que partiu e até hoje não voltou*.

Na cantiga medieval, o trovador exalta sua amada, que só tem qualidades a apreciar.

Na letra em pauta, o poeta já manifesta um outro sujeito, cuja fala não mais é simplória. O vocabulário transita entre o rústico e o palaciano. Veja-se esta estrofe:

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

As estruturas gramaticais são rigorosamente normativas, e a seleção vocabular traz à cena o vocábulo *anelos* (data de 1657, [Houaiss, s.u.]), de uso pouco freqüente.

Em *violas e violeiros // só vivem clamando assim*, o uso do verbo *clamar* flexionado é também um requinte lexical, típico de usuários que dominam a língua culta. É, além disso, um índice lexical para o romantismo subjacente ao cancionero medieval.

4. Um trovador no sertão

Elomar é voz do sertão nordestino e, em suas canções, perpetua fatos da áspera vida dos criadores de gado, especialmente daqueles que exercem a profissão de pastorear manadas e rebanhos, os *vaqueiros*. Fatos em destaque são as devastações nas crias das éguas, ovelhas, cabras e vacas, feitas pelas feras da região, sobretudo onças negras e pintadas, maçarocas e suçuaranas.

O trovadorismo atribuído ao cantar sertanejo é também reflexo da cultura européia, onde se canta, em versos rememorativos, as suas proezas devastadoras, recuando, no tempo, às façanhas de Hércules (cf. Barroso, 1949: 257). Elomar canta façanhas de cavaleiros valentes.

A obra elomariana reúne poemas narrativos que se enquadram no estilo medieval. Arcaísmos e tiradas cavaleirescas integram a matriz medievalizante de sua obra; e é esta a face de sua produção contemplada neste capítulo.

Todavia, a lírica trovadoresca de Elomar traz a fala cabocla para seus textos e isto nos faz lembrar que os poetas urbanos controlam suas composições tamborilando nas escrivatinhas. O poeta caboclo metrifica “repinicando” a viola. Pois a poesia é gêmea da música. (Jangada Brasil, Abril 2001 - Ano III - nº 32)

É no toque de viola que o poeta caboclo descobre a música e a segue, construindo o seu cantar. Segundo os poetas violeiros caboclos, o toque da viola gera um ritmo, que é o comando de sua criação poética.

A medieval redondilha maior é o verso preferido pelo caboclo, quer em suas expansões amorosas, quer nas narrativas de façanhas, de pequenos romances da sua vida pastoril, celebrando bravuras de bois e de cavalos ou fatos sociais e políticos do meio rural.

Vejamos:

Ouvi na viola de pastores // Bardos sonhadores que arrebanham estrelas
// Que na manhã do tempo // Um dia ela veio a terra // Raiô n'ua panela
de oro // Pra revelá tesouros // Que os homens não têm // Falou de
mundos de mil luas // Lindas deusas nuas // Monjas do astral // Que em
dimensões além do amor // Além também do bem e do mal // Sobre as
ondas de luz pastoram estrelas // Da casa Paternal (fragmento de
“Cantoria Pastoral” – In *Na quadrada das águas perdidas*)

Nessa letra, palavras como *pastores*, *bardos*, *estrelas*, *oro* (*ouro*), *tesouros*, *luas*, *astral*, *deusas*, *monjas*, funcionam como índices-símbolos da presença mítica em sua obra. Paralelamente, o estilo lingüístico manifesta, salvo alguns versos, um rebuscamento que revela a face culta ou mesmo erudita do autor. Por isso, verifica-se que há, subjacente aos seus textos, um projeto comunicativo que evoca ora a fala singela do não-letrado ora a fala elaborada do literato.

O conteúdo religioso desenha, em textos como esse, uma nova fala: a de um poeta místico, crente e esperançoso de uma nova era, além do bem e do mal.

Vamos ao texto:

Bem de longe na grande viagem // Sobrecarregado paro a descansar //
Emergi de paragens ciganas // Pelas mãos de Elmana, santas como a luz
// E em silêncio contemplo, então // Mais nada a revelar. (fragmento de
“A meu Deus um canto novo”. In *Na quadrada das águas perdidas*.)

Observe-se que as expressões *grande viagem*, *pelas mãos de Elmana*, *santas como a luz*, *em silêncio contemplo* são ícones-índices da religiosidade do eu lírico.

Mais um texto se impõe:

(...) quatro cavaleiros // de olhares cruéis // prontos pra peleja // já
cavalgam seus corcéis // de olhos para os céus // só ispero Cristo vim

eis qui chegam os maus // tempos do grande fim // treme a terra pela
última veiz // ais lamentos // é vindo o Rei dos Reis // sol nun seca meu

pranto // qui é preu refrescá meus péis (fragmento de “Corban”⁶. In ConSertão – disco 2)

Além de, no próprio título, o autor fazer alusão a um tipo de atitude em que o crente se mostra resignado com um destino a ele reservado, narra (no trecho eleito) a passagem dos cavaleiros do apocalipse, a despeito do que, o crente permanece esperançoso e confiante no projeto divino que lhe é caro.

Corban seria uma abnegação, que é o sacrifício voluntário do que há de egoístico nos desejos e tendências naturais do homem, em proveito de uma pessoa, causa ou idéia. [Aurélio, s.u.]. A alusão ao *corban* é também ícone-índice da erudição do autor.

5. Elomar e a literatura popular

Documentando que a literatura popular do nordeste ajusta, de maneira intensa e atuante, o legado de uma tradição oral ou escrita ao cânone de uma cultura própria, ao esquema de uma ideologia que acorda, discorda ou reabilita, segundo Ferreira (1993, 53); e enquadrando páginas da obra elomariana na rubrica *literatura popular*, ver-se-á a fala pastoril em contraponto com uma outra fala rebelada, que discute a ação do contexto sobre o vaqueiro, sobre o criador, sobre o plantador (preferimos *plantador a agricultor*, considerando as nuances socioeconômicas contidas nos semas deste vocábulo).

Vamos ao texto:

Fadigado e farto de clamar às pedras // De ensinar justiça ao mundo
pecador // Oh lua nova quem me dera // Eu me encontrar com ela // No
pispei de tudo // Na quadra perdida // Na manhã da estrada // E começar
tudo de novo (fragmento de “A meu Deus um canto novo”. In *Na
quadrada das águas perdidas*.)

Em fragmento de uma mesma letra em que destacamos traços de religiosidade, verifica-se a voz insatisfeita do eu lírico. Ainda que eivada de semas religiosos, a luta pela mudança de paradigma, ali declarada, serve de pista para a existência de uma outra voz que lamenta, nos textos de Elomar.

⁶ Corban é um sacrifício. Mas o que é sacrifício? Nas religiões pagãs: a destruição da vida na adoração de ídolos. No judaísmo: a elevação do mineral, vegetal e animal ao espiritual. (www.chabad.org.br/interativo/FAQ/corban.html)

Vejamos:

Da Carantonha mili légua a caminha // Muito mais, inda mais, muito mais // Da Vaca Seca, Sete Vage inda pra lá // Muito mais, inda mais, muito mais // Dispois dos *derradero* cantão do sertão

Lá na quadrada das água perdida // Reis, Mãe-Senhora // Beleza isquicida // Bens, a lagoa arriscosa função

O Caindo *chiquera* as cabra mais cedo // Aparta os cabrito, chinha Lubião, procura segredo, // esse bode malvado // travanca o *chiquero* te avia a cuidá

Alas qui as polda di Sheda rincharo ao lua // Na madrugada suada de medo pra lá // Runcas levando acesas candeia *inlusão* (fragmento de “Na quadrada das águas perdidas”- No disco do mesmo nome)

Observe-se que há nessa letra o mesmo espírito corbânico. O camponês criador e plantador luta contra as vicissitudes do sertão, mas segue tropeiro, levando acesas as candeias, símbolo de sua ilusão de sucesso: a Luz que não se apaga e que o salvará.

6. Referências bibliográficas e notas:

BARROSO, Gustavo. *Ao som da viola*. (Folclore). 2ª ed. corr. aum. Rio de Janeiro, 1949.

BARTHES, Roland. Aula. 6a. ed. São Paulo: Cultrix, s/d.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Cavalaria em cordel. O passo das águas mortas*. 2a. ed. São Paulo: Hucitec.

GALVÃO, Jesus Belo. *Língua e expressão artística*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

OLIVEIRA, José Lourenço de “Da importância da gramática”. In _____. *Ao correr do tempo – 2*. Edição digital, 2004. <http://www.lettras.ufmg.br/lourenco/banco/EH05.html>

SHAW, Bernard. *Dicionário de termos literários*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.

Outras fontes: *Jangada Brasil*. Abril 2001. Ano III - nº 32. <http://jangadabrasil.com.br/abril32/cn32040a.htm>

Da Cantiga popular à ópera

0. Gênesis

No princípio havia o Caos. Dizem-no todas as teogonias e os poetas clássicos. Muitos destes, inclusive, incluem em seus prólogos, marcada no texto ou não, uma idéia do que seria a forma primitiva antes da criação. Essa idéia de representar, no início da obra, um estado elementar que necessita de ordenação não aparece apenas nos textos que falam especificamente da Gênese, mas também, *mutatis mutandis*, em textos de teoria poética. Dos primeiros, temos a Teogonia, de Hesíodo; As Metamorfoses, de Ovídio, nos quais a desordem elementar se transmuta na harmonia da música das esferas por obra de um demiurgo: a matéria bruta confusa – *rudes indigestaque moles* (Ov., Met. I, 7) – sob o comando de uma força criadora (Ov., Met. I, 21), transforma-se em beleza; a disparidade se converte em unidade. Essa força, comum a diversos sistemas míticos, é personificada na figura do demiurgo, e sua importância sobrevive à substituição do *mithos* pelo *logos*, não somente nas filosofias platônica e neoplatônica, mas também nas estéticas filiadas àquelas escolas. Esse pensamento dirigido à procura de uma unidade transcendente passa da Filosofia para a Estética, e Aristóteles, mesmo opondo-se a Platão, clama, também, pela defesa da unidade da obra de arte (Poet. VI-VII, 1450b ss.).

Na Arte Poética, de Horácio, encontramos um exemplo indicial da importância dessa ordenação pelo demiurgo. Em seus cinco primeiros versos, o poeta nos sugere, em figuras estranhas:

Se um pintor quisesse juntar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo e a membros de animais de toda ordem aplicar plumas variegadas, de forma que terminasse em torpe e negro peixe a uma mulher de bela face, conteríeis vós o riso, ó meus amigos, se a ver tal espetáculo vos levassem? (Horácio, 1984, 49).

a disparidade elementar que o engenho não permite e, nos demais versos, incumbe-se da tarefa de mostrar o lícito e o ilícito para os demiurgos das palavras: os poetas.

Para que se compreenda o nascimento da ópera, é necessário que se tenha em mente algumas idéias relacionadas ao neoplatonismo, ao Caos, à figura do demiurgo.

1. O início

De todas as formas de arte, a ópera é, provavelmente, a única que tem certidão de nascimento. Sabemos exatamente onde e quando nasceu e quem foram seus criadores (Coelho, 2000, 19).

No carnaval de 1597, com os versos de Ottavio Rinuccini e a música de Jacopo Peri, encenou-se, em Florença, o primeiro *opera per musica*: uma tentativa de ordenar o caos vigente nas apresentações do que se chamava *dramma per musica*. Até aquela data, os tipos de *dramma* encenados apresentavam deficiências crônicas herdadas de suas origens: a falta de harmonia entre música e ação, a falta de unidade musical ou a complexidade excessiva da tessitura musical, dificultando o entendimento do texto.

Remontando ao final da Idade Média, início do Renascimento, com a valorização cada vez maior do teatro profano clássico, deixam-se, paulatinamente, os temas religiosos e retomam-se as peças latinas, apresentadas em língua original ou traduzidas para o vernáculo. Essas apresentações fazem-se acompanhar de músicas, no prólogo – mais tarde conhecida como abertura – e nos intervalos dramáticos – o *intermezzo*, entreato ou intermédio, que designaria, genericamente, esse tipo de encenação. A princípio, música e texto não se superpunham, se excluíam. As cortes italianas, em especial a de Florença, passaram a exigir a inserção de episódios cantados nessas apresentações, e esse espetáculo grandioso foi se transformando. Se, inicialmente, o canto, a dança e a música tinham papel acessório no *intermezzo*, aos poucos seu uso foi crescendo, a ponto de sua importância relegar a ação dramática ao segundo plano. A integração do teatro com a música dera o seu primeiro passo, mas restava ainda, como problema, a falta de unidade narrativa.

O culto da poesia bucólica clássica – Ovídio, Virgílio – mesclado com o desenvolvimento das *pastourelles* medievais, cria, na península itálica, a *favola pastorale*. A *pastourelle* original compunha-se de um diálogo entre uma pastora e seu amado cavaleiro. A esse gênero medieval somaram-se as poesias de gosto bucólico que o transformaram em peças dialogadas, a *favola*. A intriga amorosa esquematizada, os personagens humanos estilizados e as divindades mitológicas silvestres, encadeados por uma trama muito simples e até mesmo repetitiva, eram os principais ingredientes desses mimos renascentistas. Outra característica principal dessa manifestação era a métrica regular dos diálogos e narrativas. Tendo em vista sua origem camponesa, sua

simplicidade, agradava a nobres e plebeus. À unidade narrativa faltava, entretanto, unir a unidade musical.

Percorrendo as formas musicais populares conhecidas, chegamos à comédia madrigalesca. Durante a Idade Média, a criação da escrita musical, por Guido D'Arezzo, permitiu não só o registro dos sons musicais, mas também seu crescente domínio. Assim, as monodias puderam ser superpostas em duas, três e quatro melodias, formando, no caso da península itálica, nos séculos XIV e XV, *pari passu* com a música sacra, um tipo de música muito popular chamada *frótola*, que apresentava a mesma polifonia da música sacra. Da junção desse tipo de música popular à igualmente popular *Commedia dell'arte*, nasceu o que se conhece por comédia de madrigais: à frente, no palco, os atores encenavam intrigas e apresentavam descrições sociais em pantomima; mais atrás, no bastidor, os demais artistas cantavam o texto. Sobre o *intermezzo*, esta forma cênica apresentava a vantagem de apresentar unidade narrativa; sobre a *favola pastorale*, unidade musical. Esta, entretanto, apresentava tal cerração polifônica que dificultava em muito a compreensão do texto cantado.

2. A Renascença e a Ópera

As mudanças iniciadas no século XII, tais como a criação das cidades como centros populosos, em oposição aos feudos de raros habitantes, propicia o surgimento de um novo tipo de sábio: aquele desvinculado da jurisdição eclesiástica. É nesse momento que o medievalista Le Goff situa o aparecimento da figura do intelectual como conhecemos: o pensador que não está atrelado à Igreja ou a um nobre, mas produz seu saber e o disponibiliza a seu bel-prazer, com ou sem remuneração. Não são mais aquelas instituições, a nobreza e o clero, que determinam o saber: entra em cena a figura do mecenas. Dois acontecimentos, entretanto, aceleraram esse desenvolvimento no final da Idade Média: a queda de Constantinopla (1453) e a circunavegação do Globo pela expedição de Fernão de Magalhães (1519 a 1522). O incidente militar resultou na transferência, para o Ocidente, de sábios detentores da herança helenística. Todo cabedal artístico da música monódica herdada da antiguidade clássica, antes inacessível, coloca-se ao alcance dos artistas ocidentais. A expedição soterra de vez a já combalida física aristotélica. Ambos os fatos minam, irreversivelmente, o princípio

da infalibilidade da Igreja.

A gênese do intelectual do ocidente tem então, nesse ambiente de questionamento cosmológico, seu maior esplendor nas *cameratas*: grupos de estudiosos italianos que se reuniam em casa de um dos confrades para discutir, sob os auspícios de um patrono, variados interesses comuns ao grupo: artes, ciências e Filosofia. De interesse fundamental para a ópera é a *Camerata Fiorentina*, orientada pelos ideais artísticos do Neoplatonismo.

Essa teoria filosófica, proposta por Plotino no século II, apresenta oito princípios básicos:

- 1º. – a fecundidade do ser perfeito;
- 2º. – a seqüência da perfeição da causa em seus efeitos;
- 3º. – o Indivisível não se corrompe ao gerar (emanar) outros seres;
- 4º. – a emanação é livre e necessária (nada a pode deter);
- 5º. – o grau de perfeição dos seres (emanados) está diretamente relacionado à sua unidade e sua simplicidade;
- 6º. – os seres são tanto mais imperfeitos quanto mais se afastam da unidade de seu princípio;
- 7º. – a diversidade dos seres provém da adição de um elemento negativo (distintivo);
- 8º. – toda diferença, em qualquer de suas modalidades, seja forma ou matéria, é um princípio oposto ao bem.

Esses princípios, temperados com um pouco de aristotelismo, dirigiram os ideais renascentistas no seu afã de encontrar a beleza e, por extensão, o belo original. Refiro-me ao estagirita, tendo em vista que enquanto Platão nega reconhecer a possibilidade da transmissão de conhecimento por intermédio da obra de arte, por ser esta o simulacro do simulacro, Aristóteles reconhece que cada ser, grosso modo, carrega em si, em ato ou potência, a idéia original.

Determinados a fazer renascer os antigos valores ideais, mas ancorados em chão nacional, e interessados, predominantemente, pela pesquisa, os participantes reúnem-se à volta do conde Giovanni Bardi di Vernio com a finalidade específica de reconstituir a música antiga. Reconstruir o que eles imaginavam ser a beleza original da Antiguidade Clássica: voltar neoplatonicamente das formas musicais imperfeitas e corrompidas à perfeita comunhão do bem com o belo; pelo menos, na obra de arte,

resgatar o ensinar deleitando horaciano.

Nesse clímax de efervescência intelectual, tentando restaurar o que imaginavam ser a tragédia grega, durante o Carnaval Florentino de 1597, Ottavio Rinuccini e Jacopo Peri, descontentes com o caos reinante nos palcos, encenam *Dafne*, a primeira ópera de que se tem notícia, da qual não sobreviveu a partitura, apenas alguns fragmentos dos versos. Sabemos, entretanto, pelos testemunhos da época, que essa nova *opera per musica* trazia a integração do teatro e da música com unidade narrativa e musical: texto cantado compreensível aos espectadores. Nascera a Ópera.

Grande percurso teve esse gênero que se espalhou e se diversificou por todo o Ocidente, tomando cores nacionais, e que sempre oscilou na seletividade de seu público. Em alguns países, era mais popular, em outros, mais elitizado. Em todos, entretanto, principalmente a partir do Romantismo, a dança e a cantiga populares tiveram um papel fundamental nesse gênero dramático. Na Itália, as canções e baladas; na Espanha, as zarzuelas; na Rússia, as bilinas; etc. É fato conhecido que Carlos Gomes inseriu a melodia de “*Fui no Itororó*” na profonia de *O Guarani*. Sabe-se, também, que Puccini abusou das canções populares: incluiu muitos motivos das canções americanas na ópera feita por encomenda para a inauguração do *Metropolitan Opera House*, em Nova York; há canções populares chinesas em *Turandot*, etc. Quase metade de *Magdalena*, opereta de Villa-Lobos, é constituída de músicas brasileiras de brincadeira de roda. E os exemplos se multiplicam. A ópera nasceu embalada no berço da canção popular e, embora tenha atingido o *status* de nobreza, é naquela “prima pobre” que vai buscar seus mais valiosos empréstimos. Acreditamos que quando um artista se volta para a tarefa hercúlea de compor uma ópera nacional, ele está instaurando uma hierofania em que, por um lado, se resgatam a Antiguidade Clássica e a Renascença e, por outro, se recupera a universalidade da cantiga popular.

A ópera em língua portuguesa

“Ouve D’us os ecos, os clamores
de um mísero infeliz
a quem a sorte
dá na vida o rigor da mesma morte”.

(Antônio José da Silva, o Judeu. *Precipícios de Faetonte*)

Não demorou muito para que se fizesse ópera em língua portuguesa. E esta nasce sob o signo da perseguição: Antônio José da Silva (1704-1739), nascido no Brasil, cognominado o Judeu, passando a viver em Portugal da juventude até a morte, ligara-se a um grupo denominado “Os Brasileiros”, que ansiava por traduzir, no espírito popular nacional, a arte até então importada dos centros europeus. Imbuído desse propósito, o Judeu procurou renovar o repertório musical popular com espetáculos em língua vernácula, em contraposição à ópera italiana. “*Vida do Grande D. Quixote de La Mancha*”, “*As Guerras de Alecrim e Manjerona*”, “*Esopaida ou a Vida de Esopo*”, “*Precipícios de Faetone*” são algumas de suas óperas de grande sucesso à época. Esta última, cujos versos traduziam as agruras sofridas pelo poeta nas mãos do Santo Ofício, levou-o, mais uma vez, diante daquele tribunal, de onde saiu apenas para o suplício final.

Olhando sem maiores preconceitos suas óperas, pode-se dizer que o Judeu foi o precursor da *opéra-comique* e do *vaudeville*, tendo em vista que sua proposta era produzir espetáculos de drama em música para um público mais abrangente e não apenas para a nobreza: elite e povo aplaudiram sua obra.

O Barroco brasileiro não apresenta obras em nossa língua. Somente no final do Romantismo, começam a ser produzidos libretos em língua pátria. Alberto Nepomuceno, no final do século XIX, início do XX, por ser um dos primeiros a utilizar libretos em português, é arrastado a uma intensa polêmica com a crítica conservadora. De sua autoria temos *O Garatuja*, cena lírica inacabada, com libreto baseado no romance homônimo de José de Alencar, *Ártemis*, com libreto de Coelho Neto. Em um cenário mais próximo, temos as óperas *Izaht* de Heitor Villa-Lobos e Azevedo Júnior; *O Contratador de Diamantes*, *O Chalaça* e *Memórias de um Sargento de Milícias*, do compositor Francisco Mignone; *Pedro Malazarte* (libreto de Mário de Andrade) e *Um Homem Só* (libreto de Gian Francesco Guarnieri) do

compositor Camargo Guarnieri; *Amazonas* e *O Ermitão da Glória* de Assis Republicano; *Judas em Sábado de Aleluia* peça de Martins Pena musicada por Cirley de Holanda.

Gênero muito próximo da ópera, a *cantata cênica* apresenta um texto dramático sem a correspondente ação. Algumas óperas são assim apresentadas em virtude da complexidade de sua encenação. Nesse tipo de cantata, encontra-se, atualmente, *Sertão Sertões*. Com texto do diretor Carlos Rocha e música de Rufo Herrera, a obra é uma adaptação de *Grande Sertão Veredas*, de Guimarães Rosa, com anuência de Vilma Guimarães, filha do autor. O compositor compila elementos regionais, muito reconhecíveis pelos ritmos e melodias típicos do sertão mineiro, insere um naipe de violões e violas caipiras na orquestração e traz como solista um violeiro-cantador autêntico. Outras composições de mesma autoria inspiradas nos textos rosianos são: *Balada para Matraga*, *Primeiras Histórias* (óperas) e “*A Estória do Velho Camilo na Festa do Manuelzão*” (cantata cênica baseada em *Corpo de Baile*).

A ópera brasileira de Elomar

“é uma ficção que eu mostro com uma certa atemporalidade, é uma ficção de coisas que já existiam, que existem e que ainda vão existir.”
(Elomar, *apud* Ribeiro, 1996, 16)

Poeta e compositor prolífico, não podia deixar de exercer seu engenho nesse gênero musical. Desde a primeira, “menina dos meus olhos” (sic), o artista baiano trata, em suas tramas, da saga do nordestino; luta e movimento sempre fazem parte de sua vida, seja nos grandes centros urbanos, seja em seu torrão natal e, ainda, na mudança deste para aqueles. Transmuta-se no e para o cenário da caatinga o *epos* homérico: o homem deixa sua “*patra vea do sertão*”, mas, ao contrário de Odisseu, jamais encontrará o caminho de retorno ao lar. Nesse aspecto, o autor cumpre com o desígnio de retomar o que há de arquetípico nas ações trágicas, movidas pela *hybris*, para provocar uma catarse emocional nos ouvintes: procura o mesmo caminho de Rinuccini e Peri; como o peregrino no Caminho de Santiago, procura restaurar o sagrado existente *in illo tempore*. Alcança o estágio puro da arte: o mais universal instalado no mais particular.

1. *Auto da Catingueira*

O *Auto da Catingueira* foi composto em seis partes: um prólogo – *Bespa* – e cinco atos (chamados cantos pelo autor): *Da catingueira*, *Dos labutos*, *Das visage e das latumia*, *Do pidido* e *Das violas da morte* – cujos personagens são: um narrador, uma pastora de nome Dassanta, seu companheiro, um tropeiro chamado Chico das Chagas, e o personagem Cantador do Nordeste, que travará um duelo de violas e de facas com o companheiro de Dassanta.

No prólogo – *Bespa*, o narrador faz uma invocação, uma genealogia e, finalmente, uma apresentação da personagem principal, todas de modo breve. Esse prólogo lembra-nos, a um só tempo, os poemas clássicos, as Escrituras, o teatro medieval, a *commedia dell'arte* e o teatro shakespeariano. Acreditamos que a intenção do poeta é fazer convergir para o Sertão toda a herança poética do Ocidente, aquilo que ela tem de universal.

Primeiro Ato – *Da Catingueira*, ainda pelo narrador, Dassanta nos é apresentada com alguns pormenores a mais: seu nascimento em meio à quase miséria de seus pais, que puderam batizá-la, mas não puderam registrá-la (*Dassanta recebeu o*

sacramento/mais nunca teve a era assentada); sua característica de mulher fatal (*bunita que mitia medo... qui matava mais qui cobra de lajêdo*); sua trágica vida e seu pós-morte sem redenção (*Dispois da morte virô passo japiassoca assú*). Pobreza, dor e sofrimento transmitidos de forma poética para levar-nos a dois estados: à catarse ou ao questionamento, como acontece com as tragédias ao longo de nossa História.

Segundo Ato – *Dos Labutos*, o mesmo narrador apresenta-nos o dia-a-dia de Dassanta, as vicissitudes do Sertão. E, de trabalho em trabalho, de labuta em labuta, dá-nos mais detalhes da moça, de seu futuro companheiro e conta-nos como os trágicos personagens se conheceram. Nos quatro versos finais, o poeta reforça aquela separação (batismo sem registro) que existe entre o mundo destes personagens e o nosso, dito civilizado, ao deixar em suspenso a situação jurídica do casal (*uns conta quêles casô/ ôtros qui se imbrechô/ ôtros qui se ajuntô/ já ôtros qui num casô não*).

Terceiro Ato – *Das Visage e das Latumia*, o poeta dá voz a Dassanta para que ela descreva, na *Tirana da Pastora*, sua vida, seus sentimentos, suas frustrações e, no recitativo, sua interação mental com o mundo mágico das crendices, que beiram, por seu caráter didático, o universo mítico ancestral, anterior à Filosofia. Podemos tomar esse canto como uma marca icônica da personagem, pois nele se sucedem o mundo real e o imaginário, ambos cruéis, em que realidade e mistério, envolvem Dassanta numa aura sobrenatural quase assustadora: mulher e fada, tanto em seus aspectos numinosos quanto obscuros, luz e trevas, razão e desatino.

Ato Quarto – *Do Pidido*, é o mais lírico e belo de todo o Auto. Nele, Dassanta despe-se de sua aura sobrenatural anterior e torna-se inteiramente feminina, tangível, mulher ao alcance de todos nós, ao pedir que seu homem lhe traga da feira “coisinhas” de mulher: grampos, enfeites, chita, regalos e agrados, o denço do calor tropical. Em meio ao pedido, irrompe um vislumbre do sobrenatural: Dassanta antecipa-nos seu trágico destino, profetizado por um cego “cantadô”.

Ato Quinto – *Das violas da morte*. Dassanta e seu companheiro chegam a uma festa, em noite de lua cheia, onde um violeiro vindo de longe se extasia com a beleza da mulher do tropeiro e, pegando a viola, desafia qualquer dos convivas para uma peleja. Vendo que ninguém se adianta, Chico das Chagas vê-se obrigado a responder – temeroso, pois vai enfrentar um profissional do desafio do Alto Nordeste,

cantando gêneros desconhecidos, com filtros e vícios costumeiros, cantos estes em que agressividade, violência e humilhação tornam-se armas – uma retórica própria daquele mundo – usadas para levar a platéia à emoção e até mesmo ao transe. Os contendores chegam a um impasse em que vence o lado mais obscuro do homem e resolvem trocar de armas: de violas para peixeiras. Apesar das súplicas de Dassanta tentando chamar seu amor à razão, este lhe responde: “Num tem jeito minha hora/ Chegô...”. O narrador retorna e nos informa que:

“Cuan meu avô morreu
Dindinha contô
Cuano vovô morreu
qui foi triste aquela fonção
lá na Cabicêra
qui Dassanta a burrega marrã
foi encontrada num canto du terrêro
junt cuns violêro
mortos naquela manhã.”

O Auto da Catingueira pode ser retomado como um exemplo de poesia épica. Nele estão os elementos característicos desse gênero tanto no plano formal, como já explicitamos, quanto no plano dos conteúdos, haja vista que a ação se desenvolve, a exemplo das tragédias clássicas, à revelia de seus protagonistas. Estes, por sua *hybris* (desmedida), desencadeiam a *Moirá* (Fatalidade), que arrasta todos os envolvidos, seja por laços afetivos, seja por proximidade, a um inexorável fim trágico.

Esta primeira ópera completa de Elomar apresenta muitas possibilidades de ensino de Língua e Literatura. No exame da variante dialetal escolhida pelo autor para o texto do libreto, encontramos uma riqueza de metaplasmos que tanto podem sugerir uma evolução dos vocábulos enfocados quanto a manutenção de um estágio de língua arcaico, visto que muitas palavras coincidem com formas do Português medieval (lũa, ã’a, etc.) e outras tantas apresentam o resultado das leis de evolução fonética operantes em nossa língua. No exame da estrutura do texto, encontramos exemplos muito bem marcados dos gêneros propostos na poética clássica: o épico, na figura do narrador onisciente (violeiro) que, em um prólogo, apresenta a história de Dassanta e, ao final, fecha a narrativa em um epílogo; o lírico, pela exposição de individualidades – Dassanta, no segundo terceiro e quarto cantos/atos, fala de sua vida, seus anseios, suas

crenças e sua feminilidade; o dramático, na sua variante de cunho lírico – que justifica a classificação da obra como drama lírico – materializada no canto V como um desafio de violeiros, com uma intervenção de Dassanta tentando deter o destino: duas subjetividades em conflito disputando a atenção amorosa de uma terceira. Esse conflito (drama) de subjetividades (líricas), somado à música, é que caracteriza o gênero operístico.

2. O Retirante

Prólogo - Um pequeno fazendeiro do sertão penhora a um banco sua fazenda e todos os seus bens, como garantia de um empréstimo para beneficiamento de sua propriedade e lavoura. As chuvas não vêm. E, durante o prolongar da seca, a casa bancária envia-lhe os avisos de vencimento de prestações e juros. A cada aviso que recebe, mais lhe aumentam os temores de perder a terra ou pior, ir para a prisão. Assim, os dias vão passando, e, lavoura perdida, o banco penhora os bens do infeliz fazendeiro.

Há muito que o fazendeiro já nem mais consegue dormir de tanta preocupação.

Numa noite em sua camarinha, pela janela aberta, na esperança de sentir o vento Norte anunciador da chuva soprar, recebe uma lufada de ar quente no espaço do quarto. Esperançoso, então, fala: eis que chega o vento Norte, e, do fundo, uma voz responde: -Não! É o Anjo da Morte.... Após este ter-lhe dito coisas terríveis e saído, ouviu o fazendeiro o canto prolongado e firme do sapo cururu na barranca do Rio, donde, concluindo que a chuva estava próxima, se levanta e concita todos de casa para se alegrarem e prepararem terras para o plantio, pois que, por conseguinte, poderia saldar suas dívidas. A chuva prometia. Atravessa a sala escura e se depara novamente com o Anjo da Morte, o qual toma pelo boi encantado, o boi Aruá; e decide pegá-lo com vara de ferrão. Persegue a visagem, mas não consegue capturá-la; ela desvanece ao amanhecer.

Ouve-se uma buzina, é o dia da execução da penhora. Chega uma comitiva envidada pelo banco para a leitura da “Carta de Arrematação”, na qual dão a saber ao fazendeiro que seus bens já não lhe pertencem: foram arrematados em leilão por outrem.

Ao término da leitura da Carta de Arrematação, a sala está repleta de mulheres, crianças e vaqueiros; todos tristes, desapontados. Um jovem vaqueiro, ainda adolescente, adianta-se em direção ao Porteiro dos Auditórios (encarregado dos ritos jurídicos) reclamando da grande injustiça. Um policial, tomando o ferrão do vaqueiro como uma arma perigosa, trespassa-o a baioneta. Ao cair morto, vem o grande clamor dos presentes que guardam seu corpo pelo resto do dia e pela noite adentro, em fúnebre ritual roçaliano (sic).

Cena I: Novena - Uma estrada rampando (sic) uma ladeira ínvia, pedregosa e embarreada (sic), num certo lugar do Estado do Sertão – encosta de gerais, conhecido como Várzea dos Meiras – Lagoa dos Ariris. A paisagem é o grande semi-árido, esturricado por uma seca flagelante e prolongada, sob um céu de intenso azul.

Por trás do palco, fora da cena e bem, ouve-se, em pianíssimo, vozes de mulheres e crianças, que, em solene cortejo, e levando cada qual, sobre a cabeça, uma pedra sustentada pela mão esquerda, tendo na mão direita um raminho murcho, cantam novenas em penitência para que Deus mande cair a chuva no sertão – escaldante fogaréu do sol.

De pouco em pouco, em lentíssimo crescendo, sempre lento e sem pressa, entram na cena; primeiramente, as mulheres, após, as crianças e, por último, os homens; começam a subir a ladeira até a extrema lateral do palco de onde, contornando-o, descem por uma escada ou rampa, retornando à entrada da cena, de maneira que haja um contínuo circuito, dando a impressão de grande multidão em desfile, até que finde o mesmo. Para tanto, ao perpassar por trás da cortina, estão sempre mudando as cores dos trajos. Assim, no estudado tempo, voltam todos para o longe atrás do palco, de onde vieram, e, em decrescendo, as vozes irão sumindo, sumindo, pianando (sic – relativo a piano - [Do it. piano.] Adv. 1. Mús. Suavemente, com pouca força. [Aurélio, s.u.]), afastando e afastando, até findar o último verso em pianíssimo, como no começo.

Atenção: a marcha obedecerá a um andamento tal, que possibilite, com naturalidade, a presença, em cena, do coro que estiver cantando.

Esta é uma obra apenas começada, da qual temos a cena final do prólogo, gravada no CD Árias Sertânicas (Grav. Rio Gavião, 1992). Essa cena possui um cunho

dramático fortíssimo, reforçado por uma partitura cuja dinâmica traduz todo o nervosismo e tristeza dos presentes. O fundamento histórico está no sem-número de agricultores que, atraídos pela propaganda do Governo Federal, perderam suas terras, ao não poderem saldar os empréstimos contraídos nas carteiras de crédito rural. Dizia a propaganda: “Plante, que o governo garante”. Entretanto, aos primeiros fracassos, o povo emendou-a num mote: “Plante, que o João (Figueiredo) garante/ Mas plante pouco, que o gordo (Delfin) é louco”. Ouvimos este verso quando estive em Jacobina-BA. Embora haja, aproximadamente, dez anos entre esses dois versos e o auge da crise que levou milhares de agricultores à perda de suas terras, o povo não deixou o Governo sem castigo; pelo menos, o látego da língua funcionou. Assim como o dístico retro, a cena tem propósitos moralizantes e didáticos.

Fazendo uma pequena digressão, estamos convencidos de que a distribuição de crédito rural no Brasil, na década de 1970, foi uma urdidura para tomar, legalmente, as terras dos pequenos agricultores e aumentar os latifúndios.

3. *A Casa das Bonecas*

Personagens: Vaqueiro/Louco, Noiva, Boneca, malandros perversos urbanóides (sic), parentes do noivo, empregados da empresa de ônibus e figurantes.

Esta ópera, apenas esboçada, fala de um vaqueiro, noivo de uma moça – no alto sertão – que vivia de fazer bonecas de pano e de vendê-las nas feiras. Diante das dificuldades em conseguir o mínimo para um casamento, tais como enxovais, trens, etc., e após instâncias da noiva e dos pais dela, visto que os anos se passavam, o peão cria coragem e migra para São Paulo – tema recorrente na literatura popular nordestina: o “ir-para-São-Paulo”. Na época da partida, a Noiva, indagada pelo Peão, conta-lhe que está fazendo uma boneca de pano em tamanho natural, que estará pronta quando ele regressar.

Na Cidade-grande, trabalha na construção civil por quatro anos, economizando para voltar ao seu cariri. Completado o tempo, o protagonista mune-se do dinheiro, economizado a custo, e de presentes: um facão, um rosário com um par de brincos, um violão e o vestido da noiva; pega um ônibus “de linha” e inicia sua volta. Numa das paradas obrigatórias, o peão desce para tomar café, sempre agarrado ao seu tesouro: todo o dinheiro pelo qual alugara sua alma. Entretanto, malandros perversos

urbanóides (sic – adjetivo usado por Elomar com tom crítico ao homem da cidade) colocam narcótico na bebida do peão e este, quando acorda, enlouquece ao descobrir que todo seu dinheiro fora roubado. Dias depois, perambulando pela cidade, é localizado pelos empregados da empresa de ônibus, que o recambiam ao seu rincão natal.

O Peão não reconhece mais seus parentes, Noiva e amigos, mas, mesmo assim, distribui os presentes; entretanto, a cena é de consternação: os pais choram o triste estado do filho que retorna. Na cena seguinte, um diálogo entre a Noiva, o Peão (Louco) e a Boneca, mostra o estado de confusão mental do Louco, que não distingue, na verdade, a boneca de sua amada.

Essa ópera retoma um modelo apresentado pelo músico e escritor alemão E. T. A. Hoffmann, em seu conto *O Autômato*, a exemplo do que fizeram, no balé *Copélia*, Delibes (música) e Saint-Leon (argumento); e na ópera *Os Contos de Hoffmann*, de Offenbach (música) e Barbie e Carré (libreto). A confusão de um símile (boneca, autômato) com a realidade e o estado patológico subsequente, pode-se dizer, é o cerne dessas obras.

4. A Carta (Comentário)

Enquanto em sua primeira ópera, Elomar movimentava a protagonista num áspero caminho pelo interior do Sertão, nesta, a protagonista migra para São Paulo. Embora cada uma das heroínas percorra espaços geográficos distintos, o destino lhes apresenta um desfecho semelhante: acompanhando seu deslocamento espacial, há uma trajetória rumo à perdição. Seja pela morte trágica, no caso da primeira, seja pela danação, perda da identidade sócio-moral, perda da alma, i.e. sua identidade sócio-moral e cultural, no caso de A Carta. Naquela primeira obra, defrontamo-nos com o imaginário do sertanejo *in loco*: uma sertaneja, auxiliada por um narrador, mostra-nos o seu mundo, em sua própria perspectiva. Nesta última, o autor fala-nos do imaginário do sertanejo em relação aos centros econômicos: um lugar sob a égide de Jano, onde a fortuna tanto pode se dirigir à ventura, quanto à perda da alma, no sentido psicanalítico junguiano. As cândidas heroínas, Dassanta e Maria, ingenuamente em busca da felicidade, apenas cumprem as determinações da Moira.

Personagens.

Maria, uma moça do sertão, Diudurico, seu noivo, Tuzinha, prima da moça, Pleibói (sic), filho do dono da fábrica de tecidos, Gerente da fábrica e sua filha, Professora, Mãe (de Maria), coro de moças, rapazes, peões e peonas (sic).

Cena (ato) I – Na véspera de São João, em um terreiro fronteiro a uma pequena casa branca de porta e janelas azuis, em volta da fogueira, ao anoitecer, Maria, Diudurico, parentes e amigos conversam, comem, bebem e se divertem. Moças e rapazes, em grupos, brincam de roda, em trajés humildes, alternando estrofes. Chegando de São Paulo, luxuosamente vestida na última moda, entra Tuzinha e compara a pobreza do lugar com o esplendor da cidade; Maria lembra a antiga simplicidade da prima e esta lhe pergunta sobre o casamento. Ao saber dos noivos que a pobreza os impede de casar, Tuzinha, assumindo o papel de salvadora, sem o conhecimento de Diudurico, propõe que Maria fuja para São Paulo. Maria, vendo ser essa a única saída, chora. O coro de moças e rapazes retoma a cena para encerrar os festejos. Acabada a festa, Maria, sozinha em um canto do terreiro, lastima ter de deixar a “*Patra vea du Sertão*”, em um dos momentos mais líricos do texto.

Cena (ato) II – Numa sala de máquinas de uma antiga fábrica de tecidos, cinco peonas e dois peões solistas são acompanhados por um coro complementar. A primeira peona informa aos demais que o salário vai aumentar; secundados pelo estrépito das máquinas, todos cantam e fazem planos: repor o que o ladrão levou, se inscrever no judô, musculação e “jéz” (sic – grafia fonética da palavra inglesa *jazz*), etc. O primeiro peão informa da nova funcionária que virá trabalhar na fábrica, e chega Maria. Todos se admiram de sua beleza, e seu toque ingênuo faz com que os demais se lembrem de seus sertões: um fala de um sonho da noite anterior, no qual se transportava ao Sertão; outro, de uma mulher que rompeu a promessa de casamento. Maria fala de sua saudade e do peito ferido, por ter deixado seus amados sem aviso. As máquinas, que haviam diminuído o ritmo para Maria cantar, voltam ao estrépito normal, e o coro dos peões fecha a cena.

Cena (ato) III – A Novilha e o Jaguar - Uma grande ala num apartamento luxuoso. Móveis, mesas postas, com pratos, talheres, bebidas, etc. O cenário de uma grande festa. O filho do dono da fábrica, o *pleibói* (sic), termina os preparativos, dando

os últimos retoques no cabelo, mirando-se num espelho de parede, arrumando a vestimenta, ajeitando os óculos... Aguardando o gerente, a filha e Maria. Enquanto aguarda, o *pleibói* canta a “Ária do Apartamento”, na qual esboça alguma indecisão, ansiedade, resquícios de remorso, ou seja, uma crise de identidade. Abre-se a porta e entram o gerente, a filha e Maria. Após alguns minutos, o gerente e a filha desaparecem. Maria pergunta pelos demais convidados e o *pleibói* lhe responde que eles chegarão mais tarde. A conversa continua – Maria cada vez mais desconfiada – e o patrão arma o bote: tenta seduzi-la, mas, a cada frase, Maria responde com um “Não senhor”; rejeita-o, ele tenta estuprá-la, Maria puxa uma faca e encosta-lhe no peito dizendo “Sim senhor!” várias vezes. O patrão finge dar-se por vencido, mas insiste para que ela beba uma taça de vinho. Maria, a princípio, recusa, mas, ante a insistência do patrão, querendo livrar-se logo, aceita. O vinho fora narcotizado, e Maria, acreditando estar diante de Diudurico, se entrega ao *pleibói*.

Após esse episódio, como será lido na carta, Maria se entrega ao vício e à prostituição e, degradada, perdida sua honra, culturalmente morta, não volta ao Sertão.

Cena (ato) IV – Leitura da carta – No mesmo cenário da cena inicial, anos depois, mas na mesma data da partida de Maria, todos estão aguardando sua volta, enquanto festejam a véspera de São João. A noite avança e nem sinal de Maria. De repente, o coro masculino se alvoroça com alguém que se aproxima de mala na mão. Não é Maria, é uma mensageira trazendo uma carta de Maria para a mãe. A mãe manda chamar uma professora que inicia a leitura da carta – este é o clímax e a cena final da ópera. Maria conta suas vicissitudes, narra toda sua desgraça e se despede: “Adeus mamãe/ estou morta/ para sempre/ e nunca mais”. Cai o pano.

A carta pode ser tomada, metaforicamente, como o fantasma de Maria, que aparece aos seus para se redimir, pelo menos em parte, dos pecados que a levaram à morte. Como se trata de Sertão, mas na modernidade, a alma penada do *Auto da Catingueira* se transforma em carta, como se fora uma sombra vinda do Hades para lembrar aos mortais os perigos que espreitam nossas fraquezas. De um ponto de vista mais simples, essa ópera expõe como o nordestino imagina a cidade-grande, e o que representa o deslocamento para esses centros populosos: uma possibilidade de riqueza, mas também um risco de perdição.

5. Faviela

Ópera em um ato e três cenas. Personagens: Aparício (um vaqueiro), Madrinha, Pai, Mãe, Caçula, Primas, figurantes (comadres ajudantes na cozinha).

O enredo é de uma simplicidade sertânica, qual a paisagem crestada pelo clima. Sua exuberância e beleza estão nos diálogos que, ricos em formas dialetais do Nordeste, mostram elementos característicos da psicologia do povo daquela região, os quais podem ser transpostos para qualquer nacionalidade. Essa, talvez, seja a função do artista: desvelar os aspectos universais escondidos sob as aparências fugazes.

No primeiro ato, 1ª, 2ª, 3ª Prima e a Caçula conversam na cozinha durante a azáfama dos preparativos de festa, a “Bespa” – véspera de São João; falam de um parente que foi para o Paraná e não dá notícias, dos preparativos de um casamento. Aparício ronda pela cozinha, seu Pai pergunta-lhe porque sua noiva não veio e, ao saber que a razão é montaria, cede-lhe uma boa égua e o manda buscar Faviela.

No segundo ato, Aparício, montado na égua Catarina, atravessa a Caatinga e expõe seus anseios, seu amor por Faviela, suas esperanças, seus temores. É o momento de maior lirismo da ópera.

No terceiro e último ato, Aparício chega à casa da Madrinha enlutada, com “o olhar petrificado no horizonte”. Segundo o costume, toma a benção, lava o rosto e as mãos e pergunta por Faviela. A Madrinha lhe conta do misterioso homem que ali tivera pousada, na lua minguante anterior, e consigo levou Faviela. Aparício chora sua dor e cai o pano.

6. Pequena Conclusão

Das outras óperas – Os Poetas são Loucos mas conversam com Deus, O Peão Mansador, Lanceiros Negros, De Nossas vidas Vaporosas – pouco poderíamos falar, tendo em vista que algumas ainda estão em processo de composição e de outras, perdeu-se parte da produção manuscrita. Entretanto, debruçando-nos sobre essas cinco obras, percebemos o seu importante valor. Retomando a trajetória de Nepomuceno, *mutatis mutandis*, Elomar atualiza a ópera brasileira ao lhe dar o colorido lingüístico, característico da cultura nela retratada. Fala, ao mesmo tempo, como o homem que vive e presencia as vicissitudes do Nordeste e como o artista que se distancia do

mundo para poder transformá-lo em puro gozo estético. Torna-se sua obra, por tudo isso, um documento de possibilidades multidisciplinares. Certamente, uma deliciosa carta à posteridade.

7. Referências Bibliográficas

FRAILE, Guillermo. Historia de la Filosofía, vol. I – Grecia y Roma. Madri, Gredos: 1990.

GROUT, Donald Jay & WILLIAMS, Hermine Weigel. Short History of Opera. Columbia University Press: 2003.

HERRERA, Rufo. Sertão Sertões. www.movimento.com/.

LE GOF, Jacques. Os Intelectuais na Idade Média. São Paulo, Brasiliense: 1995.

MAURILIO, Ernani & RENAUT, Adelina. Introdução e comentário crítico e elucidativo do poema (Auto da Catingueira). Vitória da Conquista: Rio Gavião, 1983.

MELLO, Elomar Figueira. A Carta in Bepas, Esponsais, Sertan. Vitória da Conquista: Libreto sem data (Fotocópia).

PARKER, Roger. The Oxford Illustrated History of Opera. Oxford University Press: 2001.

ROSENBLATT, Sultana Levy. Antonio José o Marrano Português, in rev. Morashá: 25-9-1999. www.morasha.com.br.

SAMPAIO, Luiz Paulo & FURLANETTO, Bruno. in HAREWOOD, Conde de (org.). Kobbé, o livro Completo da Ópera. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor: 1994.

SMITH, Patrick J. Tenth Muse: A Historical Study of the Opera Libreto. New York, Schimers Books: 1976.

A Língua de Elomar: apresentação do Corpus Elomarianum

0. Algumas considerações filológicas

O texto é a própria razão de ser da Filologia. É ele que pode favorecer a visão do estado da língua em épocas as mais remotas. Se estudados com método filológico e organizados cronologicamente, os textos permitirão elaborar a história do idioma. (Camilo Rosa, 2001, 4)

O debruçar-se sobre um trabalho de natureza lingüístico-filológica impõe considerações iniciais que situem o leitor na direção dada ao projeto apresentado. Isto implica preparação técnica específica da equipe de trabalho, assim como consciência da responsabilidade que estaria assumindo diante da comunidade leitora, e da comunidade especial da área.

Ao filólogo, portanto, compete uma especialização técnico-científica para o estudo dos textos, a fim de apontar seus “erros”, criticá-los quanto a sua autenticidade, indicando, com a maior exatidão possível, sua autoria e época de origem, como também dirimir dúvidas que possam ser atribuídas à obscuridade de determinadas passagens. Cabe ao filólogo, além de selecionar com rigor a edição com a qual vai trabalhar, citar trechos que venham ilustrar determinadas situações da língua, referir-se com precisão à fonte da qual foi retirada tal passagem, indicando autor, obra, página, local e data da edição. Para tanto, a formação filológica exige muito estudo e muita dedicação.

Ainda que se trate de um estudo voltado para letras de música, verifica-se a necessidade de um tratamento filológico aplicado ao corpus que, em boa parte, apresenta problemas oriundos de uma variedade (orto)gráfica que chega a ser complicadora. Trata-se de um conjunto de textos produzido em mais de uma variedade de usos lingüísticos; por isso, requer tratamento muito cuidadoso, já que vai documentar os textos e divulgá-los amplamente. Além disso, esta divulgação tem um compromisso de natureza político-idiomática que eleva a responsabilidade da equipe de editoração, no sentido de registrar, com a maior fidelidade, as formas que testemunham fatos culturais distanciados do leitor no tempo ou no espaço.

Partindo-se do levantamento de registros textuais que se prestassem a documentar o corpus, a equipe deparou-se com sério problema: parte significativa da obra manuscrita foi destruída pelo tempo e pelos predadores naturais (ratos, cupins, traças, etc). As peças gravadas em disco nem sempre vêm acompanhadas por encartes com as letras e, quando vêm, apresentam-se diferentes. Ainda que se pudesse contar com alguma cooperação do autor (que vive em sua fazenda em Vitória da Conquista, BA), esta não seria suficiente para o rigor filológico, uma vez que o próprio autor oscila no registro/revisão das formas, alegando a distância do tempo em que algumas letras foram criadas. Vê-se então que algumas fases do trabalho filológico (a *recensio* - levantamento de todos os códices existentes da obra - e a *collatio codicum*, ou a comparação dos diversos códices ou edições da tradição direta) já se anunciam prejudicadas.

Em função disso, impôs-se a elaboração de um conjunto de critérios que pudesse dar uniformidade de tratamento às formas gráficas dos textos e, ao mesmo tempo, demonstrassem atitude técnico-científica no tratamento do material em exame.

Antes de entrar-se na descrição dos critérios elaborados, cumpre explicitar que as funções da Filologia e da Ecdótica (ciência auxiliar no assentamento de textos) são complementares: a primeira explica o texto e tenta apontar sua forma original, através dos princípios da crítica textual; a segunda compreende a operação da crítica textual e a organização material e formal do texto, com vistas à publicação.

Ainda é relevante a função emergente do tratamento filológico dos textos, que é a de transformar a obra escrita num instrumento que permita ao filólogo reconstituir a vida espiritual de um povo ou de uma comunidade, em determinada época. E este é um dos grandes objetivos do trabalho com o cancionero de Elomar: pretende-se documentar a língua nacional, sua variedade e a riqueza cultural inscrita nessa variedade.

Num primeiro momento (fase da crítica textual), o pesquisador tenta constituir o texto, buscando aproximá-lo ao máximo de sua forma original.

A leitura dos textos em assentamento teria sido acompanhada (ainda que irregularmente) pelo autor. Mas não foi suficiente para sanar muitas dúvidas encontradas em “publicações” como páginas da Internet, encartes de discos, livros

didáticos, etc. Por isso, a *emendatio* (conjunto das operações que visam à correção do texto) seguiu critérios externos, construídos em conformidade com princípios da gramática normativa, da lingüística do uso, da dialetologia, etc.

Findo o trabalho da *crítica textual*, com o assentamento dos textos do corpus, são inseridos dados de *crítica histórico-literária*, que procura esclarecer possíveis pontos obscuros, eliminar lacunas através do conhecimento de informações a respeito do texto, etc. Aqui também são usados os critérios externos, sobretudo citações, alusões, referências etc. A crítica histórico-literária aborda os itens identificados a seguir: a) *datação*: tenta-se determinar a data, o ano ou, pelo menos, a época em que o documento foi escrito, o que pode ser muito útil para a compreensão de seu conteúdo, de sua forma, finalidade e outros aspectos, já que um escrito, de algum modo, reflete sua época; b) *fontes*: pesquisam-se as citações diretas e as indiretas, as alusões, os possíveis plágios, as imitações, em resumo, toda e qualquer influência de outros autores sobre o texto; c) *circunstâncias*: tenta-se situar um documento em seu contexto histórico, cultural, social e político, para facilitar a compreensão de sua mensagem, esclarecer tópicos e alusões, além de alinhar autor e obra segundo as diversas correntes filosóficas, literárias, políticas, etc; d) *sorte*: avalia-se a boa ou má sorte do texto; o êxito de um texto manuscrito se avalia pelo número de cópias, pelas citações, referências, estudos, alusões, etc. e) *integridade*: procura-se verificar se houve supressões ou inserções no texto original; f) *linguagem do texto*: do estudo da linguagem do documento, o filólogo pode colher muitas informações importantes para um conhecimento mais aprofundado do próprio texto, bem como da própria língua; g) *avaliação crítica*: último passo da *crítica histórico-literária*, consiste numa avaliação crítica final da obra sob dois aspectos: seu valor documental e seu valor literário.

Uma última etapa do trabalho filológico, seguindo princípios da hermenêutica (a ciência da interpretação), é a tentativa de estabelecerem-se os detalhes ou os pormenores, que o leitor porventura não consiga entender com clareza, ou que mereçam um aprofundamento maior. Esta fase do trabalho é conhecida como exegese do pormenor e buscará aclarar as alusões opacas, verificará a autenticidade e a correção das citações, identificará possíveis erros históricos; tentará, ao menos, significar expressões típicas, tópicos obscurecidos por interpolações ou supressões; pesquisará a razão de aparentes ou reais incoerências do texto e outros problemas

semelhantes. Esse trabalho exige do pesquisador muitos conhecimentos de ciências afins, bem como do contexto próximo e remoto.

Concluído o trabalho filológico, o texto estará pronto para publicação. O tipo de edição a escolher dependerá dos objetivos da obra. No presente estudo, tem-se por meta uma edição com características de uma edição crítica, mas com propósito técnico-didático, sem, contudo, poder ser classificada como uma edição escolar.

1. Critérios de seleção do corpus

1.1 Segundo a natureza dos textos

Após contato direto com o compositor, verificou-se quão mais extensa é sua obra, que o material documentado por sua discografia. Por isso, consideradas as metas do projeto, Elomar sugeriu deixar de fora seus roteiros de cinema e centrar o foco na composição de caráter mais erudito: óperas, operetas, antífonas e canções.

1.2 Segundo os estilos lingüísticos utilizados

Segundo a substância lingüística a ser examinada, serão privilegiados os textos em que se entrecruzam as variedades sertânicas, arcaicas, poéticas, neológicas, etc., detendo o olhar sobre a perspectiva dialetal altamente consciente, deliberada, com que Elomar dá vida aos personagens em sua obra. Escrevendo em estilo plural (onde atravessam passagens líricas, épicas e dramáticas), confere ao texto um caráter eminentemente pictórico: os cenários, personagens e ações descritos/narrados projetam-se na tela mental do ouvinte/leitor, permitindo-lhe assistir ao texto como a um filme ou peça teatral.

2. Critérios de assentamento do texto

Em se tratando de um trabalho que envolve assentamento de texto, impõe-se o estabelecimento de critérios de edição, para que não se perca a qualidade do signo-texto original nem se criem dificuldades de compreensão por parte do leitor.

Evidentemente, a construção deste tipo de corpus requer uma completa explicitação e documentação da correspondência entre os manuscritos (ou fontes impressas) e o texto que será objeto de análise. Por outro lado, em função dos objetivos

a estudar, serão adotados diferentes critérios de edição. No presente estudo, estar-se-á ocupado com a determinação do léxico, da sua morfologia ou da sua sintaxe e significado ; embora seja desejável a manutenção da (orto)grafia original, esta pode ser adaptada sem perda substancial de informação.

3. Estabilização do texto - edições utilizadas

Para levantamento e assentamento dos textos, como se trata de obra fonográfica, as fontes disponíveis foram os discos gravados, a que se pôde ter acesso, e algumas páginas digitais.

3.1 Fontes Discográficas

Listagem das gravações disponíveis

- a) Elomar... Das barrancas do Rio Gavião. Auto da Catingueira - Elomar, Jaques Morelembaum, Marcelo Bernardes, Andrea Daltro, Sônia Penido, Xangai e Dercio Marques - Gravado na Sala de Visitas da Casa dos Carneiros em Gameleira (Vitória da Conquista-BA), 1973.

Músicas: O Violeiro, O Pidido, Zefinha, Incelença do Amor Retirante, Joana Flor das Alagoas, Cantiga de Amigo, Cavaleiro do São Joaquim, Na Estrada das Areias de Ouro, Retirada, Cantada, Acalanto, Canção da Catingueira.

- b) Na Quadrada das Águas Perdidas - VINIL – Álbum duplo. Elomar, Elena Rodrigues, Dercio Marques, Xangai e Carlos Pita - Gravado no Seminário de Música da UFBA, 1979.

Músicas: A Meu Deus um Canto Novo, Na Quadrada das Águas Perdidas, A Pergunta, Arrumação, Deserança, Chula no Terreiro, Campo Branco, Parcelada (Auto da Catingueira), Estrela Maga dos Ciganos, Função, Noite de Santo Reis, Cantoria Pastoral, O Rapto de Joana do Tarugo, Canto de Guerreiro Mongoió, Clariô (Auto da Catingueira), Bespa (Auto da Catingueira), Dassanta (Auto da Catingueira), Curvas do Rio, Tirana (Tropeiro Gonsalin), Puluxias (Tropeiro Gonsalin)

- c) Parcelada Malunga - Vinil - Elomar, Arthur Moreira Lima, Xangai, Heraldo do Monte, José Gomes - Gravado ao Vivo no Teatro Pixinguinha (SP), 1980.

Músicas: O Violeiro, As Curvas do Rio, Louvação, Cantiga de Amigo, Chula no Terreiro, Peão na Amarração, Cantada, Estrela Maga dos Ciganos, Puluxias, Clariô.

- d) Fantasia Leiga para um Rio Seco - Elomar e Orquestra Sinfônica da Bahia - Gravado no Auditório do Centro de Convenções da Bahia, 1981.

Músicas: Abertura, Tirana, Parcela, Contradança, Amarração.

- e) ConSertão - Elomar, Arthur Moreira Lima, Paulo Moura e Heraldo do Monte

- f) Gravado na Sala Cecília Meireles(RJ), 1982.

Músicas: DISCO 1: *Estrela maga dos ciganos* (Elomar), *Noite de Santo Reis* (Elomar), *Na estrada das areias de ouro* (Elomar), *Campo branco* (Elomar), *Incelença pra terra que o sol matou* - (Elomar), *Trabalhadores na destoca* (Elomar), *Pau-de-arara* (Luiz Gonzaga), *Festa no sertão*, (Villa-Lobos); // DISCO 2: *Valsa da dor* (Villa-Lobos), *Leninia* (Codó), *Valsa de esquina nº 12, em fá menor [1943]* (Francisco Mignone), *Espinha de bacalhau* (Severino Araújo), *Pedacinhos do céu* (Waldir Azevedo), *Corban* (Elomar). [grifamos as músicas de Elomar]

- g) Cartas Catingueiras – Elomar - Gravado no “Nosso Estúdio” – SP, 1982.

Músicas: DISCO 1: Cantiga do Estradar, História de Vaqueiros, Faviela, Seresta Sertaneza, O Cavaleiro da Torre, Um Cavaleiro na Tempestade, O Peão na Amarração, Homenagem a um Menestrel. // DISCO 2: A Donzela Tiadora, Gabriela, Naninha, Incelença para um Poeta Morto, Corban, Duvê Esse Chão Quêma Meus Pé, Calundú e Cacorê, Batuque na Serra da Tromba, Batuque na Panela, Trabalhadores na Destoca

- h) Sertania/Cantiga Do Boi Incantado – FCBA, 1983.

Músicas: Sertania – Sinfonia do sertão, opus 138 (1983): I – Introdução – animado e enérgico, II – Episódios – amplo; III – Catarse – denso, andante, grandioso - Cantiga do Boi Encantado.

- i) Auto da Catingueira – Vinil. Gravação Rio Gavião. 1984.

Músicas: DISCO 1: Bespa, 1º Canto: Da Catingueira, 2º Canto: Dos Labutos, 4º Canto: Das Visage e Das Latumia, Tirana da Pastora, Recitativo, 4º Canto: Do Pidido; // DISCO 2: 5º Canto: Das Viola da Morte

- j) Cantoria 1 - Elomar, Geraldo Azevedo, Vital Farias, Xangai - Gravado ao Vivo no Teatro Castro Alves (Salvador-BA), 1984.

Músicas: Desafio do Auto da Catingueira (Elomar), Novena (G.Azevedo, M.Vinicius), Sete Cantigas para Voar (V. Farias), Cantiga do Boi Incantado (Elomar),

Kukukaya (Jogo da Asa da Bruxa) (C.França), Ai que Saudade de Ocê (V. Farias), Ai d'eu Sodade (tradicional), Semente de Adão (G.Azevedo,C.Fernando) e Viramundo (Gil,Capinam), *Cantiga do Estradar* (Elomar), *Violêro* (Elomar), Saga da Amazônia (V. Farias), Matança (Jatobá), Xangai, *Cantiga de Amigo* (Elomar). [grifamos as músicas de Elomar]

- k) Xangai Canta Elomar - Xangai, Elomar, João Omar, Jaques Morelembaum, Eduardo Morelembaum, Eduardo Pereira, 1986.

Músicas: Desafio, Na estrada das areias de ouro , A pergunta, Puluxia das 7 portas, Puluxia estradeira, Dassanta, Gabriela, A meu Deus um canto novo, Rapto de Juana do Tarugo, História de vaqueiros, Incelença pro amor retirante.

- l) Cantoria 2 - Elomar, Geraldo Azevedo, Vital Farias, Xangai - Gravado ao Vivo no Teatro Castro Alves (Salvador-BA), 1988.

Músicas: Abertura (poupurri), *Desafio do Auto da Catingueira* (Elomar), Repente (Vital Farias), Novena (Geraldo Azevedo/Marcus Vinicius), Era Casa Era Jardim/ Veja Margarida (Vital Farias), Sabor Colorido (Geraldo Azevedo)/ Moça Bonita (Geraldo Azevedo/ Capinam), *Na quadrada das Águas Perdidas* (Elomar), Cantilena de Lua Cheia (Vital Farias), *Arrumação* (Elomar), Suite Correnteza (Geraldo Azevedo), Barcarola do São Francisco (Geraldo Azevedo/ Carlos Fernando), Talismã (Geraldo Azevedo/ Alceu Valença), Caravana (Geraldo Azevedo/ Alceu Valença), Estampas Eucalol (Helio Contreiras), Saga de Severinin (Vital Farias), *Cantiga de Amigo* (Elomar). [grifamos as músicas de Elomar]

- m) Concerto Sertanez - Elomar, Turíbio Santos, Xangai e João Omar (part. especial) - Gravado ao vivo no teatro Castro Alves, em Salvador-BH, 1988.

Músicas: *Violero* (Elomar), Jundiá (Xangai), Suíte nordestina (Luiz Gonzaga - Humberto Teixeira), *Campo branco* (Elomar), Sons de carrilhões (João Pernambuco), Nas asas do Zabelê - Matança (Jatobá), Ave Maria (Meditação de Gounod sobre Prelúdio de Bach), Homenagem a Jackson Venenoso segredo (Hélio Contreiras - Capinan - Xangai), Sertantifona (Balada do Filho Pródigo); *O Pidido* (Elomar). [grifamos as músicas de Elomar]

- n) Elomar em Concerto - Elomar, Jaques Morelembaum, Quarteto Bessler-Reis, Paulo Sérgio Santos, Marcelo Bernardes, Antônio Augusto e Octeto Coral de Muri Costa - Gravado ao Vivo na Sala Cecília Meireles (RJ), 1990.

Músicas: Parcelada, Violeiro, Gabriela, Campo Branco, A Meu Deus um Canto

Novo, O Peão na Amarração, Incelença pro Amor Retirante, Balada do Filho Pródigo, Loa, Gratidão, Arrumação

- o) Árias Sertânicas - Elomar e João Omar - Gravado no Estúdio Cacalieri - BA, 1992.

Músicas: Abertura, Dança da Fogueira, Patra Vêa do Sertão, Ária do Apartamento, A Única Esperança, Tão Tarde e Nem Sinal, A Leitura, Agora Sou Feliz, Carta de Arrematação, A Terra qui Nós Pissui.

- p) Cantoria 3 Canto e Solo – Elomar - Gravado ao Vivo no Teatro Castro Alves (Salvador-BA), 1994.

Músicas: A Donzela Tiadora, Canto de Guerreiro Mongoió, Ecos de uma Estrofe de Abacuc, Corban, Calundú e Cacoré, Seresta Sertaneza, Cantiga do Estradar, Duvê Esse Chão Quêma Meus Pé, Faviela.

- q) Cantoria Brasileira – Elomar, Pena Branca, Renato Teixeira, Teça Calazans e Xangai. Gravado ao vivo no Canecão, 2002.

Músicas: Luar do Sertão (Catulo Cearense), *Campo Branco* (Elomar) *O Pidido* (Elomar), *Arrumação* (Elomar), O Homem tem que ter Mulher (Juraildes da Cruz), Pequeninina (Renato Teixeira), Bebê (Hermeto Paschoal), Caicó (Villa-Lobos, Milton Nascimento, Teca Calazans), Acauã (Sinhô), Vaca Estrela e Boi Fubá (Patativa do Assaré), Vazante (Chico Lobo), Tropa (Chico Lobo), Romaria (Renato Teixeira), Balanceando (Seu Chico Alves de Ubatuba), Tocando em Frente (Renato Teixeira, Almir Sater), Canoeiro (tradicional), Vida de Viajante (Luiz Gonzaga, Hervê Cordovil). [grifamos as músicas de Elomar]

3.2 Fontes digitais:

- r) <http://www.facom.ufba.br/elomar/>
s) <http://www.geocities.com/Broadway/Stage/3901/elomar1.htm>
t) <http://www.mpbnet.com.br/musicos/elomar/>
u) <http://www.cliquemusic.com.br/artistas/elomar.asp>
v) <http://cf.uol.com.br/encmusical/listaverbete.asp?code=1586>
w) http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T_FORM_A&nome=Elo mar

4. Critérios de edição e etiquetagem

Considerando que um dos objetivos desta pesquisa é demonstrar a versatilidade

lingüística do compositor, que utiliza em seus textos a variedade da língua portuguesa, desde a forma mais rudimentar de expressão verbal (entre o caipira sertanejo nordestino e a erudição inscrita no uso padrão) até a mais rebuscada (norma padrão e formas eruditas), decidiu-se por grafar os textos mediante os critérios abaixo discriminados. Como informação complementar, utilizou-se um conjunto de símbolos que se aporão aos vocábulos para indicar-lhes características particulares.

4.1 Trechos em norma padrão

O autor é versátil quanto ao uso da língua. Por isso, compôs peças em que predomina o uso padrão do português. Os trechos que seguem este modelo serão transcritos conforme as normas ortográficas vigentes.

Exemplo: *Bem de longe na grande viagem / Sobrecarregado para o descansar / Emergi de paragens ciganas / Pelas mãos de Elmana, santas como a luz / E em silêncio contemplo, então / Mais nada a revelar / Fadigado e farto de clamar às pedras (...)* (trecho de “A Meu Deus um Canto Novo”)

4.2 Trechos dialetais

A transcrição dos fragmentos observará os seguintes critérios:

- será mantida a grafia pseudofonética utilizada pelo autor, ainda que tentando uniformizá-la em favor da leitura (o autor flutua, às vezes, na grafia), para indicar as diferenças ou evoluções fônicas que serão estudadas, uma a uma, ao longo desta pesquisa.

Exemplo: No *pispei* de tudo (**principeio* - forma correspondente a *princípio*) (trecho de “A Meu Deus um Canto Novo”)

Vejam o que recomenda Amadeu Amaral:

(...) grafá-la sempre tal qual for ouvida. Por exemplo: se ouvirem pronunciar *capuêra*, escrever *capuêra* e não capoeira. Isto é essencial, e há muitíssimas coleções de vocábulos que, por não terem obedecido a este preceito, quase nenhum serviço prestam aos estudiosos, não passando, ou passando pouco de meras curiosidades; (Amaral, 1982 – Introdução.)

- transcrever os metaplasmos encontrados, excluindo, contudo, acentos gráficos não mais previstos segundo a ortografia atual, exceto no caso das palavras que apresentam monotongação final, que permaneceriam com o acento. Resumo:

monotongação medial (em itálico)– excluído o acento; monotongação final (sublinhado) – mantido o acento.

Exemplo: Filha de um tal cantadô / Anjos Alvo Senhorin /Anjos Alvo Senhorin / Dele o qui pude apurá / Foi o relato d’um *vaquero* / Neto de um *marruero* / Matadô de marruá / Qui era *companhero* seu / No Campo do Sete Istrêlo / No Campo do Sete Istrêlo / Malunga e *violero* / Ranca-tôco de ribada / Séro distimido e *ordero* / Num gostava de zuada / Rematô o velho na *fera* / Manso passô a vida *intera* / Mais morreu sem temê nada ai / (trecho de “Bespa” do “Auto da Catingueira”).

– as palavras oxítonas terminadas em R, o qual é suprimido na fala, devem seguir o modelo ortográfico: *oxítonas em A, E, O, seguidas ou não de S, levam acento gráfico*. Assim, *comer* > *comê* ou **cumê*; *falar* > *falá*.

Vejam no exemplo acima, extraído de “Bespa”, a ocorrência de: *cantadô / apurá / matadô/ temê*

As palavras grifadas em “Bespa” demonstram que:

- a redução dos ditongos (monotongação: *ei > e*; *ou > o*) em *Vaquero*, *marruero*, *violero*, *ordero*, *fera /ê/*, *passo (ô)*, *intera /ê/* (e semelhantes) será grafada sem acento, ainda que a monotongação seja preservada.
- grafias populares como *Istrêlo* (cf. *estrelô*) e *Ranca-tôco* terão suas formas atualizadas, sem acento gráfico.
- as formas representativas do uso popular deverão submeter-se às regras ortográficas vigentes e serão assinaladas com * (*asterisco*). Exemplo: *pra* = tirar acento; *cassote* > *caçote* (f. dic.)
- uniformizar a grafia de palavras como: *lua*, *unha*. Todas as vezes que indicar uso arcaico, grafar com til no (ũ) e marcar o vocábulo com (arc.). Usar o mesmo critério para palavras que se assemelhem a estas. Exemplo: *mia* = *mã*

As formas cuja grafia difere do português padrão atual serão identificadas no glossário que acompanhará cada música, da seguinte forma: a) - *arcaísmos preservados* terão grafia mantida e serão indicados com (arc.). Ex. *lũa*; b) - *neologismos literários* (formas criadas pelo autor) serão submetidas à ortografia oficial no que concerne à acentuação e ao emprego de letras e serão identificadas com (n.l.). Ex. *cavandante* (n.l.) (de “Cavaleiro de São Joaquim” – In *Elomar das barrancas do Rio Gavião*). As letras que constituem o corpus serão apresentadas em capítulo

específico e virão acompanhadas de um glossário com notas explicativas, para auxiliar a leitura. A grafia dos nomes de pessoas, lugares e entidades será com inicial maiúscula, conforme prevê o Pequeno Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa.

A descrição do corpus elomariano pode vir a representar um instrumento de trabalho útil para futuros estudos deste da língua portuguesa, contemplada a sua variedade. O seu confronto com outros trabalhos similares poderá permitir a interpretação dos dados gramaticais em termos históricos, tais quais os clássicos estudos deixados por Sousa da Silveira, José Joaquim Neto, Serafim da Silva Neto, Silvio Romero e outros.

Como já dissemos, não há intenção de esgotar-se a análise, uma vez que os suportes institucionais para a pesquisa não são os ideais. Disto decorreu, inclusive o cancelamento do projeto maior Elomar: língua e estilo do português do Brasil, uma vez que não foi obtido o subsídio de custeio necessário às pesquisas fora do âmbito meramente bibliográfico. Contudo, a equipe de trabalho (Luiz Karol, Any Cristina Salomão e a bolsista de IC Fernanda Piccinini) dedicou-se o mais que pôde e então reunimos nesta obra os nossos achados.

5. Letras Comentadas

Nesta seção, apresentaremos um significativo conjunto de letras de autoria de Elomar, com vistas a dar a conhecer sua produção artística e, por meio dela, enriquecer o repertório verbal do falante nacional, em especial.

16.1.1. A Donzela Tiadora

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

Glossário e Notas Explicativas

Anjericó (reg.)– angélico, nome comum a diversas trepadeiras do gênero *Aristolochia*, com flores cuja corola soldada assemelha-se a um coração, e cujas raízes são consideradas panacéia para diversos males. (v. 13).

Bai (reg.)= Baio - 1. Que tem a cor do ouro desmaiado. 2. Diz-se do equídeo castanho ou amarelo tirante a castanho. [Aurélio,su]. (v.18).

Cumo (reg.) = como. (v. 8).

De boca-de-coro (reg.) – por unanimidade. (v. 7).

Dobra de oro – dobrão de ouro, designação comum a diversas moedas antigas portuguesas. (v. 9)

Donzela Tiadora – Trata-se de lenda trazida à Península Ibérica pelos árabes. O seu cerne, entretanto, coincide com a história de Teodora (séc. VI d.C.), filha de um humilde cavalição, que se tornou amante de Justiniano. Este, seguindo os sábios conselhos de sua companheira, conseguiu salvar o império do oriente ao debelar a revolta de Nika. (título / v. 1)

No seclo do pai – *in illo tempore*, nos tempos bíblicos. (v. 20).

Oro (arc.) = ouro. ETIM lat. *aurum*, *i* ‘ouro (‘metal brilhante e precioso’); ‘objetos de ouro, jóias de ouro’; ver *aur* (*i/o*) - ; f. hist. sXIII *ouro*, sXIII *our*’, sXIV *houro*, sXV *oro*, sXV *ourro*. [Houaiss, s. u.]. (v. 9).

Poldo bai – potro / poldro (= cavalo novo) bai (de cor amarela acastanhada). (v. 18).

Sete sábios da lei – referência aos *Septuaginta*, lendário grupo de 72 sábios hebreus (seis para cada uma das 12 tribos de Israel), mandados a Alexandria no séc. III a.C, onde traduziram os textos do Antigo Testamento para o grego.(v. 5).

Vilhilice – neologismo criado por analogia com meninice. (v. 15).

16.1.2. Função

1. Vem João
2. trais as viola siguro na mão
3. pega a mandureba atiça os *tição*
4. carrega pru *terrero* os banco e as *cadera*
5. e chama as minina pra rodá o baião
6. Nós dois sentado junto da *foguera*
7. vamos fazê a nossa *brincadera* e cantá
8. a lijera moda de *lovação*
9. em homenage ao nosso São João
10. e pra acabá cum a saudade *matadera*
11. você canta lijera, canto moirão
12. você canta lijera, canto moirão

13. ai meu São João, lá das aligria
14. ai meu São João, lá das aligria
15. a saudade cada dia mais me dói no coração

16. Vem João, vamos meu bichin cantá o moirão
17. tem um bicho roeno o meu coração
18. cuano eu era minino a vida era *manera*
19. não pensava na vida junto da *foguera*
20. brincano cun’s irmão a noite *intera/ê/*
21. sem me dá qui esse tempo bom
22. haverá/ê/ de passá
23. e a saudade me chegá essa fera/ê/
24. quem pensá qui esse bicho é da cidade
25. s’ingana a saudade nasceu cá no Sertão
26. na beira da *foguera* de São João
27. na beira de uma *foguera* de São João

28. ai meu São João, lá das aligria
29. ai meu São João, lá das aligria
30. a saudade cada dia mais me dói no coração

Glossário e Notas Explicativas

Bichin (reg.) = bichinho. (v. 16).

Brincadera = brincar, no sentido de dançar nas festas (cf. brincar o Carnaval). (v. 7).

Brincano (reg.)f. v - ger. = brincando. (v. 20).

Cuano (reg.) = quando. (v. 18).

Cum (reg.) = com. (v.10).

Cun's (reg.) = com + os. (v.20).

Homenage (reg.) = homenagem. (v. 9).

Lijera (arc.) = Forma arcaica preservada. Grafia mantida. Ligeira – ETIM fem. Substv. de *ligeiro*; ver *ligeir-* Ligeiro – ETIM fr. Léger (sXI) ‘que pesa pouco, ágil; frívolo’ < lat. vulg. **leviarius* > lat. cl. *lĕvis*, e ‘leve, ágil; ver *ligeir-*; f. hist. sXIII *ligeiro*, sXIII *legeiro*, sXIII *ligeyros*, sXV *ligeirio*, sXV *lygeiro*, sXV *lijeira*, sXV *lligeiro*. [Houaiss, s.u.] – cf. Ligeira - Estrofe monorríma em a ou e, cantada em diálogo, sob a forma de quadra bipartida, da qual o primeiro cantador diz os dois primeiros versos, com o refrão “ai, d-a, dá”, e o segundo os dois últimos, com refrão “ai”. [Aurélío,su]. (vv. 8/ 11/ 12).

Mandureba (reg.) = cachaça ruim, rinchona, pau caolho, bilau, a que matô o guarda. (v. 3).

Moirão = Mourão - Estrofe dialogada pelos cantadores e composta ora de cinco, ora de seis, ora (é hoje o caso mais comum) de sete versos setissílabos; trocado. O primeiro cantador improvisa dois versos; o segundo, mais dois, e o primeiro conclui com os três restantes. [Aurélío,su]. (vv. 11/ 12/ 16). Pru (reg.) = para + o. (v. 4).

Roeno (reg.) f.v.-ger. = roendo. (v.17).

Tiçã = pedaço de lenha ou de carvão aceso ou meio queimado (v. 3)

16.1.3. A Única Esperança (In Árias Sertânicas)

(Excerto de *A Carta*, 3º ato – A NOVILHA E O JAGUAR).

1. A única esperança
2. que eu tinha
3. em minha vida
4. de alcançá-la
5. esta noite partiu
6. Peonas lascadas
7. vítimas gazelas
8. virgens maceradas
9. brancas como veias
10. por mim enganadas
11. quantas foram elas
12. já nem sei das quantas
13. tantas foram elas
14. pobres desgraçadas
15. perdidas donzelas
16. por mim enganadas
17. quantas foram elas
18. não sabes das quantas?
19. por que assim resvalas
20. consciência de pedra?
21. tantas foram elas
22. e eram tão bonitas
23. e cheias de vida
24. e hoje decaídas
25. já foram tão belas
26. pobres desgraçadas
27. perdidas donzelas
28. peonas lascadas

29. por mim enganadas
30. tantas foram elas.

16.1.4. A Leitura (In Árias Sertânicas) Faixa 7

(Excerto do 4º ato da ópera *A Carta*, com supressões).

PROFESSORA:

1. Quem me dera
2. ao passado retornar
3. de m'ã vida
4. este borrão limpar poder.
5. Por que fui ser tão bonita
6. Oh sorte por que me feres
7. se eu seria em melhor dita
8. a mais feia das mulheres
9. Oh carrasca e avarenta..!
10. Quem me dera
11. ao passado retornar
12. apagar este borrão
13. então morrer
14. por que fui ser tão bonita
15. por que bela assim fui ser
16. se eu seria em melhor dita
17. sendo uma feia mulher
18. porque assim tão bonita
19. e a vida tão feia ter
20. porque assim, tão bonita
21. e a vida tão feia ter
22. por que assim
23. Oh por que?

MÃE DE MARIA:

24. Ontio pela madrugada
25. eu pricupada
26. num pude drumi
27. já na **mãincença** do dia
28. cuma l'ã nova
29. sonhei qui. ti via
30. rendada de noiva
31. tão bela qui assombrô
32. todo o sertão
33. tu istava tão bunita
34. refinado oro
35. oh filha bendita
36. único tisoro do meu coração

PROFESSORA (Continuando a leitura da carta)

37. Mamãe
38. m'ã consciência
39. é um grande fogaréu
40. perdi toda a esperança
41. de entrar no céu
42. e a cada dia eu vou descendo mais

43. pois fui tragada pela correnteza
44. de um mundo podre imundo e pecador
45. não tenho paz mamãe não tenho amor
46. já nada mais me apraz
47. Já nada mais
48. não tenho paz mamãe
49. não tenho amor
50. Mamãe 'stou sem farol
51. nas noites de tormentas
52. apavorada já não durmo mais
53. minh'alma escuta em ondas turbulentas
54. crepitar das chamas infernais
55. ouço o ladrar de um cão de três cabeças
56. guardião do inferno
57. cérbero dos portais
58. li d'um poeta
59. filho de Florença
60. que há muito tempo
61. já não canta mais
62. já não canta mais
63. Oh madre
64. não sou mais
65. digna de tua benção
66. no mundo acreditei
67. é assim que o mundo faz
68. só espero teu perdão...
69. tão cedo
70. em minha vida
71. e já pispia o entardecer
72. mamãe não aguento mais
73. as chamas desta dor
74. Oh por que qui fui
75. deixar o meu sertão
76. e tão longe
77. de casa vim me perder?
78. nada eu tinha
79. nada também eu sabia
80. contudo
81. ainda eu era tão feliz
82. ó lembranças
83. de m'ã terra retira
84. de meu peito
85. as pontas com que me feris
86. à chama do teu amor
87. divinas do desventurado
88. do Rio Gavião
89. dolorosas em minh'alma sois demais
90. eu não quis
91. me escondo
92. nas sombras da noite imortal
93. p'las águas sagradas
94. palavras são espinhos
95. palavras, são espinhos

96. quando as mãos
97. que ferem o coração
98. que ferem o coração
99. que só era tocado
100. são, são!
101. tocavam meu corpo
102. ferir-te co' este grande mal
103. Oh querida peço tua compaixão.
104. Desta filha louca
105. e bruto animal
106. que traz podre no peito morto e vivo coração
107. já sem jeito putrefeito
108. em seu peito morto e vivo
109. putrefeito coração
110. já sem jeito
111. em seu peito putrefeito
112. morto e vivo coração
113. ...Adeus mamãe
114. estou morta
115. para sempre
116. e nunca mais.

Glossário e notas explicativas

Cuma (reg.) = como. (v. 28).

Lũa (arc.) = lua. (v.28)

mãincença = manhecência – neologismo formado literariamente para indicar o processo de manhecer, em substituição à mudança de classe, ou substantivação do verbo cognato. (v. 27)

Mã (arc.) = minha. (vv. 3/ 39 / 85).

Ontio (reg.) = ontem. (v. 24)

Oro (arc.) = ouro. (v.34).

16.1.5. A Meu Deus um Canto Novo

1. Bem de longe na grande viagem
2. Sobrecarregado paro a descansar
3. Emergi de paragens ciganas
4. Pelas mãos de Elmana, santas como a luz
5. E em silêncio contemplo, então
6. Mais nada a revelar
7. Fadigado e farto de clamar às pedras
8. De ensinar justiça ao mundo pecador
9. Oh lua nova quem me dera
10. Eu me encontrar com ela
11. No pispei de tudo
12. Na quadra perdida
13. Na manhã da estrada
14. E começar tudo de novo
15. Topei em certa altura da jornada
16. Com um que nem tinha pernas para andar
17. Comoveu-me em grande compaixão

18. Voltando o olhar para os céus
19. Recomendou-me ao Deus
20. Senhor de todos nós rogando
21. Nada me faltar
22. Resfriando o amor a fê e a caridade
23. Vejo o semelhante entrar em confusão
24. Oh lua nova quem me dera
25. Eu me encontrar com ela
26. No pispei de tudo
27. Na quadra perdida
28. Na manhã da estrada
29. É começar tudo de novo
30. Boas novas de plena alegria
31. Passaram dois dias da ressurreição
32. Refulgida uma beleza estranha
33. Que emergiu da entranha
34. Das plagas azuis
35. Num esplendor de glória
36. Avistaram u'a grande luz
37. Fadigado e farto de clamar às pedras
38. De propor justiça ao mundo pecador
39. Vou prosseguindo estrada afora
40. Rumo à estrela canora
41. E ao Senhor das Searas a Jesus eu louvo
42. Levam os quatro ventos
43. Ao meu Deus um canto novo

Glossário e Notas Explicativas

Pispei (reg.) = princípio. (vv. 11/ 26).

Plagas = 1. Região, país. 2 – Trato de terreno.[Aurélio,su]. (v. 34).

U'a (arc.) = uma (art.) - no medieval: unha; séc. XIII, FLOR, 936 ;[...] sobre demanda que faze don fuan dante mj juiz de tal lugar de unha casa ou de hũa terra [...].(cf. Vocabulário Histórico-Cronológico do Português Medieval, versão 1.0, 2002. (v.36).

16.1.6. A Pergunta (do “O Tropeiro Gonsalin”)

1. O Quilimero assunta meu irirmão
2. Iãntes mermo que nós dois saudemo
3. Eu te pergunto naquele refrão
4. Qui na fartura nós sempre cantemo
5. Na catanga ta chuveno
6. Ribeirão istão incheno
7. Me arresponda meu irirmão
8. Cuma o povo de lá tão
9. Só a terra qui você dexô
10. Quinda ta lá num ritirô-se não
11. Os povo as gente os bicho as coisa tudo
12. Uns ritirou-se in pirigrinação
13. Os *otro* os mais velhos mais cabiçudo
14. Voltaro pru qui era pru pó do chão
15. Adispois de cumê tudo

16. Cumêr' precata surrão
17. Cumêr' coro de rabudo
18. Cumêr' cururu rodão
19. E as cacimba do ri gavião
20. Já deu mais de duas cova d' um cristão
21. Inté aquela a da cara *fea*
22. Se veno só dexô a terra *alea*
23. Foi nas pidrã cova da *serea*
24. Vê sua madrã
25. E vei' de mão c'ua véa
26. Adispois de cumêr tudo
27. Foram ao ri' cumêr' *area*
28. Cumêr' coro de rabudo
29. Capa de cangaia véa
30. Na catinga morreu tudo
31. Qui nem percisô caxão
32. Meu cumpade João Barbudo
33. Num cumpriu obrigação
34. Vai pra mais de duas lã
35. Qui meu pai mandô eu i no Nazaré
36. Buscá u'a quarta de farã
37. Eu e o irmão Zé Bento vĩa andano a pé
38. Mãe lã magrã qui está no céu
39. Será qui cuano eu chego in minha terra
40. Aina vô incontrá o qui é meu
41. Será qui Deus do céu aqui na terra
42. De nosso povo intonce se isqueceu
43. Na catinga morreu tudo
44. Qui nem percisô caxão
45. Meu cumpade João Barbudo
46. Num cumpriu obrigação
47. Udo ão udo ão

Glossário e Notas Explicativas

Adispois (reg.) = depois (vv. 15/ 26).

Andano (reg.) f.v – ger. = andando. (v. 37).

Arresponda (reg.)f.v.-Imp.Afirm.3ªp.sing. = responda (v.7)

Cacimba = Escavação em baixadas úmidas ou no leito de um rio, na qual a água se acumula como num poço; [*Aurélio,su*]. (v. 19).

Capa de cangaia véa (reg.) = fig. restos de animal morto. (v.29).

Cara fea (a da) (reg.) = metáfora, fome que assola periodicamente.

Chuvono (reg.) f.v.- ger = chovendo. (v. 5).

Cova da serea = cova da sereia – lugar mágico. (v. 23).

Cuano (reg.) = quando. (v. 39).

Cuma(reg.) = como (v. 8)

Cumê (reg.)f.v-inf. = comer. (vv. 15/ 16/ 17/ 18/ 26/ 27/ 28)// cumer' (variante apocopada de comeram)

Cururu Rodão = Designação comum a alguns sapos de grande porte de pele enrugada [*Aurélio,su*]. (v. 18).

Farã (arc.) = farinha. (v. 36).

Iãntes(reg.) = antes (v. 2)

In = forma latina preservada da preposição em.
Incheno (reg.) f.v-ger. = enchendo. (v. 6).
Inté(reg.) = até (v. 21)
Intonce (reg.) = então (v. 42).
Iirmão (reg.) = irmão. (vv. 1/ 7).
Lũa (arc.) = lua. (v. 38).
Madrĩa (arc.) = madrinha. (v. 24.)
Magrĩa (arc.) = magrinha. (v. 38).
Mão c'ua véa(reg.) = esqualido, enfraquecido, à beira da morte. (v. 25).
Percisô(reg.) f.v-Id.Pret.Perf.3ªp.sing. = precisou. (vv. 31/ 44).
Pidrĩa (arc.) = pedrinha (v. 23)
Precata (reg.) = Alpercata - Sandália sem salto que se prende ao pé por tiras de couro ou de pano. [Aurélio,su]. (v.16)
Pregunto (reg.)f.v.Id.Pres.1ªp.sing. = pergunto (v. 3).
Rabudo(reg.) = Espécie de ratão da caatinga e oeste de minas (Cercomys cunicularius apereoides), rato-boiadeiro. Há nos versos 15 a17 uma gradação no padecer, que vai de coisas difíceis de comer: as alpercatas e o surrão; até coisa inócuo, por venenosa: cururu rodão. Cf. comer o pão que o diabo amassou. (vv. 17 / 28).
Quilimero = Climério (v. 1)
Quinda (reg.) = Que ainda (v. 10)
Surrão = saco de couro onde se guarda o sal; saco de dormir. (v. 16).
Veno (reg.) f.v.-ger. = vendo. (v. 22).
Via (arc.) = vinha. (v. 37).

16.1.7. Acalanto

1. Certa vez ouvi contar
2. Que muiço lonju daqui
3. Bem pra lá do São Francisco,
4. Ainda pra lá,
5. Em um castelo encantado.
6. Morava um triste rei
7. E uma linda princesinha
8. Sempre a sonhar.
9. Ela sempre demorava
10. Na janela do castelo,
11. Todo dia à tardinha,
12. A sonhar.
13. Que além do seu castelo,
14. Muito além,
15. Num lugar mais belo,
16. Havia um outro reinado
17. De um outro rei.
18. Certo dia a princesinha,
19. Que vivia a sonhar,
20. Saiu andano sozinha,
21. Ao luar.
22. E o castelo encantado
23. Foi ficano inda pra lá,
24. Caminhamo e caminhamo

25. Sem encontrar.
26. Contam que essa princesinha
27. Não parou de caminhar
28. E o rei endoideceu
29. E na janela do castelo
30. Morreu
31. Vendo as coisas ao luar.

Glossário e Notas Explicativas

Acalanto = Mús. Composição vocal ou instrumental semelhante ao acalento (2) = Cantiga para adormecer criança; cantiga de ninar. [*Aurélio, su*]. (Título).

Andano (reg.)f.v.-ger. = andando. (v. 20).

Caminhano (reg.)f.v.-ger. = caminhando. (v. 24).

Ficano (reg.)f.v.-ger. = ficando. (v. 23).

Lonju (reg.) = longe. (v. 2).

16.1.8. Agora eu sou feliz⁷

LOUCO:

1. Agora sou filiz
2. filiz até demais
3. bem sei que não mereço
4. o que a sorte me traz
5. a vida começou de novo
6. e a toda prova
7. é demais
8. o que a sorte me traz
9. amada a lua nova
10. veio alumiar
11. com branca renda
12. a nossa alcova
13. ó noiva filha do luar

BONECA:

14. A desventura já se foi
15. no peito a saudade
16. em mim não mais me dói
17. e para o bem da verdade
18. também já sou filiz
19. filiz até demais

LOUCO:

20. Jubilosas estrelas
21. cantam de alegria.

BONECA:

22. Dança o meu coração

⁷ O autor grafou *filiz*.

23. nesta grande festa
24. Oh glorioso dia
25. Dança porque
26. não mais vou ficar só
27. e por que
28. minha maior ventura
29. é de estar pr'a sempre
30. com meu amor
31. e não mais ficar só.

LOUCO:

32. Oh vem, vem m'ia amada
33. já morre a tarde
34. vamos na noite enluarada
35. vem para meus braços
36. bem junto do meu coração
37. vamos fazer
38. o nosso ninho
39. lá longe nos céus
40. junto dos passarinhos.

(Bis de 1 a 13)

Glossário e Notas Explicativas

Trata-se do clímax e da cena final de A Casa de Bonecas, na qual o Peão, enlouquecido já não distingue uma boneca em tamanho natural da mulher que a confeccionou, a Noiva.

16.1.9. Ária do apartamento (In Árias Sertânicas)

(Excerto de *A Carta*, 3º ato – A NOVILHA E O JAGUAR).

PLEIBÓI:

1. Tranqüiliza-te meu coração
2. ó fera sanguinária
3. não te esquite não
4. tua presa já é vinda
5. inocente e bela
6. imaculada e linda
7. estrela donzela
8. doce ovelha
9. vítima para o sacrificio
10. neste abatedouro
11. sossega-te demônio
12. e cínico facinora
13. ladrão de donzelas
14. matador de sonhos
15. quantas coisas belas!
16. qual nada
17. qual é qual nada
18. esta moral
19. deixemos para lá...
20. E uma vez mais
21. velha saudade
22. venho recordar
23. a mocidade
24. velha saudade
25. vamos festejar
26. para iludir o nosso coração
27. nossa alma enchemos de ilusão
28. assim eu terei nesta noite
29. u'a deusa posta neste altar
30. A juventude
31. passa tão depressa
32. qual onda fugaz
33. e u'a vez passada
34. é irreversível
35. não volve mais atrás
36. para iludir o nosso coração
37. nossa alma enchemos de ilusão
38. hoje farei
39. a esta deusa
40. minha oblação
41. Uma vez mais
42. velha saudade
43. a fúria do amor
44. qual tempestade
45. no coração
46. bateu pra castigar
47. eis que já escuto

48. o abri da porta
49. do elevador
50. sua silhueta divinal
51. já posso contemplar

Glossário e Notas Explicativas

U'a (arc.) = uma (art.) no medieval: **unha**; séc. XIII, FLOR, 936 ;[...] sobre demanda que faze don fuan dante mj juiz de tal logar de unha casa ou de hũa terra [...].(cf. Vocabulário Histórico-Cronológico do Português Medieval, versão 1.0, 2002. (vv. 29/ 33).

16.1.10. Arrumação

1. Josefina sai cá fora e vem vê
2. olha os forro ramiado vai chovê
3. vai trimina reduzi toda a criação
4. das banda de lá do ri Gavião
5. *chiquera* pra cá já ronca o truvão
6. futuca a tuia, pega o catadô
7. vamo plantá feijão no pó
8. Mãe Purdença inda num culheu o ái
9. o ái roxo dessa *lavora* tardã
10. diligença pega panicum balai
11. vai cum tua irmã, vai num pulo só
12. vai culhê o ái, ái de tua avó
13. futuca a tuia, pega o catadô
14. vamo plantá feijão no pó
15. lũa nova sussarana vai passá
16. seda branca na passada ela levô
17. ponta d'unha lũa fina risca no céu
18. a onça prisunha a cara de réu
19. o pai do *chiquero* a gata comeu
20. foi num trujejo c'ua zagaia só
21. foi tanto sangue de dá dó
22. os cigano já subiro *bera* ri
23. é só danos todo ano nunca vi
24. paciência já num güento a pirsiguição
25. já sô um caco véi nesse meu sertão
26. tudo qui juntei foi só pra ladrão
27. futuca a tuia, pega o catadô
28. vamo plantá feijão no pó

Glossário e Notas Explicativas

Ái roxo (reg.) = alho roxo, o alho roxo demora de 5 a 7 meses, enquanto as outras lavouras demoram menos (v. 9).

Balai (reg.) = Balaio - Cesto de palha, de talas de palmeira, ou de cipó, com tampa ou sem ela, geralmente com o formato de alguidar; [Aurélio, s.u.](v. 10).

Chiquera (reg.)f.v.- IdPresP3 sing= prende no chiqueiro. (v. 5). Cf. **Chiquero** (reg.)= local onde se criam, bodes, cabras e porcos (O pai do chiquero = o bode maior).(v. 19)

C'ua (reg.) = com + uma. (v. 20).

Culhê (reg.)f.v.-inf = colher. (v. 12). Cf. **Culheu** (reg.)f.v.Id.Pret.P.3ªp.sing. = colheu. (v. 8).

Cum (reg.) = com. (v. 11).

D'unha = de unha

Forro ramiado (reg.) = céu que anuncia chuva. (v. 2)

Güento (reg.) = Agüento – Dev. agüentar; Sustentar, suportar, tolerar. [*Aurélio, su*]. (v. 24).

Lavora tardã (reg.) = lavoura que precisa de mais tempo para dar frutos (v. 9)

Lũa (arc.) = lua. (vv. 15/ 17).

Panicum (reg.) = (> panacum; cesta de boca larga). (v. 10).

Prisunha (reg.) = adj. unha deslocada que indica animal bom de caça. (v. 18)

Reduzi (reg.)f.v.-Id.Pres.3ªp.sing.= reduz (v. 3).

Ri (reg.) = rio (vv. 4 / 22).

seda branca = nome do bode reprodutor(v. 16).

Sussarana = Suçarana -Mamífero carnívoro, felídeo, comum em toda a América nos tempos coloniais. A coloração é amarelo-avermelhada queimada, mais escura no dorso, amarelo-claro na parte ventral, e os filhotes nascem pintados com manchas escuras no corpo. [*Aurélio, s.u.*], também conhecido como puma. (v. 15).

Trimina (reg.)f.v.-Imp.2ªp.sing. = metaplasmo de transposição termina>trimina. (v. 3).

Truvão (reg.) = trovão. (v. 5).

Truvejo (reg.) = Trovão / dentro do contexto da música é uma metáfora do rugido assemelhado a um trovão. (v. 20).

Tuia = forma vocalizada para *tulha* = *Grande arca usada para guardar cereais* [*Aurélio, s.u.*], trata-se também, na zona rural, de um cômodo da casa grande utilizado para guarda de ferramentas, sementes e suprimentos, cf. entulhar.

Véi (reg.) = velho. (v.25).

Zagaia (reg.)= Africanismo, azagaia com aférese – qualquer lança de arremesso. No verso, por extensão de sentido, está sendo tomado metafori como golpe, metáfora do ataque repentino e fulminante da onça (c'ua zagaia só = de um só golpe).

16.1.11. Bespa (do “Auto da Catingueira”)

1. Sinhores dono da casa
2. O cantadô pede licença
3. Pra puxá a viola rasa
4. Aqui na vossa presença
5. Pras coisa qui vô cantano
6. Assunta imploro atenção
7. Iãntes porém eu peço
8. A Nosso Sinhô a benção
9. Iãntes porém eu peço
10. A Nosso Sinhô a benção
11. Pois sem Ele a *idéa* é mensa pru cantá
12. E pru tocá é pensa a mão
13. Pra todos qui istão me /ô/ovino
14. Istendo a invocação
15. Sinhô me seja valido
16. Inquanto eu tivé cantano
17. Pra qui no tempo currido (bis)
18. Cumprido tenha a missão...
19. Foi lá nas banda do Brejo

20. Muito bem longe daqui
21. Qui essas coisa se deu
22. Num tempo qui num vivi
23. Nas terra qui meu avô
24. Herdô de meu bisavô e o pai seu
25. Dindinha contô cuan' meu avô morreu
26. Minha avó contô cuan' meu avô morreu
27. E hoje eu canto para os filhos meus
28. E eles amanhã para os filhinhos seus...
29. Nessa terra há muitos anos
30. Viveu um rico sinhô
31. Dono de um grande fecho
32. Zê Crau cantô mais Alexo
33. Honras viva de sua mesa
34. Treis son Sarafin
35. Treis son Balancesa
36. Treis son Sarafin
37. Treis son Balancesa
38. Suas posse era tanta
39. Qui se a *memora* num erra
40. Vi dizê que ele tinha
41. Mais de cem minreis de terra ai
42. Nos tempo desse sinhô
43. Dindinha contô pra mim
44. Viveu Dassanta a fulôFilha de um tal cantadô
45. Anjos Alvo Senhorin
46. Anjos Alvo Senhorin
47. Dele o qui pude apurá
48. Foi o relato d'um *vaquero*
49. Neto de um *marruero*/ê/
50. Matadô de marruá
51. Qui era *companhero* seu
52. No Campo do Sete Istrelo
53. No Campo do Sete Istrelo
54. Malunga e *violero*
55. Ranca-toco de ribada
56. *Séro* distimido e *ordero*
57. Num gostava de zuada
58. Rematô o velho na *fera*/ê/
59. Manso passô a vida *intera*/ê/
60. Mais morreu sem temê nada ai

Glossário e Notas Explicativas

Alvo Senhorin = anjos claros do Senhor.(vv. 46 / 47).

Balancesa = A palavra *balança* parece-me derivar do participio presente do verbo ballo (bailar, dançar), balans, balantis (cujo neutro plural é balantia). Pode-se fazer uma correspondência entre as palavras balance (inglês) e *equilibrio*. Assim vemos já relacionados, in illo tempore, as questões musicais (bailar) e distribuição equilibrada de medidas. Tal pensamento se apoiaria na idéia da *Música das Esferas*, segundo a qual todo o Universo seria regido por uma harmonia supraterrena e matemática. Lembre-se também a relação da *balança* (em latim clássico: libra) com a Justiça. O paralelismo entre *Sarafim* – cf. *Serafim* - (anjo da primeira hierarquia celeste ou pessoa

adulta de extraordinária beleza) e *Balancesa*, sugere ainda, como personificação de Beleza e Justiça, a *Harmonia da Música, reunidas aquelas em equi+librio* em um só campo: o das Coisas Divinas. (vv. 35 / 37).

Bespa = vésperas; preparativos que antecedem um evento. (Título).

Cantano (reg.)f.v.-ger. = cantando. (vv. 5/ 16).

Cuan' (reg.) = quando. (vv. 25/ 26).

Fecho = (Dono de um grande *fecho*) = cercado para apreensão de animais. (v. 31).

Fulô (reg.) = flor (v. 44).

Iãntes (reg.) = antes (vv. 7 / 9).

Istendo (f.v.- IdPrP1ºsing_) = estendo. (v.14).

Malunga (reg.) = camarada, amiga. (v. 55).

Marruá = novilho, boi valente. (v. 51).

Marruero/ê/ = matador de marruá. (v. 50).

Memora = memória. (v. 39).

Mensa (reg.) = em oposição a *pensa*, animal com dianteira baixa, e, por extensão de sentido, em desvantagem.(v. 11).

Minreis (reg.) = mil réis. (v. 41).

Ovino /ô/ (reg.)f.v-ger.= ouvindo.(v.13)

Pensa (reg.)= originalmente, pendido, de mau jeito, animal com dianteira alta. (v.12).

Pru (reg.) = para + o (vv. 11/ 12)

Puxa= O original apresenta a grafia *puchá*.

Ranca-toco (reg.) = arranca-toco 1. indivíduo brigão, provocador; valentão. 2. trabalhador rústico que não se nega às mais duras tarefas. No interior da Bahia, perito, ás, bamba. (v. 56).

Ribada (reg.) = arribada com aférese, extensão de terra estéril, carente de muito amanhã. (cf. Nessa ribada do amô = nessa lida de amor estéril). (v. 56).

Sarafin = Serafim, anjo da primeira hierarquia celeste. (vv. 34 / 36).

Séro = sério. (v. 57).

Viola rasa = viola com a caixa acústica bem baixa. (v. 3)

Zuada = Zoada -Ato ou efeito de zoar:Barulheira, barulho, gritaria, confusão.

[*Aurélío,su*] (v. 58).

16.1.12. Campo Branco

1. Campo branco minhas penas que pena secô
2. Todo o bem qui nós tinha era a chuva era o amô
3. Num tem nada não nós dois vai *penano assim
4. Campo lindo ai qui tempo ruim
5. Tu sem chuva e a tristeza em mim
6. Peço a Deus a meu Deus grande Deus de Abraão
7. Pra arrancar as penas do meu coração
8. Dessa terra seca in ança e aflição
9. Todo bem é de Deus qui vem
10. Quem tem bem lova/ô/ a Deus seu bem
11. Quem não tem pede a Deus qui vem
12. Pelas sombras do vale do ri Gavião
13. Os rebanhos esperam a trovoadá chovê
14. Num tem nada não tem bem no meu coração

15. Vô ter relampo e truvão
16. Minh'alma vai florescê
17. Quando a amada e esperada trovoada chegá
18. *Iantes da quadra as marrã vão tê
19. Sei qui inda vô vê marrã parí sem querê
20. Amanhã no amanhecê
21. *Tardã mais sei qui vô tê
22. Meu dia inda vai nascê
23. E esse tempo da vinda ta perto de vim
24. Sete casca aruera contaram pra mim
25. Tatarena vai rodá vai botá fulô
26. Marela de u'a veis só

Glossário e Notas Explicativas

Ança = ânsia. (v. 8).

Aruera = Aroeira - Árvore ornamental, da família das anacardiáceas, de madeira útil, cuja casca possui várias propriedades medicinais e cujos frutos, drupáceos, contêm matéria tintorial rosa; [*Aurélio, su*]. (v. 24).

Fulô = flor (v. 25).

Iantes = antes. (v. 18).

Marela = amarela. (v. 26).

Marrã = Adj. que designa ovelha ou cabra nova com menos de 1 ano de idade; e tratamento afetivo que significa arteira, travessa, formosa. (vv. 18 /19).

Parí sem querê = dar à luz antes do tempo. (v. 19).

Tardã = tardia, atrasada.

Tatarena = Tataranha – pessoa acanhada, tímida. [*Aurélio, su*]. (v. 25).

16.1.13. Canção da catingueira.

1. Maria, mĩa Maria,
2. Num faça'ssim cumigo não!
3. Olha que as chuvas de janeiro
4. Ainda num caíram no chão – bis
5. Olha que as chuvas de janeiro
6. Ainda num caíram no chão
7. Maria, mĩa Maria,
8. Num faça'ssim cumigo não!
9. Olha que as flores do umbuzeiro
10. Ainda num caíram no chão
11. Maria, mĩa Maria,
12. Meu anjo de pés no chão,
13. Quano tu fores pela'strada
14. Se ouvires a canção
15. Se do fundo das águas
16. Ouvires a canção
17. Não tenhas, minha amada,
18. Temeroso o coração,
19. Pois são saudades,
20. São minhas mágoas
21. Que contigo também vão

22. Maria, m̃ia Maria,
23. Não vá simbora inda não
24. Esqueça o xale, esqueça a rede,
25. Esqueça até meu coração,
26. Mas não te esqueças, ó Maria,
27. Deste nosso pedaço de chão.

Glossário e Notas Explicativas

M̃ia (arc.) = minha. (vv. 1 / 7/ 11/ 22).

Quano (reg.) = quando. (v. 13).

Umbuzeiro (reg.) = v. imbuzeiro = Arvoreta muito copada, da família das anacardiáceas (*Spondias tuberosa*), própria da caatinga, de folhas penadas, flores minutas, e cujas raízes têm grandes tubérculos reservadores de água, sendo os frutos (imbus) bagas comestíveis, bastante apreciadas. (v. 9).

16.1.14. Cantada

1. Então desperta e
2. Abro a janela,
3. Ânrias, amores e alucinações.
4. Desperta, amada,
5. Que a luz da vela
6. Tá si'apagando,
7. Chamando você.
8. Está chamando,
9. Apenas para vê-la
10. Morrer por teu viver.
11. Amada acende
12. O coração amante,
13. Que o som suave
14. De uma aurora distante
15. Estremeceu aqui no peito meu.
16. Ai! Os galos cantam
17. Pra fazer que a aurora
18. Rompa co'a noite,
19. Mande a lua embora.
20. Os galos cantam, amada,
21. E um mais instante.
22. O peito arfante cessa
23. E eu vou m'embora.
24. Vem, namorada,
25. Que a madrugada
26. Ficou mais roxa
27. Que dos olhos teus,
28. As pálpebras cansadas.
29. Amada, atende
30. A um coração em festa,
31. Que em minh'alcova
32. Entra nesse instante.
33. Pela janela,
34. Tudo que me resta,
35. Uma lua nova,

36. Outra minguante.
37. Ai! Namorada,
38. Nesta madrugada
39. Não haverá prantos
40. Nem lamentações.
41. Os teus encantos
42. Vão virar meus cantos,
43. Voar p'ros céus
44. E ser constelações
45. Oh! Namorada,
46. Nesta madrugada,
47. Incendiaram-se os olhos meus.
48. Não sei porque,
49. Você um quase nada
50. Do universo perdido nos céus.
51. Apaga estrelas, luas e alvoradas e
52. Enche de luz radiosa
53. Os olhos meus.
54. Mulher formosa,
55. Nesta madrugada,
56. Somos apenas
57. Mistérios de Deus.

16.1.15. Cantiga de Amigo

1. Lá na Casa dos Carneiros onde os violeiros
2. vão cantar louvando você
3. em cantiga de amigo, cantando comigo
4. somente porque você é
5. minha amiga mulher
6. lua nova do céu que já não me quer

7. Dezesete é minha conta
8. vem amiga e conta
9. uma coisa linda pra mim
10. conta os fios dos seus cabelos
11. sonhos e anelos
12. conta-me se o amor não tem fim
13. madre amiga é ruim
14. me mentiu jurando amor que não tem fim

15. Lá na Casa dos Carneiros, sete candeeiros
16. iluminam a sala de amor
17. sete violas em clamores, sete cantadores
18. são sete tiranas de amor, para amiga em flor
19. que partiu e até hoje não voltou

20. Dezesete é minha conta
21. vem amiga e conta
22. uma coisa linda pra mim

23. pois na Casa dos Carneiros, violas e violeiros
24. só vivem clamando assim
25. madre amiga é ruim
26. me mentiu jurando amor que não tem fim

Glossário e Notas Explicativas

Anelos = [Do lat. anhelu.]S. m. 1. V. anseio (2). [Sin., p. us.: anelação, anélito.]

16.1.16. Cantiga do Estradar

1. Tá fechando sete tempo
2. qui mĩa vida é camĩá
3. pulas istradas do mundo
4. dia e noite sem pará
5. Já visitei os sete reno
6. adonde eu tĩa qui cantá
7. sete didal de veneno
8. traguei sem pestanejá
9. mais duras penas só eu veno
10. *otro* cristão pra suportá
11. sô irirmão do sufrimento
12. de pauta vea c'a dô
13. ajuntei no isquicimento
14. o qui o baldono guardô
15. meus meste a istrada e o vento
16. quem na vida me insinô
17. vô me alembrano na viage
18. das pinura qui passei
19. daquelas duras passage
20. nos lugari adonde andei
21. Só de pensá me dá friage
22. nos sucesso qui assentei
23. na mĩa lembrança
24. ligião de condenados
25. nos grilhão acorrentados
26. nas treva da *inguinorança*
27. sem a luz do Grande Rei
28. tudo isso eu vi nas mĩa andança
29. nos tempo qui eu bascuiava
30. o trecho alei
31. tô de volta já faiz tempo
32. qui dexei o meu lugá
33. isso se deu cuano moço
34. qui eu saí a percurá
35. nas inlusão que hai no mundo
36. nas bramura qui hai pru lá
37. saltei pur profundos poço
38. qui o Tĩoso tem pru lá
39. Jesus livrô derna d'eu moço
40. do raivoso me pãia
41. já passei pur tantas prova

42. inda tem prova a infrentá
 43. vô cantando mñas trova
 44. qui ajuntei no camιά
 45. lá no céu vejo a lũa nova
 46. cumpãia do istradá
 47. ele insinô qui nois vivesse
 48. a vida aqui só pru passá
 49. qui nois intonce invitasse
 50. o mau disejo e o coração
 51. nois prufiasse pra sê branco
 52. inda mais puro
 53. qui o capucho do algudão
 54. qui nun juntasse dividisse
 55. nem negasse a quem pidisse
 56. nosso amô o nosso bem
 57. nossos terém nosso perdão
 58. só assim nois vê a face ogusta
 59. do qui habita os altos céus
 60. o Piedoso o Manso o Justo
 61. o Fiel e cumpassivo
 62. Siô de mortos e vivos
 63. Nosso Pai e nosso Deus
 64. disse qui haverá de voltá
 65. cuano essa terra pecadora
 66. marguiada in transgressão
 67. tivesse *chea* de *violença*
 68. de rapina de mintira e de ladrão

Glossário e notas explicativas

- Adonde** (reg.) = aonde. (vv. 6/ 20).
Alei = Alheio. (v. 30).
Alebrano (reg.)f.v.-ger. = lembrando.(v.17).
Baldono (reg.) = abandono. (v. 14).
Bascuiava (reg.)f.v.Id.Pret. Imp. 1ºp.sing. = vasculhava. (v. 29).
Bramura (reg.)= catástrofe, grande desastre. (v. 36).
C'a (reg.) = com + a (v. 12).
Cuano (reg.) = quando. (vv. 33/ 65).
Cumpãia (reg.)= companhia. (v. 46).
Derna (reg.) = cruzamento sintático = desde que + na. (v. 39)
Didal (reg.) = dedal. (v. 7).
Disejo (reg.) = desejo. (v. 50).
Faiz = faz. (v. 31).
Hai = há (arc.). (vv. 35 / 36).
Inda (reg.) = ainda. (vv. 42/ 52).
Inguinorança (reg.) = ignorância .(v.26).
Inlusão (reg.)= ilusão. (v. 35).
Intonce (reg.) = então. (v. 49).
Iirmão (reg.) = irmão. (v. 11).
Lũa (arc.) = lua. (v. 45).
Ligião (reg.) = legião. (v. 24).
Lugari (reg.) = lugares. (v. 20).

Margüiada (reg.) = mergulhada. (v. 66). Mãa (s) (arc.) = minha. (vv. 2/ 23/ 28/ 43).
Ogusta = v. 58 = augusta, respeitável, veneranda
Pãia (reg.)f.v.inf. = apanhar, levar. (v. 40).
Pauta vea (reg.) = pacto velho, assunto antigo (v. 12).
Percurá (reg.)f.v.inf. = procurar. (v. 34).
Pinura (reg.) = penúria - Pobreza extrema; indignância, miséria[Aurélio, su]. (v. 18).
Prefundos. (reg.) = profundos. (v. 37).
Pru (reg.) = por. (vv. 36/ 38/ 48).
Prufiasse (reg.) = Porfiasse - Debater com ardor; discutir, alterar; Fazer empenho; teimar, insistir, obstinar-se; Competir, rivalizar, concorrer. [Aurélio,su]. (v. 51).
Pulas (reg.)= pelas. (v. 3)
Sucesso = ocorrido, sucedido (tão somente no sentido de trágico). (v. 22).
Terém (reg.) = trem, tralha, bagagem, etc. (v. 57).
Tia (reg.) = tinha. (v.6).
Tioso (reg.)= diabo. (v. 38).
Veno (reg.)f.v.-ger. = vendo. (v. 9).

16.1.17. Canto de Guerreiro Mongoiô

1. Uiüre iquê uatapí apecatú piaçaciara
2. Unheên uaá uicú arauaquí ára uiüre Ianêiara
3. Depois, depois de muitos anos
4. Voltei ao meu antigo lar
5. Desilusões qui disinganos
6. Não tive onde repousar
7. Cortaram o tronco da palmeira
8. Tribuna de um velho sabiá
9. E o antigo tronco da Oliveira
10. Jogado num canto pra lá
11. Qui ingratição pra lá
12. Adeus vô imbora pra Tromba
13. Lá onde Maneca chorô
14. De lá vô ino pru Ramalho
15. Pru vale verde do Yuyú
16. Um dia bem criança eu era
17. Ouvi de um velho cantador
18. Sentado na Praça da Bandeira
19. Que vela a tumba dos heróis
20. Falou do tempo da conquista
21. Da terra pelo invasor
22. Qui em inumanas investidas
23. Venceram os índios mongoiós
24. Valentes mongoiós
25. Falou de antigos cavaleiros
26. Primeiros a fazer um lar
27. No vale do Gibóia no Outeiro
28. Filicia, Coati, Tamanduá
29. Pergunto então cadê teus filhos
30. Os homens de opinião
31. Não dói-te vê-los no exílio
32. Errantes em alheio chão

33. Nos termos da Virgem imaculada
34. Não vejo mais crianças ao luar
35. Por estas me bato em retirada
36. Vô ino cantar em outro lugar
37. Cantá pra não chorar
38. Adeus vô imbora pra sombra
39. Do vale do Ri Gavião
40. No peito levarei teu nome
41. Tua imagem nesta canção
42. Por fim já farto de tuas manhas
43. Teus filtros tua ingratidão
44. Te deixo entregue a mãos estranhas
45. Meus filhos não vão te amar não
46. E assim como a água deixa a fonte
47. Também te deixo pra não mais
48. Do exílio talvez inda te cante
49. Das flores a noiva entre os lençoes
50. Dos brancos cafezais
51. Adeus, adeus meu pé-de-serra
52. Querido berço onde nasci
53. Se um dia te fizerem guerra
54. Teu filho vem morrer por ti

Glossário e notas explicativas

Lençoes (arc.) = lençóis. (v. 49).

Mongoiô = Etnol. Indivíduo dos mongoiós, povo indígena extinto, da família lingüística camacã, que habitava a BA. [*Aurélio, su*]. (vv. 23 / 24).

Oliveira: está grafada com maiúscula pelo sentido alegórico que contém em menção à planta que primava no local em que Jesus meditava. Veja-se: 10-Lucas 22.39: 39 *E, saindo, foi, como costumava, para o Monte das Oliveiras; e também os seus discípulos o seguiram.*

Uiüre iquê uatapí apeatú piaçaciara Unheên uaá uicú arauaqué ára uiüre

Ianêiara = Formas indígenas. (vv. 1 / 2).

Pru (reg.) = para + o (vv. 14/ 15).

16.1.18. Cantoria Pastoral

1. Ouvi na viola de pastores
2. Bardos sonhadores que arrebanham estrelas
3. Que na manhã do tempo
4. Um dia ela veio a terra
5. Raiô n'ua panela de oro
6. Pra revelá tesouros
7. Que os homens não têm
8. Falou de mundos de mil luas
9. Lindas deusas nuas
10. Monjas do astral
11. Que em dimensões além do amor
12. Além também do bem e do mal
13. Sobre as ondas de luz pastoram estrelas
14. Da casa Paternal

15. Olhos tristonhos cor de boro
16. De ouro de besouro era o corpo seu
17. Nas loas cantam que era linda
18. Bela mais ainda que a imaginação
19. Não cria e esbarra esmãecida
20. Em ninfas repetidas náíades de luz
21. náíades de luz, náíades de luz
22. Madona senhora do amor
23. Eu também sou um triste pastor
24. Que derna que lhe escureceu o dia
25. Vive com a cara para o céu vazia
26. Riscando a viola só pras Três Marias
27. Só pro Sete Istrelo, pra Istrela de Guia
28. Inquirindo o tempo e o espaço adonde estás
29. Senhora das estrelas
30. Fura o céu num instante
31. E vem-me à janela
32. Que teu pastor amante
33. Não morre sem vê-la
34. Ouvi na viola de pastores
35. Lerdos cantadores que dos altos céus
36. Esperam o pão que mata a fome
37. E chamam as estrelas por estranhos nomes
38. Que nos Camim de São Tiago
39. Lá pelos extremos reina uma donzela
40. Inumana e bela na estrela amarela
41. Dos magos de Belém

Glossário e Notas Explicativas

Adonde (reg.) = aonde. (v. 28).

Bardos = Poeta; trovador [*Aurélio, su*]. (v. 2).

Cantoria = tipos de #: moirão, martelo (desafio mais forte), tirana, coco, parcela (canta ilusão e desenganos); (Título).

Derna (reg.) = cruzamento sintático = desde que + na. (v. 24).

Esmãecida (reg.) = esmaecida - Perder a cor; desmaiar; desbotar. [*Aurélio, su*]. (v.19). A forma dicionarizada é *esmaecida* (Aurélio. s.u.); contudo, o autor a registra e fala como *esmãecida*.

Loas = Loas - Discurso laudatório; Parlapatice. [*Aurélio, su*]. (v. 17).

Naiade(s) = Divindade inferior mitológica, que presidia aos rios e às fontes; ninfa dos rios e das fontes. [*Aurélio, su*]. (vv. 20 / 21 / 21).

N'ua (reg.) = em + uma. (v. 5).

Oro (arc.) = ouro. (v. 5).- Forma arcaica preservada. Grafia mantida. – ETIM lat. *aurum, i* ‘ouro (‘metal brilhante e precioso’); ‘objetos de ouro, jóias de ouro’; ver *aur* (*i/o*) - ; f. hist. sXIII *ouoro*, sXIII *our*’, sXIV *houoro*, sXV *oro*, sXV *ourro*. [Houaiss, s.u.]

16.1.19. Carta de arrematação (In Árias Sertânicas) Faixa 9

(Penúltima cena do prólogo da ópera *O Retirante*).

PORTEIRO DOS AUDITÓRIOS:

1. Ao doutor juiz de direito

2. desta comarca na forma da lei
3. a todos os senhores
4. ministros e doutores
5. juizes desembargadores
6. e mais pessoas
7. de justiça etcetera
8. faz saber
9. que por este juízo
10. e pelo cartório
11. do escrivão do cível
12. que esta subscreve
13. pelo que assina
14. se promoveram os termos

VAQUEIRO ESTUDANTE (À PARTE)

15. Que horrível chacina

PORTEIRO DOS AUDITÓRIOS: (passando um rabo-de-olho)

16. Duma execução de sentença
17. por razões de inadimplência
18. em que é exeqüente

VAQUEIRO ESTUDANTE

19. Este monstro inclemente

PORTEIRO DOS AUDITÓRIOS: (olhar repreensivo)

20. O banco credor
21. e executado
22. um peão lavrador.
23. Do qual foram penhorados
24. A Várzea dos Meiras
25. Lagoa dos Arirís
26. Joana Senhora
27. valha-me Deus
28. cuma é que nós vai fazê
29. agora sem mais nada tê?!

PORTEIRO DOS AUDITÓRIOS:

30. Fazenda pastoril
31. no estado de sertão
32. sem eira nem beira
33. no sertão do Brasil.
34. Contendo capoeiras
35. um olho d'água e u'a lagoa
36. um curral de aroeiras
37. quatro remos e uma canoa
38. um chiqueiro em forma oval
39. uma casa-de-farinha
40. de fabricação manual.

AJUDANTE

41. Uma sede com cozinha
42. quatro quartos e uma sala

PORTEIRO DOS AUDITÓRIOS:

43. uma porta e três janelas

44. de frente uma camarinha
 45. mais dez cabeças de gado vacum
 46. o gado graúdo
 47. quarenta e cinco de cabras
 48. miunça gado miúdo
 49. u'a velha mula de sela
 50. completo um carro-de-boi
 51. três jumentos e um cavalo
 52. de arreio, uma cancela
 53. sem assentar nova e donzela
 54. como ela sempre foi.
 55. Que avaliamos os bens
 56. lavrado o auto de penhora
 57. pela depositária pública.

2º. VAQUEIRO

58. Esta malvada senhora

PORTEIRO DOS AUDITÓRIOS:

59. Foi nunciada a hasta
 60. deste venerável juízo.

3º. VAQUEIRO

61. Mais será qui já num basta
 62. mais será qui'inda é preciso?!

PORTEIRO DOS AUDITÓRIOS:

63. Apregoados em leilão
 64. foram os bens arrematados

VAQUEIRO ESTUDANTE

65. Por um emérito vilão

PORTEIRO DOS AUDITÓRIOS:

66. ...a bem de quem e para título
 67. de direito e concessão
 68. mandei lavrar a presente
 69. Carta de Arrematação.
 70. E por não ter havido um maior lanço
 71. mandei o meritíssimo doutor...

VAQUEIRO ESTUDANTE

72. Sentado em sua cadeira de balanço
 73. em mórbido estado de abandono

Glossário e Notas Explicativas

Cuma (reg.) = como. (v. 28).

Miunça = 1. Miúça = Bras. N.E. Designação dada pelos sertanejos aos gados caprino e ovelhum. [*Aurélio, su*]. (v. 48).

U'a (arc.) = uma (art.) no medieval: **unha**; séc. XIII, FLOR, 936 ;[...] sobre demanda que faze don fuan dante mj juiz de tal logar de unha casa ou de hũa terra [...].(cf. Vocabulário Histórico-Cronológico do Português Medieval, versão 1.0, 2002. (v. 35).

Vacum = 1. Diz-se do gado constituído de vacas, bois e novilhos. [*Aurélio, su*]. (v. 45).

16.1.20.Cavaleiro do São Joaquim

1. Caminhando eu vou,
2. Nesta estrada sem fim,
3. Levando meu mocó de saudade,
4. Esperanças que a vida juntou pra mim
5. E no peito uma dor sem fim
6. Lembro de uma canção
7. Que ela cantava pra mim,
8. Um trem numa'stação
9. Que partiu levando um bem derradeiro
10. E só deixou outro bem
11. E uma grande dor
12. Sonho que na derradeira
13. Curva do caminho
14. Existe um lugar sem dor,
15. Sem pedra, sem espinho.
16. Mas se de repente
17. Lá chegado não o encontrar
18. Seguirei em frente
19. Caminhano a procurar
20. Caminhante tão só
21. Vejo a terra sem fim
22. O sol tudo queimô
23. A lagoa virou pó
24. E os rebanho'stão caino,
25. Vem mugindo atrás de mim.
26. Cavandante eu sou
27. Por este reino sem fim,
28. Meu cavalo voou
29. Procurando o lugar
30. Que minha vó cantava pra mim
31. Eu minino do São Joaquim
32. Cavaleiro do São Joaquim
33. Sonho que na derradeira
34. Curva do caminho
35. Existe um lugar sem dor,
36. Sem pedra, sem espinho.
37. Mas se de repente
38. Lá chegado não encontrar
39. Seguirei em frente
40. Caminhano a procurar

Glossário e Notas Explicativas

Caino (reg.)f.v.-ger. = caindo. (v. 24).

Caminhano (reg.)f.v.-ger = caminhando. (vv. 19 / 39).

Cavandante = cavaleiro + andante – neologismo literário inspirado na expressão cavaleiro andante típica das novelas de cavalaria. (v. 26).

Chegano (reg.) f.v.-ger. = chegando. (vv. 17 / 37).

Mocó = denominação metonímica de um suposto depósito (à guisa de bolsa ou sacola). Cf. **saco** (1), ger. mais largo que comprido, e de alça, usado para carregar compras [Aurélio, s.u.].

Nota sobre o termo *mocó*:

O algodão “mocó” foi a variedade que melhor se adaptou aos sertões: por suas raízes profundas, **era mais resistente às secas**; por seu vigor, **era uma variedade mais infensa às pragas** e ,por outro lado, produzia até por 8 anos. [grifos nossos]
Supomos que o termo, transferido para nomear algo como uma sacola ou bolsa, baseou-se nas características presentes no trecho grifado.

(In <http://www.seol.com.br/rnnaweb/historia/republica/algodao.htm>)

16.1.21. Contradança⁸ (In Fantasia leiga...) Faixa 4

1. Quem é lá quem chega
2. hospo da sina cigana
3. andarilo e *viagero*
4. suave e mais *ligero*
5. qui o *beja-fulô*
6. qui véve leve só pra sinti o *chero*
7. vua manero mais que a cruviana
8. e assim sutilo cuma o *nivuerdo*
9. num dá pur conta qui u'a vida humana
10. as pena dispena no chão dos *imbuzero*
11. Será o Anjo anunciado da seca
12. qui vem pra improibi a rapacuia
13. de cantá pra alegrá o coração
14. o ariri a asa branca e a marreca
15. de assentá nas terra do sertão?
16. de ferro istão os céus
17. lajedo imenso é o chão

Glossário e Notas Explicativas

Andarilo (reg.) = andarilho. (v. 3).

Cruviana = Bras. N.E. Chuvisco, garoa.

Bras. N. N.E. Vento frio da madrugada: [Aurélio, s.u.] (v. 7).

Cuma (reg.) = como. (v. 8).

Dispena = var. de depenar, tirar as penas, numa construção metafórica em que *penas* é sinônimo de dor, penar, sofrimento. (v. 10)

Hospo = forma sincopada de *hóspede*.

Imbuzero = Imbuzeiro – Árvore própria da caatinga, de folhas penadas, flores minutas, e cujas raízes têm grandes tubérculos reservadores de água, sendo os frutos (imbus) bagas comestíveis, bastante apreciadas. [Aurélio, s.u.] (v. 10).

Improibi = neologismo antitético a proibir (v. 12)

Rapacuia = rapa-cuia = S. f. 2. Bras. MG Zool. Espécie de rã que habita os gravatás e bromélias. (v. 12). [Aurélio, s.u.]

Suavo (reg.) = suave. (v. 4).

Sutilo (reg.) = sutil. (v. 8).

U'a (arc.) = uma (art.) no medieval: **unha**; séc. XIII, FLOR, 936 ;[...] sobre demanda que faze don fuan dante mj juiz de tal logar de unha casa ou de hũa terra [...].(cf.

⁸ Não tem parte cantada na gravação, apenas no libreto uma indicação de texto.

16.1.22. Chula no Terreiro

1. Mais cadê meus *cumpanhero* cadê
2. Qui cantava aqui mais eu, cadê
3. Na calçada no *terrero*, cadê
4. Cadê os *cumpanhero* meu cadê
5. Cairo/i/ na lapa do mundo, cadê
6. Lapa do mundão de Deus, cadê
7. Mais tinha um qui dexô o qui era seu
8. Pra i corrê o trecho no chão de Son Palo
9. Num durô um ano o *cumpanhero* se perdeu
10. Cabô se atrapaiano com a lãa no céu
11. Num certo dia num fim de labuta
12. Pelas Ave-Maria chegô o fim da luta
13. Foi cuano ia atravessano a rua
14. Parô iscupiu no chão pois se espantô com a lãa
15. Ficô dibaxo das roda dos carro
16. Purriba dos iscarro oiano pra lãa, ai sôdade
17. Naquela hora na porta do rancho
18. Ela tamem viu a lãa pur trais dos garrancho do céu
19. Pertô o caçulo contra o peito seu
20. O coração deu um pulo os peito istremeceu
21. Soltô um gemido fundo as vista iscureceu
22. Valei-me Sinhô Deus meu apois eu vi Remundo
23. Nas porta do céu, ai sôdade
24. Mais tinha um qui só pidia qui a vida fosse
25. U'a função noite e dia qui a vida fosse
26. Regada cum galinha vin, queijo e doce
27. Sonhano a vida assim arriscô mermo sem posse
28. Dexano a vida ruim intão se arritirou-se
29. Levou-lhe um ridimúim e a festa se acabou-se, ai sôdade
30. Mais tinha um qui só vivia pra dá risada
31. Cuano ele aparicia a turma na calçada
32. Dizia evem Fulô das aligria
33. *Covero* da tristeza e das dori maguada
34. Pegava a viola e riscava u'a toada
35. Ispantava a tristeza ispaiava a zuada, ai
36. *Lovava* os *cumpanhero* nua buniteza
37. Qui aos *poco* pru *terrero* voltava a tristeza
38. De um valentão de fama e acabadô de *fera/ê/*
39. O cujo cuano sobe vêi feito u'a *fera/ê/*
40. Pois tinha fama de nobe e de qualquer *manera*
41. Esse malungo alegre e de alma *manera*
42. Tamem tinha nos peito a febre *perdedera*
43. Se paxonô pru'a moça num dia de *fera /ê/*
44. Norano qui a mucama já era *cumpanhera*
45. Calô cua punhalada a ave *cantadera*
46. *Covero* da tristeza e das dori maguada

47. Morreu cuma me dói dua moda mangada
48. Cua lágrima nos ói, e na boca u'a rizada ai, sôdade
49. E mais cadê aquele *vaquero* Antenoro
50. Cum seu burro *trechero* e seu gibão de *coro/ô/*
51. Esse era um cantadô dos bem adeferente
52. Cantano sem viola alegrava a gente
53. No ano passado na *derradera* inchente
54. O Gavião danado urrava valente, ai sôdade
55. Chegô intão u'a boiada do Norte
56. O dono e os *vaquero* arriscaro a sorte
57. O risultado dessa travissia
58. Foi um sucesso triste, Virge-Ave-Maria
59. O risultado da bramura foi
60. Qui o ri levô os *vaquero* o dono os burro e os boi, ai sôdade
61. Derna dintão Antenoro sumiu
62. Dos muito qui aqui passa jura qui já viu
63. Na Carantonha, na serra incantada
64. Pelas hora medonha vaga u'a boiada
65. O trem siguin' um *vaquero* canoro
66. A tuada e o rompante jura é de Antenoro
67. Ah, ah, ah, ah, ê boi
68. Ê ê boi lá ê boi lá ê boi lá

Glossário e Notas Explicativas

Acabadô = aquele que acaba com a feira, que espanta barraqueiros e compradores. (v. 38).

Adeferente (reg.) = diferente. (v.51).

Apois (reg.) = então, pois (v. 22).

Arriscaro (reg.)f.v.Id.Pret.p.3ªp.pl. = arriscaram. (v. 56).

Arritirou-se (reg.)f.v.Id.Pret.P.3ªp.sing.+ part. reflexiva = retirou-se. (v.28).

Atrapaiano (reg.)f.v.-ger. = atrapalhando. (v. 10).

Atravessano (reg.) f.v.-ger. = atravessando. (v. 13).

Bramura (reg.) = catástrofe, grande desastre. (v. 59).

Caçulo (reg.) = Caçula, o mais moço da família. [*Aurélio,su*]. (v.19).

Cairo/í/ (reg.)f.v.Id.Pret.P.3ªp.pl. = caíram. (v. 5).

Canoro = Canoro, que canta harmoniosamente[*Aurélio,su*]. (v. 65).

Cantano (reg.)f.v.=ger. = cantando. (v. 52).

Chula = Espécie de dança e música popular de origem portuguesa; ritmo. [*Aurélio,su*]. (Título).

Cua (reg.) = com +uma. (v. 45/ 48).

Cuano(reg.) = quando. (vv. 13/ 31/ 43).

Cum (reg.) = com. (vv. 26/ 50).

Cuma (reg.) = como. (v. 47).

Derna (reg.)= cruzamento sintático = desde que + na. (v. 61).

Dexano(reg.)f.v.-ger. = deixando. (v.28).

Dintão (reg.) = de + então. (v. 61).

Dori (reg.) = dores. (vv. 33/ 46).

Fulô (reg.) = flor. (v. 32).

Intão (reg.) = então. (vv. 28/ 55).

Iscarro = Matéria que se expele da boca após a expectoração; escarradura, esputo. (v. 16).

Iscupiu (reg.)f.v.Id.Pret.Perp.3ºp.sing = cuspiu. (v. 14).

Ispaiava (reg.)f.v.Id.Pret.Imp.3ªp.sing. = espalhava. (v. 35).

Lũa (arc.) = lua. (vv. 10/ 14/ 16/ 18).

Malungo (reg.) = camarada, amiga. (v. 38).

Norano (reg.)f.v.-ger. = ignorando. (v. 41).

Ói (reg.) = olhos. (v. 48).

Oiano (reg.) f.v.-ger = olhando. (v. 16).

Paxonô (reg.) = apaixonou. (v. 40).

Perdedera (reg.)= (de perder + eira, com monotongação) que faz perder, desatino.

Febre perdedera (reg.)= Paixão Tresloucada. (v. 39).

Pru (reg.) = para + o (v. 37).

Pru' a (reg.) = por + uma. (v. 40).

Purriba (reg.) = por cima. (v. 16).

Ri (reg.) = rio. (v. 60).

Ridimúim (reg.) = (v. 29) = redemoinho

Rompante = Altivez - nobreza, elevação, brio.[Aurélio,su]. (v. 66).

Siguin' (reg.)f.v.-ger. = seguindo. (v. 65).

Sôdade (reg.) = saudade. (vv. 16/ 23/ 29/ 48/ 54/ 60).

Sonhano (reg.)f.v.-ger. = sonhando. (v. 27).

Sucesso = ocorrido, sucedido (tão-somente no sentido trágico). (v. 58). A variante da língua recupera ou mantém estágios arcaicos, pois comparando o vernáculo (suceder/sucedido) com a língua latina (succedo/successu[m]), vemos que, tanto no sentido quanto na forma, o vocábulo mais se aproxima do passado que do presente.

Tamem (reg.) = também. (vv. 18/ 39).

Trechero (reg.)=(de trecho + eiro, com monotongação) andante, errante. (v.50).

Tuada = Toada – Ato ou efeito de toar. Qualquer cantiga de melodia simples e monótona, texto curto, sentimental ou brejeiro, de estrofe e refrão;[Aurélio,su]. (v.66).

U'a (arc.) = uma (art.) no medieval: unha; séc. XIII, FLOR, 936 ;[...] sobre demanda que faze don fuan dante mj juiz de tal logar de unha casa ou de hũa terra [...].(cf. Vocabulário Histórico-Cronológico do Português Medieval, versão 1.0, 2002.(vv. 25/ 34/ 43/ 48/ 55/ 64).

Vin (reg.) = vinho. (v. 26).

Zuada (reg.) = Zoada -Ato ou efeito de zoar:Barulheira, barulho, gritaria, confusão. [Aurélio,su]. (v. 35).

16.1.23. Clariô (do “Auto da Catingueira”)

1. Ai clariô, ai ai clariô
2. Ai clariô, ai ai clariô
3. Ai clariô, ai ai clariô
4. Purriba dos lajedo o lũa chegô
5. Já cá na *cabicera* a função pispiô
6. Amiã cedo a lũa já entrô
7. E eu vô passá a noite *intera/ê*/
8. Cantano clariô
9. E eu qui vim só
10. Só pra vê meu amor

11. Sei qui vô ficá só
12. Pois ela num chegô
13. Ai clariô, ai ai clariô
14. Ai clariô, ai ai clariô
15. Ai clariô, ai ai clariô
16. As baronesa já abriu as fulô
17. Nos catre e nas marqueza as figura sentô
18. A pé-de-bode abriu a asa cantô
19. Nas baxa e nas vereda
20. Seu canto raiô
21. E eu qui vim só
22. Só pra vê meu amô
23. Sei que vô ficá só
24. Pois ela num chegô
25. Ai clariô, ai ai clariô
26. Ai clariô, ai ai clariô
27. Ai clariô, ai ai clariô

Glossário e Notas Explicativas

Amiã (reg.) = amanhã. (v. 6).

Baxa (reg.) = baixada. (v. 19).

Cantano (reg.)f.v.-ger = cantando. (v. 8).

Catre = Leito tosco e pobre. [*Aurélio, su*]. (v.17).

Fulô (reg.) = flor. (v. 16)

Lajedo = Pavimento coberto de lajes = pedra.(v. 4).

Lũa (arc.) = luar. (v. 4).

Lũa (arc.) = lua. (v. 6).

Pé-de-bode = Sanfona de 8 baixos. [*Aurélio, su*].(v. 18).

Pispiô (reg.)f.v.Id.Pret.Perf.3ºp.sing. = principiou. (v. 5).

Purriba (reg.) = por cima. (v. 4).

Vereda = acidente geográfico; tabuleiro raso, com vegetação rasteira (macega rala); terreno branco, via de regra com solo cristalino quase aflorado. (v. 19).

16.1.24. Corban⁹

⁹ Corban é um sacrifício. Mas o que é sacrifício? Nas religiões pagãs: a destruição da vida na adoração de ídolos. No judaísmo: a elevação do mineral, vegetal e animal ao espiritual.

O radical da palavra corban é o adjetivo “karov,” o hebraico para “fechar,” denotando sua função primária: aproximar de Deus o ofertante do corban. Ao contemplar uma criatura viva abatida, morta e queimada perante seus próprios olhos, a pessoa se voltaria à introspecção e humildade, sobre as quais se baseia o verdadeiro arrependimento. Os corbanot somente eram trazidos na época do Templo. Havia diversos tipos: alguns expiavam pecados (involuntários), alguns transmitiam agradecimentos a Deus, outros eram obrigatórios, e alguns opcionais.

Atualmente, a prece substitui os corbanot, como declara o Profeta Hosea: “Sacrificaremos novilhos de nossos lábios” (Hosea 14:3).

Contrário ao equívoco popular, a instituição do sacrifício não era uma substituição do arrependimento no judaísmo. O princípio mais fundamental do sacrifício no Templo era a contrição por parte daquele que trazia a oferenda (era exigida a confissão oral), a tal ponto que, se a pessoa não passasse por uma profunda mudança no coração, o sacrifício de nada valia. Não importa o que a pessoa ofertasse, o corban não era tanto para Deus quanto para a

1. São sete mil léguas
2. imendada de camin
3. /ê/presse mundão largo
4. sem *portera* vem o fim
5. só vejo na terra a morte a rondá
6. peste mil enfermidades
7. fome e guerra ai de mim
8. mil ventos da morte
9. estroncios letais
10. sete vacas magras
11. tragam as gordas nos currais
12. pelos sete cravos
13. das chagas do Siô
14. lastimo meus erros
15. de grande pecadô
16. geme a terra ao rebentá das covas
17. branca e lira
18. mĩa noiva é a lũa nova
19. ao sol peço *clemença*
20. qui esse chã *quema* meus pé
21. quatro cavaleiros
22. de olhares cruéis
23. prontos pra peleja
24. já cavalgam seus corcéis
25. de olhos para os céus
26. só ispero Cristo vim
27. eis qui chegam os maus
28. tempos do grande fim
29. treme a terra pela última veiz
30. ais lamentos
31. é vindo o Rei dos Reis
32. sol nun seca meu pranto
33. qui é preu refrescá meus péis

Glossário e Notas Explicativas

Estroncios = Estrôncio - Elemento de número atômico 38, metálico, branco-prateado, leve. [*Aurélio, su*]. No caso, faz-se referência ao isótopo de massa 90, radioativo, formado nas explosões atômicas. (v. 9).

Clemença = Clemência - Disposição para perdoar; indulgência. [*Aurélio, su*]. (v. 19).

Nun (reg.) = não. (v. 32).

Presse/ê/ (reg.) = para esse (v. 3).

Preu (reg.)= para eu. (v. 33).

16.1.25. Curvas do Rio

1. Vô corrê trecho
2. Vô percurá ã'a terra preu podê travaiaá

3. Pra vê se *dexo/ê/*
4. Essa minha pobre terra véia discansá
5. Foi na Monarca a *primera* dirrubada
6. Derna d'intão é sol é fogo é tai d'inxada
7. Me ispera, assunta bem
8. Inté a boca das água qui vem
9. Num chora conforme mulé
10. Eu volto se assim Deus quisé
11. Tá um aperto
12. Mais qui tempão de Deus no sertão *catinguero*
13. Vô dá um fora
14. Só dano um pulo agora in Son Palo Triang' Mineiro
15. É duro moço esse *mosquero* na cûzã
16. A corda pura e a cuia sem um grão de farinha
17. A bença Afiloteus
18. Te *dexo/ê/* intregue nas guarda de Deus
19. Nocença ai sôdade viu
20. Pai volta pras curva do rio
21. Ah mais cê veja
22. Num me resta mais creto pra um furnicimento
23. Só eu caino
24. Nas mão do véi Brolino mermo a deis pur cento
25. É duro moço ritirá pro trecho alei
26. C'ua pele no osso e as alma nos bolso do véiMe ispera, assunta viu
27. Sô *imbuzero* das *bera* do rio/Conforma num chora mulé
28. Eu volto se assim Deus quisé
29. Num *dexa/ê/* o rancho vazio
30. Eu volto pras curva do rio

Glossário e Notas Explicativas

Afiloteus = nome de um homem. (v. 17).

Alei = alheio. (v. 25).

Assunta (reg.) = Imp. 2^a.p.sing., ouve, presta atenção.

Brolino = nome de homem, Braulino.

Caino (reg.)f.v-ger. = caindo. (v. 23).

Cê (reg.) = você. (v. 21).

Corda pura (reg.) = despensa vazia, em alusão à corda de fumeiro onde se penduravam as carnes, acima do fogão de lenha (v. 16).

Creto(reg.) = forma sincopada de crédito. (v. 22).

C'ua (reg.) = com + a. (v. 26).

Cûzã (reg.)= cozinha. (v. 15).

D'intão (reg.) = de + então. (v. 6).

Derna (reg.)= cruzamento sintático = desde que + na. (v. 6).

Imbuzero = Imbuzeiro – Árvore própria da caatinga, de folhas penadas, flores minutas, e cujas raízes têm grandes tubérculos reservadores de água, sendo os frutos (imbus) bagas comestíveis, bastante apreciadas. [Aurélio,su]. (v. 28). Var.: Umbuzeiro (umbu) compreende na verdade duas espécies distintas, a *Phytolacca dioica*, também conhecida como umburana, que não dá frutos mas tem valor medicinal, e a *Spondias purpúrea*, também conhecida como ambu, cirigüela, ciruela, jique, serigüela, taperebá. A umburana tem um significado místico no imaginário nordestino, representa o exemplo de persistência, pois enquanto, durante a seca no Sertão e no Cerrado, todas

as árvores já morreram a umburana mantém-se verde qual esperança de vida, quiçá Eterna.

Inté (reg.)= até. (v. 8).

Monarca (reg.) = Tempo do Império (v. 5)

Mosquero = Mosqueiro - Lugar onde há moscas em abundância; mosquedo.

[*Aurélio, su*]. (v. 15).

Percurá (reg.)f.v-inf. = procurar. (v. 2).

Preu (reg.) = para eu. (v. 2).

Sôdade (reg.) = saudade. (v. 19).

Son Palo (reg.) = São Paulo. (v.14).

tai d'inxada = (v.6). Talho de enxada: Talho – o mesmo que talhadia: corte ou desbaste de floresta que se faz em intervalos regulares. Metonímia, trabalho árduo sem resultado em virtude da contigüidade dos termos que sugerem aridez (sol, fogo).

Triang' Mineiro (reg.) = Triângulo Mineiro. (v.14).

Ū'a (arc.) = uma (art.)no medieval: unha; séc. XIII, FLOR, 936 ;[...] sobre demanda que faze don fuan dante mj juiz de tal logar de unha casa ou de hũa terra [...].(cf.

Vocabulário Histórico-Cronológico do Português Medieval, versão 1.0, 2002.(v.2).

Véi (reg.) = velho.(vv. 24/ 26).

Véia (reg.) = velha. (v. 4).

16.1.26. Dança da fogueira (In Árias Sertânicas) Faixa 2

(Introdução do 1º ato de *A Carta*).

MOÇAS

1. São João São João do Carnerin
2. tu qui é o Santo de mĩa fê
3. peça ao glorioso São José
4. manda um noivo pra mim

RAPAZES

5. São João durmiu
6. São José lhe acordô
7. São João durmiu
8. São José lhe acordô
9. vamo fazê cumpade
10. foi São João que mandô
11. oi! vamo fazê cumpade
12. foi São João que mandô

Bis

MOÇAS

13. Hoje lembrano do passado
14. me vem a recordação
15. de como incontrei meu amado
16. nas candonga de São João

RAPAZES (Refrão)

MOÇAS

17. Morena linda morenã
18. será qui tu não tem pena

19. de vê essa sorte mĩa
20. vivê sem você morena

RAPAZES (Refrão)

Glossário e Notas Explicativas

Candongá = Várias acepções: 1. Lisonja, afagos, mimos: 2. Carinho fingido; adulação. 3. Intriga, mexerico. 4. Bras. Bem-querer, benzinho, amor.[Aurélio, s.u.] (v. 16).

Carnerin (reg.) = carneirinho. (v. 1).

Lembrano (reg.)f.v.-ger. = **lembrando.** (v. 13).

Mĩa (arc.). = minha. (vv. 2 / 19).

16.1.27. Dassanta (do “Auto da Catingueira”)

1. Mais o pió qui era qui sua bunitiza
 2. Virô u’ a besta fera/ê/ naquelas redondeza
 3. In toda *brincadera* adonde ela chegava
 4. As mulé *dançadera* assombrada ficava
 5. Já pois dela nas *fera/ê/* os cantadô dizia
 6. Qui as dô e as aligria na sombra dela andava
 7. E adonde ela tivesse a véa da foice istava
 8. A véa da foice istava
 9. In toda a *brincadera* adonde ela ia
 10. Iântes dela chegava na frente as aligria
 11. Dispois só se uvía era o trincá dos ferro
 12. As mãe soltano uns berro
 13. Chorano mal dizia
 14. E triste no *otro* dia
 15. Era só choro e interro
 16. Dassanta era bunita qui inté fazia horrô
 17. No sertão pru via dela
 18. Muito sangue derramô
 19. Conta os antigos quela
 20. Dispois da morte virô
 21. Pásso das asa marela
 22. Jaçanã pomba fulô
 23. Fulô roxa do panela
 24. Só lá tem essa fulô
 25. Dispois da morte virô
 26. Pásso japiassoca assú
- } Quatro vezes

Glossário e Notas Explicativas

Adonde (reg.) = onde ou aonde, visto que na fala popular há monotongação neutralizadora. (vv. 3/ 7/ 9).

A véa da foice (reg.) = a velha da foice , metáfora da morte. (vv. 7/ 8).

Assú = Açú (tupi) - = grande, vasto; considerável. [Aurélio,su].(vv. 26/ 28/ 29/ 30/ 32/ 34/ 35/ 36).

Brincadera = brincar, no sentido de dançar nas festas. (cf. brincar o Carnaval). (vv. 3/ 9).

Chorano (reg.)f.v.-ger. = chorando. (v. 13).

Dançadera = Dançadeira; dançarina. (v. 4)

Dispois (reg.) = depois. (vv. 11/ 20/ 25/ 27/ 31/ 33).

Fulô (reg.)= flor. (vv. 22 / 23 / 24).

Jaçanã = Bras. Zool. Ave caradriiforme, jacanídea (*Jacana spinosa jacana*), distribuída por todo o Brasil, de dorso vermelho-castanho vivo, uropígio e cauda mais escuros, rêmiges da mão verde-claras, com pontas pretas, e cabeça, nuca e parte inferior pretas; nhaçanã, nhançanã, nhanjaçanã, piaçoca, piaçó, japiaçoca, japiaçó, cafezinho, marrequinha, ferrão. [Aurélio, s.u]. Por sair somente à noite e viver em pântanos, caminhando sobre as ninfêias, essa ave é identificada pelo povo com as almas penadas, que cumprem um castigo na terra, até o juízo final.(v. 22).

Japiassoca = japiaçoca. Ver jaçanã. [Aurélio, su]. (v. 26)

Iãntes (reg.)= antes. (v. 10).

Inté (reg.)= até. (v. 16).

Páссо (reg.)= pássaro. (vv. 21 /26).

Pru via dela (reg.) = por causa dela. (v.17).

Soltano (reg.)f.v.-ger. = soltando. (v.12).

Uvia (reg.) = ouvia. (v. 11).

16.1.28. O Pidido (do “Auto da Catingueira”)

1. Já qui tu vai lá prá fêra
2. traga di lá para mim
3. água da fulô qui chêra
4. Um nuvêlo e um carrin
5. trais um pacote de misse
6. meu amigo ah se tu visse
7. aquele cego cantadô!
8. um dia ele me disse
9. jogano um mote de amô
10. qui eu havêra de vivê
11. pur esse mundo
12. e morrê aina em flô
13. passa naquela barraca
14. daquela mulé reizêra
15. onde almuçamo paca
16. panelada e frigidêra
17. inté você disse ùa lôa
18. gabano a boia bôa
19. qui das casa da cidade
20. aquela era a primêra
21. trais pra mim ùas brividade
22. qui eu quero matá a sôdade
23. fais tempo qui fui na fêra
24. ai sôdade...
25. Apois sim vê se num isquece
26. quinda nessa lua chêa
27. nós vai brincá na quermesse
28. lá no Riacho d’Arêa
29. na casa daquêle home
30. feitecêro e curadô
31. que o dia intêro é home

32. filho do Nosso Sinhô
33. mais dispois da mêm noite
34. é lubisome cumedô
35. dos pagão qui as mãe isqueceu
36. do batismo salvadô
37. e tem mais dois garrafão
38. cum dois canguin responsadô
39. Apois sim vê se num isquece
40. de trazê ruge e carmim
41. ah se o dinheiro desse!
42. eu quiria um trancilin
43. e mais treis metro de chita
44. qui é preu fazê um vistido
45. e ficá bem mais bunita
46. qui Madô de Juca Dido
47. qui Zefa de iô Joaquim
48. Já qui tu vai lá prá fêra
49. meu amigo trais
50. essas coisinhas para mim
51. Já qui tu vai lá prá fêra
52. meu amigo trais
53. essas coisinhas para mim

Glossário e Notas Explicativas

Fêra = feira, com monotongação. O autor grafa com acento para distinguir do homógrafo (vv. 1/ 23/ 48/ 51).

Água da fulô (reg.) = água de colônia, perfume. Embora haja ambigüidade, cremos que a adjetiva “que cheira” refere-se a água e não a flor, porque exalar perfume é característico da flor e não da água (v. 3)

Carrim (reg.) = carretel ou retrós de linha para bordado (v. 4)

Misse (reg.) = grampo de cabelo (v. 5)

Mote (reg.) = 1. Estrofe, anteposta ao início de um poema, utilizada pelos poetas como motivo da obra cujo conteúdo desenvolve a idéia sugerida pela estrofe (Muito cultivado no sXVI por poetas renascentistas e posteriormente por poetas barrocos, caiu em desuso no século seguinte.) 2. Qualquer adágio, sentença breve etc. tomado por escritores, dramaturgos, poetas etc. como ponto de partida para o desenvolvimento de sua obra ou para resumir-lhe o sentido [Houaiss, s.u.]. Provavelmente derivação irregular do francês motete. (v. 9)

Aina (reg.) = ainda (v. 12)

Reizêra (reg.) = rezadeira, com síncope e ditongação (v. 14)

Paca = 1. Grande roedor noturno (*Agouti paca*), da fam. dos dasiproctídeos, encontrado do México ao Sul do Brasil, ger. próximo a rios, com cerca de 70 cm de comprimento e até 13 kg, cauda pequena e não visível e pelagem pardo-amarronzada, com três a quatro listras longitudinais formadas por grandes manchas brancas 2. Prato preparado com paca (v. 15).

Panelada (reg.) = Segundo Câmara Cascudo, *in Dicionário do folclore brasileiro*, é a “Comida preparada com os intestinos, os pés e certos miúdos do boi, adubada com toucinho, lingüiça ou chouriço, e convenientemente temperada. É prato próprio de almoço, e servido com pirão escaldado, feito do respectivo caldo em fervura, com farinha de mandioca. (v. 16)

Frigidêra (reg.) = fritada, tanto de frigideira (daí o nome) quanto de forno (v. 16)

Inté (reg.) = até (v. 17)

Ûa (arc.) = uma (v. 17)

Loa (arc.) = elogio em versos, louvação (v. 17)

Brividade = brevidade, massa de bolo com amido de milho cozida em pequenas formas (v. 21).

Sôdade = saudade, com monotongação (v. 22/ 24)

Curadô = curandeiro (v. 30)

Canguin (reg.) = calunguinha, com síncope, apócope e despalatalização: ca(lu)nguin(h)(a). Homúnculo de origem sobrenatural que atende aos pedidos de seu criador humano, podendo entretanto voltar-se contra ele, é o correspondente ibérico do gênio preso na garrafa. Deriva da palavra africana ‘kalunga’ que, significando originalmente o mar, tanto é sincretizada com o Deus dos europeus, quanto com o Diabo. O *Livro de São Cipriano*, obra apócrifa de cunho mágico-popular, traz uma receita de como criar um desses súcubos (v. 38)

Responsadô (reg.) = Adjetivo derivado de responso, do latim *responsum*, *-i*, resposta; mais especificamente, resposta de oráculo, predição; resposta de consultor, conselho, solução. Tem significado mágico-religioso.

Trancilin (reg.) = Trancelim, 1 galão ou trança estreita de fios de seda, ouro, prata etc., com que se guarnecem trabalhos de costura e bordados; trancinha; 2 cordão fino de ouro trançado, de duas carreiras. Note-se aqui a afirmação da ambigüidade da personagem feminina estampada no pedido, cuja possibilidade de interpretação pelo homem está mais próxima da jóia que do aviamento (v. 42).

Madô = hipocorístico: Maria das Dores. Note-se a marca da estrutura familiar patriarcal: a mulher tem seu sobrenome substituído pela alcunha de seu “homem” (v. 46)

Iô (reg.) = senhor (cf. ioiô) (v. 47)

16.1.29. Desafio do Auto da Catingueira

1. Sinhores dono da casa
2. o cantadô pede licença
3. pra puxá a viola rasa
4. aqui na vossa presença
5. venho das banda do Norte
6. cum pirmissão da sentença
7. cumprino mña sina forte
8. já por muitos cunhicida
9. buscano a inlusão da vida
10. ô o cutelo da morte
11. e das duas a prifirida
12. a qui mim mandá a sorte
13. já qui nunciei quem sô
14. *dexo/ê/* meu convite feito
15. pra qualqué dos cantadô
16. dos qui se dá pur respeito
17. aqui pru acaso teja
18. nessa fonção de aligria
19. e pra qui todos me veja
20. pucho alto a cantoria

21. com essa viola de peleja
22. qui quano num mata aleja
23. cantadô de arrilia
24. Só na iscada dua igreja
25. labutei cua *duza* um dia
26. cinco morrero d'inveja
27. treis de avexo, um de agunia
28. matei os bichos cum mote
29. qui já me deu treis mulé
30. é a *históra* dum caçote
31. cum cuati e cum saqué
32. o caçote com um pote
33. cuô pru cuati um café
34. iântes ofereceu um lote
35. num saco pra o saqué
36. o saqué secô o pote
37. dexô o cuati só cua fê
38. di qui dent do tal pote
39. inda tinha algum café
40. e xispô sambano um xote
41. o inxavido do saqué
42. qui cuati quá qui caçote
43. boto o bico e bato um bote
44. o qui é qui o saqué qué
45. iântes porém avisosô malvado num aliso
46. triste o filiz é o cantado
47. queu apanhá pra dá o castigo
48. apois quem canta cumigo
49. sai difunto o sai dotô.
50. Sinhô cantadô chegante
51. me adisculpa o tratamento
52. nessa hora nesse instante
53. mermo aqui nesse momento
54. tá um cantô sinificante
55. sem fama sem atrivimento
56. qui num é muint' falante
57. nem de muint' cunhicimento
58. mais pra titos e valintia
59. só traís ua viola na mão
60. falta o iluste *cumpanhero*
61. marcá o lugá da prufia
62. se lá fora no *terrero*
63. o aqui mermo no salão

Glossário e Notas Explicativas

Adisculpa (reg.)f.v.Imp.2^ap.sing. = desculpa. (v.52).

Apois (reg.) = então, pois. (v. 49)

Avexo = Muito envergonhado; muita raiva. (v. 27).

Buscano (reg.)f.v.-ger. = buscando. (v. 9).

Caçote = rã. (vv. 30 / 32 / 42).

Cantadô de arrilia = cantador de desafio, tendo em vista o significado original de arrelia, trabalho conjunto. (v. 23).

Cantor = tipos de #: moirão, martelo (desafio mais forte), tirana, coco, parcela (canta ilusão e desenganos). (v. 20).

Chegante (reg.)= aquele que está se aproximando. Existe entretanto o significado de pessoa dada a cheganças. (v. 51).

Cua (reg.) = com + uma. (vv.25/ 37).

Cuati = Quati – mamífero carnívoro. [Aurélio,su]. (vv. 31 /33 /37 /42).

Cum (reg.) = com (vv.6/ 28/ 31).

Cumprino (reg.)f.v.-ger. = cumprindo. (v. 7).

Cutelo = machado; foice. (v. 10).

Di (reg.) f.v.Id.Pret.Perf.1ºp.sing = dei. (v. 38).

Duza (reg.)= dúzia. (v. 25)

Fonção (reg.) = var. de função; atividade especial, preparativo; festa. (v.18).

Iãntes (reg.) = antes. (vv. 34 e 45).

Inda (reg.) = ainda. (v. 39).

Inlusão (reg.) = ilusão. (v. 9).

Mã (arc.) = minha. (v. 7).

Nunciei (reg.)f.v.Id.Pret.Perf.1ºp.sing. = anunciei. (v. 13).

Pirmissão (reg.) = permissão. (v. 6).

Pru (reg.) = por. (vv. 17/ 33).

Prufia (reg.) = Porfia - Competição, rivalidade; disputa. [Aurélio,su]. (v. 62).

Quano (reg.) = quando. (v. 22).

Sambano (reg.)f.v.-ger. = sambando. (v. 40).

Saqué = saqüé, cocar, galinha d’angola, tofraco. (vv 31/ 35/ 36/ 41/ 44).

Teja (reg.)f.v.Subj.Pres.3ªp.sing. = esteja. (v. 17).

Titos (reg.) = forma sincopada de *titulos*. (vv. 59)

Viola rasa = viola com a caixa acústica bem baixa. (v. 3).

16.1.30. Deserança

1. Já não sei mais o que é fazer contas
2. Até já perdi as contas
3. Dos cantos dos rios das contas
4. Que meu peito amor, cantou
5. Perdido de amor por ti
6. Já nem me lembro quantas cantigas
7. Quantas tiranas amigas
8. Na viola padeci
9. Também não sei mais quantos foram
10. Os luares que passaram
11. Pelo vão dessa janela
12. Indagando suplicantes
13. Frios, pálidos, dementes,
14. Onde anda a amiga dela
15. Vieste de longe eras tão linda
16. Como se hoje lembro ainda
17. A mansitude da manhã
18. Foi tua vinda amiga vã
19. Dói-me no peito ao relembrar
20. Já não tem jeito a vida é vã
21. Que deserança ó minha irmã

22. Mas apesar de tudo desfeito
23. De tanto sonho morto que num tem mais jeito
24. Tombando a ladeira
25. Já pela descida
26. Na tarde da vida
27. Rompo satisfeito
28. Foste na jornada
29. A jornada perdida
30. Meu amor pretérito mais que perfeito

Glossário e Notas Explicativas

Deserança = Des + herança = herança às avessas; legado negativo. O original apresenta a grafia *diserança*, demonstrando a intenção do autor em representar o sotaque local. (Titulo / v.21).

Mansitude – (= mansuetude) lat. *mansuetúdo, inis* ‘mansidão (dos animais caseiros); brandura (de caráter, de costumes); bondade, afabilidade’; f. que prevaleceu sobre as arcaicas: *mansedume, mansidã e mansidom*; ver *mans-* (Houaiss, s.u.). (v. 17).

16.1.31. Estrela Maga dos Ciganos

1. Eu vô dexá todessas coisa aí dum lado
2. Já num tenho mais costado
3. Prus baque desse rojão
4. É tanta coisa pur dever tanto saldar
5. Tanto dever tanto que dar
6. Chega! Já num güento mais não
7. Só to isperano é a promessa dos ciganos
8. Que na terra inda esse ano
9. Vai divagarin posar
10. U’a istrela maga
11. N’ua aparição istranha
12. Da Serra da Carantonha
13. Inté os Gerais eu vô pra lá
14. Se sussarana seca rapina e ciganos
15. Num pará de fazê danos
16. E Zé do laço cunseguí
17. Vô chiquerano os meus bodes pru Gerais
18. E jura que nunca mais
19. Eu boto meus pé aqui
20. E inquanto na face da terra havê tiranos
21. Vassalos e suseranos
22. Senhorio e servidão
23. Fico lá in riba hospedado com os Reis Mago
24. Nos camim de São Tiago
25. Num boto os pé nesse chão
26. Tá um apuro qui inté juro com acerto
27. O planeta nesse aperto
28. Num güenta mais tempo não
29. Tá um tempão de Deus sem tê pr’onde se sai
30. Será o tempo do quet’ aí
31. Que já chegô no meu sertão
32. Só tô isperano é a promessa dos ciganos

33. Qui na terra inda esse ano
34. Vai divagarin posar
35. U'a istrela maga
36. N'ua apariçã istranha
37. Da Serra da Carantonha
38. Inté os Gerais eu vô pra lá
39. E inquanto na face da terra havê tiranos
40. Vassalos e suseranos
41. Senhorio e servidão
42. Fico lá in riba hospedado com os Reis Magos
43. Nos confim do São Tiago
44. Num boto os pé nesse chão

Glossário e Notas Explicativas

Apariçã (reg.)= aparição. (v. 36).

Apuro = Apuros - Encontrar-se em situação difícil, em angústia, em miséria. [Aurélio,*su*]. (v. 26).

Chiquerano (reg.)f.v.-ger = Var. de *chiquera* (prender) – levando. (v. 17).

Divagarin (reg.) = devagarzinho. (vv. 9/ 34).

Güenta (reg.)f.v.Id.Pres.3^ap.sing. = *agüenta*. (v. 28). Cf. **Güento** - (reg.) f.v.Id.Pres.1^ap.sing. = agüento. (v. 6).

Inda (reg.) = ainda. (vv. 8 / 33).

Inquanto (reg.) = enquanto. (vv. 20/ 39).

In riba (reg.)= em cima. (vv. 23/ 42).

Inté (reg.) = até. (vv. 13 / 26 / 38).

Isperano (reg.)f.v.-ger. = esperando. (v. 32).

N'ua (reg.) = numa. (vv. 11 / 36).

Pr'onde (reg.) = para + onde. (v. 29).

Pru (reg.)= para + o . (v. 17).

Prus (reg.) = para + os. (v. 3).

Quet' aí = o que está aí v. 30

Sinhorio (reg.) = senhorio. (vv. 22/ 41).

Todessas /ô//é/ = todas essas. (v. 1).

U'a (arc.) = uma (art.).No medieval: *unha*; séc. XIII, FLOR, 936 ;[...] sobre demanda que faze don fuan dante mj juiz de tal lugar de unha casa ou de hũa terra [...].(cf. Vocabulário Histórico-Cronológico do Português Medieval, versão 1.0, 2002. (vv. 10/ 35).

16.1.32. Faviela (in Cartas Catingueiras)

1. A bença madã cabeí de chegá
2. Do *reno* das pedra das banda de lá
3. Meu pai mandô queu vince aqui te salvá
4. Também queu subesse das nova di cá
5. De nada isquecesse de li preguntá
6. Queu vince e vinhesse sem mais delatá
7. Desse no qui desse preu li respostá
8. Tem pressa das botas chapéu muntaria
9. Apois ui amiã iantes de rompê o dia
10. Vai junto c'as frota lá pras aligria

11. Pras bespa das boda de Caçula e Fia
12. Cum prijistença alembra qui é proxa
13. E já quaji às porta a vinda do grande
14. Rei Jesus o nosso redentô
15. Manda priguntá se a vida p'ressas banda miorô
16. É qui lá nos Impedrado nossa luta inté faiz dó
17. Se a fulô do gado do gado maió
18. Tomem das miunça se as cria yingô
19. da roça só indaga das mendioca só
20. Plantada na incosta do mato-cipó
21. Findo o priguntório já torno a istradá
22. Donde é o lavatóro dex'eu me banhá
23. A casa sutura sizuda as jinela
24. Vejo a camariã de renda mais bela
25. Da sala à cunzinha só inda num vi ela
26. Prigunto pru via daquela donzela
27. Resposta madiã cadê Faviela
28. Mãa alma duviã
29. qui hai arte do mal
30. Mãa alma difiã
31. amargosa de fel
32. Só faiz sete lũa
33. qui li di o anel
34. jurô que era miã
35. pru tinta e papel
36. foi no mingunte dessa passada
37. Tão de repente deu-se o sucesso
38. Qui nem guento mais essa dô
39. Vino dos cunfím da istrada
40. um mitrioso aqui posô
41. Se arribô de madrugada
42. e Faviela ai de mim levô!
43. Tão linda tão bela
44. preciosa donzela
45. Malvada malunga
46. culpada foi ela
47. Jurô qui era mia
48. pru tinta e papel
49. Foi imbora a ruĩa
50. ingrata e infiel
51. A bença madiã já torno a istradá
52. É tudo queu tinha pra li priguntá
53. Miã alma difiã
54. margosa de fel
55. Só faiz sete lũa
56. qui li di o anel
57. Jurô que era miã
58. pru tinta e papel
59. Foi imbora a ruĩa
60. ingrata e infiel

Glossário e Notas Explicativas

Apois (reg.) = depois. (v. 9).

Arribô = (f. v. de P₃ de IdPt₃ de arribar) - Sair ou ausentar-se sem licença, às ocultas ou discretamente - [Aurélio, s.u.](v. 41)

C'as (reg.) = com + as. (v. 10).

difiã = (reg.) definha. (vv 30 / 53)

duviã = (reg.) adivinha (v.28)

Faviela = nome da donzela de quem se fala na letra

Iantes (reg.) = antes. (v. 9).

Li (arc.) = lhe, com despalatalização. (vv. 5/ 7/ 33/ 52 / 56).

Lũa (arc.) = lua. (vv 32/ 55).

Madĩã = madrinha. (vv. 1 / 27/ 51).

Malunga (reg.) = camarada, amiga. (v. 45).

Mitrioso (reg.) = misterioso. (v. 40).

Miunça = 1.Miúça = Bras. N.E. Designação dada pelos sertanejos aos gados caprino e ovelhum. [Aurélio, s.u.] (v. 18).

Prijistença = (reg.) persistência (v. 12)

Priguntório = (reg.) interrogatório (v.21)

Proxa/ó/ = (reg.) forma sincopada de *próxima* (v. 12)

Ruĩa = (reg.) forma sincopada de *ruinzinha* vv 49 / 59

16.1.33. Gabriela

1. São treis sorte são treis sina
2. na istrada desse cristão
3. são treis irirmã granfina
4. e de punhal na mão
5. d'ua madrasta avarenta
6. o home nun iscapa não
7. cuma o cego na trumenta
8. lá vai o cristão
9. são treis sorte são treis sina
10. ai pobre cantadô
11. são treis irirmã firina
12. a Morte a Saudade a Dô
13. Ô Gabriela
14. na Lagoa Bela
15. lũa minguante
16. as éguas vão sonhá
17. são éguas baias
18. brancas amarelas
19. são poldas pampas
20. lindas gabrielas
21. monjas cavalgadas
22. vindas de estrelas
23. muito recuadas
24. Lagoa da Porta
25. nas horas mortas
26. o viado branco
27. vem suzin bebê

Glossário e Notas Explicativas

Cuma (reg.) = como. (v. 7).
D'ua (reg.) = de + uma. (v.5).
Firina (reg.) = Ferina -Cruel, desumano, perverso. Fig. Que fere, ofende, magoa; ofensivo. [Aurélio,su]. (v. 11).
Granfina = Grã-fina. Pessoa rica, de hábitos requintados, ou elegante; bacana.[Aurélio,su]. (v. 3).
Home (reg.) = homem. (v.6).
Iirmã (reg.) = irmã. (vv.3/ 11).
Lũa (arc.) = luar. (v. 15).
Nun (reg.) = não. (v. 6).
Pampas = 1. Diz-se do animal de cara branca. 2. Diz-se do cavalo malhado em todo o corpo. [Aurélio,su]. (v. 19).
Poldas (reg.) = potras, éguas. (v. 19).
Suzin (reg.) = sozinho. (v. 27).
Trumenta (reg.) = tormenta. (v. 7).

16.1.34. *Incelença pra terra que o sol matou*

1. Levanto meus olhos
2. Pela terra seca
3. Só vejo a tristeza
4. Qui disolação
5. E u'a assada branca
6. Fulorano o chão
7. E o passu-Rei, rei do manja
8. Deu bença à Morte pra avisa
9. Prus urubu de otros lugá
10. Qui vince logo pra janta
11. Do Rei do Fogo e do lũa
12. Do lũa sizudo
13. Do Ri Gavião
14. Mais o sol malvado
15. Quemô so *imbuzero*
16. Os bode e os *carneros*
17. Toda a criação
18. Tudo o sol quemô
19. É qui tão as era
20. Já muito alcançada
21. A palavra vea
22. Reza qui hávéra
23. De chegá um tempo
24. Só de *perdedera*
25. Qui só hávéra de iscapá
26. Burro *criolo* e criação
27. Qui pra cumê levanta as mão
28. E qui um irmão pra *otro* irmão
29. Saudava c'essa pregação
30. Lembra qui a morte
31. Te ispera meu irmão
32. E o sol da má sorte
33. Rei da tribusana

34. Popô sussarana
35. Carcará ladrão
36. Isso o sol popô
37. Mais num há de sê nada
38. Na função das besta
39. Purriba da festa
40. Pirigrina a fé
41. Sei que ainda resta
42. Cururu-têê
43. Na minha casa hai um silêncio
44. A tua pura e o surrão penso
45. O meu cachorro amigo menso
46. Deitô no chão ficô in *silença*
47. E nunca mais se alevanto
48. Inté os olhos d'água
49. Chorô qui seco
50. E o sol dessas mágua
51. Quemô so *imbuzero*
52. Os bode e os *carneros*
53. Toda a criação
54. Tudo o sol quemô
55. No Ri Gavião
56. Tudo o sol quemô
57. Toda a criação

Glossário e Notas Explicativas

Cururu - Bras. N. N.E. Zool. Designação comum às espécies do gênero Bufo, de pele verrucosa, provida de glândulas de peçonha; sapo-cururu. [Aurélio, s.u.] Cururu-têê – especificação local segundo características do sapo denominado genericamente como cururu.

Fulorano (reg.) f.v.-ger = florando, cf. florescendo. (v.6). V. int. Bras. N. N.E. [Aurélio, s.u.]

Imbuzero = imbuzeiro = Arvoreta muito copada, da família das anacardiáceas (*Spondias tuberosa*), própria da caatinga, de folhas penadas, flores minutas, e cujas raízes têm grandes tubérculos reservadores de água, sendo os frutos (imbus) bagas comestíveis, bastante apreciadas. [Aurélio, *su*]. (vv. 15/ 51).

Incelença (reg.) = Bras. Cantiga de velório em uníssono, sem acompanhamento instrumental: e [Var. (bras., N.E., pop.), nesta acepç.: incelência.] [Aurélio, s.u.](Título). Deriva de excelência, pelo fato de nessa cantoria louvarem-se boas qualidades do morto, ou lhas atribuírem.

Lũa (arc.) = luar. (vv. 11/ 12/

Perdedera (reg.) = que faz perder-se o homem, desatino. (v. 24).

Sussarana (reg.) = Suçuarana, puma -Mamífero carnívoro, felídeo, comum em toda a América nos tempos coloniais. A coloração é amarelo-avermelhada queimada, mais escura no dorso, amarelo-claro na parte ventral, e os filhotes nascem pintados com manchas escuras no corpo. [Aurélio, s.u.].(v. 34).

Tribusana (reg.) = Trabuzana - Tristeza, melancolia. [Aurélio, *su*]. (v. 33).

U'a (arc.) = uma. (art.) no medieval: **unha**; séc. XIII, FLOR, 936 ;[...] sobre demanda que faze don fuan dante mj juiz de tal logar de unha casa ou de hũa terra [...].(cf. Vocabulário Histórico-Cronológico do Português Medieval, versão 1.0, 2002. (v. 5).

16.1.35. Joana Flô das Alagoa

(In Na quadrada das águas perdidas) ou (Das Barrancas do Rio Gavião).

1. Joana Flô das Alagoa
2. Si alevanta e vem vê!
3. O truvão longe ressoa
4. Tiranas de bem querer
5. Joana Flô das Alagoa
6. Olha como Deus é amô!
7. Encheu d'agua as alagoa
8. Joana Flô das açucena em flô
9. Meus olho tem pena
10. Ver tanta beleza
11. Sem ninguém pra vê!
12. Olha, a noite vai cresceno
13. A chuva caino
14. E a lagoa encheno
15. E os bicho cantano
16. Cantigas de amô.
17. Só você durmino,
18. Ó Juana em Flô
19. Ai, Juana em Flô.
20. Ai, sôdade, lá nos brejo,
21. A saracura canta.
22. Faz tempo que não vejo
23. Nessas terra santa
24. Umas coisa assim
25. Juana se alevanta
26. Flô das açucena,
27. Meus olhos tem pena
28. Ver tanta beleza,
29. Ninguém pra vê...
30. Louvado Nosso Sinhô
31. Qui'ouviu minh'oração
32. E nessa noite chorô
33. A chuva no meu sertão.
34. Juana vem vê,
35. Os sapinho tão cantano
36. Tiranas de bem querer

Glossário e Notas Explicativas

Caino (reg.)f.v.-ger. = caindo. (v. 15).

Cantano (reg.) f.v. -ger. = cantando. (vv. 17/ 37).

Cresceno (reg.)f.v.-ger = crescendo. (v. 14).

Durmino (reg.) f.v.-ger = dormindo. (v. 19).

Encheno (reg.)f.v.-ger. = enchendo. (v. 16).

Truvão (reg.) = trovão. (v. 3).

16.1.36. Louvação

1. Acho que já tá na hora de fazer a lovação
2. dos senhor e das senhora que se encontra no salão
3. também pus qui lá di fora nos assunta proteção

4. O dono da casa eu lovo nessa lovação primeira
5. no dia do casamento acudiro todo o povo
6. cum grande contentamento o povo da terra intera

7. A noiva cum seu vestido custurado sem imenda
8. sem custura foi tecido por sê ele cheio di prenda
9. a aranha tem fio comprido caipora teceu a renda

10. no dia do casamento vem gente de todo lado
11. só num vem a viola minha porque num anda sozinha
12. nem o rei com a rainha porque num foi cunvidado

13. Acho que já tá na hora de fazer a lovação
14. dos senhor e das senhora que se encronta no salão
15. também pus qui lá di fora nos assunta proteção

Glossário e Notas Explicativas

Lovação = Louvação, composição poética popular, ordinariamente em setissílabos e monorríma, em homenagem a pessoas ou em comemoração de casamentos, nascimentos, batizados, apartações, vaquejadas e outras festas sertanejas. [Aurélio, s.u.] - (Título, vv. 1/ 4/ 13).

16.1.37. Na Quadrada das Águas Perdidas

1. Da Carantonha mili légua a caminhá
2. Muito mais, inda mais, muito mais
3. Da Vaca Seca, Sete Vage inda pra lá
4. Muito mais, inda mais, muito mais
5. Dispois dos *derradero* cantão do sertão
6. Lá na quadrada das água perdida
7. Reis, Mãe-Senhora
8. Beleza isquicida
9. Bens, a lagoa arriscosa função
10. O Caindo *chiquera* as cabra mais cedo
11. Aparta os cabrito, chinha Lubião, procura segredo,
12. esse bode malvado
13. travanca o *chiquero* te avia a cuidá
14. Alas qui as polda di Sheda rincharo ao lũa
15. Na madrugada suada de medo pra lá
16. Runcas levando acesas candeia *inlusão*
17. Da Carantonha mili légua a caminhá
18. Muito mais, inda mais, muito mais
19. Mil badaronha tem qui tê pra chegá lá

20. Muito mais, inda mais, muito mais
21. Sete jinela sete sala um casarão
22. Laço dos Moura
23. Vage dos trumento
24. Velhos Domingos
25. Casa dos Sarmentos
26. Moça, sinhora
27. Arriscosa função
28. Dá pressa in Guilora a ingomá nossos terno
29. Albarda as jumenta cum as capa de inverno
30. Si não pode ela num anuí nois í
31. Onte pr'os norte de Mina o relampo raiô
32. Mucadim a mãe do ri as águas já tomô
33. Anda munteo o mondengo pr'a nois i pra lá
34. Da Carantonha mili légua a caminhá
35. Muito mais, inda mais, muito mais
36. Mil badaronha tem qui tê pr'a chegá lá
37. Muito mais, inda mais, muito mais
38. Sete jinela sete sala um casarão
39. Lá na quadrada das água perdida
40. Laço dos Moura
41. Beleza isquicida
42. Reis, Mãe-Senhora
43. Vage dos Trumento
44. Velhos domingos
45. Casa dos Sarmentos

Glossário e Notas Explicativas

Alas qui (reg.)= acontece que. Cf. com o francês *hélas* (interj.) desafortunadamente(v. 14).

Albarda = arreio de sela. (v. 29).

Anuí = Anui – Dev. Anuir. Dar consentimento, aprovação; estar de acordo; condescender, assentir, consentir. [Aurélio, s.u.] (v. 30).

Arriscosa (reg.)= arriscada. (vv. 9 / 27).

Badaronha (reg.) = 1. malandragem, expediente. 2. maneirice, artifício. (vv.19 / 36).

Chinchar = bolinar, tirar sarro; por extensão, desafiar, debochar de, enfrentar (v. 11).

Chiquera (reg.) = prende no chiqueiro. (v.10). cf. **Chiquero** (reg.)= local onde se criam, bodes, cabras e porcos (**O pai do chiquero** = o bode maior). (v.13).

Cum (reg.) = com. (v. 29).

Dispois (reg.) = depois. (v. 5).

Guilora (reg.)= s. pr. Glória. (v. 28).

Inda (reg.) = ainda. (vv. 2/ 3/ 4/ 18/ 20/ 35/ 37).

Inlusão (reg.)¹ Forma grafada conforme a letra original, por representar marca regionalizante. ilusão. (v. 16).

Jinela (reg.)= janela. (vv. 21 / 38).

Lũa (arc.) = luar. (v. 14).

Lubião (reg.) = lobisomem (cf. lubião = qualquer animal preto que se possa imaginá-lo um lobisomem. (v. 11).

Mãe do ri (reg.)= mãe do rio, leito mais fundo do rio. (v. 32).

Mucadim (reg.)= Bocado; pedaço; Porção. [Aurélio, s.u.] (v. 32).

Muntemo o mondengo (reg.)= como o Mondego é um rio português dado às cheias que impedem sua travessia, supõe-se uma metáfora na expressão *muntemo o mondengo* como um comando para enfrentar o rio da mesma forma que se enfrentam os burros brabos: monta-se-lhes e domina-se-lhes. Segundo o compositor, a expressão foi por ele ouvida na Chapada Diamantina da boca de um ancião de 118 anos, logo, trata-se de um vestígio da passagem do colonizador lusitano. É possível ainda que seja nome dado a uma cavalgadura (v. 33). [O autor não se pronunciou sobre o termo.]

Polda di Sheda (reg.)= potras de um proprietário chamado Sheda . (v. 14).

Relampo (reg.)= relâmpago. (v. 31).

Rincharo (reg.) = Rincharam - Soltar rinchos; relinchar. [Aurélio, *su*]. (v. 14).

Runcas (reg.)= senhoras alegres e festeiras do sertão. (expressão em homenagem a uma “dona Runquinho”, figura lendária na caatinga). (v. 16).

Sarmentos = Originariamente, ramo da videira. [Aurélio, s.u.] (v. 25 / 45).

Trumento (reg.)= tormento. (vv. 23 / 43).

16.1.38. Parcelada (do “Auto da Catingueira”)

- 1- Todo cantadô errante
- 2- Trais nos peito u’a marzela
- 3- Nas alma lûá minguante
- 4- Istrada e som de cancela
- 5- Fonte qui ficô distante
- 6- Qui matava a sede dela
- 7- E o coração mais discrente
- 8- Dos amô da *catinguera*
- 9- Ai o amô é u’a serepente
- 10- Esse bicho morde a gente
- 11- Vamo pois cantá parcela?
- 12- Eu sô cantadô de coco
- 13- Eu num canto parcela
- 14- Parcela é feiticera
- 15- Eu corro as légua dela
- 16- Chegano num lugá
- 17- Adonde teja ela
- 18- Eu vô me adisculpano
- 19- E dano nas canela
- 20- Daindá daindá daindá daindá
- 21- Conheci um cantadô
- 22- Distimido e valente
- 23- Qui mangava dos amô
- 24- E zombava a fé dos crente
- 25- Mais um dia ele topô
- 26- Nos batente d’ua jinela
- 27- Com o bicho do amô
- 28- Mucama pomba e donzela
- 29- E o cantadô aos *poco*
- 30- Foi se paxonano pruela
- 31- Té qui um dia ficô loco
- 32- De tanto cantá parcela
- 33- E hoje veve pela istrada
- 34- Rismungano qui a culpada

} RIS

- 35- Foi a mucama da jinela
 36- Daindá daindá daindá daindá
 37- Eu sô cantadô de coco
 38- Apois quem canta parcela
 39- Corre um risco São Francisco
 40- Morre doido cantand'ela
 41- Daindá daindá daindá daindá

Glossário e Notas Explicativas

Adisculpando (reg.)f.v.-gerúndio = desculpando. (v. 18).

Adonde (reg.) = aonde. (v. 17).

Apois (reg.) = então, pois. (v. 38).

Candand'ela (reg.) = cantando + ela.(v. 40).

Chegano (reg.)f.v.-ger. = chegando. (v.16).

D'ua (reg.) = de + uma. (v. 26).

Jinela (reg.)= janela. (vv. 26 / 35).

Lũa (arc.) = luar. (v. 3).

Marzela (reg.)= mazela = ferida, chaga; aquilo que aflige ou apoquentá; aborrecimento, desgosto. (v. 2).

Parcela - substantivo feminino. 1-pequena parte de alguma coisa; fração, fragmento; (...) 5 Rubrica: versificação. Regionalismo: Brasil. estrofe da poesia popular, típica dos desafios, que pode ter oito ou dez versos (parcela-de-oito e parcela-de-dez), ger. de cinco sílabas (ditos *carretilha*) {Houaiss, s.u.} parcela [Do fr. *parcelle* < lat vulg. **particella*, dim. de *pars*, *partis*, 'parte'.] S. f. 1. Pequena parte; fração, fragmento. (...) 3. Bras. Liter. Pop. V. *carretilha* (4). carretilha. Liter. Pop. Bras. Décima de redondilhas menores rimadas na mesma disposição da décima clássica; miudinha, parcela, parcela-de-dez. {Aurélío, s.u.}. (vv. 11 / 13/ 14/ 32/ 38).

Paxonano (reg.)f.v.-ger = apaixonando. Recentemente, um dos colaboradores ouviu de um motorista de ônibus, de origem nordestina, as seguintes frses: “Ai, Fia, tô paxonado”; “Vamo puxano u trem, qui vem chuva”, mas, ao atender os passageiros do ônibus “executivo”, demosntrou ter escolaridade, não se utilizando de quaisquer regionalismos. (v. 30).

Pomba = (mucama *pomba* e donzela) pura, bela. (v. 28).

Pruela (reg.)= por ela. (v. 30).

Rismungano (reg.)f.v.-ger. = resmungando. (v.34).

Serepente (reg.)= serpente. (v. 9).

Teja (reg.)f.v.Subj.Pres.3ªp.sing. = esteja. (v. 17).

U'a (reg. ou arc.) =uma (art.) no medieval: **unha**; séc. XIII, FLOR, 936 ;[...] sobre demanda que faze don fuan dante mj juiz de tal logar de unha casa ou de hũa terra [...].(cf. Vocabulário Histórico-Cronológico do Português Medieval, versão 1.0, 2002. (vv.2 / 9).

Veve(reg.)f.v.Id.Pres.3ªp.sing. = vive. (v. 33).

16.1.39. Patra véa do sertão (in Árias Sertânicas) Faixa 3

(Clímax e cena final do 1º ato de *A Carta*: Maria, em um canto do terreiro, despede-se de sua terra natal e lastima a partida, numa ária de extremo lirismo).

MARIA:

1. Patra véa do sertão

2. terra donde eu nasci
3. teus campo de sequeidão
4. me alembra *otro* sertão
5. qui a Sagrada Letra canta
6. bem muito lonjo daqui
7. pl'as banda da Terra Santa
8. nos campo de Abraão
9. no sertão do Rei Davi.
10. Amanhã vô te dexá
11. por um tempo qui nem sei
12. Também se eu vô voltá
13. Sabe Deus isto num sei
14. Vô com o coração partido
15. aqui no peito firido
16. cuma qui apunhalado
17. Vô morá in terra longe
18. distante dos meus amado.
19. Estas lágrimas qui choro
20. derramadas no teu chão
21. mais priciosas do que o *oro*
22. não são lágrimas de choro não
23. não são salgadas nem doce
24. não são brancas são vermêa
25. cumo as brasas qu'*incedea*
26. a *foguera* de São João
27. priciosas são das vêa
28. lagrimas do coração

Glossário e Notas explicativas

Oro (arc.) = forma monotongada de *ouro*. (v. 21).

Patra = forma monotongada de *pátria*. (título /v. 1) Forma arcaica preservada. Grafia mantida. – ETIM lat. *aurum*, *i* ‘ouro (‘metal brilhante e precioso’); ‘objetos de ouro, jóias de ouro’; ver *aur* (*i/o*) - ; f. hist. sXIII *ouro*, sXIII *our*’, sXIV *houro*, sXV *oro*, sXV *ourro*. [Houaiss, s.u.].

16.1.40. Recitativo (in Auto da Catingueira)

DASSANTA

1. Serrado de gado brabo
2. nuves da cor de guede
3. cás boca d'istambo imbruiada
4. barrão de fogo alevantado
5. Pé-seco e os anjo na rede
6. armada na incruzilhada
7. sete anjin morto de sede
8. horas morta madrugada
9. tatú-peba cumeu as mágua
10. qui chorô na mamona do oro
11. pelos banco da meágua
12. as alma de Chico *Bizoro*
13. inhambado in patfoba
14. vistiu cum gibão dos *coro*

15. das anca da besta-boba
16. e cuspiu fogo dos olho
17. Uriinha do São Joaquim
18. Lubizome e Boa-Tarde
19. malungo cum Mão-Pelada
20. in sete légua de camin
21. e véve a fazê latumia
22. pra quem é de compra medo
23. num arrote nem peço segredo
24. tomém num é pur subirbia
25. Apois eu vi isturdia
26. lá na Lagoa Ferosa
27. me rupia o corpo inteiro
28. eu te arrenego arma pantariosa
29. eu te arrenego e arrequêro
30. apois sim pois bem fui campia
31. muito dispois das ave-maria
32. ãas cabra veaca qui todo dia
33. iscapulia pras banda de lá
34. foi cuan eu vi na *bera* da aguada
35. um bando abolco de alma penada
36. inquanto ãas midia *otras* custurava
37. dum lado ãas gimia já *otras* chorava
38. rismungan qui era os peso e midida
39. os retai dos pan qui cuan in vida
40. tomava pra cuzê e cum o alei ficava
41. Nas minha andança dent dos serrado
42. já vi coisa do invisive e do malassobrado
43. coisas de fazê arripiá os cabelo
44. minha mãe me insinô
45. qui o dismazel
46. a *sujera* e o dismantel
47. tombém é pecado
48. contô qui há muito na Lagoa Torta
49. morava ãa mulé, falo in vida da morta
50. dismantelada dos pé té os cabelo
51. cuns dente marelo e os vistido rasgado
52. varria a casa catano os farelo
53. té a *cachuera* ispindurô pendente
54. presa na pedra sem caí no vão
55. tudo in memora da hora inselente
56. qui hai toda noite derna criação
57. Nas minha andança dent dos serrado
58. já via coisa do invisive e do malassobrado
59. Oras viva e arriviva
60. gorda e forra a Fragazona
61. in pinicado de Sanazo
62. cum as tinha qui do calunga
63. na quadra da pedra uma
64. na toca do Lubião

65. nas *loa* do sapo-sunga

66. in pinicado de Sansão
67. imprecavejo muit' inconive
68. já vi coisa do invisive
69. visage e latumia
70. pantumia e parição
71. de quem tá morto e quem vive
72. istripulia de Rumão
73. e adispois amuntuava o cisco dum lado
74. ãa certa noite essa mulé
75. qui é morta
76. foi jogá o cisco
77. cuan abriu a porta
78. deu cum bich qui ach
79. qui era o Cão
80. apois trazia ãa pá de lixo
81. e um ferrão na mão
82. naquela hora nada lhe valeu
83. só teve tempo de soltá um grito
84. valei-me São Binidito
85. tremeu feiz um fiasco
86. cai baten os casco
87. bateu no chão e morreu
88. Nas minha andança
89. dent dos serrado
90. já via coisa do invisuve e do malassobrado
91. Dũa certa feita lá no Ventadô
92. adonde o vento foi fazê a volta e num voltô
93. assucedeu qui o sol me logrô
94. e eu tive qui drumi
95. donde o rebãin maiô
96. pela *mea* noite alevantei da rede
97. turduada cũa sede
98. qui quaje me mato
99. fui bebê água pert na aguada
100. ia mais discunfiada qui bode pastô
101. cuano cheguei pert
102. foi qui dei pur fé
103. fiquei toda rypiada da cabeça aos pé
104. apois lá dibaixo do *imbuzero* do miau
105. topei Chico Niculau
106. mais Manezim Serradô
107. Eu vi Naninha sentada
108. pidino ismola
109. cujos difunto nas viola
110. cantava uns canto de horrô
111. voltei corren olhan prá traiz e benzen
112. cuan cheguei é qui fui vê
113. qui minha sede passô
114. Nas minha andança dent dos serrado
115. já via coisa do invisuve e do malassobrado
116. Cuano os cristão *reposa*
117. cuando drome os crente

118. iantes d'alevantá das cova
 119. os ser osente
 120. as coisa toda morna in preparação
 121. pru sono curto qui dura um repente
 122. toda *mea* noite na hora inselente
 123. do tempo e o vento e toda criação
 124. já vi ùa noite apois ela num mente
 125. parô os ramo as fôia no capão
 126. cigarra grilo cururu rodão
 127. cobra jibóia cascavé serepente
 128. lambú treis-pote mãe-da-lua canção
 129. tatú mucüin toda alma vivente

Glossário e Notas Explicativas

Arrequêro = (reg.) (f.v. P¹ de IdPr) te arrequero equivale a vade retro, provavelmente derivado de arrecuas, movimento para trás (v. 29).

Bando abolco = forma transformada por haplogogia de *bando diabólico* (v. 35)

Campiá (reg.) = de campo + ear, andar a cavalo pelo campo, pelo mato, em busca de gado, mover-se pelos campos, correr campos; explorar os campos. [Houaiss, s. u.] (v. 30).

Cũa (reg) = com + uma. (v. 77)

Derna = cruzamento sintático = desde que + na. (v. 113)

Dũa (reg.) = de + uma. (v. 71)

Forra /ô/ = livre, solta. (v. 117)

Guede /é/ = cor acinzentada, em especial das cavalgadas (v.2).

Iambú = Inhambu - Designação comum às aves tinamiformes tinamídeas desprovidas completa ou quase completamente de cauda. [Aurélio,su]. (v. 108)

Imbruiada = embrulhada, nauseada, enjoada, (v. 3) [Aurélio, s.u.]

Imbuzero = Imbuzeiro – Árvore própria da caatinga, de folhas penadas, flores minutas, e cujas raízes têm grandes tubérculos reservadores de água, sendo os frutos (imbus) bagas comestíveis, bastante apreciadas. [Aurélio,su]. (v. 84).

Imprecavejo – desprevenido, descuidado

Inconive = de *inconnivens/inconivente*, com apócope. Sentido arcaico: aquele ou aquilo que não dorme (v. 67).

Inhambado = No contexto da música, a palavra *inhambado* estaria assemelhando o canto do grilo ao inhambu (v.13).

Ispindurô = dependurou (v. 110)

Istambo = (pop.) estômago (v. 3)

Isturdia = outro dia passado. (v. 25).

Lambu = inhambu.

Latumia = [De or. obscura.] S. f. Bras. N.E. MG GO Pop. 1. Assuada, ruído, barulho: & 2. Choro alto. (v. 21/ 126) [Aurélio, s.u.]

Maiô = desmaiou (f.v. de *desmaiar* - P³ IdPT³) v. 75

Malungo (reg.) = camarada , amigo. (v. 19)

Mamona (reg.) = outeiro em forma de seio feminino, monte de cascalhos resultantes da lavra do ouro (v. 10)

Mão Pelada (reg.) = o diabo (v. 19)

Patïoba = cf. *patioba* = S. f. Bras. Zool. 1. V. jararaca-verde. (v. 13) [Aurélio, s.u.]

Pantumia – f.var. de *latumia*; ou cruzamento de *latumia* com *pantomima*.

Subirbia = soberba - Orgulho excessivo; altivez, arrogância, presunção, sobrançaria, sobrançeria. [Aurélio, s.u.]_ (v. 24).

Ūas (arc.) = uma (art.) no medieval: unha; séc. XIII, FLOR, 936 ;[...] sobre demanda que faze don fuan dante mj juiz de tal logar de unha casa ou de hũa terra [...].(cf. Vocabulário Histórico-Cronológico do Português Medieval, versão 1.0, 2002. [vv. 32/ 36 /37 / 49/ 54/ 60/ 104]).

16.1.41. Tão tarde e nem sinal (in Árias Sertânicas) Faixa 6

(A Carta, 4º ato).

DIUDURICO

1. Tão tarde e nem sinal
2. se quer dela chega
3. por que tanta demora
4. tanta por que será?
5. eu já nem vejo mais a hora
6. de mĩa senhora abraça
7. onde anda Maria
8. onde anda meu amô?
9. já se foi o dia
10. e ela num chegô
11. onde anda Maria
12. onde anda meu amô?

CORO DOS HOMENS

13. Paciência meu amigo
14. já acabou-se a demora
15. veja na ponta do terreiro
16. quem vem chegando agora.

MENSAGEIRA

17. Não num sô Maria
18. num pôde ela vim
19. inscreveu u'a carta
20. e mandô pru mim
21. Não num sô Maria
22. num pôde ela vim

DIUDURICO

23. E agora cuma é
24. qui vamo nois fazê
25. analfabeto qui nois somo
26. ninguém aqui sabe a lê.

MÃE DE MARIA

27. Chama a professora
28. chama sem demora
29. tá lá na cunzinha
30. traga ela pra fora
31. chama Maria Helena
32. chama sem demora.

Glossário e Notas Explicativas

Cuma (reg.) = como. (v. 23).

Mãa (arc) = minha. (v. 6).

U'a (arc.) = uma (art.) no medieval: **unha**; séc. XIII, FLOR, 936 ;[...] sobre demanda que faze don fuan dante mj juiz de tal logar de unha casa ou de hũa terra [...].(cf.

Vocabulário Histórico-Cronológico do Português Medieval, versão 1.0, 2002. (v. 19).

16.1.42. Tirana da Pastora (in Auto da Catingueira)

DASSANTA

1. Êh...
2. sina cigana
3. vida de onça
4. vida tirana
5. é essa só de andança
6. e de vivê prissiguino
7. a criação mũaça iê...
8. Êh... gado miúdo
9. pastora piligrina
10. nas quebrada vô
11. guardano as cabra de meu pai e sãõ
12. aspena inconto as babuja secá
13. novas de mai pispei de jũin se Deus quisé
14. vida mais danada inda tô pra vê
15. pelas parambêra desses socobó
16. vai mãa vida *intera* já murcha na fulô
17. cuma se eu tivesse penas a pagá
18. pra sê *prisionera* nesse caritó
19. ê vida tirana essa de pastorá
20. cabra repartida sirigada iê
21. volta cá zulêga *dexa* de atentá
22. num vê qui mãa sina é só de padicê
23. ê vida tirana só de pelejá
24. E assim se vai meus dia
25. tardes e mia
26. desperdiçado nesse labutá
27. disapartada de mãas irirmã
28. sem o carin dos *otros* irirmão menó
29. vida mais danada inda tô pra vê
30. lá do Sete Istrelo pra istrelo maió
31. prigunto pru ele qui tomém tão só
32. assim cuma eu no mundo a percurá
33. véve gavabundo sem nóis se incontá
34. ah vida tirana tu ina vai mudá
35. dos cupim da serra chamo pru meu amô
36. lá das *otras* banda oco resposta
37. pru que essa delata quinda num chegô
38. na vida tirana só faço isperá

Glossário e Notas Explicativas

Aspena = soldagem do determinante ao nome (Pop.) as + pena(s). v. 12.

Babuja = babugem, erva que brota depois da chuva.

Ina (reg.) = ainda. (v. 34).

Inconto (reg.) cf. **enquanto** (v. 12).

Miũa (reg.) = designação dada pelos sertanejos aos gados caprino e ovelhum.

[Aurélio, s.u.] (v. 7).

Padicê = (reg.) padecer, (v. 22)

Parambêra = cf. **pirambeira** = substantivo feminino - Regionalismo: Brasil. lugar escarpado; precipício, abismo – (v. 15) [Houaiss, s. u.]

Pispei (reg.) = princípio. (v. 13).

Sirigada = reg. Fig. Fatiada. (v. 20)

Socobó = sobocó, com metátese, lugar afastado

Zulêga (reg.) = azulega, azulado (v. 21).

16.1.43. Zefinha

1. Ô Zefinha,
2. O luá chegô, meu bem.
3. Vamos pela istrada
4. Que seu pai passô
5. Quando era criancinha
6. Igual a você tombém
7. Ô Zefinha,
8. Essa é a terra de ninguém.
9. Guarde na lembrança,
10. Ela é a esperança
11. Dos filhos da terra
12. Que a terra num tem.

13. Nela o seu pai
14. Nasceu e se criô
15. E se Deus quiser,
16. Um dia há de morrer tombém
17. Ô Zefinha,
18. Essa é a terra de ninguém
19. Guarda na lembrança
20. Ela é a esperança
21. Dos filhos da terra
22. Que a terra num tem
(Refrão)
23. Ô Zefinha,
24. Ouve o seu pai, meu bem.
25. Ama essa terra
26. Que Nosso Senhô um dia
27. Batizô a terra de ninguém.
28. Ô Zefinha,
29. Veja quantos ranchos tem.
30. Nessa terra os home
31. Pranta colhe e come,
32. Louvando Jesus,
33. Na terra de ninguém.

(Refrão)

34. Ô Zefinha,
35. Veja esse vale além,
36. Seco de tristeza,
37. Si enche de beleza
38. Cum todas as criatura
39. Quando a chuva vem
40. Ô Zefinha,
41. Quando seu pai fô pro além,
42. Olha essa gente, cui' das criancinha,
43. E toma conta dessa terra de ninguém (bis)

(Refrão)

Glossário e Notas Explicativas

Home (reg.) = homem. (v. 30).

Tombem (reg.) = também. (vv. 6 / 16).

Estudos semióticos dos signos verbais nas letras.

Considerando que os usos vocabulares de Elomar são riquíssimos do ponto de vista estilístico-semiótico, apresentamos então quadros classificatórios dos signos presentes nas letras, os quais funcionam como pistas de leitura para os ambientes predominantes nos textos.

Classificamos como *estranhamento lexical* os vocábulos ou expressões que se mostrassem alheios ao vocabulário cotidiano dos leitores-ouvintes.

Utilizamos os indicadores numéricos para quantificar a aparição dos signos, relacionando-os com a ambiência que evocam. Quanto à coluna significado, o que se quis demonstrar é o desconhecimento de formas usadas pelo autor. Quanto à apresentação, deixamos de repetir aqui as definições constantes no glossário, mantendo, entretanto, os sinônimos; e, finalmente, alertamos que todos os vocábulos abaixo são regionalismos, salvo quando houver indicação em contrário, entre parênteses.

NOME DA MÚSICA: A PERGUNTA	Estranhamento Lexical	Iconicidade Lexical quanto ao cenário		
	Significado	Medieval	Sertanejo	Religioso
Adispois = depois (vv. 15/ 26).	00	00	01	00
Andano = andando. (v. 37).	00	00	01	00
Arresponda (reg.) = resposta (v.7)	00	00	01	00
Capa de cangaia véa = fig. restos de animal morto. (v.29).	01	00	01	00
Chuvono f.v.- ger = chovendo. (v. 5).	00	00	01	00
Cuano = quando. (v. 39).	00	00	01	00
Cuma = como (v. 8)	00	00	01	00
Farã (arc.) = farinha. (v. 36).	00	01	00	00
Iãntes = antes (v. 2)	00	00	01	00
Inchono f.v-ger. = enchendo. (v. 6).	00	00	01	00
Inté = até (v. 21)	00	00	01	00
Intonce = então (v. 42).	00	01	01	00
Iirmão = irmão. (vv. 1/ 7).	00	00	01	00
Lũa (arc.) = lua. (v. 38).	00	01	00	00

Madrã (arc.) = madrinha. (v. 24.)	00	00	01	00
Magrã (arc.) = magrinha. (v. 38).	00	00	01	00
Mão c'ua véa = esqualido (v. 25).	01	00	01	00
Percisô = precisou. (vv. 31/ 44).	00	00	01	00
Pidrã (arc.) = pedrinha (v. 23)	00	01	00	00
Precata = Alpercata - (v.16)	00	00	01	00
Pregunto = pergunto (v. 3).	00	00	01	00
Quinda = Que ainda (v. 10)	00	00	01	00
Veno = vendo. (v. 22).	00	00	01	00
Via (arc.) = vinha. (v. 37).	00	01	00	00

NOME DA MÚSICA:				
ARRUMAÇÃO	Significado	Medieval	Sertanejo	Religioso
Ái roxo = alho roxo (v. 9).	00	00	01	00
Balai = Balaio(v. 10).	00	00	01	00
Chiquera prende no chiqueiro. (v. 5).	01	00	01	00
C'ua = com + a . (v. 20).	00	00	01	00
Culhê = colher. (v. 12).	00	00	01	00
Culheu = colheu. (v. 8).	00	00	01	00
Cum = com. (v. 11).	00	00	01	00
Forro ramiado = céu que anuncia chuva. (v.2)	01	00	01	00
Guento = Agüento (v. 24).	00	00	01	00
Lãa (arc.) = lua. (vv. 15/ 17).	00	01	00	00
Panicum = panacum (v.10)	00	00	01	00
Prisunha = presunha ou pesunha. (v. 18)	01	00	01	00
Reduzi = reduz (v. 3).	00	00	01	00
Ri = rio (vv. 4 / 22).	00	00	01	00
Trimina = termina. (v. 3).	00	00	01	00
Truvão = trovão. (v. 5).	00	00	01	00
Truvejo = Trovão (v. 20).	00	00	01	00
Vêi = velho. (v.25).	00	00	01	00
Zagaia = azagaia (v. 20).	01	00	01	00

NOME DA MÚSICA:				
BESPA, DO “AUTO DA CATINGUEIRA”	Significado	Medieval	Sertanejo	Religioso
Cantano = cantando. (vv. 5/ 16).	00	00	01	00
Cuan’ = quando. (vv. 25/ 26).	00	00	01	00
Fecho = cercado para apreensão de animais. (v. 31).	00	00	01	00
Fulô = flor (v. 44).	00	00	01	00
Iântes = antes (vv. 7 / 9).	00	00	01	00
Malunga = camarada, amiga. (v. 55).	01	00	01	00
Marruero/ê/ = matador de marruá. (v. 50).	00	00	00	00
Mensa = dajetada (v. 11).	01	00	01	00
Minreis = mil réis. (v. 41).	00	00	01	00
/ô/Ovino f.v-ger. = ouvindo.(v.13)	00	00	01	00
Pensa = torta (v.12).	01	01	01	00
Pru = para + o (vv. 11/ 12)	00	00	01	00
Ranca-toco = arranca-toco. (v. 56).	01	00	01	00
Ribada = arribada. (v. 56).	01	00	01	00

NOME DA MÚSICA:				
CLARIÔ	Significado	Medieval	Sertanejo	Rligioso
Baxa = baixada. (v. 19).	00	00	01	00
Cantano = cantando. (v. 8).	00	00	01	00
Catre = Leito tosco e pobre. (v.17).	00	01	00	00
Fulô = flor. (v. 16)	00	00	01	00
Lũa (arc.) = luar. (v. 4).	00	01	00	00
Lũa (arc.) = lua. (v. 6).	00	01	00	00
Pispiô = principiou. (v. 5).	00	00	01	00
Purriba = por cima. (v. 4).	00	00	01	00

NOME DA MÚSICA:				
DASSANTA	Significado	Medieval	Sertanejo	Religioso
Adonde = onde, aonde. (vv. 3/ 7/ 9).	00	00	01	00
A véa da foice = a da foice , a morte. (vv. 7 / 8).	01	00	01	00
Chorano . = chorando. (v. 13).	00	00	01	00
Dispois = depois. (vv. 11/ 20/ 25/ 27/ 31/ 33).	00	00	01	00

Fulô = flor. (vv. 22 / 23 / 24).	00	00	01	00
Japiassoca = jaçanã. (v. 26)	01	00	00	00
Iãntes = antes. (v. 10).	00	00	01	00
Inté = até. (v. 16).	00	00	01	00
Pássu = pássaro. (vv. 21 /26)	00	00	01	00
Soltano = soltando. (v.12).	00	00	01	00
Uvia = ouvia. (v. 11).	00	00	01	00

NOME DA MÚSICA:				
PARCELADA	Significado	Medieval	Sertanejo	Religioso
Adisculpano = desculpando. (v. 18).	00	00	01	00
Adonde = aonde. (v. 17).	00	00	01	00
Apois = então, pois. (v. 38).	00	00	01	00
Candand'ela = cantando + ela.(v. 40).	00	00	01	00
Chegano f.v.-ger. = chegando. (v.16).	00	00	01	00
D'ua = de + uma. (v. 26).	00	00	01	00
Jinela = janela. (vv. 26 / 35).	00	00	01	00
Lũa (arc.) = luar. (v. 3).	00	01	00	00
Marzela = mazela (v.2).	00	00	01	00
Paxonano = apaixonando. (v. 30).	00	00	01	00
Pruela = por ela. (v. 30).	00	00	01	00
Rismungano = resmungando. (v.34).	00	00	01	00
Serepente = serpente. (v. 9).	00	00	01	00
Teja = esteja. (v. 17).	00	00	01	00
U'a (arc.) = uma.	00	01	00	00
Veve = vive. (v. 33).	00	00	01	00

NOME DA MÚSICA:				
DESAFIO DO AUTO CATINGUEIRA	Significado	Medieval	Sertanejo	Religioso
Adisculpa = desculpa. (v.52).	00	00	01	00
Apois = então, pois. (v. 49)	00	00	01	00
Buscano = buscando. (v. 9).	00	00	01	00
Cantadô de arrilia = cantador de desafio. (v. 23).	01	00	01	00
Cantoria	00	00	01	00

Chegante = aquele que chegou ou está chegando (v. 51).	00	00	01	00
Cua = com + uma. (vv.25/ 37).	00	00	01	00
Cum = com. (vv.6/ 28/ 31).	00	00	01	00
Cumprino = cumprindo. (v. 7).	00	00	01	00
Di = dei. (v. 38).	00	00	01	00
Duza = dúzia. (v. 25).	00	00	01	00
Fonção = função; festa. (v.18).	01	00	01	00
Iãntes = antes. (vv. 34 e 45).	00	00	01	00
Inda = ainda. (v. 39).	00	00	01	00
Inlusão = ilusão. (v. 9).	00	00	01	00
Mãa (arc.) = minha. (v. 7).	00	01	00	00
Nunciei = anunciei. (v.13).	00	00	01	00
Pirmissão = permissão. (v. 6).	00	00	01	00
Pru = por. (vv. 17/ 33).	00	00	01	00
Prufia = Porfia (v. 62).	00	00	01	00
Quano = quando. (v. 22).	00	00	01	00
Sambano = sambando. (v. 40).	00	00	01	00
Teja = esteja. (v. 17).	00	00	01	00
Titos = títulos. (vv. 59)	00	00	01	00

NOME DA MÚSICA:				
CAMPO BRANCO	Significado	Medieval	Sertanejo	Religioso
Ança = ânsia. (v. 8).	00	00	01	00
Fulô = flor (v. 25).	00	00	01	00
Iantes = antes. (v. 18).	00	00	01	00
Parí sem querê = dar à luz antes do tempo.(v. 19).	01	00	01	00
Tardã = Demorada_ (v. 21)	00	00	01	00
Tatarena = Tataranha (v. 25).	01	00	01	00

NOME DA MÚSICA:				
NA QUADRADA DAS ÁGUAS PERDIDAS	Significado	Medieval	Sertanejo	Religioso
Alas qui = acontece que. (v. 14).	00	00	01	00
Arriscosa = arriscada. (vv. 9 / 27).	00	00	01	00
Badaronha = maneirice, artifício. (vv.19 / 36).	01	00	01	00
Chinchar = desafiar, enfrentar (v. 11).	00	00	00	00

Chiquera =prende no chiqueiro. (v.10).	01	00	01	00
Cum = com. (v. 29).	00	00	01	00
Dispois = depois. (v. 5).	00	00	01	00
Guilora = Glória. (v. 28).	00	00	01	00
Inda = ainda. (vv.2/3/4/18/20/35/37).	00	00	01	00
Inlusão = ilusão. (v. 16).	00	00	01	00
Jinela = janela. (vv. 21 / 38).	00	00	01	00
Lúá (arc.) = luar. (v. 14).	00	01	00	00
Lubião = lobisomem. (v. 11).	00	00	01	00
Mãe do ri = mãe do rio, leito mais fundo do rio. (v. 32).	01	00	01	00
Mucadim = Bocadinho. (v. 32).	00	00	01	00
Muntemo o mondengo = enfrentemos o desafio (v. 33).	01	01	00	00
Polda di Sheda = potras de Sheda . (v. 14).	01	00	01	00
Relampo = relâmpago. (v. 31).	00	00	01	00
Rincharo = Rincharam (v. 14).	00	00	01	00
Runcas = senhoras alegres e festeiras (v. 16).	01	00	01	00
Trumento = tormento. (vv. 23 / 43).	00	00	01	00

NOME DA MÚSICA:				
CANTORIA PASTORAL	Significado	Medieval	Sertanejo	Religioso
Adonde = aonde. (v. 28).	00	00	01	00
Bardos = Poeta; trovador (v. 2).	00	01	00	00
Derna = desde que + na. (v. 24).	00	00	01	00
Esmãecida = esmaecida. (v.19).	00	00	01	00
N'ua = em + uma. (v. 5).	00	00	01	00
Oro (arc.) = ouro. (v. 5).	00	01	00	00

NOME DA MÚSICA:				
CANTIGA DO ESTRADAR	Significado	Medieval	Sertanejo	Religioso
Adonde = aonde. (vv. 6/ 20).	00	00	01	00
Alei = Alheio. (v. 30).	00	00	00	00
Alebrano = lembrando. (v.17).	00	00	01	00
Baldono = abandono. (v. 14).	00	00	01	00

Bascuiava = vasculhava. (v. 29).	00	00	01	00
Bramura = catástrofe, grande desastre. (v. 36).	01	00	01	00
C'a = com + a (v. 12).	00	00	01	00
Cuano = quando. (vv. 33/ 65).	00	00	01	00
Cumpãia = companhia. (v. 46).	00	00	01	00
Derna = desde que + na. (v. 39)	00	00	01	00
Didal = dedal. (v. 7).	00	00	01	00
Disejo = desejo. (v. 50).	00	00	01	00
Hai = há (arc.). (vv. 35 / 36).	00	01	00	00
Inda = ainda. (vv. 42/ 52).	00	00	01	00
Inguinorãça = ignorância .(v.26).	00	00	01	00
Inlusão = ilusão. (v. 35).	00	00	01	00
Intonce (arc.) = então. (v. 49).	00	01	01	00
Iirmão = irmão. (v. 11).	00	00	01	00
Lũa (arc.) = lua. (v. 45).	00	01	00	00
Ligião = legião. (v. 24).	00	00	01	00
Lugari = lugares. (v. 20).	00	00	01	00
Margüiada = mergulhada. (v. 66).	00	00	01	00
Mĩa (s) (arc.) = minha. (vv. 2/ 23/ 28/ 43).	00	01	00	00
Ogusta = augusta, veneranda. v. 58	00	00	01	00
Pãia = apanhar, levar. (v. 40).	00	00	01	00
Pauta vea = pacto velho. (v. 12).	01	00	01	00
Percurá = procurar. (v. 34).	00	00	01	00
Pinura = penúria (v. 18).	00	00	01	00
Pfundos = profundos. (v. 37).	00	00	01	00
Pru = por. (vv. 36/ 38/ 48).	00	00	01	00
Prufiasse = porfiasse (v. 51).	00	00	01	00
Pulas = pelas. (v. 3)	00	00	01	00
Terém = trem, tralha, bagagem, etc. (v. 57).	00	00	01	00
Tĩa = tinha. (v.6).	00	00	01	00
Tïoso = diabo. (v. 38).	00	00	01	01
Veno = vendo. (v. 9).	00	00	01	00

NOME DA MÚSICA:	Significado	Medieval	Sertanejo	Religioso
CANTO DE GUERREIRO MONGOIÔ				
Lençoes (arc.) = lençóis. (v. 49).	00	01	00	00

Pru = para + o (vv. 14/ 15).	00	00	01	00
-------------------------------------	----	----	----	----

NOME DA MÚSICA:		Mediev	Sertanej	
CHULA NO TERREIRO	Significado	al	o	Religioso
Acabadô = arruaceiro invencível (v. 42)	01	00	01	00
Adeferente = diferente. (v.51).	00	00	01	00
Apois = então, pois. (v. 22).	00	00	01	00
Arriscaro = arriscaram. (v. 56).	00	00	01	00
Arritirou-se = retirou-se. (v.28).	00	00	01	00
Atrapiano = atrapalhando. (v. 10).	00	00	01	00
Atravessano = atravessando. (v. 13).	00	00	01	00
Bramura = catástrofe, grande desastre. (v. 59).	01	00	01	00
Caçulo = Caçula. (v.19).	00	00	01	00
Cairo/i/ = caíram. (v. 5).	00	00	01	00
Cantano = cantando. (v. 52).	00	00	01	00
Cua = com +uma. (v. 45/ 48).	00	00	01	00
Cuano = quando. (vv. 13/ 31/ 43).	00	00	01	00
Cum = com. (vv. 26/ 50).	00	00	01	00
Cuma = como. (v. 47).	00	00	01	00
Derna = desde que + na. (v. 61).	00	00	01	00
Dexano = deixando. (v.28).	00	00	01	00
Dintão = de + então. (v. 61).	00	00	01	00
Dori = dores. (vv. 33/ 46).	00	00	01	00
Febre perdedera = Paixão Treloucada. (v. 39).	01	00	01	00
Fulô = flor. (v. 32).	00	00	01	00
Intão = então. (vv. 28/ 55).	00	00	01	00
Iscupiu = cuspiu. (v. 14).	00	00	01	00
Ispaiava = espalhava. (v. 35).	00	00	01	00
Lũa (arc.) = lua. (vv. 10/ 14/ 16/ 18).	00	01	00	00
Malungo = camarada, amigo. (v. 38).	01	00	01	00
Norano = ignorando. (v. 41).	00	00	01	00
Ói = olhos. (v. 48).	00	00	01	00
Oiano = olhando. (v. 16).	00	00	01	00
Paxonô = apaixonou. (v. 40).	00	00	01	00
Perdedera = desatino. (v. 39).	01	00	01	00
Pru = para + o (v. 37).	00	00	01	00

Pru'a = por + uma. (v. 40).	00	00	01	00
Purriba = por cima. (v. 16).	00	00	01	00
Ri = rio. (v. 60).	00	00	01	00
Ridimúim = (v. 29) = redemoinho	00	00	01	00
Siguin' = seguindo. (v. 65).	00	00	01	00
Sôdade = saudade. (vv. 16/ 23/ 29/ 48/ 54/ 60).	00	00	01	00
Sonhano = sonhando. (v. 27).	00	00	01	00
Sucesso = ocorrido, sucedido (tão-somente no sentido trágico). (v. 58).	00	00	00	00
Tamem . = também. (vv. 18/ 39).	00	00	01	00
Trechero = andante, errante. (v.50).	01	00	01	00
U'a (arc.) = uma	00	01	00	00
Vin = vinho. (v. 26).	00	00	01	00
Zuada = Zoadá (v. 35).	00	00	01	00

NOME DA MÚSICA:				
CORBAN	Significado	Medieval	Sertanejo	Religioso
Clemença = Clemência (v. 19).	00	00	00	01
Nun = não. (v. 32).	00	00	01	00
Presse /ê/ = para esse (v. 3).	00	00	01	00
Preu = para eu. (v. 33).	00	00	01	00

NOME DA MÚSICA:				
CURVAS DO RIO	Significado	Medieval	Sertanejo	Religioso
Alei = alheio. (v. 25).	00	00	01	00
Caino = caindo. (v. 23).	00	00	01	00
Cê = você. (v. 21).	00	00	01	00
Creto = <i>crédito</i> . (v. 22).	00	00	01	00
C'ua = com + a. (v. 26).	00	00	01	00
Cûzã = cozinha. (v. 15).	00	00	01	00
D'intão = de + então. (v. 6).	00	00	01	00
Derna = desde que + na. (v. 6).	00	00	01	00
Inté = até. (v. 8).	00	00	01	00
Percurá = procurar. (v. 2).	00	00	01	00
Preu = para eu. (v. 2).	00	00	01	00

Sôdade = saudade. (v. 19).	00	00	01	00
Son Palo = São Paulo. (v.14).	00	00	01	00
tai d'inxada = (v.6) .	01	00	01	00
Triang' Mineiro = Triângulo Mineiro. (v.14).	00	00	01	00
Û'a (arc.) = uma (art.)	00	01	00	00
Véi = velho.(vv. 24/ 26).	00	00	01	00
Véia = velha. (v. 4)	00	00	01	00

NOME DA MÚSICA:				
ESTRELA MAGA DOS CIGANOS	Significado	Medieval	Sertanejo	Religioso
Chiquerano = recolhendo (animais) (v. 17).	01	00	01	00
Divagarin = devagarzinho. (vv. 9/ 34).	00	00	01	00
Güenta = agüenta. (v. 28).	00	00	01	00
Güento = agüento. (v. 6).	00	00	01	00
Inda = ainda. (vv. 8 / 33).	00	00	01	00
Inquanto = enquanto. (vv. 20/ 39).	00	00	01	00
In riba = em cima. (vv. 23/ 42).	00	00	01	00
Inté = até. (vv. 13 / 26 / 38).	00	00	01	00
Isperano = esperando. (v. 32).	00	00	01	00
N'ua = numa. (vv. 11 / 36).	00	00	01	00
Pr'onde = para + onde. (v. 29).	00	00	01	00
Pru = para + o . (v. 17).	00	00	01	00
Prus = para + os. (v. 3).	00	00	01	00
Quet' aí = o que está aí (v. 30)	00	00	01	00
Sinhorio = senhorio. (vv. 22/ 41).	00	00	01	00
U'a (arc.) = uma (art.).	00	01	00	00

NOME DA MÚSICA: DONZELA TIADORA	Significado	Medieval	Sertanejo	Religioso
Anjericó – (v. 13).	00	00	01	00
Bai = Baio (v.18).	00	00	01	00
Cumo = como. (v. 8).	00	00	01	00
De boca-de-coro – por unanimidade. (v. 7).	01	00	01	00
Donzela Tiadora – Talvez referência à imperatriz Teodora (título / v. 1)	00	01	00	00
No seculo do pai – nos tempos bíblicos. (v. 20).	00	00	00	01
Oro (arc.) = ouro (v. 9).	00	01	00	00
Poldo bai – potro baio (v. 18).	01	00	01	00
Sete sábios da lei – os <i>Septuaginta</i> (v. 5).	00	00	00	01

NOME DA MÚSICA: A FUNÇÃO	Significado	Medieval	Sertanejo	Religioso
Bichin = bichinho. (v. 16).	00	00	01	00
Brincadera = folguedo com dança (v. 7).	00	00	00	00
Brincanof. v - ger. = brincando. (v. 20).	00	00	01	00
Cuano = quando. (v. 18).	00	00	01	00
Cum = com. (v.10).	00	00	01	00
Cun's = com + os. (v.20).	00	00	01	00
Homenage = homenagem. (v. 9).	00	00	01	00
Mandureba = cachaça ruim.(v. 3).	01	00	01	00
Pru = para + o.(v. 4).	00	00	01	00
Roeno = roendo. (v.17).	00	00	01	00
S'ingana = se engana. (v. 25).	00	00	01	00

NOME DA MÚSICA: A MEU DEUS UM CANTO NOVO	Significado	Medieval	Sertanejo	Religioso
Pispei = princípio. (vv. 11/ 26).	00	00	01	00
U'a (arc.) = uma (art.) (v.36).	00	01	00	00

NOME DA MÚSICA: GABRIELA	Significado	Medieval	Sertanejo	Religioso
Cuma = como. (v 7).	00	00	01	00
D'ua = de + uma. (v.5).	00	00	01	00
Firina = Ferina (v. 11).	00	00	01	00
Home = homem. (v.6).	00	00	01	00
Iirmã = irmã. (vv.3/ 11).	00	00	01	00
Lúá (arc.) = luar. (v. 15).	00	01	00	00
Poldas = éguas. (v. 19).	00	00	01	00
Suzin = sozinho. (v. 27).	00	00	01	00
Trumenta = tormenta. (v. 7).	00	00	01	00

NOME DA MÚSICA:				
HISTÓRIA DE VAQUEIROS	Significado	Medieval	Sertanejo	Religioso
Bragadá = boi-da-cara-preta. (vv. 7/ 51/ 64/ 79/ 88 / 103).	01	00	01	00
C'as = com + as. (v. 90).	00	00	01	00
Cantano = cantando. (vv. 3/ 13/ 47/ 57/ 99/ 109/ 111).	00	00	01	00
Cum = com. (vv. 21/ 34/ 78/ 89).	00	00	01	00
Derna = desde que + na. (v. 72).	00	00	01	00
Descursão = discussão. (v. 76).	00	00	01	00
Frechero = bode novo. (vv. 11/ 55/ 107).	00	00	01	00
Gibão = (v.22).	00	01	00	00
Intregano = entregando (v. 40).	00	00	01	00
Lũa (arc.) = lua. (vv. 23/ 43).	00	01	00	00
Lubião = lobisomem. (vv.10/ 54/ 106).	00	00	01	00
Menajo = homenagem. (vv. 4/ 14/ 48/ 58/ 100/ 110/ 112).	00	00	01	00
Num = não. (vv. 4/ 14/ 37/ 58/ 112).	00	00	01	00
Oumenta = aumenta. (v. 43).	00	00	01	00
Perdedera/ê/ = desatino. (v. 63).	00	00	01	00
Pilunga = Cavalo imprestável. (v. 75).	01	00	01	00
Pur (reg) = por. (vv. 73/ 93)	00	00	01	00
Quilarão = clarão. (vv. 24 / 43).	00	00	01	00
Ranca toco = perito. (vv. 9 / 53 / 105).	01	00	01	00
Remeteno = Movimento de baixo para cima. (v. 74).	00	00	01	00
Renô = reinou. (vv. 2 / 46/ 98).	00	00	01	00
Stremeceno = Estremecendo. (v.89).	00	00	01	00
Sturrano = bufando pelas ventas. (v.67).	01	00	01	00
Truvão = trovão. (v.39).	00	00	01	00
Turuna = muito bom, competente. (vv. 11/ 55/ 107).	01	00	01	00
Vino = vindo. (v. 26).	00	00	01	00

NOME DA MÚSICA:				
INCELEÇA PARA UM POETA MORTO	Significado	Medieval	Sertanejo	Religioso
Cantaro = cantaram. (v.19)	00	00	01	00
Cum = com. (v. 20).	00	00	01	00
Inceleça = Cantiga de velório etc. (Título/ vv.1/ 5/ 17).	00	00	01	00
Pru = para + o. (v.6).	00	00	01	00
Professô = professor. (v. 2).	00	00	01	00

NOME DA MÚSICA:				
INCELEÇA PRO AMOR RETIRANTE	Significado	Medieval	Sertanejo	Religioso
Derna = desde que + na. (v.28).	00	00	01	00
Fulorô = floresceu. (v. 9).	00	00	01	00
Inceleça = Cantiga de velório etc. (Título/ 32).	00	00	01	00
Inda = ainda. (v. 4).	00	00	01	00
Inhambado = Inhambu. (v.15).	01	00	01	00
Lûa (arc.) = lua. (v. 25).	00	01	00	00
Mugino = Mugindo (v. 20).	00	00	01	00
Pru = para +o. (v.33).	00	00	01	00

NOME DA MÚSICA:				
NANINHA	Significado	Medieval	Sertanejo	Religioso
Atoa (arc.) = à toa. (v. 25).	00	01	00	00
Camin = caminho. (vv.16/ 20).	00	00	01	00
Cum = com. (v. 9).	00	00	01	00
Intão = então. (v. 8).	00	00	01	00
Intonce = então. (v.15).	00	00	01	00
Li (arc.) = lhe. (vv. 5/ 8/ 16).	00	01	00	00
Lûa (arc.) = lua. (v. 31).	00	01	00	00
Mîa (arc.) = minha. (vv.22/ 34).	00	01	00	00
Mindingava = mendigava. (v. 12).	00	00	01	00
Modi = modo. (v. 7).	00	00	01	00
Morreno = morrendo. (v. 6).	00	00	01	00

Nun = não. (v.20).	00	00	01	00
Paxonô-se = apaixonou-se. (v. 2).	00	00	01	00
Prinspe (arc.) = príncipe. (v. 1).	00	01	00	00
Pru = por. (vv. 6/ 7).	00	00	01	00
Prua = por + uma. (v.2).	00	00	01	00
Té = até. (v. 13).	00	00	01	00

NOME DA MÚSICA:				
O RAPTO DE JOANA DO TARUGO	Significado	Medieval	Sertanejo	Religioso
Brunhidas = Brunidas (v.8)	00	00	01	00
Deã = aldeã. (v. 21).	00	00	01	00
Inda = ainda. (v.20).	00	00	01	00
Vestais = Sacerdotisa de Vesta (v.21).	00	01	00	00

NOME DA MÚSICA:				
NOITE DE SANTO REIS	Significado	Medieval	Sertanejo	Religioso
Istão = estão. (II. vv. 13 / 14).	00	00	01	00
Jumentin = jumentinho. (II. vv. 3 / 4)	00	00	01	00
Lapinha = Presépio etc. (II. v.22).	00	00	00	01
Minino = menino. (II. vv. 23 / 24).	00	00	01	00
Oro (arc.) = ouro. (II. vv. 15 / 16).	00	00	01	00
Pirigrano = Peregrinando; (II. vv. 5 / 6).	00	00	00	01
Viamo = viemos. (I. vv.5 / 6).	00	00	01	00
Virge (reg) = virgem. (II. vv. 1 / 2).	00	00	00	01
Visitano = visitando. (II. vv. 21/ 22).	00	00	01	00

NOME DA MÚSICA:				
O CAVALEIRO DA TORRE	Significado	Medieval	Sertanejo	Religioso
Adonde = aonde. (v. 21).	00	00	01	00
Bença = benção. (v. 45).	00	00	01	00
Mia (arc.) = minha. (vv. 3/ 22).	00	01	00	00
Percura = procura. (v. 22).	00	00	01	00

NOME DA MÚSICA:				
O PEÃO NA AMARRAÇÃO	Significado	Medieval	Sertanejo	Religioso
Apois = depois. (v. 46).	00	00	01	00
Arresolvê = resolver. (vv. 17/ 32/ 50/ 65).	00	00	01	00
C'as = com + as. (v.41).	00	00	01	00
Cantano = cantando. (vv. 37 / 44/ 45).	00	00	01	00
Cortano = cortando. (v.40).	00	00	01	00
Cuano = quando. (v. 75).	00	00	01	00
Cum = com. (vv. 28/ 74).	00	00	01	00
Cuma/ Cumo = como. (vv. 16/ 34/ 43).	00	00	01	00
Cumê = comer. (v. 74).	00	00	01	00
Descursão = discussão. (vv. 4 / 8).	00	00	01	00
Dum = de um. (vv. 17/ 32/ 50/ 65).	00	00	01	00
Entrano = entrando. (v. 4).	00	00	01	00
Falano = falando. (v.11).	00	00	01	00
Fela = abrev. Filho da puta. (v.12).	01	00	01	00
In = em. (vv. 4/ 8).	00	00	01	00
Inconto = enquanto. (vv. 1 / 13/ 45).	00	00	01	00
Inté = até. (v. 37).	00	00	01	00
Levano = levando. (v.35).	00	00	01	00
Mãa (arc.) = minha. (v. 6).	00	01	00	00
Parano = parando. (v.41).	00	00	01	00
Pocá = Arrebentar ; rasgar. (vv. 19).	00	00	01	00
Poiano = apoiando. (v. 7).	00	00	01	00
Ponhô = pôs (v. 72).	00	00	01	00
Ricustado = Recostado (v.2).	00	00	01	00
Soin f.v.Pres. Id. P₁ = sonho. (v. 48).	00	00	01	00
Sulina = solina (vv. 1/ 13).	00	00	01	00
Tali = tal como. (v. 16).	00	00	01	00
Tinhoso = endiabrado. (v. 39).	00	00	01	00
Tomem = também. (v.76).	00	00	01	00
Tomo = estamos. (v. 11).	00	00	01	00
Trabaiano = trabalhando. (v. 36).	00	00	01	00
Turuna = muito bom, competente. (vv. 57/ 66).	00	00	01	00
U'a (arc.) = uma (art.) (vv.15/ 16/ 31/ 49/ 64).	00	01	00	00
Venceno = vencendo. (v. 38).	00	00	01	00

NOME DA MÚSICA:				
O PIDIDO	Significado	Medieval	Sertanejo	Religioso
Água do fulô = perfume. (v. 3).	00	00	01	00
Apois = depois. (vv. 25/ 39).	00	00	01	00
Brincá = (cf. brincar o Carnaval). (v. 27).	00	00	01	00
Brividade = Brevidade (v.21).	00	00	01	00
Canguin = Calunguinha (v. 38).	01	00	01	00
Carrim = retrós (v. 4)	00	00	01	00
Cum = com. (v. 38).	00	00	01	00
Frigidera = Fritada - (v. 16).	01	00	01	00
Gabano = (v.18).	00	00	01	00
Inté = até. (v.17).	00	00	01	00
Jogano = jogando. (v.9).	00	00	01	00
Lũa (arc.) = lua. (v.26).	00	01	00	00
Lubisome = lobisomem. (v. 34).	00	00	01	00
Misse = grampo de cabelo. (v. 5).	00	00	00	00
Quinda = que + ainda. (v. 26).	00	00	01	00
Reizera = rezadeira . (v.14).	00	00	01	00
Trancilin = cordão de ouro trançado.(v.42).	01	00	01	00
U'a (arc.) = uma (vv. 17/ 21).	00	01	00	00

NOME DA MÚSICA:				
PULUXIA ESTRADERA	Significado	Medieval	Sertanejo	Religioso
Andano(reg). = andando. (v.11).	00	00	01	00
Apois = depois. (v.19).	00	00	01	00
Cantano = cantando. (v. 25).	00	00	01	00
Correno = correndo. (vv. 3/ 28).	00	00	01	00
Cum = com. (v. 24).	00	00	01	00
Derna = desde que + na. (v.14).	00	00	01	00
Isturdia = outro dia passado. (v. 17).	01	00	01	00
Tropero = Tropeiro. (v. 10).	00	00	01	00

NOME DA MÚSICA:				
TIRANA	Significado	Medieval	Sertanejo	Religioso
Apois = depois. (v.3).	00	00	01	00
Arriçá f.v.- IdPrP3°sing = amarrar, atar. (v. 20).	01	00	01	00
Arroba = (v. 18).	00	01	01	00
Buneca = Mula ou égua montada pelo madrinheiro, para conduzir a marcha da tropa (v. 32).	00	00	01	00
Busão = superstição, credence. (v. 34).	00	00	01	00
Cuano = quando. (v. 31).	00	00	01	00
Derna = desde que + na. (v. 11).	00	00	01	00
Fazeno = fazendo. (v. 20).	00	00	01	00
Fela = abrev. Filho da puta. (v. 25).	00	00	01	00
Inriba = em cima. (v.1).	00	00	01	00
Lũa (arc.) = lua. (v. 32).	00	01	00	00
Pinga = aguardente. (v. 28).	01	00	01	00
Rabichola = (v.19).	00	01	01	00
Riata = paramentos de montaria. (v. 19).	01	01	01	00
Ruaça = arruaça. (v.20).	00	00	01	00
Térem = bens, haveres, utensílios (v. 12).	00	00	01	00
Tirana = (título/ vv. 9/ 24/ 43).	00	01	01	00
Tribusana = Tristeza, melancolia. (v. 34).	00	00	01	00
Xabrá (f.v.-inf.) = comer, engolir. (v. 27).	01	00	01	00

NOME DA MÚSICA:				
RETIRADA	Significado	Medieval	Sertanejo	Religioso
Bebeno = bebendo. (v.40).	00	00	01	00
Cum = com. (v. 39).	00	00	01	00
Inluarada = Enluarada – (vv. 1/ 7/ 17/ 27/ 37).	00	00	01	00
Inlusão = ilusão. (v. 22).	00	00	01	00
Mãa (arc) = minha. (v. 33).	00	01	00	00
Levano = levando. (v. 3).	00	00	01	00
Passano = passando. (v. 39).	00	00	01	00
Pidino = pedindo. (v. 14).	00	00	01	00
Rumano = rumando (v. 9).	00	00	01	00

Suciada = associada. (v. 24).	00	00	01	00
Veno = vendo. (v.40).	00	00	01	00

NOME DA MÚSICA : A LEITURA	Significado	Medieval	Sertanejo	Religioso
Cuma = como. (v. 28).	00	00	01	00
Lũa (arc.) = lua. (v.28)	00	01	00	00
Mĩa (arc.) = minha. (vv. 3/ 39 / 85).	00	01	00	00
Ontio = ontem. (v. 24)	00	00	01	00
Oro (arc.) = ouro. (v.34).	00	01	00	00

NOME DA MÚSICA : ACALANTO	Significado	Medieval	Sertanejo	Religioso
Acalanto = cantiga de ninar_ (Título).	00	01	00	00
Andano = andando. (v. 20).	00	00	01	00
Caminhano = caminhando. (v. 24).	00	00	01	00
Ficano = ficando. (v. 23).	00	00	01	00
Lonju = longe. (v. 2).	00	00	01	00

NOME DA MÚSICA : AMARRAÇÃO	Significado	Medieval	Sertanejo	Religioso
Avistano = avistando. (v. 8).	00	00	01	00
Florava f.v.Id.3ªp.sing.Pret.Imp. = florescia. (v.2).	00	00	01	00
Margüiano = mergulhando. (v.12).	00	00	01	00
Mĩa(arc.) = minha. (v. 4).	00	01	00	00
Tomo f.v.Id.1ªp.pl.Pres. = estamos. (v. 8).	00	00	01	00
Avistano = avistando. (v. 8).	00	00	01	00

NOME DA MÚSICA: CARTA DE ARREMATAÇÃO	Significado	Medieval	Sertanejo	Religioso
Cuma = como. (v. 28).	00	00	01	00
Miunça = gado caprino e ovino (v. 48).	01	00	01	00
U'a (arc.) = uma (v. 35).	00	01	00	00

NOME DA MÚSICA :				
CONTRADANÇA	Significado	Medieval	Sertanejo	Religioso
Andarilo = andarilho. (v. 3).	00	00	01	00
Cuma = como. (v. 8).	00	00	01	00
Suavo = suave. (v. 4).	00	00	01	00
Sutilo = sutil. (v. 8).	00	00	01	00
U'a (arc.) = uma (v. 9).	00	01	00	00

Concluídos os quadros, numa outra oportunidade poder-se-ia fazer o quantitativo geral de cada tipo - Medieval, Sertanejo e Religioso – para apurar as tendências mais fortes do cancionero elomariano.

Por ora, nos bastou o levantamento.

Era uma vez....

De lá do país dos sonhos trazemos o desejo de uma nação harmoniosa. É também de lá que trazemos a imagem de um povo culto, capaz de atuar politicamente de modo a aperfeiçoar suas práticas sociais, melhorar sua qualidade de vida, a partir do refinamento de suas relações interpessoais.

Mas é também de lá do mesmo país dos sonhos que trazemos a certeza de que a interação social só se faz justa quando os pares sociais contam com as mesmas ferramentas, e a mais importante delas é a *língua*.

Com base nessa certeza, vimos debruçando sobre estudos mais aprofundados da última flor do Lácio, em suas realizações brasileiras, com vistas a discutir-lhe o conteúdo e a forma, mormente no que tange ao processo de ensino-aprendizagem desse mágico instrumento de lapidação humana: a *língua*.

Buscamos na música a inspiração para um estudo pautado na sensibilidade. Buscamos em Elomar a prova cabal de que o brasileiro é um forte e é sábio na sua cultura. Buscamos na dialetologia e na semiótica subsídios táticos de abordagem do material lingüístico observado. Buscamos na estilística as explicações para o emprego e a criação de formas inusitadas. E nessa busca infinita vimos tentando rever nossas práticas de sala de aula, com vistas a instrumentalizar os sujeitos para o uso formal da língua sem que lhes deixe margem para qualquer atitude preconceituosa ou discriminatória ante os usos não-padrão do vernáculo.

Temos consciência de que o estudo que ora reunimos neste livro não cobre nossas expectativas nem as de quem nos lerá. Porém, temos a certeza de que entregamos ao nosso leitor, no mínimo, uma provocação para estudos similares, por meio dos quais possamos conhecer e reconhecer nosso povo, nossa cultura, nossa riqueza.

Rio de Janeiro, janeiro de 2006

Darcilia Simões

Profª Drª em Letras Vernáculas (UFRJ, 1994)

Profª Adjunta de Língua Portuguesa (UERJ)

Coordenadora do Projeto LÍNGUA E ESTILO DE ELOMAR
(IC-UERJ – 2003/2005)