

FACULDADE DE FILOSOFIA DE CAMPOS
Curso de Comunicação Social
Cátedra UNESCO/UMESP de Comunicação

VI Conferência Brasileira de Folkcomunicação
FOLKCOM 2003 – Folkmídia – difusão do folclore pelas indústrias midiáticas
São João da Barra (RJ), 3 a 6 de abril de 2003

**Os romances da tradição ibérica
na obra midiática de Antônio Carlos Nóbrega**

Roberto Benjamin
LD – Universidade Federal Rural de Pernambuco
Presidente da Comissão Nacional de Folclore

Resumo: Entre os vários modos de apropriação das manifestações populares pela *media*, é focalizada a projeção do folclore, a partir da sua apropriação anterior através da arte erudita. Aborda o Movimento Armorial e o trabalho de Antônio Carlos Nóbrega. Estuda especificamente a projeção do romance ibérico tradicional na obra midiática de Antônio Carlos Nóbrega.

Palavras-chave: Folkcomunicação. Romances ibéricos. Movimento Armorial

1 Introdução

Um dos modos de apropriação das manifestações populares pela comunicação de massa se dá pela cooptação e incorporação do artista popular pela indústria cultural, como foi o caso de Luiz Gonzaga e de Jackson do Pandeiro. Outra apropriação, de natureza degenerativa, é a dos rituais que são transformados em espetáculos, fenômeno que se tem denominado de “espetacularização”, com a refuncionalização de manifestações cuja participação de caráter mítico, mágico e religioso são convertidas em espetáculos lúdicos para grandes massas

Outro modo, mais recente, tem sido a apropriação das expressões do imaginário popular já projetado na obra de arte erudita de autores consagrados. Este tem sido o caso das novelas e mini-séries televisivas baseadas na obra Jorge Amado (Gabriela, Tieta do Agreste), Dias Gomes (O bem-amado, Saramandaia) e Ariano Suassuna (Auto da Compadecida).^[1]

A projeção das manifestações populares em obras eruditas – literárias, musicais e teatrais – constitui um dos aspectos da apropriação da cultura do povo, que datam, ainda que de forma incipiente, da introdução do romantismo no Brasil (segunda metade do século XIX), vindo a ter um período de maior incrementação no modernismo (a partir da segunda década do século XX). Villa-Lobos, Mário de Andrade, Ascenso Ferreira. No Nordeste do Brasil, foi retomada pelo Movimento Armorial, liderado por Ariano Suassuna.^[2]

Rosa Zamith, tratando do aproveitamento da música folclórica, refere duas formas de utilização do material popular por compositores eruditos. A primeira é a apresentação na íntegra do material coletado, sejam melodias coletadas pelo próprio compositor, seja aproveitamento de melodias recolhidas por pesquisadores. Diz Zamith que:

“Uma outra forma de uso da tradição musical consiste em, tendo como base à análise do material recolhido pelo próprio compositor ou por outro pesquisador, identificar os traços definidores de um determinado repertório, ou seja, o seu ‘ethos’ e a partir destas conclusões elaborar a peça musical sem apresentar a ‘matriz’, mas sua transcendência. Portanto, a música folclórica tanto pode estar explícita com temas diretamente recolhidos da cultura popular e desenvolvidos ao gosto do compositor, quanto pode aparecer implícita, através do seu ‘ethos’, como uma abstração composicional.”^[3]

O mesmo se pode dizer em relação às outras áreas artístico-culturais. Algumas vezes verifica-se a apropriação direta e integral da forma, do conteúdo, do tratamento e do significado da expressão popular. Em outros casos, a apropriação da forma ou do conteúdo pode manter sua relação com o significado original, ou com uma re-significação atribuída pelo autor erudito, como ocorre na obra ficcional de Hermilo Borba Filho, que utilizou, por

exemplo, o texto do entremeio do morto-carregando-o-vivo, atribuindo-lhe um significado político e não sexual^[4].

Ocorre ainda a apropriação com o entrelace de matrizes diversas na composição da obra erudita, que às vezes é desenvolvida através da narrativa mitológica, do poema de cordel, da concepção xilográfica, do ex-voto esculpido em madeira ou moldado em barro, da encenação do mamulengo e de outros folguedos.

2 O Movimento Armorial

O Movimento Armorial, proposto por Ariano Suassuna, tem em vista a criação de uma arte erudita baseada nas manifestações da cultura popular.^[5] Idelette Fonseca Santos constatou que a proposta do movimento se circunscreveu “*ao quadro nordestino, particularmente rural e sertanejo*”^[6]. Mais recentemente, em 1999, foi criado, no Rio de Janeiro, o Grupo Gesta que se assumiu como uma proposta armorial – sendo responsável pela montagem do espetáculo “*A chave de ouro do reino do vai-não-volta*” A obra do maestro César Guerra Peixe é considerada como uma antecipação do Movimento – iniciado como tal na década de setenta – convindo notar que a primeira geração dos compositores filiados ao movimento é inteiramente composta por discípulos daquele músico.^[7]

Apesar da pretensão de produzir obras eruditas e inicialmente rejeitar a produção da cultura de massas, a indústria cultural e o mercado, os integrantes do Movimento Armorial renderam-se, reavaliando posições e considerando a sua participação na *media* como uma contribuição para o refluxo da globalização. Ariano Suassuna, além de autorizar as adaptações do clássico *Auto da compadecida* e outros textos para teatro, tem participado, pessoalmente de programas regulares da TV Globo-Recife, onde conta casos e faz crítica cultural. Todavia, é Antônio Carlos Nóbrega o principal artista armorial a ter parte da sua obra reconhecida como midiática. Também midiáticos são os espetáculos do Balé Popular do Recife e do balé Maracatu Nação Pernambuco, sucessores do Balé Armorial, criado nos primeiros tempos do movimento.

3 Antônio Carlos Nóbrega

Ariano Suassuna considera Antônio Carlos Nóbrega como o mais completo artista armorial.^[8] Músico (compositor e intérprete), bailarino (dançante e coreógrafo), e em teatro (autor e intérprete), nasceu no Recife (PE) a 21 de abril de 1951. Deve sua formação musical ao Curso de Música, da Escola de Belas-Artes, da Universidade Federal de Pernambuco, onde foi aluno do Padre Jaime Diniz (contraponto e harmonia) e de Luís Soler (violino). Foi violinista da Orquestra Romançal, do Quinteto Armorial e Orquestra de Câmara da Paraíba. Em 1978 iniciou trabalho de pesquisa a respeito de danças e espetáculos populares, que tem servido para a montagem de seus espetáculos, iniciados com *A bandeira do divino* (1978), seguindo-se *A arte da cantoria* (1980), *Maracatu misterioso* (1983) espetáculo para um só intérprete que recebe consagradora acolhida da crítica e o levaram a instalar-se em São Paulo como professor de danças brasileiras no Instituto de Artes da Universidade de Campinas (SP), ao mesmo tempo em que desenvolveu vários projetos cênicos: *O reino do meio-dia* (1989), com Antônio José Madureira e Romero Andrade Lima, *Brincante* (1990), *Arlequim* (1991). Cria os personagens Tonheta, uma figura pícara e o seu oposto, João Sidurino, sóbrio contador de estórias, que narra a vida do outro, o farsesco, que sempre reaparecem em seus espetáculos. Em São Paulo, cria a empresa *Brincantes*, que é uma espécie de escola e companhia de espetáculos. Suas últimas produções foram registradas em CD: *O marco do meio-dia*, *Na pancada do ganzá*, *Madeira que o cupim não rói*, *Pernambuco falando para o mundo* e *Lunário Perpétuo*.

A obra de Antônio Carlos Nóbrega, em suas múltiplas dimensões, registra o aproveitamento de diferentes manifestações da cultura popular do Nordeste, tais como o pastoril, o cavalo-marinho, o frevo-de-bloco, a cantoria e outras formas da literatura popular, dentre as quais o romance tradicional ibérico.

4 Da gesta medieval à canção de vaquejada

Os estudos sobre o romanceiro tradicional ibérico, realizados na Espanha e em Portugal apontam na direção de que este gênero literário, típico da Península Ibérica e das regiões colonizadas por espanhóis e portugueses, seja originário das gestas medievais. Alguns romances, de natureza histórica, mantêm traços de episódios da história política e social da Europa medieval, que vêm a constituir um ciclo arturiano e um ciclo carolíngio, além de remeterem para fatos da história da Península Ibérica, como a conquista dos mouros, a queda de Granada etc.

Além desses romances de caráter histórico são encontrados romances de natureza religiosa (alguns conhecidos como “xácaras”), de temas de amor e traição e até obscenos. Têm sido organizados em repertórios pela temática, pela região geográfica onde se fez a coleta e em razão da etnia ou cultura dos informantes, tais como repertórios de romances portugueses coletados entre imigrantes nos Estados Unidos e Canadá, romanceiro cigano, romanceiro sefaradita etc.

No Brasil têm sido coletados romances tradicionais ibéricos cujas raízes medievais são observadas em suas partes invariantes, como os romances “*Conde Eládio*” e “*Conde Claros*”. Concebidos na mesma técnica de composição, têm sido coletados também romances brasileiros, como “*Cabeleira*”

A forma métrica do romance é constituída por versos de quinze sílabas, bímembres, de rima assonantada única, conforme o verso dos primitivos poemas épicos. A transcrição grafemática consagrou o registro do romance em hemistíquios de versos setesilábicos ou redondilha maior, mera comodidade tipográfica que a tradição manteve por imitação. A adoção do verso longo de dois hemistíquios ocorreu no século XIX pelos principais pesquisadores, seguidos pelos pesquisadores do século XX como Leite de Vasconcelos, Menéndez Pidal, Diego Catalán, Samuel Armstead e os brasileiros Braulio do Nascimento e Jackson da Silva Lima

Na dinâmica do folclore vieram a ser concebidas outras modalidades de romances brasileiros, assim considerados pelo povo, que conhece e continua a cantar os romances ibéricos. São os chamados romances de cantoria, como, por exemplo, o “Romance do boi Mão-de-Pau”, de Fabião das Queimadas. Os romances de cantoria vieram a atingir a forma escrita e impressa, constituindo o que se chama hoje os romances da literatura de cordel. Por sua vez, a forma oral do romance evoluiu para a poesia narrativa cantada, conhecida hoje como canção de vaquejada. Todavia, estas formas modernas convivem com os textos dos romances tradicionais, alguns dos quais têm sido coletados em performances juntamente com as modernas.

A coleta dos romances tem registrado a ocorrência espontânea das performances dos romances tradicionais nas seguintes ocasiões:

- a) narrados por mulheres em reuniões familiares ou de vizinhança, com motivação explicitamente lúdica, embora com o sentido educativo implícito (*Romance da Clara Linda*);
- b) em rodas infantis, cantados em brinquedos com dança e dramatização (*La Condessa*);
- c) em folguedos, como no cavalo-marinho (*A pastorinha*) e no fandango (*Nau Catarineta*).

5 A projeção do romance tradicional na obra literária erudita

A riqueza temática e de expressão poética do romance tradicional ibérico - e mesmo do romance brasileiro - despertou o interesse de escritores eruditos que têm explorado este material para a construção de sua obra.

Já Carolina Michaelis de Vasconcellos^[9], para abonar a ocorrência de romances em Portugal, valeu-se da identificação de versos do romance tradicional em obras de autores eruditos portugueses, dos séculos anteriores, tais como Camões, Gil Vicente e outros.

No Brasil, é possível identificar a presença dos motivos do romance tradicional como tema de obras literárias em prosa, de que são exemplos a “Donzela Guerreira”, presente na

obra de Guimarães Rosa, na figura de Diadorim^[10]; o bandido Cabeleira, que figura no romance do mesmo nome, de autoria de Franklin Távora^[11] e em peça teatral de Sílvio Rabello^[12].

Por outro lado, textos completos e dezenas de versos soltos de romances circulam em diálogos de personagens populares de obras literárias eruditas, de que é exemplo Ariano Suassuna, sobretudo no livro **Romance d'a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**^[13].

- recriação dos romances “*O boi mão-de-pau*” e “*A filha do imperador de Roma e o segador*”
- uma paráfrase dos versos de resposta do romance *La Condessa* foi colocada na boca de Quaderna qual fórmula mágica que ele repete como um bordão (“*nem por ouro, nem por prata, nem por fio de algodão*”);
- no capítulo “A filha noiva do pai” há um tema de incesto, originário do romance *Dona Silvana*, conhecido como *A delgadinha*;
- ainda versos do romance da *Nau Catarineta* (*por vinte anos e um dia*), do romance de Dom Beltrão (*um cavalo que se chama Tremendão*); o tema do reencontro de personagens desaparecidos (esposo, marido ou filho) retomado do romanceiro (romances: *Gaifeiros*, *Afonso XII*, *Bela Infanta*).

Segundo Idelette Fonseca Santos, Ariano recorre à inserção de um texto completo do romance *Conde Claros* no entremeio *O homem da vaca e o poder da fortuna*, que a citada autora diz tratar-se, “*de uma experiência de criação segundo um procedimento de encaixe (enchâssement) de uma peça dentro da peça; experiência que não será renovada em outra peça, nem conservada quando da reescritura do entremeio na peça Farsa da boa preguiça.*”^[14]

6 O romance na obra de Nóbrega e em textos tradicionais

A gravação áudio-visual dos espetáculos de Antônio Carlos Nóbrega não tem estado disponível, de tal forma que, para a presente comunicação, tivemos de recorrer aos encartes impressos nos seus discos, à sua transcrição grafemática (quando foi o caso) e às notas escritas da observação realizada durante a estréia do espetáculo *Lunário Perpétuo*, no Recife (janeiro/2003), o que resulta numa limitação pela perda do registro dos aspectos coreográficos, micro-gestuais e de entonação que integram essencialmente a *performance* do artista.

1. O romance *Conde Claros*, ou *Romance de Clara Menina com D. Carlos de Alencar*; contando seus amores com a infanta Claraniña, tem numerosas versões ibéricas e brasileiras, variando os títulos. Antônio Carlos Nóbrega indica ser o mesmo de “domínio público”, sem mencionar a data, o informante e o local da coleta, assumindo a “recriação musical”. Temos por hipótese que se trate do texto produzido por Ariano Suassuna para o entremeio *O homem da vaca e o poder da fortuna*. O texto recriado por Suassuna parece uma síntese de variantes portuguesas e brasileiras, reduzida e modificada.

2. O romance de *Nau Catarineta*, que integra as tradições do ciclo dos trabalhos do mar, tem sido coletado no Brasil tanto pela voz de cantadeiras de romance – como Tia Beta – como integrante de folguedos dessa temática (*Nau Catarineta*, da Paraíba, marujadas e fandangos). Nóbrega informa trabalhar com uma versão de Ariano Suassuna, “*presente no folheto XXXIV do Romance d’A Pedra do Reino*”^[15] e que a melodia é a mesma utilizada por Antônio José Madureira para a versão instrumental escrita para o Quinteto Armorial.

3. O romance *A morte do touro Mão-de-pau* é uma recriação do romance *O boi da Mão-de-Pau*, do cantador Fabião Hermenegildo Ferreira da Rocha (1848-1928), conhecido por Fabião das Queimadas, publicado por Luís da Câmara Cascudo em *Vaqueiros e Cantadores*.^[16] Antônio Nóbrega informa que o poema é uma recriação de Ariano Suassuna, escrito em memória do seu pai, o Dr. João Suassuna, assassinado em 1930. Nóbrega informa, também, que o arranjo musical é de sua autoria.

4. O romance *A filha do imperador de Roma e o segador* recolhido por diversos pesquisadores em Portugal e na Espanha, que era cantado por trabalhadores avulsos sazonais quando retornavam aos seus lugares de origem, não figura entre as coletas brasileiras. Nóbrega informa valer-se de uma versão recriada literariamente por Ariano Suassuna, com o título de *Romance da filha do imperador do Brasil*. A versão foi musicada por Nóbrega.

Para o trabalho comparativo entre o tradicional e o midiático, utilizamos a versão do *Conde Claros*, coletada por Pereira da Costa, em Goiana (PE)^[17]; a versão do romance *Nau Catarineta* foi obtida da informante Tia Beta - Elizabete Ferreira Barbosa, 1924, natural de Cabedelo, PB, em coleta realizada em agosto de 1995, naquela cidade; para o romance *O boi da Mão-de-Pau*, utilizamos a versão de Câmara Cascudo, indicada pelo próprio Antônio Nóbrega; e para o romance *A filha do imperador de Roma e o segador*, a versão comparativa é a que foi recolhida por Leite de Vasconcelos, em Matela, Concelho de Vimioso, Portugal.^[18]

7 Estudo comparativo

7.1 *Romance de Clara Menina com D. Carlos de Alencar* comparado com *Clara Linda*

A comparação entre o texto tradicional e o texto constante do encarte mantém as mesmas temática e significado, com ligeiras alterações do vocabulário. Há, porém, uma explicitação do aspecto sexual, que beira a vulgaridade. É o caso do hemistíquio 30: “*Estava nua pra enjambrar*” que não encontra correspondente na versão coletada por Pereira da Costa. O texto tradicional mantém um aspecto de drama, quase tragédia, enquanto que na *performance* ela é apresentada como picaresca. Antônio Nóbrega encarna o personagem “Tonheta” – o galhofeiro – que apresenta as falas em diferentes empostações de voz para figurar diálogos entre os personagens do romance: um narrador, o caçador, a princesa Clara, o conde e o rei, fazendo-se acompanhar pela viola e introduzido, no hemistíquio 48, um ruído de sonoplastia, para simular a degola do caçador e, ao final, faz constar os compassos iniciais da conhecida Marcha Nupcial^[19]. Assim, o significado original – dramático/trágico – é subvertido pelos aspectos sonoros e gestuais da *performance*, convertendo-se em uma peça de natureza cômica. A platéia, de classe média, presente ao teatro, delira!

7.2 *A Nau Catarineta*

A versão usada por Antônio Nóbrega se apresenta mais sintética do que a versão coletada com a portadora Tia Beta. Na *performance*, a narrativa está na terceira pessoa do singular enquanto que a versão tradicional é narrada na primeira pessoa do singular, variando para a primeira do plural, isto é, seriam os próprios marinheiros a narrar as suas aventuras. Nóbrega centra a narração no diálogo entre o Gajeiro e o Capitão, omitindo os aspectos das vicissitudes da navegação. Faz as vozes de um narrador, do capitão, do gajeiro e do demônio e utiliza uma melodia tradicional de caráter dolente, a partir do hemistíquio 8 passa para um ritmo agitado, que lembra o maxixe utilizado como fundo musical e interlúdios dos diálogos. Ao final, a fala do ‘capitão’ assume um tom operístico. Embora o intérprete conheça – e já tenha utilizado – melodia de romance da Nau Catarineta, presente no folgado “Barca da Paraíba”^[20] e nas variantes marujada e fandango, ele optou por utilizar uma melodia criada por Antônio Madureira baseada em um tema de outro folgado – os “Congos”, da Paraíba^[21] –, que tem andamento dolente, passando a vivaz a ponto de lembrar o maxixe.

7.3 *A morte do touro Mão-de-pau* comparado com o romance *O boi da Mão-de-Pau*.

Nóbrega apresenta a recriação literária erudita do romance *O boi da Mão-de-Pau*, do qual conserva a temática pecuária e alguns poucos fragmentos, elevando a narrativa do poeta popular Fabião das Queimadas a um patamar de verdadeira tragédia. No encarte, destaca que o poema é evocativo da tragédia que marcou a família Suassuna, com o assassinato do Dr. João Suassuna. A *performance* mantém o caráter trágico do poema e o artista alterna recitativos com xotes de bandas-de-pifanos, melodias de cantoria-de-viola e aboios. A idéia de que o poema seja uma metáfora do acontecimento histórico não é perceptível pela platéia sem a informação da intenção do escritor.

7.4 O Romance da filha do imperador do Brasil comparado com o romance *A filha do imperador de Roma e o segador*

Ao recriar literariamente o romance *A filha do imperador de Roma e o segador*, Ariano Suassuna transpõe a ação para um contexto sertanejo nordestino (hemistíquio 8: “*algum vaqueiro*”; hemistíquio 9: “*na fazenda de seu pai*”; hemistíquio 12: “*plantava algodão*”; hemistíquio 14: “*vestia gibão de couro*”; hemistíquio 15: “*N’aba do chapéu de couro*”; hemistíquio 28: “*a queimar minha coivara*”; hemistíquio 32: “*abaixo do tabuleiro e na furna da pintada*”), mantendo porém as referências ibéricas (imperador, princesa, infanta). Nos estudos sobre a variação do romanceiro, Braulio do Nascimento destaca que se encontra na fala da filha do imperador de Roma um grande número de variantes eufemísticas aos órgãos sexuais femininos, algumas das quais em referências sutis e outras em forma de referências já usuais.^[22] Suassuna inicia a fala com duas referências mais sutis para, em seguida, usar termos consagrados na vulgaridade, para denominar a vagina, como “*a perseguida*” e “*a desejada*”. Nóbrega apresenta o romance com as vozes de um narrador, da princesa, do imperador, da criada e do segador. De ressaltar o falsete debochado de contralto, empregado para figurar a voz da princesa. O picaresco, da história tradicional, é explicitado pelo intérprete de modo galhofeiro.

8. Considerações finais

O presente estudo evidencia que os espetáculos de Antônio Carlos Nóbrega e os discos (CDs) deles conseqüentes se constituem, por sua natureza, em manifestações da cultura de massa. São também destinados a um público de classe média, como destaca o folclorista Ronaldo Correia de Brito:

“O que ninguém enxerga é que Nóbrega re-elabora a linguagem popular para deixá-la assimilável à classe média, sobretudo universitária. Ele é um produto da classe média para a classe média. É ela que se reconhece nos seus espetáculos; nele Antônio Carlos Nóbrega, e não na cultura popular que lhe serviu de inspiração.”^[23]

À semelhança de outros aproveitamentos do folclore na *media*, tais espetáculos destacam aspectos pitorescos e picarescos da cultura popular, servindo-se, inclusive, da descontextualização e re-significação com o evidente objetivo de cortejar o público ao qual se destina. As apresentações de Antônio Carlos Nóbrega são muito bem elaboradas nas várias linguagens utilizadas em busca do efeito estético midiático. Como destaca Zoca Madureira:

“Nóbrega desenvolveu um timbre – não era o original – que é uma empostação baseada em cantadores e aboiadores. O timbre e a dicção são desenvolvidos na tradição, mas se limitam. Ele não consegue cantar bem uma marcha-de-bloco, por exemplo. Como compositor ele tem muito pouca coisa. O que costuma ser citado como as composições dele, são os poemas de Wilson Freire, que ele tem musicado. Nesse mesmo campo, há também os temas populares que ele retoma e adapta. As composições dele são, portanto, exceções dentro deste trabalho mais amplo e mais rico como artista de palco.”^[24]

Vale ressaltar, finalmente, que Antônio Carlos Nóbrega traz para o espetáculo e para o disco a secular técnica dos atores populares representarem diversos papéis em um mesmo espetáculo, como acontece no teatro de bonecos (mamulengo) e no cavalo-marinho (variante do bumba-meu-boi da zona da mata-norte de Pernambuco).

Bibliografia

- Benjamin, Roberto. **Congos da Paraíba**. Rio de Janeiro: CDFB, 1977, 23 p. :il. partituras. p. 20.
- _____. **Folkcomunicação no contexto de massa**. João Pessoa, UFPB, 2000, 150 p. il.
- Borba Filho, Hermilo. **Os ambulantes de Deus**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. 145 p.
- Brito, Ronaldo Correia de. “Um produto da classe média”. Revista **Continente Multicultural**, a. II, n. 14, Recife, fev. 2002, p. 17.
- Carvalho-Neto, Paulo de. **Folclore e educação**. Rio de Janeiro: Forense – Salamandra, 1981, 247 p.

- Cascudo, Luís da Câmara. **Vaqueiros e cantadores**. Porto Alegre: Livraria d'O Globo, 1939, 274 p. p. 83-87.
- Madureira, Antônio (Zoca). "Um artista de palco". Revista **Continente Multicultural**, a. II, n. 14, Recife, fev. 2002, p. 21
- Nascimento, Braulio do. Eufemismo e criação poética no romanceiro tradicional. **COLOQUIO INTERNACIONAL EL ROMANCERO EN LA TRADICIÓN ORAL MODERNA**, 1, Madrid: Universidad de Madrid, 1972, separata, p. 234-275.
- Pereira da Costa, Francisco Augusto. **Folk-lore pernambucano**. Rio de Janeiro: Livraria J. Leite, 1908, 641 p. il.
- Pimentel, Altamar de Alencar. **Barca da Paraíba**. Rio de Janeiro: CDFB, 1978, 71 p. :il. partituras.
- Rabello, Sylvio. **Cabeleira aí vem!** Recife: Arquivo Público Estadual, 1965. 144 p.
- Rosa, João de Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 27ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- Santos, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Campinas: Unicamp, 1999, 421 p. il., partituras.
- Suassuna, Ariano. "Movimento foi uma bandeira". Revista **Continente Multicultural**, a. II, n. 14, Recife, fev. 2002.
- _____. **Romance d'a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- Távora, Franklin. **O cabeloira, narrativa pernambucana**. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1876.
- Vasconcellos, Carolina Michaelis de. **Romances velhos em Portugal**. Coimbra: Universidade, 2ª ed., 1934
- Vasconcellos, José Leite de. **Romanceiro português**, 2. ed. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1958, 477 p. p. 329.
- Zamith, Rosa. O folclore e suas projeções: a música em questão. **Anais**. Encontro Cultural de Laranjeiras, 20. Folclore e suas projeções. Laranjeiras (SE): Governo do Estado, 1995. p. 75-82.

O ROMANCE DE CLARA MENINA COM D. CARLOS DE ALENCAR

Estava Clara menina com D. Carlos a brincar
2 nua da cintura pra cima nua da cintura pra baixo,
namoro pra se casar!
4 Mas passou um caçador que não devia passar...
- Esta é Clara menina com D. Carlos a brincar
6 e isto que estou vendo aqui a meu rei eu vou contar!
a meu rei eu vou contar e um bom posto ganhar!
8 Isso que tu viste aqui a meu pai não vais contar!
Que eu te dou léguas de terra que não possas caminhar
10 e a minha prima carnal para contigo casar!
Não quero léguas de terra que eu não possa caminhar
12 nem tua prima carnal para comigo casar,
porque o que eu vi aqui a meu rei eu vou contar,
14 a teu pai eu vou contar e um bom posto eu vou ganhar!
Isto que tu viste aqui a meu rei tu não vais contar!
16 que eu te dou o meu cavalo, arreado como está:
com trezentos cascavéis ao redor do peitoral,
18 cem de ouro, cem de prata e cem do mais fino metal!

Eu não quero o teu cavalo arreado como está:

20 com trezentos cascavéis ao redor do peitoral,
cem de ouro, cem de prata e cem do mais fino metal,
22 porque, o que eu vi aqui a meu rei eu vou contar!

Ao pai dela eu vou contar e um bom posto eu vou ganhar!

24 Ô seu rei, meu alto rei, vim aqui pra vos contar

CLARA LINDA (versão de Pereira da Costa)

*Estava Clara Linda com Felizardo a brincar;
2 debaixo de um arvoredor, num formoso roseiral;*

a um vassalo que passava, e todos os passos viu dar,

4 *Felizardo pediu logo que a el-rei não vá contar.*

- Dar-te-ei minha sobrinha apara contigo casar

6 *e o meu cavalo dou-te seladinho como está
com trezentos cascavéis e arreios do peitoral*

8 *tudo de ouro e de prata e do mais fino metal,
dou-te também meu capote, que sete cidades val*

10 *e mais uma bela casa lá dentro de Portugal
e também dou-te dinheiro quanto possas carregar.*

12 *- Não quero vossa sobrinha que não me haveis de dar;
nem quero vosso cavalo seladinho como está;*

14 *não quero o vosso capote, que sete cidades val,
nem também a vossa casa lá dentro de Portugal.*

16 *Não quero o vosso dinheiro, que não me haveis de dar,*

Pois, tudo quanto eu aqui vi a el-rei já vou contar.

.....

18 *- Deus vos salve, senhor rei, e vossa coroa real;*

que encontrei Clara menina com D. Carlos a brincar

- 26 nua da cintura pra cima nua da cintura pra baixo,
namoro pra se casar!!
- 28 Por que não falas logo como tens que me falar?
Se ela estava como dizes, com D. Carlos, a brincar,
- 30 nua da cintura pra cima nua da cintura pra baixo,
estava nua pra enjambrar!
- 32 Eu seria um atrevido se assim fosse começar!
Mas aqui vai a verdade: me mandaram me calar!
- 34 A princesa Dona Clara inda quis me subornar.
Ela quis me dar as terras que ainda vai herdar
- 36 e sua prima carnal para comigo casar!
- E que foi que respondestes depois dela assim falar?
- 38 - Disse: “O que eu vi aqui a seu pai eu vou contar!
A meu rei eu vou contar e um bom posto eu vou ganhar!”
- 40 Tu fizeste muito mal em aqui isso contar,
na frente de todo mundo, pra todo mundo escutar!
- 42 Devia ter me chamado para um particular!!
- Eu estava só brincando quando disse vim falar!
- 44 Não era Dona Clara menina nem D. Carlos de Alencar!
Ela estava bem vestida, lá na igreja a rezar!
- 46 - Tu terias ganho o posto falando em particular,
mas na frente desse povo, o que mereces ganhar
- 48 é o cepo do carrasco que está a te esperar
pra essa tua cabeça de um só golpe degolar!
- 50 - E comigo e com D. Carlos que ação vais praticar?
- Menina desmiolada, eu devia te matar!
- 52 Mas morrias difamada e assim, é melhor casar!
Vou te casar com D. Carlos, com D. Carlos de Alencar.

vossa filha Clara Linda, com Felizardo vi brincar;

- 20 *debaixo de um arvoredor, num formoso roseiral:*
da cintura para cima, sete beijos lhe vi dar;
- 22 *da cintura para baixo... aqui quero me calar.*

- Se me contasses às escondidas, alvissaras te havia dar;

- 24 *mas assim a vistas claras, vou mandar te degolar.*

- Que ganhaste, mexeriqueiro, a el-rei ires contar?

- 26 *- Ganhei a morte, senhora, a vida me querias dar:*
- A vida te podia dar, pois nas minhas mãos está,
- 28 *mas para exemplo de outros, vai-te já a degolar.*
Estava Clara Linda seu cabelo a pentear
- 30 *uma trança entrançada e outra para entrançar;*

quando chegar um criado apressado a lhe dizer:
 32 - Corra, corra, Clara Linda, Felizardo vai morrer.
 - Corre, corre, meu cavalo, com passos agigantados,
 34 que quero ver se meu pai quer matar a Felizardo.
 - Deus vos salve, senhor rei, e vossa coroa real.
 36 É o pago que lhe dais em o quererdes matar;
 De ganhar vilas e terras para vós nelas reinar?

ROMANCE DA NAU CATARINETA

Ouçam, meus senhores todos, uma história de espantar!
 2 Lá vem a Nau Catarineta que tem muito que contar.
 Há mais de um ano e um dia que vagavam pelo mar:
 4 já não tinham o que comer, já não tinham o que manjar!

Deitam sortes à ventura a quem se havia de matar:
 6 logo foi cair a sorte no capitão-general!
 Tenham mão, meus marinheiros! Prefiro ao mar me jogar!
 8 Antes quero que me comam ferozes peixes do mar
 do que ver gente comendo carne do meu natural!
 10 Esperemos um momento, talvez possamos chegar.
 Assobe, assobe, gajeiro, naquele mastro real!
 12 Vê se vê terras de Espanha, e areias de Portugal!
 - Não vejo terras de Estanhas e areias de Portugal!
 14 Vejo sete espadas nuas que vêm para nos matar!
 - Vai mais acima, Gajeiro, sobe no topo real
 16 Vê se vê terras de Espanha, Gajeiro, e areias de Portugal!

- Alvissaras, capitão, meu capitão-general!

ROMANCE DA NAU CATARINETA (versão de Tia Beta)

Da minha nau Catarineta, dela vos quero contar:
 2 sete anos e um dia, ô tolinda! sobre as ondas do mar:
Não tínhamos o que comer, nem tampouco o que jantar:
 4 matamos o nosso galo, ô tolinda! que tínhamos para cantar;
 matamos o nosso cão, que tínhamos para ladrar.
 6 Botamos sola de molho, ô tolinda! para no domingo almoçar;
 a sola era tão dura, que ninguém pôde a tragar.
 8 Botamos outra vez no fogo, ô tolinda! pra no domingo jantar.
 Botamos as sete sortes, para ver a quem matar;
 10 as sete sortes caíram, ô tolinda! no capitão-general.
 - Alto lá, meu companheiros: já não me queiram matar;
 12 eu não quero que me comam, ô tolinda! gente do meu natural;
 antes quero que me coma, ô tolinda! peixe toninha do mar.
 14 Vai lá em cima gajeiro, naquela gávea real;
 vê se avista terra em Espanha, ô tolinda! e areia em Portugal.
 16 - Eu não avisto a Espanha, nem areia em Portugal;
 avisto sete espada nua, ô tolinda! para te querer matar.
 18 - Vai mais acima, gajeiro, naquela gávea real,
 vê se avista terra em Espanha, ô tolinda e areia em Portugal.
 20 - Eu não avisto a Espanha, nem areia em Portugal;
 avisto caldeira em fogo, ô tolinda! para te querer queimar.
 22 - Vai lá mais alto, gajeiro, naquela gávea real,
 vê se avista terra em Espanha, ô tolinda! e areia em Portugal.
 24 - Alvissaras, meu capitão, meu capitão-general,

18 Já vejo terras de Espanha, areias de Portugal!
Enxergo, mais três donzelas debaixo de um laranjal!
20 Uma sentada a coser, outra na roca a fiar,
a mais chiquitita de todas está no meio a chorar!

22 - Todas três são minhas filhas: ah quem me dera as beijar!

A mais chiquitita de todas, Gajeiro contigo a hei de casar!

24 - Eu não quero vossa filha, que vos custou a criar!

- Dou-te o meu cavalo branco que nunca teve outro igual!

26 - Não quero o vosso cavalo, meu capitão-general!

- Dou-te a nau Catarineta tão boa em se navegar!

28 - Não quero a Catarineta, que naus não sei manobrar!

- Que queres então, gajeiro? Que alvissaras hei de dar?

30 - Capitão, eu sou o Diabo e aqui vim foi vos tentar!

O que eu quero é vossa alma, para comigo a levar!

32 Só assim chegais a porto, só assim eu vos vou salvar!

- Renego de ti, Demônio, que estavas a me tentar!

34 A minha alma, eu dou a Deus, e o meu corpo eu dou ao mar!

E logo salta nas águas o capitão-general!

36 Um anjo o tomou nos braços, não o deixou se afogar!

Dá um estouro o Demônio, acalmam-se o vento e o mar,

38 e à noite a Catarineta chegava ao porto do mar!

já avistei terra em Espanha, ô tolinda! e areia em Portugal;

26 *também avisto três moças, debaixo de um parreiral;*

uma, tecendo ouro em pó, ô tolinda! outra, amassando o metal

28 *e a mais chiquitinha delas, ô tolinda! à procura de um dedal;*

a mais chiquitinha delas, ô tolinda! à procura de um dedal.

30 *- Desce, vem cá, ó gajeiro, que eu te quero abraçar;*

todas três são minhas filhas, ô tolinda todas três hei de te dar;

32 *uma, para te vestir; outra, para te calçar*

e a mais chiquitinha delas, ô tolinda! para contigo casar.

34 *- Eu não quero tuas filhas, que tu não há de me dar,*

só quero a nau Catarineta, ô tolinda! carregada como está.

36 *- A minha nau não te dou, que é meu estado real,*

mas eu dou-te o meu cavalo, ô tolinda! para nele passear;

38 *mas dou-te o meu cavalo, ô tolinda! para nele passear*

- Eu não quero o teu cavalo, não sou rei pra passear;

40 *só quero a nau Catarineta, ô tolinda! carregada como está.*

- A minha nau não te dou, que é meu estado real,

42 *mas dou-te o meu capote, ô tolinda! que, de ouro, pesa um quintal*

- Eu não quero o teu capote, que, de ouro, pesa um quintal;

44 *só quero a sua alma, ô tolinda! quando do corpo apartar;.*

junto com teus companheiros, ô tolinda! quando do corpo apartar.

46 *- Sai daqui, inimigo, inimigo infernal;*

se tu é o inimigo, ô tolinda! vai no Inferno estourar;

48 *junto com meus companheiros, ô tolinda! cruzeiras qu'eu hei de te dar.*

A MORTE DO TOURO MÃO DE PAU

(Aboio)

Corre a Serra Joana Gomes galope desesperado:
2 um touro se defendendo, homens querendo humilhá-lo.
Um touro com sua vida, os homens em seus cavalos.
4 Cortava o gume das pedras um bramido angustiado,
se quebrava nas catingas um galope surdo e pardo
6 e os cascos pretos soavam nas pedras de fogo alado,
enquanto o clarim da morte ao vento seco e queimado,
8 na poeira avermelhada envolvia os velhos cardos.
Rasgavam a serra bruta aboios mal arquejados
10 e, nas trilhas já cobertas pelo pó quente e dourado,
um gemido de desgraça, um gemido angustiado:
12 - Adeus, Lagoa dos Velhos! Adeus, vazante do gado!
Adeus, Serra Joana Gomes e cacimba do Salgado!
14 O touro só tem a vida: os homens têm seus cavalos!
O galopar recrescia: brilhavam ferrões farpados
16 e algemas de baraúna para o touro preparados.
Seu Sabino tinha dito: - Ele há de vir amarrado!
18 Miguel e Antônio Rodrigues, de guarda-peito, encourados,
na frente do grupo vinham, montados em seus cavalos
20 de pernas finas, ligeiras, ambos de prata arreados.
E logo na frente, corria o grande touro marcado
22 manquejando sangue limpo nos caminhos mal rasgados,
cortadas as bravas ancas por ferrões ensangüentados.
24 A serra se despenhava nas asas de seus penhascos
e a respiração ferosa dos dois ferosos cavalos
26 já requeimava, de perto, as ancas do manco macho
quando ele, vendo a desonra, tentando subjugar-lo,
28 mancando da mão preada subiu num rochedo pardo.
Num grito, todos pararam, pelo horror paralisados,
30 pois sempre, ao rebanho, espanta que um touro do nosso gado
às teias da fama-negra prefira o gume do fado. Ui, ui, ui
32 E mal seus perseguidores esbarraram seus cavalos,
viram o manco selvagem saltar do rochedo pardo: Ui, ui, ui, meu Deus, ui, ui
34 - Adeus, Lagoa dos Velhos! Adeus vazante do gado!
Adeus Serra Joana Gomes e cacimba do Salgado!
36 Assim vai-se o touro manco, morto mas não desonrado!
(Aboio)
Silêncio. A serra calou-se no poente ensangüentado.
38 Calou-se a voz dos aboios, cessou o troar dos cascos.
E agora, só, no silêncio deste sertão assombrado,
40 o touro sem sua vida, os homens em seus cavalos.

ROMANCE DO BOI DA MÃO DE PAU (Fabião das Queimadas)

Vou puxar pelo juízo para saber-se quem sou.
2 Prumode saber-se dum caso talqual ele se passou.
Que é o boi liso vermelho, o Mão de Pau corredor!
4 Desde em cima do sertão até dentro da capitá
do norte até o sul, do mundo todo em gera,
6 em adjunto de gente só se fala em Mão de Pau.
Pois sendo eu um boi manso logrei a fama de brabo,
8 dava alguma corridinha por me ver aperriado,
com chocalho no pescoço, e além disto algemado...
10 Foi-se espalhando a notícia: Mão de Pau é valentão.
Tanto eu enchocalhado, com as algemas nas mão,
12 mas nada posso dizer, que preso não tem razão.
Sei que não tenho razão, mas sempre quero falar,
14 porque além d'eu estar preso querem me assassinar...
Vossamercês não ignorem: a defesa é natura...
16 Veio cavalos de fama pra correr ao Mão de Pau.
Todos ficam comido de espora e bacalhau...
18 Desde eu bezerro novo que tenho meu gênio mau
Na serra de Joana Gomes fui eu nascido e criado,
20 vi-me a morrer de sede, mudei-me pro Salgado.
Daí em vante os vaqueiro me trouveram atropelado...
22 Me traquejaram na sombra, traquejaram na comida,
me traquejaram nos campo traquejaram nas bebida,
24 só Deus terá dó de mim, triste é a minha vida...
Tudo quanto foi vaqueiro tudo me aperriou.
26 Abaixo de Deus eu tinha Fabião a meu favor.
Meu nego, chicota os bicho... aqueles pabulador...
28 Tando eu numa maiada numa hora d'amei-dia,
que quando me vi chega três vaqueiro de enxurria,
30 onde seu José Joaquim este me vinha na guia...
Chegou-me ali de repente, o cavalo ouro Preto
32 e num instante pegou-me, num lugar até estreito,
se os outro tiveram fama deles não vi o proveito...
34 Ali fui enchocalhado, com as algemas na mão,
botado por Chico Luca e o Raimundo Girão,
36 e o Joaquim Silveste mandado por meu patrão.
Aí eu me levantei, saí até choteando,
38 porque eu tava peiado, ele ficaram mangando,
quando foi daqui a pouco andava tudo aboiando...
40 Me caçaram toda a tarde, e não me puderam achar,
quando foi ao por-do-sol, pegaram a si consultar,

42 na chegada de casa que história iam contar.
Quando foi no outro dia se ajuntaram muita gente.
44 - Só pra dar desprezo ao dono vamos beber aguardente...
Pegaram a si consultar, uns atrás, outro agüente...
46 Procurei meus pasto veio, a serra de Joana Gome,
não venho mais no Salgado, nem que eu morra de fome,
48 pru que lá aperriou-me tudo o que foi de home...
Prefiro morrer de sede, não venho mais no Salgado,
50 no tempo em que tive lá, vivi muito aperriado,
eu não era criminoso porém saí algemado...
52 Me caçaram muito tempo, ficaram desenganado,
e eu agora de-meu, lá na serra descansado...
54 A cabo de muito tempo, vi-me muito agoniado.
Quando foi com quatro mês, um droga dum caçado
56 andando lá pulos matos, lá na serra me avistou,
Correu de-pressa pra casa, dando parte a meu sinhô...
58 Foi dizer a meu sinhô - Eu vi Mão de Pau na serra -
Daí em vante os vaqueiro, pegaro a me fazer guerra.
60 Eu não sei o que hei de fazer para viver nesta terra...
Veio logo o Vasconcelos no cavalo Zabelinha,
62 veio disposto a pegar-me, pra ver a fama qu'eu tinha,
mas não deu pra eu bulir na panela das meizinha...
64 Sei que to enchocalhado com as argemas na mão,
mas esses cavalos mago enfio dez num cordão,
66 mato cem duma carreira, deixo estirado no chão...
Quando foi no outro dia veio Antônio Serafim,
68 meu sinhô Chico Rodrigue, isto tudo contra mim...
Vinha mais muito vaqueiro só pro-mode dá-me fim.
70 Também vinha nesse dia sinhô Raimundo Xexéu,
este passava por mim nem me tirava o chapéu,
72 estava correndo à-toa, deixei-o indo aos boléus...
Foram pro mato dizendo - O mão de Pau vai a peia.
74 Se ocuparam neste dia só em comer mé-de-abeia,
chegaram em casa de tarde, vinham de barriga cheia...
76 Neste dia lá no mato ao tirar duma "amarela",
ajuntaram-se eles todo, quase que brigam mor-dela
78 ficaram todos breados, oios, pestana e capela.
quem vier e mim percure, um cavalo de sustança,
80 ind'eu correndo oito dias as canela não me cansa
só temo a cavalo gordo e vaqueiro de fiança...
82 Eu temia ao Cubiçado de Antônio Serafim,

pra minha felicidade este morreu, levou fim.
84 Fiquei temendo o Castanho do sinhô José Joaquim.
Mas peço ao José Joaquim, se eele vier no Castanho,
86 vigie não faça remô qu'eu pra correr não me acanho,
Nem quero atrás de mim de fora vaqueiro estranho.
88 Logo obraram muito mal em correr pro Trairi
buscar vaqueiro de fora, pra comigo divertir,
90 tendo eu mais arreceio dos cabras do Potengi...
Veio Antônio Rodrigues, veio Antônio Serafim,
92 Miguel e Gino Viana, tudo isso contra mim,
ajuntou-se a tropa toda na casa do José Joaquim.
94 Meu sinhô Chico Rodrigue é quem mais me aperriava,
além de vir muita gente, inda mais gente ajuntava,
96 vinha em cavalos bons só pra ver se me pegava...
Vinha dois cavalos de fama, Gato Preto e o Macaco,
98 e os donos em cima deles, papulando no meu resto
tive pena não nos ver numa ponta de carrasco...
100 Ao senhor Francisco Dias, vaqueiro do coroné,
jurou-me muito pegar-me no seu cavalo Baé,
102 porém, que temia a morte, s'alebrava da muié...
Vaqueiro do Potengi, de lá inda veio um,
104 um bicho escavacador, chamado José Pinun,
vinha pra me comer vivo porém vortou em jejum...
106 Veio até do Olho d'Água um tal Antônio Mateu,
num cavalo bom que tinha, também pra correr a eu.
108 Cuide de sua fãmia, vá se encomendar a Deus...
Veio até senhor Sabino, lá da Maiada Redonda,
110 é bicho que fala grosso, quando grita a serra estronda,
conheça que o Mão de Pau com careta não se assombra...
112 Dois fio de Januaro, Bernardo e Maximiano,
correram atrás de mim mas tirei-os do engano
114 veja lá que Mão de Pau pra correr é boi tirano.
Bernardo por ser mais moço era mais impertinente,
116 foi quem mais me perseguiu mas enganei-o pra sempre,
Quem vier ao Mão de Pau se não morrer, cai doente...
118 Cabra que vier a mim, traga a vida na garupa,
se não eu faço com ele o que fiz com Chico Luca,
120 enquanto ele for vivo nunca mais o boi insulta...
Senhor Antônio Rodrigue mais seu Gino Viana,
122 vocês tão em terra alheia apois vigie como anda,
se não souberem dançar não se metessem no samba.

124 Vaqueiro do Trairi diz: - Aqui não dá recado,
se ele der algum dia santo todos eles são tirado
126 Deix'isso pr'Antonho Ansermo que este corre apumado...
Quando vi Antonho Ansermo, no cavalo Maravia,
128 fui tratando de correr mas sabendo que morria...
Saiu de casa disposto, se despediu da famia...
130 Vou embora desta terra, pru que conheci vaqueiro,
e vou de muda pros brejo mode dar carne aos brejeiro,
132 do meu dono bem contente que embolsou bom dinheiro...
Adeus Lagoa dos Veio, e Lagoa do Jucá,
134 e serra da Joana Gome, e riacho do Juá...
Adeus até outro dia, nunca mais virei por cá.
136 Adeus cacimba do Salgado, e poço do Caldeirão,
adeus lagoa da Pedra e serra do Boqueirão,
138 diga adeus que vai embora o boi d'argema na mão.
Já morreu, já se acabou, está fechada a questão,
140 foi s'embora desta terra o dito boi valentão,
Pra correr só Mão de Pau, pra verso só Fabião

ROMANCE DA FILHA DO IMPERADOR DO BRASIL

- O imperador Dom Pedro tem uma filha bastarda
2 a quem tanto quer do bem que ela ficou malcriada
Queriam casar com ela barões de capa e espada
4 Ela, porém, orgulhosa, a todos que recusava.
- Este, é menino! Esse, é velho! Aquele, lá, não tem barba!
6 O de cá, não tem bom pulso pra manejar uma espada.
Dom Pedro falou, se rindo: - Ainda serás castigada!
8 Não vás tu, de algum vaqueiro, terminar apaixonada!
E na fazenda de seu pai, já no fim da madrugada,
10 um dia, numa janela, a infanta se debruçava,
viu passar três moradores que trabalhavam na enxada.
12 O mais garboso dos três era o que mais trabalhava,
tanto plantava algodão, como do gado cuidava.
14 Vestia gibão de couro, fortes sapatos calçava.
N'aba do chapéu de couro fina prata se estrelava.
16 Pois logo desse vaqueiro, a infanta se apaixonava
E o vaqueiro só cavando: ele sabe o que cavava
18 A princesa chama a velha em que mais se confiava:
- Estás vendo aquele vaqueiro, trabalhando, ali, de enxada?
20 Condes, duques, cavaleiros, por nenhum eu o trocava.
Vai chamá-lo aqui, depressa, e ninguém saiba de nada!
22 A velha vai ao vaqueiro que na terra trabalhava:
- Vem comigo, meu vaqueiro! Óie, deixe dessa vista abaixada?
24 Levanta os olhos, que vês a Estrela da Madrugada!
Entraram pelo portão, que a porta estava fechada.
26 Na camarinha da moça o vaqueiro já chegava:
- Senhora, o que é que me manda? Eu vim por vossa chamada!
- 28 - Quero saber se te atreves a queimar minha coivara!
- Atrever, me atrevo a tudo, que um homem não se acovarda!
30 Dizei-me, porém, senhora, onde está vossa coivara!
- É abaixo dos dois montes, na fonte das minhas águas

A FILHA DO IMPERADOR DE ROMA (versão de Leite de Vasconcellos)

- O imperador de Roma tem uma filha bastarda;
2 ele a queria casar, ela a todos punha falta
Uns era muito *vejós*, outros, que não tinham barbas;
4 outros não tinham pulso para jogar a espada.
Um dia de grande calor se assomou a sua *ventana*:
namorou-se dum deles, do que no meio andava.
8 Trazia *seitira* d'oiro, punhal de prata lavrada.
Ela mandou-o chamar por a sua secretária.
10 - Venha cá, bom segador, a minha senhora o chama.
- Não conheço tua senhora nem tão-pouco quem me chama.
12 - A mim me chamam Teresica - e à minha senhora, D. Joana.
- Queres tu, bom segador, *justar* a minha segada?
14 - A sua segada, senhora, para mim não foi semeada.
- Segar tu, bom segador, que ela te será bem paga.
16 Não é em terras de lavoura nem tão-pouco em terra *llhana*,

32 abaixo do tabuleiro e na fumaça da pintada,
na linha da perseguida, no corte da desejada!
34 Passam o dia folgando, o mais da noite passavam,
e o vaqueiro socavando: ele sabe o que cavava.
36 À meia-noite, a princesa pediu tréguas, por cansada:
- Basta! Basta, meu vaqueiro! Queimaste mesmo a coivara!
38 Não sei se por varas morro ou com ela incendiada!
E assim, a filha do rei do orgulho foi castigada.

é debaixo das minhas nágoas e debaixo da folharada.

Eles foram-se p'ra cama.

18 -Diz-m'agora, bom segador, - de quem eu fico prenhada?
- Meu pai era porqueiro, minha mãe porcos guardava.

-
- [1] Roberto Benjamin. **Folkcomunicação no contexto de massa**.
- [2] Em 18 de outubro de 1970, no texto do programa do concerto da Orquestra Armorial, Ariano Suassuna revela a existência do Movimento Armorial
- [3] Rosa Zamith. O folclore e suas projeções: a música em questão. **Anais Encontro Cultural de Laranjeiras**, 20. Folclore e suas projeções. Laranjeiras (SE): Governo do Estado, 1995. p. 75-82
- [4] Hermilo Borba Filho. **Os ambulantes de Deus**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. 145 p. p. 104-125.
- [5] “O Movimento Armorial teve e tem como objetivo principal a criação de uma arte brasileira erudita baseada na raiz popular da nossa cultura”. (Ariano Suassuna. “Movimento foi uma bandeira”. Revista Continente Multicultural, a. II, n. 14, Recife, fev. 2002, p. 19.)
- [6] Idelette, p. 22
- [7] “Existem várias gerações de armoriais. A primeira era eu, Capiba, Guerra Peixe e Samico. Vieram depois Clóvis Pereira, Jarbas Maciel, Arnaldo Barbosa, Antônio Madureira, Antônio Nóbrega. É a época do Quinteto. Houve também a época em que Raimundo Carrero e Marcus Accioly foram armoriais. Carrero na fase do romance “Bernarda Soledade, a tigre do sertão” e Accioly quando era mais ligado ao romanceiro popular do que às vanguardas. Agora já há uma terceira geração, formada por Romero Andrade Lima, Dantas Suassuna e outros artistas que estão levando a idéia adiante.” (Ariano Suassuna. id. ib.).
- [8] “Ele toca, ele canta, ele representa, ele dança. Ele realizou aquele ideal de ator que eu tinha. Eu conheci Nóbrega tocando um concerto de violino de Bach, com orquestra.” (Ariano Suassuna. “Movimento foi uma bandeira”. **Revista Continente Multicultural**, a. II, n. 14, Recife, fev. 2002, p. 20).
- [9] Carolina Michaelis de Vasconcellos. **Romances velhos em Portugal**. Coimbra: Universidade, 2ª ed., 1934
- [10] João de Guimarães Rosa. **Grande sertão: veredas**. 27ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- [11] Franklin Távora. **O cabeleira, narrativa pernambucana**. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1876.
- [12] Sylvio Rabello. **Cabeleira aí vem!** Recife: Arquivo Público Estadual, 1965. 144 p.
- [13] Ariano Suassuna. **Romance d'a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- [14] Idelette Muzart Fonseca dos Santos. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Campinas: Unicamp, 1999, 421 p. il., partituras, p. 249.
- [15] Informação constante do encarte do CD Lunário Perpétuo.
- [16] Luís da Câmara Cascudo. **Vaqueiros e cantadores**. Porto Alegre: Livraria d'O Globo, 1939, 274 p. p. 83-87.
- [17] F. A. Pereira da Costa. **Folk-lore pernambucano**. Rio de Janeiro: Livraria J. Leite, 1908, 641 p. il. p. 321
- [18] José Leite de Vasconcellos. Romanceiro português, 2. ed. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1958, 477 p. p. 329.
- [19] Do poema-sinfônico e ballet “*Sonhos de uma noite de verão*”, de Félix Mendelssohn.
- [20] *Trulêu da Marieta*. In Altimar de Alencar Pimentel. **Barca da Paraíba**. Rio de Janeiro: CDFB, 1978, 71 p. :il. partituras. p. 10
- [21] *Quibamba virou*. In Roberto Benjamin. **Congos da Paraíba**. Rio de Janeiro: CDFB, 1977, 23 p. :il. partituras. p. 20.
- [22] Braulio do Nascimento. Eufemismo e criação poética no romanceiro tradicional. COLOQUIO INTERNACIONAL EL ROMANCERO EN LA TRADICIÓN ORAL MODERNA, 1, Madrid: Universidad de Madrid, 1972, **Separata**, p. 234-275, p. 267 a 275.
- [23] Ronaldo Correia de Brito. “Um produto da classe média”. Revista **Continente Multicultural**, a. II, n. 14, Recife, fev. 2002, p. 17
- [24] Antônio (Zoca) Madureira. “Um artista de palco”. Revista Continente Multicultural, a. II, n. 14, Recife, fev. 2002, p. 21