

RELIGIOSIDADE NA POESIA CARIRIENSE: UMA LEITURA SEMIÓTICA DE DOIS SONETOS DE GERALDO ALENCAR

RELIGIOSIDAD EN LA POESÍA DEL CARIRI: UNA LECTURA SEMIÓTICA DE DOS SONETOS DE GERALDO ALENCAR

MSC Adriana Nuvens de ALENCAR
Professora da Rede Pública do estado do Ceará
adri.nuvens@gmail.com

RESUMO: Tomando como base teórica a Semiótica das culturas, mais precisamente, a teoria das zonas antrópicas de François Rastier, realizamos, neste trabalho, a leitura de dois poemas de Geraldo Gonçalves de Alencar, companheiro de peijas poéticas de Patativa do Assaré. Buscamos compreender a posição/movimentação de elementos dos textos no quadro antrópico e sua relação com a cultura em que foram produzidos. A análise pôs em evidência a ideologia fortemente religiosa do povo nordestino, que se manifesta em uma ligação íntima e direta com o sagrado e denuncia, por outra via, o anseio por uma realidade mais justa.

Palavras-chave: Religiosidade. Geraldo Alencar. Semiótica das culturas.

RESUMEN: Eligiendo como base teórica la Semiótica de las culturas, más precisamente, la teoría de las zonas antrópicas de François Rastier, realizamos, en este trabajo, la lectura de dos poemas de Geraldo Gonçalves de Alencar, compañero de peijas poéticas de Patativa do Assaré. Buscamos comprender la posición/el movimiento de elementos de los textos en el cuadro antrópico y su relación con la cultura en que fueron producidos. El análisis puso en evidencia la ideología fuertemente religiosa del pueblo del noreste brasileño, que se revela por medio de una ligación íntima y directa con el sagrado y denuncia, por otra vía, el anhelo por una realidad más justa.

Palabras-clave: Religiosidad. Geraldo Alencar. Semiótica de las culturas.

1 Introdução

Este trabalho consiste na apresentação dos principais pontos da teoria das zonas antrópicas de François Rastier e em um exercício de aplicação desta à leitura de dois poemas de Geraldo Gonçalves de Alencar, conterrâneo e colega de peijas poéticas de Patativa do Assaré. Inicialmente, expomos a teoria; em seguida, procedemos a uma contextualização do *corpus* e o analisamos.

A teoria de Rastier faz parte do quadro teórico da Semiótica das Culturas, uma

especialização dos estudos da Semiótica Francesa. Em sua aplicação, seguimos as etapas sugeridas por Louis Hébert no texto “*Devenir un boudha: analyse sémiotique des visualisations dans le bouddhisme tibétain*” (2015). Procuramos interpretar a dinâmica de ocupação e movimentação, no quadro antrópico, de unidades tematizadas nos textos, tendo em conta o contexto cultural em que foram produzidos, bem como a ideia de que toda cultura é produto do entrecruzamento de várias outras culturas que contribuíram para a sua conformação. Como o conteúdo semântico dos poemas analisados tem um forte apelo religioso, complementamos essa teoria com algumas breves observações advindas do campo dos estudos sobre a religiosidade popular.

A escolha do *corpus* está relacionada a nossa pesquisa acadêmica sobre os valores que definem a especificidade cultural da comunidade poética do Assaré, situada no Cariri cearense, fonte de onde jorram os inquietantes versos de Patativa e de vários companheiros de cultivo do chão árido do sertão e da “bruta-flor” da poesia que brota do coração do povo.

2 Aporte teórico

2.1 A semiótica das culturas e seu objeto

No âmbito da linha francesa de estudos semióticos, “o texto é produto de um discurso” (BATISTA, 2009, p. 248). O discurso, espaço em que os sujeitos manifestam seus valores e sua visão de mundo, revela a cultura na qual foi produzido, já que os seres humanos vivem em comunidade e que os pontos de vista de todo enunciador são sociais, como observa Fiorin (1999).

Para Pais (2009), o objeto da semiótica das culturas são as culturas humanas e sua diversidade. Os sistemas de valores, de crenças e as formas de recriar semioticamente o mundo são características que definem a identidade de uma cultura em relação às outras. Mas uma cultura não é um sistema fechado. É, ao contrário, produto dos contatos, confrontos ou conflitos com outras culturas, de uma “história compartilhada” com outros agrupamentos humanos.

Rastier (2015) adverte que, nesse contexto, identidade cultural assume o sentido de *especificidade*, de diferença a ser respeitada, considerando-se negativos os dois extremos: tanto um tipo perverso de globalização que anula a diversidade em favor da dominação cultural impetrada por uma sociedade sobre outras, como os etnocentrismos

e nacionalismos que podem reforçar posturas fundamentalistas e culminar nos genocídios. Feita essa importante ressalva, também sustenta que só é possível compreender uma cultura a partir de uma visão cosmopolita, uma vez que o universo cultural é constituído de infinitas e insólitas ligações através do tempo e do espaço. Resumimos, nos próximos três tópicos, os pontos essenciais para a compreensão e aplicação da *teoria das zonas antrópicas* formulada por este autor¹.

2.2 Os três níveis da prática

Para Rastier, uma cultura pode ser definida como um sistema hierarquizado de práticas sociais. Toda prática social envolve as relações específicas entre três níveis: *nível fenofísico* – constituído pelas interações materiais que nela se realizam; *nível semiótico* – constituído dos signos que nela estão envolvidos; *nível das apresentações* – constituído dos processos mentais dos agentes, processos esses que são fortemente determinados pelo social.

Embora toda atividade social envolva as relações entre esses três níveis, o autor considera que o ambiente ou entorno humano é composto dos níveis semiótico e das apresentações. O nível físico propriamente dito não faz parte dele, a não ser na maneira como ele é percebido na esfera das apresentações mentais.

2.3 As rupturas categoriais, as zonas antrópicas, as fronteiras entre zonas e os objetos mediadores entre fronteiras.

O nível semiótico do entorno humano se caracteriza pela existência de quatro categorias: pessoa, tempo, espaço e modo. As homologias entre essas categorias permitem distinguir três *zonas antrópicas* (relativas ao homem): uma de coincidência – a *zona identitária*; uma de adjacência – a *zona proximal* e uma de distanciamento – a *zona distal*, conforme quadro abaixo.

¹ Para este resumo, baseamo-nos no livro *Ação e sentido por uma semiótica das culturas* (2010) e em citações diretas de diversos textos de Rastier com complementações, encontradas em Louis Hébert (2015).

Quadro antrópico

	Zona identitária	Zona proximal	Zona distal
1. Pessoa	EU, NÓS	TU, VÓS	ELE, SE, ISTO
2. Tempo	AGORA	RECENTE EM SEGUIDA	PASSADO FUTURO
3. Espaço	AQUI	AÍ	LÁ, ACOLÁ ALHURES
4. Modo	CERTO	PROVÁVEL	POSSÍVEL IRREAL

Fonte: Adaptado pela autora com base em RASTIER, 2010, p. 23

A oposição entre a zona identitária e a proximal é dominada pela oposição que separa essas duas zonas, tomadas em conjunto, da zona distal. As zonas identitária e proximal correspondem a um mundo óbvio, empírico; enquanto a zona distal estabelece um mundo ausente, transcendente. Entre as zonas, há duas fronteiras: a fronteira empírica situa-se entre a zona identitária e a proximal; a fronteira transcendente separa as duas primeiras zonas da distal.

Segundo uma tipologia das “coisas” elaborada por Rastier, os *objetos culturais* podem ser entendidos como aqueles cuja produção implica uma produção de sentido e que, portanto, pedem uma interpretação. Entre eles, estão os *signos* (linguísticos ou não). Os objetos da fronteira empírica recebem a denominação de *fetiches* e os da fronteira transcendente chamam-se *ídolos*.

2.4 Procedimentos de análise semiótica a partir do dispositivo antrópico

O quadro antrópico é composto de cinco posições – três zonas e duas fronteiras. Conforme Hébert (2015), além de variar de acordo com as culturas e as práticas, a disposição dos elementos integrados no quadro também sofre mudanças em função de fatores de relatividade como: o observador, o tempo, o espaço, outros elementos presentes, a perspectiva adotada (local/global). Tanto os elementos quanto os fatores de relatividade podem ser reais ou tematizados em um produto semiótico, como um poema ou um filme, por exemplo.

A análise com o dispositivo antrópico compreende os seguintes passos: “fazer o

inventário (número, natureza) dos elementos de uma ou várias das cinco posições; definir a ou as posições de um ou vários elementos; fazer as mudanças de inventário e/ou de posição” (HÉBERT, 2015, p. 174, tradução nossa). As mudanças ocorrem em função dos fatores de relatividade, mas esses fatores podem variar sem que haja necessariamente uma mudança de inventário e/ou de posição. Os principais percursos dos elementos sobre as posições são: de zona a zona; de fronteira a fronteira; de fronteira a zona; de zona a fronteira. Tais percursos produzem diferentes efeitos de sentido.

2.5 Religiosidade popular: o cenário caririense

Assaré é um município situado no sul do Ceará, na região do Cariri, famosa por suas manifestações de religiosidade popular como as romarias em devoção ao padre Cícero em Juazeiro do Norte, as festas de “pau da bandeira”, as irmandades de penitentes. Nessa conjuntura, reconhecemos como válida a afirmação: “A escatologia da salvação tem sua base na relação pecado – sofrimento, sendo a penitência associada ao perdão dos pecados, dentro de uma ritualização que funciona como referência para a materialização de atos e ideias” (CARVALHO, 2003, p. 05).

Além da importância atribuída ao sofrimento como forma de purificação dos pecados (o que é posto em relevo no trabalho dessa autora sobre irmandades de penitentes do município de Barbalha), há uma outra característica própria do catolicismo popular tradicional apontada, segundo ela, por diversos pesquisadores. É uma forma de relação direta com o sagrado, sem a necessidade de mediação institucional, ainda que dialogue com discursos e práticas institucionalizadas. O praticante é o produtor imediato de sua religiosidade, no seio da qual o poder divino é invocado para a solução de diversos problemas, sendo constituída de “crenças e práticas particulares (não necessariamente clericais)”², cujos significados podem ser de natureza distinta daqueles atribuídos pelo especialista religioso.

A cultura cabocla-cariri³ é fruto de um brutal processo de colonização, tristemente marcado pelo genocídio dos grupos indígenas que ocupavam originalmente o território. Resulta, em seus vários aspectos, dos confrontos entre as culturas dos negros, brancos e povos nativos, de cuja miscigenação nasceu o povo caririense.

² *id ibid.*, p. 02.

³ Expressão tomada de empréstimo do texto “Cariri: a nação das utopias” (2001).

Nesse cenário, o contato entre aquelas etnias, muitas vezes, resultou em “adaptações”⁴ das expressões culturais dos grupos mais vulneráveis pelos hegemônicos. Entretanto, para Rosemberg Cariry, “mesmo a religiosidade imposta pelos missionários, de acentuada morbidez e penitencial, é (ali) subvertida e transformada em energia solar do espírito [...]” (CARIRY, 2013, p.85), constituindo-se em uma forma de resistência às condições adversas do meio.

3 O corpus

Os poemas “O violino I” e “O violino II” estão contidos no livro *Atrativos do amor e da paz* (2001) de autoria de Geraldo Gonçalves de Alencar, de quem tomamos conhecimento através do texto “Patativa e a comunidade poética da Serra de Santana” (2009). Nele, o pesquisador Gilmar de Carvalho informa sobre a existência de vários poetas na localidade em que Patativa do Assaré nasceu e produziu sua obra. Essa “comunidade poética” teria surgido como manifestação de uma tradição poética oral comum no Nordeste, além da influência de Patativa. Veio daí nossa ideia de estudar, sob a perspectiva da semiótica das culturas, a produção desses poetas, a fim de identificar os valores que caracterizam a identidade cultural daquela comunidade.

Entre eles, Geraldo aparece como o mais próximo de Patativa, amigo e parceiro de pelejas poéticas como as reunidas no livro *Ao pé da mesa: motes e glosas* (2001). Agricultor, morou na Serra de Santana até 2000, ano em que se mudou para a sede do município, onde reside. Estudou até a 6ª série do Ensino Fundamental (antigo 2º ginásial) e sempre gostou de ler e fazer versos, tendo produções nas linguagens matuta e culta.

Além de ser um dos organizadores e participar da coletânea *Balceiro* (1991, 2001, 2003), que reúne poemas de Patativa e de outros poetas de Assaré, publicou *Suspiros do sertão* (1982), *Clarão da lua cheia* (1985), *Reflexos* (s/d), *O homem provisório* (2007), *Atrativos do amor e da paz* (2001), *Ramalhete* (2014) e cerca de vinte folhetos. Um outro livro está pronto, mas ainda não foi editado: *Na terra dos passarinhos*.

⁴ Peter Burke (2010) usa também o termo “contrafação” para se referir a esse tipo de estratégia, recorrente na reforma da cultura popular impetrada por católicos e protestantes no início da Europa moderna.

Em vez do teor explicitamente social de “Pergunta de moradô”, provavelmente seu poema mais conhecido, os versos presentes em *Atrativos do amor e da paz* são de temática quase exclusivamente religiosa.

4 Análise

Na leitura do primeiro poema, destacamos quatro elementos: o *violino*, a *música*, o *povo* e o *músico*, sendo todos os outros observados a partir da perspectiva do músico.

Há dois momentos no soneto, que são demarcados, na forma, pela divisão entre os quartetos e tercetos. No primeiro momento, em relação ao músico, o *violino* está na zona proximal, bem como o *povo* que ouve a música, embora o violino esteja num grau de proximidade maior.

A *música* ocupa a zona identitária e a proximal do músico, na medida em que impregna ele próprio e atinge as pessoas que a ouvem. Ela não ocupa uma zona distal, transcendente, pois se mantém restrita aos ambientes onde é tocada: o cassino, os clubes de orgia. Mas, ela é também o elemento mediador entre o músico e o povo. Ocupa, portanto, além das duas zonas, a fronteira empírica, assumindo o estatuto de fetiche, através do qual o músico influencia o povo.

No segundo momento do poema, que corresponde aos dois tercetos, em relação ao músico, o *violino* continua na zona proximal. O mesmo ocorre com a *assistência* (mantendo-se a diferença de grau de proximidade). Mas dois elementos foram substituídos por outros. O antigo *músico* “por um artista de maior valor” e o espaço do cassino e dos clubes pela “igreja santa”. Neste trecho, a transformação se instaura pela passagem de um elemento a outro no papel de músico, pela variação do espaço e ainda pela passagem do tempo inferida.

A *música* continua atingindo a zona identitária e a proximal do músico (ele próprio e a assembleia), bem como a fronteira empírica, mas agora ela transmite à igreja “ventura, paz e amor”.

O segundo texto é uma explicação do primeiro, mas há uma mudança de perspectiva. O tom impessoal e distante anteriormente emprestado aos versos pelo uso da terceira pessoa é agora substituído pela nuance confessional trazida pelo emprego da primeira pessoa. Esse recurso permite a associação das primeiras estrofes de O violino II a um ato de contrição, um *mea culpa*, em que o pecador reconhece intimamente e

confessa diante de Deus e dos semelhantes os erros que cometeu, como um passo necessário para alcançar/recuperar a graça divina.

Em vista disso e tendo em conta que o violino figurativiza o eu-lírico, o que é explicitado já no primeiro verso, entre os elementos nos quais atentamos para o estudo desse poema – *violino, músico, Pai Celestial, música e multidão* – adotamos o ponto de vista do primeiro para situar os demais.

Evidencia-se a existência de duas fases distintas da vida do eu-lírico/*violino*, também marcadas formalmente pela separação entre quartetos e tercetos. Ela estava inicialmente imersa no vício e no pecado, pois o primeiro *músico* que o manejava era o diabo. Esse ser não aparece em uma zona de transcendência, mas participando da vida do eu-lírico, influenciando suas ações: “Qual o violino aí (na vida) fui afinado/pelo chefe infernal da maldição”. A *música*, o “toque” do violino é o elemento de ligação entre esse ser diabólico e a *multidão*.

Posteriormente, a vida do eu-lírico se transforma pela ação do *Pai celestial*, portanto um ser que pertence a uma zona de transcendência, que retira o mal e traz o bem para a existência do pecador. O segundo *músico* que tem acesso ao violino é Jesus, que de acordo com a ideologia cristã, é Deus feito homem, portanto migra de uma zona de transcendência para participar da natureza humana. Jesus Cristo, no texto II, é o “músico divino” que passa a comandar as ações do eu-lírico, fazendo parte da vida dele, como integrante de sua zona proximal, em um nível elevado de aproximação. Mas, Jesus ocupa também, neste contexto, o estatuto de ídolo, pois é o elemento mediador entre o Pai celestial e o eu-lírico. É Aquele que se “apodera” dele, religando-o ao Pai.

As bênçãos do céu, a paz e o amor transmitidos pela música, passam a impregnar a vida desse eu e a espalhar-se para os que estão ao seu redor num transbordamento que vai da zona distal para a identitária e daí para a proximal. Tal movimento corresponde a concepção de Deus como a fonte do Amor que se dirige gratuitamente a nós e, da mesma forma, deve emanar de nós em direção ao próximo, segundo o mandamento cristão do “amai-vos uns aos outros”.

Vale ressaltar, a nível de linguagem, a ocorrência da metáfora no primeiro verso do poema II (“Sou eu o violino mencionado”), a qual é da ordem do ídolo, pois figurativiza a associação com o distal, vinculando dois domínios semânticos distintos.

Os poemas têm como tema a conversão do pecador, figurativizado pelo violino. Este se transforma devido, basicamente, a um fator de relatividade: a substituição do “chefe infernal” por “Jesus Cristo” no papel de músico que toca o instrumento. Neste ponto, cabe perceber a passividade do eu-lírico em relação aos seres espirituais, sendo literalmente um instrumento usado ora para o bem, ora para o mal. Esse fato se manifesta inclusive no uso da voz passiva em versos como “Mas foi o violino adquirido/ por um artista de maior valor” (poema I) e “Qual violino aí fui afinado/pelo chefe infernal da maldição” (poema II), nos quais o violino/eu-lírico é sempre o paciente da ação praticada por outro ser.

A transformação do pecador não se manifesta na mudança da posição dele no quadro antrópico, pois se mantém na zona de proximidade de uma entidade espiritual que tem ascendência sobre ele. A conversão se exterioriza na mudança de suas ações, figurativizada pela natureza da música que produz, que passa a ocupar as duas fronteiras em seu percurso. No primeiro momento, tratava-se de uma música-fetichismo que funcionava como elemento mediador entre o músico e o povo, mas que não tinha uma conotação transcendente. No segundo momento, é uma música que exerce também a função de ídolo, pois serve de elemento mediador entre o céu e aqueles que a ouvem.

Além da passagem de um elemento a outro no papel de músico e da transformação do pecador/violino manifestada na música por ele produzida, outros fatores de relatividade variam ao longo dos textos, como o tempo e o espaço. No que diz respeito ao tempo, sabemos que o ser passou por uma longa fase de pecado, como atestam as formas verbais do pretérito imperfeito (“tirava”, “estava”, “era”), por um processo de mudança, bem evidenciado no verso “passou a pertencer à igreja santa” e vive uma nova fase, marcada pelo advérbio “agora” seguido de formas verbais no presente (“agora encanta” / “Agora as notas são de paz e de amor”).

O espaço passa de uma esfera mundana, representada pelo cassino e pelos clubes, para outra sagrada, figurativizada pela igreja. Temos também a sensação de que o espaço se expande de uma fase para outra pois, enquanto os primeiros ambientes assumem uma conotação de prisão (“nunca saíra dali donde estava”), a descrição do modo como a melodia ocupa o espaço da igreja inclui uma escolha lexical como “espalhando” no verso que encerra o primeiro texto.

A conservação da posição do violino/pecador no decurso do(s) texto(s) – a zona

de proximidade de um ser que o sustém, em confronto com os fatores que variam, pode ser interpretada como manifestação de uma ideologia religiosa-cristã, segundo a qual o ser humano é regido por forças espirituais, marcadas pela dualidade entre o bem e o mal, personificados nas figuras de Deus/Jesus e do diabo.

5 Conclusões

Os sonetos são textos que demandam uma leitura, de forma que os elementos das três zonas e duas fronteiras são unidades tematizadas em um produto semiótico, integradas em seu conteúdo semântico, pondo em relevo o nível semiótico do entorno humano.

O inventário de unidades (*violino, música, povo, músico* no poema I e *violino, música, multidão, Pai celestial, músico – diabo/Jesus –* no poema II), as figuras utilizadas para representá-las, a posição delas nas zonas e fronteiras, assim como seus percursos apontam para uma visão de mundo profundamente religiosa, segundo a qual todas as ações humanas são fruto da relação com o sagrado, apresentado como um universo espiritual dividido entre forças do bem e do mal.

Embora haja uma relação dialética com o discurso religioso oficial, especialmente no que tange ao reconhecimento e confissão das culpas, não há a intervenção de nenhuma figura institucional, estabelecendo-se uma ligação estreita e direta, íntima entre o indivíduo e a esfera transcendente. Portanto, nesses poemas se configura uma postura comum a várias manifestações do catolicismo popular tradicional. Como é habitual no âmbito religioso, a conversão se revela pela adoção de uma postura amorosa do praticante em relação aos seus semelhantes.

A ênfase na zona distal, evidenciada no protagonismo dos seres espirituais na vida do eu-lírico/violino, pode ser lida como sinal de resistência, pela beleza do sagrado, às dificuldades pessoais. Obviamente remete também, sobretudo no contexto nordestino, a aspiração por valores utópicos, a ânsia por um mundo melhor, diverso daquele que a realidade ordinariamente oferece.

6 Referências Bibliográficas

ALENCAR, Geraldo Gonçalves de. **Atrativos do amor e da paz**. Fortaleza: Gráfica Central, 2001.

BATISTA, Maria de Fátima B. de Mesquita. Zonas antrópicas de identidade, proximidade e distanciamento culturais em textos populares correntes na região amazônica. *In.*: **Acta semiótica et linguística**, v. 14, n. 1, 2009. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/actas/issue/view/1160/showToc>>. Acesso em: 05 nov. 2014.

BURKE, Peter. “A vitória da quaresma: a reforma da cultura popular”. *In.*: _____. **Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800**; trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CARIRY, Rosemberg. **Cariri: a nação das utopias**. Fortaleza: Texto Digitado em 05/03/2001.

_____. “Festa do pau da bandeira de Barbalha”. *In.* : SOARES, Igor de Menezes; SILVA, Ítala Byanca de Moraes da (orgs.). **Sentidos de devoção: festa e carregamento em Barbalha**. IPHAN – CE, Fortaleza, 2013.

CARVALHO, Gilmar de. “Patativa e a comunidade poética da Serra de Santana”. *In.*: _____. **Cem Patativa**. Fortaleza: Omni Editora Associados, 2009.

CARVALHO, Anna Christina Farias de. As irmandades de penitentes do Cariri cearense e as práticas mágico-religiosas na (re)construção de bens simbólicos de salvação. *In.*: **ANPUH – XXII Simpósio Nacional de História**. João Pessoa, 2003. Disponível em: <<http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S22.070.pdf>>. Acesso em: 07 ago. 2016.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1999.

HÉBERT, L. “Devenir un boudda: analyse sémiotique des visualisations dans le bouddhisme tibétain”. *In.*: BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita; RASTIER, François (orgs.). **Semiótica e cultura: dos discursos aos universos construídos**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2015.

PAIS, Cidmar Teodoro. Considerações sobre a semiótica das culturas: uma ciência da interpretação: inserção cultural, transcódificações culturais. *In.*: **Acta semiótica et linguística**, v. 14, n. 1, 2009.

RASTIER, François. **Ação e sentido por uma semiótica das culturas**. Trad. Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista. João Pessoa: Ideia/Editora Universitária, 2010.

ANEXO

O VIOLINO

I

Das cordas de sonoro violino,
Com maestria o músico tirava
Música bela que maravilhava
Todo povo que estava no cassino.

Até então esse era o seu destino,
Só nos clubes de orgia harmonizava,
Nunca saíra dali donde estava
Para tocar um cântico divino.

Mas foi o violino adquirido,
Sendo-lhe o dono substituído
Por um artista de maior valor,

Passou a pertencer à igreja santa,
Nas mãos de outro maestro agora encanta,
Espalhando ventura, paz e amor.

O VIOLINO

II

Sou eu o violino mencionado,
Fui vítima do engano e da ilusão,
Tive uma vida de devassidão,
Participei do vício e do pecado.

Qual violino aí fui afinado
Pelo chefe infernal da maldição,
Alegrei com meu toque a multidão
Que pertencia ao amaldiçoado.

Mas Jesus Cristo, o músico divino,
Apoderou-se deste violino
E agora as notas são de paz e de amor.

Bendito seja o Pai celestial,
Que trouxe o bem e retirou o mal
Da vida deste pobre pecador.