

## ELOMAR DO TRANS-SERTÃO

Carlos Eduardo NETTO\*

Na dissertação de mestrado intitulada *Poemas que são cantados* (FCL-UNESP-Araraquara, 1996), apresentamos análises de algumas letras de música que, a nosso ver, prestavam-se não apenas à audição, acompanhadas pelas melodias, mas também à leitura, tomadas como poemas. Um desses textos poéticos é a letra da canção “Gabriela”, do compositor e violeiro Elomar Figueira Mello. Com algumas alterações (feitas com o intuito de tornar a linguagem mais fluente), rerepresentaremos o estudo desse poema (que é também letra de canção).

### *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 madраста 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. lua minguate
16. as éguas vão sonhá
17. são éguas baias

---

\* Aluno de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Araraquara - SP.

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.

No texto acima, o primeiro aspecto a nos chamar a atenção é o registro do falar sertanejo nordestino, ou “linguagem dialetal sertaneza”, segundo o próprio Elomar. Neste nosso estudo, buscaremos demonstrar como essa linguagem e a visão de mundo a ela associada passam por uma transmutação semântica que lhes confere caráter poético.

Como ponto de partida para a análise, vamos nos valer das palavras do glossário escrito por Jerusa Pires Ferreira para os versos de “Gabriela” e de outros textos de Elomar e publicado no encarte do CD *Xangai* (Eugênio Avelino), lançado pela Kuarup Discos:

“Sorte”, “sina” são palavras fortemente entranhadas na vida dos povos. A estrada é o motivo principal. Só que aqui a estrada não é um percurso com retorno mas uma ida ao encontro das “Parcas”.

As três “irmãs firinas” que fiavam, teciam e cortavam o tecido da vida, aqui recebem os nomes de “Morte”, “Saudade” e “Dô”.

Também indispensável a figura da “Madrasta avarenta”.

Cada pedaço desta canção, que se delimita musicalmente em trechos de caráter diferente, se apóia na força ancestral e contundente da tradição oral, transmite um clima de magia permanente da primeira à última linha. Quem será “Gabriela”? Misturam-se monjas e éguas, mulher e animal numa espécie de Bestiário. Poldas numa cavalgada de estrelas, espécie de representação alada da alma, transgressão de tempos e espaços.

Misteriosamente, como numa colagem, surge o tema do veado branco, que aparece no mundo do romance de encantamento medieval e que é também transmitido pela “História do Imperador Carlos Magno”, um dos textos

matrizes de nossa cultura popular e sertaneja. Esta é uma carta que transmite os designios da morte e aponta para as fontes da vida. O veadinho branco, espécie de anúncio da salvação. (Ferreira, s/d)

Conforme a citação acima, o texto “Gabriela” pode ser dividido em partes, que distribuiremos da seguinte maneira:

— a primeira parte vai dos versos 1 a 12, nos quais se relatam os sofrimentos do homem no mundo: conforme a indicação de Jerusa Pires Ferreira, aparecem as Parcas, com os nomes de Morte, Saudade e “Dô”;

— a segunda vai do verso 13 ao 23: aqui é evocada a misteriosa Gabriela; surgem éguas e monjas; as éguas, na lua minguante, vão sonhar próximo à Lagoa Bela; as “monjas cavalgadas” vêm de estrelas muito distantes (“muito recuadas”);

— a terceira parte vai do verso 24 ao 27: também misteriosamente, surge um veadinho branco, que vai beber sozinho na Lagoa da Porta, “nas horas mortas”.

Visto dessa maneira, o texto poético parece não fazer sentido; a atmosfera surrealista das cenas da segunda e da terceira parte vêm agravar a dificuldade de compreensão do significado do poema. Como diz a autora da interpretação acima, “Misturam-se monjas e éguas, mulher e animal numa espécie de Bestiário”. Há também a dúvida: “Quem será ‘Gabriela’?”. Aprofundando-nos na observação do texto de Elomar, buscaremos demonstrar que: 1) o texto é literário; 2) na sua especificidade literária, ele também é “uma carta que transmite os designios da morte e aponta para as fontes da vida”, sendo o veadinho branco uma “espécie de anúncio da salvação”.

## 1ª PARTE: CLOTO, LÁQUESIS E ÁTROPOS

A referência às Parcas da mitologia antiga, Cloto, Láquesis e Átropos, aquelas “três irmãs firina” que fiavam, dobravam e cortavam o fio da vida humana, pode parecer estranha quando se trata de um texto brasileiro de raízes populares escrito por um cantador e violeiro nordestino. Mas a presença dessas Parcas sertanejas não apenas confirma a cultura universal de

Elomar como realça a permanência de certos caracteres mitológicos comuns nas mentalidades de povos de épocas e lugares muito distantes entre si.

As três sinas também aparecem combinadas na figura da “madrasta avarenta” (verso 5). Subjugado por essa entidade terrível, o “cristão” (v. 8), também identificado como um pobre cantador (v. 10), segue por uma estrada de sofrimentos. Note-se que as irmãs terríveis apresentam uma distinção de classe, elas são “granfinas”, e trazem um punhal nas mãos assassinas, o que, de imediato, remete-nos à idéia de uma realidade social de expoliação e violência.

O desenvolvimento do tema da primeira parte se dá gradativamente por meio de três etapas, que poderiam ser agrupadas em três quadras (com o seguinte esquema rímico: a-b-a-b, c-b-c-b, a-d-a-d). Os elementos vão sendo retomados passando por algumas variações; assim, o cristão é o homem, o cego na tormenta e o pobre cantador. O clímax da primeira parte ocorre quando as três sinas recebem nomes: Morte, Saudade e Dor, com iniciais maiúsculas.

## **2ª PARTE: NAS PARAGENS DO “SONHÁ”**

Na segunda parte, o cenário é completamente diferente. No verso 13, é evocada a misteriosa Gabriela; no verso 14, apresenta-se o cenário, que é a “Lagoa Bela”; o verso 15 (“lua minguante”) sugere a tonalidade pouco clara mas serena, em contraste com os tons sombrios e agitados da primeira parte; o verso 16 estabelece uma atmosfera fantástica, anunciando que “as éguas vão sonhá”; nos versos seguintes (17 a 19), são mencionados os diversos aspectos desses estranhos animais: “bairas”, “brancas”, “amarelas”, “pampas”, ou seja, de corpo inteiro malhado. Em seguida (v. 20), essas “éguas” são chamadas de “gabrielas”, mas com inicial minúscula; portanto, embora o nome lhes atribua maior dignidade, ainda não é a mesma dignidade daquela “Gabriela” do verso 13. A beleza dessas “gabrielas” é enfatizada pelo adjetivo “lindas”, no mesmo verso 20.

Se não bastassem as surpresas de as éguas sonharem e ainda receberem nome humano, os versos 21 a 23, funcionando como aposto do verso 20, chamam-nas de “monjas cavalgadas / vindas de estrelas / muito recuadas”. A propósito, lembramos a análise de um poema surrealista de Murilo Mendes (“O pastor pianista”), feita por Antonio Candido, que aponta a criação de “relações inteiramente novas entre os objetos, entre estes e os seres, e de todos com o espaço” (Candido, 1989, p. 84) e a conseqüente

formação de “uma série de choques em cadeia ..., gerando uma transcendência inesperada, uma espécie de realidade irreal, mas atuante” (*ibidem*). No caso do texto que estamos estudando, há o insólito encontro das esferas animal, humana e divina, pois as éguas-gabrielas são monjas: têm nome de mulher, mas são mulheres voltadas para os mistérios do sagrado. Porém o verso 21 suscita uma dúvida: quem cavalga esses animais tão sublimes? A disposição sintática das palavras impede-nos de concluir que estejam presentes monjas **cavalgando** as éguas, ou seja, montadas sobre elas. Observando-se a estrutura da frase distribuída pelos versos 19 a 23 (“são poldas pampas / lindas gabrielas / monjas cavalgadas / vindas de estrelas / muito recuadas”), constata-se, pela aposição de “monjas” a “gabrielas”, que as monjas são as “poldas” — ou “poldras” (“éguas novas”, conforme o dicionário Aurélio) —, uma vez que a estas, às “poldas pampas”, é que se liga, sintaticamente, o termo “lindas gabrielas”. No entanto, não sendo elas monjas montadas nos animais, mas mulheres-monjas metamorfoseadas em animais de várias cores, belos e sonhadores, persiste a dúvida: quem cavalga os animais? Os versos 22 e 23, em vez de satisfazerem nossa curiosidade, só acrescentam mistério: as monjas-éguas-gabrielas vêm de “estrelas muito recuadas”.

Formulemos, então, a seguinte hipótese buscando alguma resposta para o enigma: as características desses animais talvez indiquem algum encantamento sofrido por seres superiores reduzidos a sua atual condição, mas que, apesar disso, mantiveram aspectos de seu antigo estado, como se pode constatar pelo fato de eles sonharem. No texto, esse encantamento seria representado pela ruptura do nexó lógico usual, que não permite imaginar eqüinos voando, enquanto esses animais do texto não apenas voam como vêm de estrelas distantes. Tendo como respaldo a atmosfera fantástica gerada pelos versos anteriores — graças à “contaminação” semântica designada como “efeito de adjacência” por Antonio Candido, na análise de “O pastor pianista” (*ib.*, p. 87) —, podemos afirmar que as “monjas” são “cavalgadas” por uma invisível força superior que faz com que elas empreendam a tão longa viagem das estrelas até as paragens escurecidas, onde, no entanto, existe uma “Lagoa Bela”, perto da qual lhes é dado sonhar com a volta a sua elevada origem.

Como se vê, esta segunda parte do texto alterou radicalmente a tonalidade sombria apresentada inicialmente e instaurou uma realidade de sonho e fantasia. Podemos acrescentar que esta nova atmosfera traz consigo uma promessa, revelada pelas cores, pela beleza e pelo nome “gabrielas”, de cujo mistério nos proporemos aproximar — embora, devido ao próprio

caráter **polissemio** do discurso poético (o termo em destaque é empregado pelo filósofo italiano Galvano Della Volpe, Della Volpe, 1980, p. 127), não pretendamos esgotar as possibilidades de sugestões semânticas que esse nome, transcendido à qualidade de **símbolo poético** (Della Volpe, s/d, p. 135), tem a oferecer.

## QUEM É GABRIELA?

Se voltarmos ao verso 13, leremos “Gabriela” grafado com inicial maiúscula, distinção que o nome perdeu ao se pluralizar. Pode-se concluir que o recurso tipográfico esclarece, ao menos parcialmente, nossa dúvida sobre o mistério “Gabriela” / “gabrielas”: a inicial minúscula indica um afastamento daquela dignidade que se vê no nome “Gabriela” do verso 13, no qual a interjeição “Ô” revela uma espécie de louvação; mas o nome se mantém, assim como as éguas mantêm uma beleza e guardam consigo a capacidade transcendental de sonhar. Jerusa Pires Ferreira diz desses animais: “Poldas numa cavalgada de estrelas, espécie de representação alada da alma, transgressão de tempos e espaços” (Ferreira, s/d). As éguas-monjas são, portanto, as **almas** das pessoas: embora vivendo exiladas em uma esfera de sofrimentos regidos por um destino implacável, guardam em si mesmas a promessa de, finalmente, retornarem ao seio da Divindade que as criou. Gabriela é essa Divindade, é a fonte do sopro divino que dá origem à vida, e esta conserva a marca divina. As éguas, animais tipicamente terrestres, neste poema aparecem sonhando e poderão, um dia, voar em retorno às “estrelas muito recuadas” de onde vieram. Não são, portanto, meros seres terrestres, são também transcendentais, pois não perderam de todo seus atributos divinos, dentre os quais podemos incluir a capacidade de sonhar, que (lembrando aqui Murilo Mendes, em “O pastor pianista”) é condição para haver a comunicação “com os deuses”.

Concluindo a interpretação da segunda parte do texto, lembremos um fato que explica a presença do nome “Gabriela” no poema analisado: Gabriel é o personagem bíblico conhecido como “Anjo da Anunciação”. A atribuição do nome desse anjo bíblico à própria Divindade remete ao caráter divino dessa anunciação, enquanto que a passagem do nome para o gênero feminino leva-nos a pensar no ventre divino como origem da vida.

Acrescente-se, ainda, um comentário sobre o nome da lagoa em torno da qual é possível sonhar e, desse modo, comunicar-se com a esfera divina. No verso “Lagoa Bela”, os significantes repetem os fonemas /g/, /a/,

/b/, /ε/ e /l/ de “Gabriela”. A disposição fonêmica, formando uma espécie de jogo entre os nomes em questão, atua como **significante auxiliar** (expressão que Della Volpe emprega em relação ao ritmo poético; Della Volpe, s/d, p. 162), à medida que provoca o estabelecimento de um paralelo semântico entre “Gabriela” e “Lagoa Bela” — sempre em função do conjunto do texto, evidentemente. Assim, pode-se dizer que esse significante auxiliar representa alguma espécie de **reflexo da Divindade** (“Gabriela”) sobre a lagoa, que, por espelhar sinais divinos, passa a simbolizar a comunhão das criaturas com seu Criador: o significante “Lagoa Bela” como que incorpora traços que lembram a Divindade, por meio do estabelecimento de um paralelo sonoro com o nome atribuído a esta, no poema que ora estudamos. Lembrando, a propósito, a teoria de Maurice-Jean Lefebve, pode-se dizer que o significante se apresenta como a **materialização** do significado, o qual, assim materializado, **presentifica-se**; a essa corporificação do referente, Lefebve também dá o nome de **encarnação** (1980, p. 67 e seguintes).

### 3ª PARTE: A REDENÇÃO

A terceira parte (versos 24 a 27) começa com a apresentação de um outro cenário, a Lagoa da Porta, como se tivesse início o terceiro ato de uma dramatização. O tempo é o das “horas mortas”, e surge um novo personagem, “o viado branco”, que vem, solitário, beber a água da lagoa.

O nome dessa outra lagoa também é significativo, pois o termo “porta” revela passagem, transição; as “horas mortas”, além de serem as horas avançadas da noite, podem ser os tempos sombrios em que a vida parece perder todo encanto diante de tanto sofrimento. Quem vai explicar o nexo existente entre as “horas mortas” e a passagem revelada pela “Lagoa da Porta” é o veadinho branco, provavelmente uma outra imagem do Cordeiro da religião cristã, símbolo do próprio Cristo, que veio ensinar os homens a beber na fonte da verdadeira vida, para que possam salvar suas almas; solitário (“suzin”), veio trazer a redenção. Bebendo a água dessa fonte, o veado branco indica o caminho pelo qual as almas retornarão às paragens sonhadas, onde a vida teve início. Também aqui as semelhanças sonoras entre os versos permitem uma observação: nos significantes “Porta”, “horas” e “mortas”, a repetição do fonema /ó/, que remete à respeitosa interjeição invocativa “Ó”, reforça o sentido solene que essas palavras, sugerindo algum tipo de passagem ou comunicação mística, adquirem no texto.

Concluindo a análise desse último trecho do poema, verifica-se que, apesar das “horas mortas” deste mundo de trevas, o “cristão”, antes um “cego na trumenta”, enxerga a possibilidade de sua salvação. Esta, no entanto, é vislumbrada somente em uma realidade mística e fantástica, que transcende o mundo terreno, do qual o pobre caminhante já não espera nada.

### CONCLUSÃO: O COMPONENTE IDEOLÓGICO E A ESTÉTICA

No texto analisado, o poeta Elomar é o porta-voz do sertanejo, que se faz presente por meio do dialeto, da religiosidade e da resignação. Aliás, representa-se no poema uma visão de mundo que não é apenas a do sertanejo, mas a de todos aqueles que não conseguem enxergar alívio para os sofrimentos a não ser mediante a intervenção do sobrenatural; por isso, aguardam milagres. Temos, portanto, uma recriação estética dessa ideologia, representada, no contexto nordestino, pela religiosidade submissa do sertanejo. Elomar é o profeta-artista, místico que recria esteticamente a realidade e o pensamento do homem do sertão.

Sem a pretensão de termos esgotado a análise do poema, esperamos ter demonstrado alguns recursos que permitem a classificação desse texto como poético. Exemplos desses recursos são: 1) a quebra do nexos lógico usual e o conseqüente adentramento numa realidade de estranhamento (para usar a palavra empregada pelos formalistas russos), pela qual circulam significados que dão origem a uma realidade lingüístico-estética; 2) opções ligadas à camada sonora (rima, assonância, aliteração), que não são arbitrarias, pois **significam**, consistindo, portanto, em opções **semântico-formais**, 3) e a formação de um todo semanticamente autônomo, ou seja, de um contexto **autoverificável** (Della Volpe, 1980, p. 117-118), que indica, ele mesmo, os caminhos para sua compreensão. A “energia” poética ou a “eficiência” expressiva do texto artístico provêm de seu caráter **polissenso** (*ib.*, p. 127). Tal caráter pode ser comprovado mediante o emprego metodológico da **paráfrase crítica** (*ib.*, p. 135-136), por meio da qual é possível verificar como o poema estudado, partindo da linguagem corrente de que se vale o pensamento místico corroborador da submissão e da alienação do sertanejo, pôde transcender o campo dos significados usuais, apresentando-se como um contexto verbal semanticamente denso (polissenso), que remete, sob vários aspectos, ao íntimo de uma realidade histórica diante da qual a sensibilidade do artista se posiciona.

A esse respeito, procurou-se manter em vista que a análise de um texto literário deve ser feita em função do seu “caráter semântico específico, o ser discurso ou gênero polissenso (polissemo)” (Della Volpe, 1980, p. 127) e que a autonomia da criação artística não implica ausência de determinantes sociais, sendo uma forma específica de interagir com eles. O fato de o texto poético poder originar-se de um discurso que serve de instrumento à configuração do pensamento ideológico (no caso, o conformismo religioso) explica-se com o auxílio de um outro conceito, o de **transcendência semântica** (Della Volpe, 1980, p. 127 e ss.). Esse termo refere-se ao adensamento de sentido pelo qual passam os elementos da linguagem cotidiana, que, ao se encontrarem inseridos em um contexto semanticamente autônomo e **orgânico** (*ibidem*), abandonam a superficialidade e a casualidade dos significados correntes (libertando-se, com isso, do âmbito das idéias estrutificadas) e transformam-se em signos propiciadores de maior fecundidade cognoscitiva.

É assim, por exemplo, que o termo “granfina”, habitualmente considerado como sinônimo de “sofisticada” ou “luxuosa”, transcende os limites de sua significação usual e, em conformidade com a organização semântica do texto analisado, passa a referir-se à sina cruel, sem nenhum “glamour”, imposta à população sertaneja pelas oligarquias. O poeta não faz referência explícita a essa realidade, mas a estruturação do texto poético permite que façamos tal leitura. Vale também lembrar a insólita atribuição do adjetivo “cavalgadas” ao substantivo “monjas”, procedimento que provoca a ruptura do nexos semântico corriqueiro, dando origem, assim, ao efeito poético produzido pela surpresa da metáfora. O campo da significação poética é, sem dúvida, bem mais amplo do que a esfera de significados propostos pelas ideologias. Portanto, a linguagem de caráter **polissenso**, entendida como ruptura de fronteiras semânticas, leva-nos a pensar na libertação do significado como o pressuposto fundamental para a conquista da liberdade humana.

### Referências bibliográficas

- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1989. (Fundamentos, 1).

**Carlos Eduardo Netto**

---

DELLA VOLPE, Galvano. *Della Volpe: sociologia*. Org.: Wilcon Jóia Pereira. Trad. Modesto Florenzano. São Paulo: Ática, 1980. (Grandes Cientistas Sociais, 14).

\_\_\_\_\_. *Crítica do gosto*. Trad. António Ribeiro. Lisboa: Editorial Presença, s. d. 2 v.

FERREIRA, Jerusa Pires. Glossário. In: AVELINO, Eugênio. *Xangai*: encarte. (KCD-19/23). Kuarup Discos, s. d. Disco-laser.

LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Trad. José Carlos Scabra Pereira. Coimbra: Livr. Almedina, 1980.