

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – ESTUDOS DA
LINGUAGEM**

JOSÉ TEÓFILO RODRIGUES DE MIRANDA NETO

**Memória de cantador: figurações do Sertão no cancionário de Elomar
Figueira Mello.**

**Mariana
2021**

José Teófilo Rodrigues de Miranda Neto

**Memória de cantador: figurações do Sertão no cancionero de Elomar
Figueira Mello.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem, do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito final à obtenção do grau de Mestre em Letras. Linha de pesquisa: Linguagem e Memória Cultural. Orientador: Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel.

**Mariana
2021**

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

M672m Miranda Neto, Jose Teófilo Rodrigues de.
Memória de cantador [manuscrito]: figuracões do Sertão no
cancioneiro de Elomar Figueira Mello. / Jose Teófilo Rodrigues de Miranda
Neto. - 2021.
227 f.

Orientador: Prof. Dr. Emilio Carlos Roscoe Maciel.
Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade Federal de Ouro
Preto. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras:
Estudos da Linguagem.
Área de Concentração: Estudos da Linguagem.

1. Música popular. 2. Performances. 3. Teoria Literária. 4. Memória
oral. 5. Regionalismo na música. I. Maciel, Emilio Carlos Roscoe. II.
Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 398.8(81)

Bibliotecário(a) Responsável: Edna da Silva Angelo - CRB6 2560



FOLHA DE APROVAÇÃO

José Teófilo Rodrigues de Miranda Neto

"Memória de cantador: figurações do Sertão no cancioneiro de Elomar Figueira Mello"

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos da Linguagem.

Aprovada em 20 de julho de 2021

Membros da banca

Prof. Dr. Emilio Carlos Roscoe Maciel - Orientador - Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP
Profa. Dra. Monica Fernanda Rodrigues Gama - Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP
Prof. Dr. Roniere Menezes - Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais - CEFET-MG

Prof. Dr. Emilio Carlos Roscoe Maciel, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito no Repositório Institucional da UFOP em 20/07/2021.



Documento assinado eletronicamente por **Emilio Carlos Roscoe Maciel, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 05/01/2022, às 19:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0195203** e o código CRC **1D189CA1**.

Com carinho e gratidão, à memória de Ozita
Fernandes Tôres de Miranda.

Aos meus pais.

Às amizades cultivadas na graduação e no mestrado
e aos professores.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha família, fonte primária de toda inspiração: à minha estrela guia protetora e professora, e ao meu amado "grilo" cantador e artesão; à parceria inefável dos meus irmãos Júlia Vitória e André Luís e à tutoria humilde e sábia que ouvi das vozes e apreendi nas presenças das minhas avós Ozita Tôrres (*in memoriam*) e Cleuza Oliveira. À minha amada companheira de vida, cúmplice de todas as artimanhas, imensa fonte de afetos e estímulos, Alcylane Caldeira.

Aos queridos amigos de Ouro Branco, em especial a Ângelo Leão e Fabrício Zanon, dois dos muitos - a quem também agradeço - que foram fundamentais para uma formação moral e humana durante a nossa contígua idade da razão.

Às ilustres amizades cultivadas no tão querido ICBS, que comigo (con)viveram e somaram forças na potência do encontro: ao Gabriel Laccattiva, (Gabiru) e ao Plínio Carvalho, queridos gurus musicais; Pedro Castro, guru de cinema; Itauan Ventura e Yuri Moura, filósofos safos e parceiros de composição; Barbara Maria, parceria irmã; Felipe Pascucci, o Chick Corea das Gerais, muito obrigado por todo apoio e amizade; Magomu, violeiro e cantador. Aos belos Joaquina, Flávio e Otávio, os cachos mais dionisíacos do 14.1 e aos demais que toparam comigo e somaram nessa toada.

Aos estimados professores do ICBS, em especial ao Emílio Maciel, amigo e orientador, pelo seu incentivo e por ter acreditado nesse trabalho, ao Alexandre Agnolon, tradutor da antiguidade e dos bons e belos ensinamentos e à Monica Gama, que nos deu a conhecer o sertão.

Aos funcionários e técnicos administrativos da UFOP. À CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, por me conceder uma bolsa tão necessária a minha dedicação.

Às contingências da vida.

RESUMO

Fundamentada numa divisão temática que compreende e emula os três eixos tópicos aventados pelo trinômio euclidiano – a Terra, o Homem e a Luta –, a presente dissertação intenta auscultar, envolta na audição das canções do primeiro disco de Elomar Figueira Mello (1937), **Das barrancas do Rio Gavião** (1972), a representação de um sertão (super) regionalista cujos sujeitos, paisagens e adversidades são entoados pelas experientes vozes líricas que cantam essas imagens poéticas. Nessa toada temática, analisamos as performances das canções mediante a abordagem da teoria-literária em consonância à apreciação do comportamento de suas linhas melódicas, bem como movimentando discussões sobre memória, oralidade, cultura (e canção) popular brasileira, a recepção do cancionário nordestino etc. Com efeito, sondamos figurações de um sertão, engendradas por inventivas bricolagens de temas e tempos aparentemente inconciliáveis que, amarrados pela imaginação e memória do cantor, montam narrativas ficcionais que remontam à realidade histórica e social do ambiente e das idiosincrasias do povo sertanejo.

Palavras-chave: Canção popular; Teoria Literária; Performance; Memória Oral; super-regionalismo.

ABSTRACT

This work aims to investigate, through the audition of songs from Elomar Figueira Mello's (1937) first record: *Das barrancas do Rio Gavião* (1972), a super regionalist representation of Brazilian's hinterland (Sertão), which includes poetic images about its people, landscapes and adversities, sung by expert lyrical voices. We analyze the performances of these songs from a Literary Theory approach and from an appreciation of the behavior of their melody lines, contemplating aspects such as memory, orality, popular Brazilian culture, folksongs, and the northeastern songbook reception. Therefore, we investigate figurations of Sertão, that compound an inventive bricolage of themes and times apparently incompatible, which, tied together by the imagination and memory of the singer, results in fictional narratives that evoke the peculiar historical and social realities of Sertão's environment and its people. Furthermore, our work was grounded on a thematic division that encompasses and emulates the three topical axes suggested by Euclides da Cunha's trinomial - the Land, the Human, and the Struggle.

Key-words: Brazilian Folksongs; Literary Theory; Performance; Oral Memory; Super Regionalism.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	6
2. Prelúdio: cantador fronteiriço.....	8
2.1. Livre jorro sonoro no tempo: o nascimento da canção.....	15
2.2. Colonialismo cultural x Cancioneiro nordestino	25
2.3. A Poesia popular e o folclore caricato dos trópicos.....	29
2.4. Resgate de temas do cancioneiro nordestino – dos serões cordelísticos para as cordas de Elomar.	31
2.5. Da cantoria: cantador e violeiro	35
3. Terra ignota	39
3.1. O sol na cabeça: sertão alucinógeno	44
3.2. O Paraíso é uma Miragem	50
3.3. Sertão Inventado	54
4. O homem.....	59
4.1. Sertanejos: a canção dos homens e mulheres da terra	59
4.2. Memória de Cantador	62
4.3. Popular para Quem?.....	74
4.4. O Narrador Experiente.....	82
4.5. Experiência da Pobreza.....	84
4.6. Glauber, Elomar e o Armorial	86
4.7. Oralidade e Performance: O Autor é o Avatar.	94
4.8. Beira do Rio, Lugar Comum.....	101
4.9. O Engenhoso Invento de um Cantador <i>Bricoleur</i>	103
4.10. Do Violeiro.....	112
5. A Luta do Homem vs. Terra.....	118
5.1. Cactos Programados e Politizados	126
5.2. Aparato Literário.....	132
5.3. Instrumentação Sonora	139
5.4. Ferramentália: Os doces bárbaros da BahiTudo	147
6. Mãos à obra	153
6.1. Preâmbulo às análises das canções	155
6.2. Canções da terra.....	156
6.3. Canções do homem.....	169
6.4. Canções da luta	192
7. Considerações finais.....	202
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	204

FORTUNA CRÍTICA: ESTUDOS SOBRE A OBRA DE ELOMAR	204
FONTES	205
REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS	209
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS.....	211
ANEXO A – Das Barrancas do Rio Gavião (1972) - Capa, ficha técnica e texto da contracapa.....	213
ANEXO B – Letras das canções do disco (LP) <i>corpus</i>	216

1. Introdução

A presente dissertação está dividida em cinco capítulos, através dos quais desenvolvemos uma abordagem analítica para as canções do primeiro LP de Elomar Figueira Mello, **Das Barrancas do Rio Gavião** (1972). No primeiro capítulo apresentamos a noção de estarem contidos nas canções os aspectos fronteiriços que fazem do objeto artístico um lugar propício a encontros contingentes entre temas locais e outros supostamente mais afastados do contexto do sertão elomariano. Em seguida, situamos a cultura do cantador na breve história do nascimento da canção documentada por Mário de Andrade. Desenvolvemos também nesse capítulo uma discussão acerca da ideia de poesia popular tida como folclórica, atrelando-a a outra discussão sobre as relações entre o colonialismo cultural e o cancionero nordestino. Analisamos o resgate de temas desse cancionero e da cultura dos cordéis que é recepcionada pelo cancionero elomariano. Finalizando o capítulo introdutório, tecemos alguns apontamentos a respeito da ideia de “cantoria”, quando já se começa a se delinear um protótipo para o *ethos* do sujeito violeiro e cantador, personagem central nas narrativas das canções.

No segundo capítulo, damos vez ao primeiro eixo temático do trinômio euclidiano (a terra), trazendo ao leitor algumas noções de caráter histórico, físico-geográfico e antropológico para tentar descrever, com base em fontes diversas e sobretudo partindo da recepção da obra euclidiana, o cenário alucinante das terras secas do semiárido. Nessa toada, levamos em conta a incidência dos fatores naturais sobre o ambiente do sertão para demonstrar como o gesto cancionístico de Elomar parte de uma realidade física e objetiva que, por si só, possui o poder de construir imagens as mais potentes de um lugar marcado por uma paisagem paradoxal e ambivalente, a qual suscitaria para a configuração do sentido da palavra sertão um destino semântico mais dilatado.

No terceiro capítulo, trazemos o segundo eixo temático do trinômio euclidiano, tematizando agora o homem, ou os sujeitos que habitam esse meio rural antes descrito. Nesse foco, tratamos sobre as questões da memória, dos sentidos populares que atribuímos à canção elomariana, culminando essa discussão ao se levar em conta a figura do cantador como uma espécie de narrador experiente, experiência essa colhida em sua lida diária com a pobreza. Tratamos também nesse capítulo de aproximações da obra elomariana com as estéticas do cinema glauberiano e do Movimento Armorial, buscando nessas ressonâncias uma abertura para se discutir as questões da oralidade e da performance, as quais se fazem bastante importantes para o entendimento das culturas

que são praticadas pela figura do cantador. Não menos importante, discutimos também sobre o aspecto inventivo dessa espécie de super-regionalismo que pensamos representar as canções de Elomar, detalhando nessa construção o procedimento de bricolagem movido pelas colagens inventivas projetadas na memória do cantador. Por último, detalhamos como a performance instrumental do cantador de Vitória da Conquista está repleta de influências advindas da cultura do violeiro, fazendo com que seu procedimento violonístico se aproveite de técnicas típicas da viola caipira.

No quarto capítulo, enfocamos o terceiro e último tópico da tríade, trazendo para a discussão o tema da luta entendida, em nosso processo de emulação da tópica euclidiana, sob o viés da resistência dos sujeitos sertanejos às adversidades de um clima que lhes empurra para fora da paisagem. Partindo dessa culminância dos dilemas engendrados pela relação entre o homem e a terra, trazemos para discussão a tópica da migração ou do êxodo rural que vem a ser, também, um dos eixos temáticos observados em algumas das canções do disco. Isso escrito, partimos, nesse mesmo capítulo, à exposição dos aparatos teórico-literários e da teoria da canção tão fundamentais ao andamento de nossas análises, a partir do quais tecemos o exame das canções levando em conta a presente harmonia entre os significados de suas letras e os comportamentos das linhas melódicas e instrumentais.

Por último, aproveitando-nos dos temas das tópicas desenvolvidas nos capítulos anteriores, e respeitando essa divisão meramente temática tão somente para a análise dos entrelaçamentos de tais temas nas canções, uma vez que os abordamos sob perspectivas antes ambivalentes do que separatistas, dedicamos o quinto capítulo inteiramente às análises das canções, deixando-nos levar e conduzindo o leitor a apreciações de cunho mais ensaístico, conquanto balizadas pelas discussões desenvolvidas ao longo de todo o texto. Isso posto, deixamos claro o nosso objetivo de tratar as canções e o disco em sua unidade como, também, objeto literário, evidenciando em suas marcas formais as simbióticas representações de vozes da terra, dos sujeitos do sertão elomariano e das resistências por eles protagonizadas.

2. Prelúdio: cantador fronteiriço

A obra de Elomar Figueira Mello já conta com uma fortuna crítica considerável, compreendendo uma gama de estudos sobre vários aspectos de sua produção artística. Sabemos que o cantador de Vitória da Conquista possui uma produção vasta, que se estende desde o gênero da canção até os autos e óperas cujo notável caráter épico e dramático remonta às tradições da música antiga e ressoa discretamente em suas canções. Algumas dezenas de trabalhos acadêmicos trataram em seus *corpus* sobre vários aspectos da obra elomariana; são pesquisas e artigos que passam por várias áreas do conhecimento, como as searas da Música, da Antropologia, das Ciências Sociais, da Literatura e da Linguística, dentre outros focos de abordagem que demonstram como a canção brasileira pode e deve de ser estudada sob vários pontos de vista acadêmicos.

Nosso foco nessa pesquisa será o estudo e análise da obra cancionística de Elomar, sendo o objeto de nosso *corpus* o seu primeiro LP, **Das barrancas do rio gavião** (1972), que integra somente parte (12 das 49 músicas) de seu cancionário. Para esse intuito, tomamos contato com uma boa parte da produção acadêmica sobre o artista que diz respeito aos interesses do nosso estudo. O recolhimento da bibliografia que apresentaremos de forma introdutória neste primeiro tópico foi de extrema importância para uma compreensão mais abrangente tanto da obra do compositor como um todo, quanto da lucubração crítica que há em torno de sua poética, de seu estilo e de seu lugar na tradição literária e musical. Alguns desses trabalhos ajudarão, agora, a dar o pontapé inicial para o estudo das canções do poeta e cantador, outros serão mais úteis posteriormente, como na análise mais detida das canções, quando nos serão gratos elementos tirados das fontes nesse tópicos já introduzidas e de outras que se farão mais oportunas no desenrolar da escrita. Isso posto, peguemos carona na escrita dos malungos e mãos à obra!

Um dos trabalhos que estimulou a escolha da temática dessa pesquisa foi a importante dissertação de Lucas Oliveira de Moura Arruda – **O Cancioneiro de Elomar: uma identidade sonora do sertão e suas performances** (2015) –, defendida ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba. O autor trata das canções de Elomar sob o ponto de vista dos estudos culturais, levando também em conta aspectos da etnomusicologia, da semiologia e da musicologia, dando ênfase ao aspecto musical na análise das canções, aspecto esse que em nossa análise ficará em segundo plano, pois não temos abrangente conhecimento científico na área para oferecer

ao leitor uma análise esmiuçada dos aspectos teórico-musicais. Não obstante, para a análise de caráter literário que pretendo desenvolver de parte do *Cancioneiro*, também elaboraremos por meio da recepção das performances a relação de organicidade entre o comportamento da linha melódica da canção em sua consonância ao texto poético. Auscultaremos das aparentes inflexões sonoras, bem como pela observação da recorrência de alguns recursos técnicos corporificados no trato do instrumento e da voz e que são mais facilmente reconhecíveis ao ouvinte interessado, as intensificação das tensões que aparecem no plano musical e textual.

Uma noção empreendida pelo autor supracitado que desenvolveremos em nossa escrita é a que compreende a canção elomariana enquanto portadora de ambivalências as quais permitem perceber em sua poética uma tal “música de fronteira – popular-erudito, folclore-concerto, música oral-música escrita. A fixação do *Cancioneiro* em partitura é uma ilustração forte dessa tensão entre os elementos fronteiriços.” (ARRUDA, 2015, p. 64) Nessa visão, estaria a canção de Elomar situada numa espécie de entre-lugar, onde se amalgamam traços de fontes culturais aparentemente inconciliáveis, mas combinados num livre trânsito que permite o aglutinamento de elementos que poderiam ser tidos como opostos, embora se encontrem num mesmo tecido harmônico quando sintetizados e estruturados no formato canção. Segundo o autor, essa arte de fronteira estaria contrabalanceada nas canções onde há a convivência harmoniosa dos seguintes aspectos: “relação entre o violão erudito e a viola caipira, canção popular e canção artística de câmara, música de comunicação oral e música escrita, idioma catingueiro e português castiço” (ARRUDA, 2015, p. 33)

Das barrancas pertence ao grupo de canções de Elomar nas quais a performance é executada pela voz e o violão do músico, diferindo-se nesse sentido das gravações onde há outros instrumentos e vozes. Lucas descreve em seu trabalho como a canção de Elomar foi também regravada por outros artistas, gravações essas que conservam e reconfiguram as sonoridades típicas de sua poética. Esse procedimento lhe permitiu abordar comparativamente diferentes interpretações que foram feitas de algumas de suas canções. Um dado importante levantado pelo autor e sobre o qual nos deteremos em um dos tópicos desse trabalho, é o que diz respeito aos recursos que o cantador utiliza no violão, inventando um estilo que toma emprestada da viola caipira para o violão algumas técnicas de execução, como é o caso dos “ponteados” e dos “rasgueados”, sendo o primeiro a pulsação das cordas do violão com as unhas e o rasgueado o recurso de usar os dedos para bater mais abruptamente nas cordas do violão, ambas as técnicas executadas pela mão

direita, sendo importantes para a constituição rítmica da canção. (ARRUDA, 2015, p.41)

Outro ponto importante presente na dissertação supracitada e que se coaduna com a nossa discussão sobre a transmissão oral é o fato da canção de Elomar ter nascido enquanto performance, pois sua canção, mormente seu primeiro LP, antes existiram antes “como performance, comunicação oral durante décadas, para apenas a partir do século XXI poder ser executada” de acordo com a interpretação da partitura, a partir do registro permanente da escrita que se diferencia, segundo o autor, em pequenas medidas daquela estrutura musical presente na execução performática gravada em **Das barrancas**. (Ibidem, p. 121)

Em sua dissertação, Eduardo de Carvalho Ribeiro (2011) lança mão do conceito de “fórmulas familiares”, onde se pode perceber uma unidade híbrida de traços estilísticos heterogêneos os quais seriam mesclados na fórmula enunciativa das canções de Elomar. Um desses traços que o autor menciona é o “rasgueado”, isto é, a batida mais agressiva e de sonoridade seca com os dedos (ou unhas) da mão direita nas cordas do violão, recurso esse que se constitui como uma das técnicas de execução da viola caipira, como visto há pouco. Pegando o bonde de Eduardo ao considerar tal recurso um dos traços estilísticos da performance violonística, é lícito informar ao leitor que o movimento instrumental que acompanha a voz das canções contidas no LP que ocupa nosso *corpus* constitui-se, basicamente, de três traços estilísticos, a saber: o *o rasgueado*, o *dedilhado* (do qual uma das técnicas é o *pontead*) e o *silêncio*. Guiaremos nossa análise do comportamento da linha melódica tendo como referência essa mescla de técnicas que, juntas, criam a base instrumental que acompanha o canto, pois são facilmente inteligíveis quando da apreciação auditiva do LP.

O trabalho de Eduardo é focado na obra operística de Elomar, afeito à área da música (Escola de Música da UFMG), no entanto não nos deixou de ser útil para o estudo das canções por trazer um glossário com alguns verbetes dessas fórmulas e estilos que se constituem como tópicos recorrentes em toda sua obra, inclusive a cancionista. Para que não restem mais dúvidas acerca do que chamaremos de rasgueado, fiquemos com sua definição: “Técnica de tocar todas as cordas com golpes das mãos e/ou unhas. Produz um som rude e raspado. O rasgueado na música de Elomar conecta seu estilo à polca paraguaia, à música caipira e ao estilo flamenco andaluz.” (RIBEIRO, 2011, p.101) Para esse autor, a influência ibérica na estilística do cantador conquistense viria do flamenco, estilo outro que Elomar faria confluir com a cantoria e do qual subjazem traços presentes em sua performance como “a cadência andaluza, o uso do capotraste, o rasgueado e

sobretudo, a intensidade dramática e trágica associada ao estilo flamenco.

Na dissertação intitulada **Elomar Figueira Mello e antropologias “periféricas”: identidade e crítica à “modernidade” (2013)**, Helder Canal de Oliveira demonstra com sua visão do cientista social como a canção de Elomar possui relações de proximidade, por seu caráter regionalista, com o Movimento Armorial. Este autor disserta sobre as três fases em que são divididas a obra de Elomar – na ordem de aparição: a do cancionero, a das óperas e a do “ciclo das antífonas e sinfonias” (OLIVEIRA, 2013, p.102) –, às quais relaciona as três fases do movimento armorial, que vão desde a fase de experimentação e pesquisa da arte popular, passando pela fundação do movimento enquanto instituição (segunda fase) e culminando na consolidação do armorial enquanto movimento. Num dos tópicos do terceiro capítulo trataremos, levando em conta a leitura dessa dissertação, a aproximação de ambas as estéticas.

Outro ponto interessante dessa pesquisa que também nos é frutífero aqui é a percepção de Helder do aspecto misto ou fronteiro da canção de Elomar que, segundo o autor, na esteira da visão autocrítica do próprio compositor, não carece de ser definida ou diferenciada pelos termos erudito ou popular, uma vez que essa diferenciação, para ambos, não faz sentido dentro de uma canção que amalgama qualidades de assaz fontes de cultura – essa noção vai de encontro ao que disserta Lucas de Oliveira na concepção de música de fronteira, que já foi destacada.

O trabalho filológico organizado por Darcília Simões no livro **Língua e Estilo de Elomar (2006)** nos será também de grande contribuição para a compreensão do dialeto *sertanêz* elomariano. Recorreremos a essa fonte para desvendar, sobretudo no momento de análise das canções, os arcaísmos e regionalismos, bem como os neologismos presentes nas canções de Elomar. Essa brilhante pesquisa nos será útil à melhor compreensão dos aspectos linguísticos da manifestação de variantes locais e interioranas presentes no cancionero, ao passo que a autora, ao propor uma aproximação da proposta estética de Guimarães Rosa com a de Elomar, relata a feita desses artistas comporem com suas obras um “*registro da variedade idiomática nacional e*” um “*documento históricoantropológico da cultura brasileira*” (SIMÕES, KAROL & SALOMÃO, 2006, p. 18).

Diz-se da construção, por ambos, de uma linguagem representativa da tradição oral do sertão nordestino, que documenta os dramas da vida sertaneja através do que é tido como uma etnografia do mundo rural. A autora situa a figura do cantador com sua memória virtuosa como o principal agente de transmissão dessa tradição linguageira

contada por um dialeto que reflete a simplicidade do espírito sertanejo ou caipira, o qual se diferencia da fala urbana uma vez que carrega “todo um conjunto de dados socioculturais que descrevem um outro cenário, diferente do eleito pela mídia como modelo ideal de vida” (SIMÕES, KAROL & SALOMÃO, 2006, p. 24). O glossário desenvolvido nesse livro será de necessária valia para a dedução dos significados de termos que são fruto desse dialeto inventivo de Elomar; também nos permitirá compreender melhor, a partir de um exame do estilo linguístico presente nas canções, a vertente estética sertaneja (ou *sertaneza*) que é inventada pelo poeta e cantador.

Em **Peregrinos do sertão profundo: uma etnografia da música de Elomar Figueira Mello (2010)**, André-Kees de Moraes Schouten também desenvolve a reunião – a partir de outros trabalhos precedentes – de um amplo glossário fonográfico de vocábulos dialetais presentes em canções elomarianas, para isso, o autor leva em conta a fortuna crítica sobre cantador abordando a obra sobre o ponto de vista da antropologia social. Esse glossário será de grande valia para o aprofundamento dos significados de termos alheios à língua culta e contidos no dialeto *sertanez*. Na dissertação de André-Kees também estão catalogados os discos do compositor, com suas respectivas fichas técnicas, o que fez dessa escrita uma importante fonte de consulta e referência para nossa pesquisa.

Há um momento em que o autor relaciona as tópicas “*Terra ignota*” e “*Nonada (...) Travessia*” formuladas por “Euclides da Cunha (1902) e João Guimarães Rosa (1956) respectivamente” para elencar no sertão o seu aspecto de desconhecido, que confere à travessia do sertanejo o perigo em meio aos “ritos de passagem”. SCHOUTEN, 2005, p. 24) Nessa sentido, o sujeito que se dispõe à travessia na paisagem ignota do sertão estaria se deslocando do “familiar ao estranho e de volta ao familiar, porém transformado pelo conhecimento adquirido ‘de passagem’ por um universo desconhecido, distante, liminar.” (SCHOUTEN, 2005, p. 23-24)

Essa rota peregrina percorrida pelo sertanejo é característica do tradicional movimento migratório dos povos do sertão em busca de melhores condições de vida, conhecida também como êxodo rural ou retirada. É nesse rito que o deslocamento a lugares indeterminados ofereceria ao sujeito uma experiência e uma bagagem com a qual retornaria à sua terra natal, isso, porém, se logra sucesso na jornada, sobrevivendo às calamidades fatais da caminhada. Tais imagens de um sertão liminar reforçam a ideia já mencionada sobre a arte de fronteira existente na estética inventiva das canções elomarianas, pois que a criação artística se daria nesse livre trânsito entre o espaço

primordial do sujeito e as intermediações desconhecidas que ganham lugar no imaginário social do sertanejo.

Um trabalho brilhante e que se destaca como referência nessa fortuna crítica é a tese de Simone da Silva Guerreiro – **Tramas do sagrado: a poética de Elomar Figueira Mello (2005)**. Em sua atilada pesquisa a professora estuda os paradoxos, ambiguidades e antinomias presentes nas expressões do sagrado na obra do cantador. Versa sobre o aspecto numinoso presente nas canções nas quais as tramas são urdidas de acordo com “um sagrado plural, mestiço, popular” configurando o artista “em contraponto à perspectiva purista do homem religioso”. (GUERREIRO, 2005, p.11) Essa religiosidade não estaria necessariamente associada à religião, mas regida por uma crença.

Em sua circunspecta pesquisa a autora trata com proficiência sobre a linguagem das canções elomarianas, que para ela são tidas como movimentos em fluxo permanentemente inovador no que tange às sonoridades e os ritmos. Diz, ao associar as poéticas de Elomar e Guimarães Rosa, de um “regional que ultrapassa a pátria do sertão” – tema esse que levaremos adiante em outro ponto da discussão, quando trataremos do super-regionalismo na esteira de Antônio Cândido – e que se insere numa “linha de resistência cultural” a cujos artistas Elomar lhes consagrou a alcunha de “*sertanezes*”. (GUERREIRO, 2005, p.48)

O sagrado é investigado do ponto de vista de um jaez tido como popular que serve de fonte à criação do artista. Nessa abordagem, considera-se o posicionamento contrário à modernidade em sua tensão dinâmica de coexistência com símbolos e ícones tradicionais. Destarte, Simone demonstra em sua tese como o paradoxo frequenta a criação elomariana, através das significações ambivalentes que se permitem depreender no estilo de uma linguagem inventiva e literária. Exemplo disso é o fato de ser desnudada na poética elomariana a conduta de um “intelectual cristão”, onde a crença disputaria lugar com um afã pelas verdade do meio cultural sertanejo, o qual é representado pelo encontro de uma diversidade complexa de imagens tradicionais valorizadas pela narrativa. Nessa toada, desenvolve-se uma “cosmologia religiosa diversa e complexa que fornece as estruturas de um saber, estabiliza laços sociais e orienta interpretações e sentidos para a vida humana” (Ibidem, p.89)

Um exemplo dessas ambiguidades é o emprego do sintagma “conta” em **Cantiga de Amigo**, que revela tanto o sentido de fazer conta matemática quanto o de narrar a história. Retomaremos esse tópico na análise das canções e veremos que a ambivalência de sentidos pode ser detectada em mais de uma canção. Importante é notar como o tom

literário das canções é enfatizado pela escolha estilística onde se encontram harmonizados o profano e o sagrado, o real e o imaginário, a verdade e a invenção de um universo social, geográfico e político, a partir dos quais são representadas nas canções as tensões entre a terra, o homem e a luta – figuradas em nossa abordagem enquanto representadas da seca, dos sujeitos sertanejos e das retiradas, respectivamente. (Ibidem, p. 86-87).

(CHICO SARAIVA) Tendo já apresentado os trabalhos que pensamos ser os mais significantes para nossa apresentação, passaremos agora a uma exposição mais sumária de outras produções sobre a obra elomariana que têm sua importância para essa pesquisa. Em **Das visages e das latumias de Elomar (2006)**, Alessanda Bonazza demonstra como o dialeto das canções é escolhido em relação à temática das mesmas. Algumas considerações de sua dissertação nos serão oportunas para tratar tanto das formas linguísticas das composições, quanto do aspecto fantasioso contido em algumas temáticas e entrelaçados a searas culturais diversas.

Do artigo **Sertões Clássicos e Sertões Históricos em Elomar Figueira Mello (2016)**, obtivemos alguns dados que ajudarão a determinar melhor a constituição geográfica e territorial do sertão elomariano, o que permitirá contornar melhor a cosmologia de um regionalismo de elementos heterogêneos, inventivo e profundo. Isso será aprofundado pela ideia de um “paralelismo paradigmático” (CAZUMBÁ, 2015, p. 382) apreendida por Renilda Cazumbá (2015) em seu artigo que também aborda as confluências temáticas na arte de Elomar. Uma notória contribuição deste trabalho para a nossa pesquisa foi a arguta percepção da pesquisadora de uma confluência das temáticas do amor e da seca, nas canções. Nunca é somente uma canção de amor, as questões da *terra* parecem ter uma importância preponderante para os eu-líricos das canções.

Outra produção de Helder Canal (2015) – um artigo – discute, com base na produção de Milton Santos, a crítica à modernidade considerando a questão do espaço (da paisagem) sertanejo(a) na arte elomariana, dizendo haver uma polivalência em sua manifestação artística através da construção de um espaço simbólico construído por meio dos paradigmas do tempo histórico. Aparecerão ainda outras fontes ainda não apresentadas sobre a obra de Elomar no decorrer de nossa escrita.

O aparato crítico que expusemos nesse tópico teve como intuito investigar através de elementos estilísticos da canção de Elomar como ela se distancia de um realismo propriamente dito, uma vez que é composta a partir da observação e colhimento de recursos advindos de várias fontes de cultura. Por consequência, delineia-se uma poética que transpassa os limites da realidade regional através do desbravamento inventivo de

outras fronteiras, as quais são incorporadas a um universo sertanejo imaginado para a criação de uma cosmovisão que abarca não somente as culturas e as paisagens locais, mas uma gama de tradições que se entrelaçam na imaginação inventiva do compositor.

Dedicaremos o próximo tópico exclusivamente ao poeta e musicólogo Mário de Andrade, por ser o seu trabalho com a música e a cultura brasileira um grande estímulo para a empreitada de se estudar o gênero canção. Antes desse formato, vieram outras e diversas manifestações artísticas e musicais cujo desenvolvimento foi necessário para a formação de um gênero entremeado de motivações históricas que vieram a engendrar um formato mais popular, receptivo e potencialmente poético e literário. Sem mais delongas, entreguemos a batuta ao poeta.

2.1. Livre jorro sonoro no tempo: o nascimento da canção

Estudar o fenômeno da música no Brasil seria uma tarefa um tanto mais difícil se não houvesse ao nosso dispor a importante gama de estudos sobre o tema empreendidos por Mário de Andrade. No que tange à musicologia e aos aspectos da história social da música, o autor vem a ser fonte indispensável para se pensar o surgimento do formato canção que se estabilizou como um modelo *standard* das manifestações musicais em nosso país. Em sua **Pequena História da Música** (2003), Mário delinea sucinta e assertivamente o grande caminho evolutivo que a música percorreu até chegar à diversidade de formas e gêneros que temos hoje já estabelecidos e estandardizados. Desde à música coletivizada e de temáticas épicas da antiguidade, assentada principalmente pela dinâmica do ritmo, passando pelas manifestações da música cristã, pelo Classicismo e pelo Romantismo, até chegar ao que Mário vem a chamar de Música Popular Brasileira, há um grande caminho evolutivo e repleto de constituições as quais, pelo menos desde a Idade Média, já amalgamavam os pretensos polos da equivocada distinção entre música erudita e música popular. Um exemplo dessa justaposição entre ambas as classes já aparece nas primeiras páginas do livro supracitado, quando o autor cita a propagação de processos de cantar – um exemplo é o do falsobordão – realizada pelos bardos celtas por todo o continente Europeu. Muito antes de nascer o conceito moderno de harmonia, ainda na gênese dos processos melódicos do ocidente, a referência popular da música nórdica vinha exercendo forte influência na estética conservadora (e erudita) da música gregoriana:

Esses processos populares, que acabaram se introduzindo na música erudita da Idade Média, consistiam em ajuntar à melodia dada, tirada do gregoriano, séries de terças e sextas paralelas. Ora esses intervalos eram proibidos porque, devido a preconceitos pitagóricos, só a oitava, a quinta e a quarta eram consonâncias. O órgão parece ser uma transposição erudita pra quartas ou quintas, das velhas terças e sextas nórdicas. (ANDRADE, 2003, p. 40)

Aqui fica claro como a interpenetração entre popular e erudito é um fenômeno bem velho. Outro fenômeno, tanto quanto velho ou anterior a esse, seria o do atravessamento da música pela palavra. Ao relatar sobre a música elementar, a mais primitiva de que se tem (não muito) conhecimento, o musicólogo ressalta como a música dançada dos povos primitivos era conduzida e tinha sua validade como gesto consciente determinada unicamente pelas palavras nela contidas. O caráter instrumental ainda era extremamente raro, posto em plano de fundo pela hegemonia da palavra. Essas palavras já sofriam deformações as mais ininteligíveis pelos seus próprios veiculadores: esse fenômeno demonstra a influência da tradição oral na música desde os tempos mais longínquos de que se tem referência.

A música grega, por sua vez, andava de mãos dadas à poesia, sendo a palavra cantada o seu modo ideal de manifestação, cantos esses que se dirigiam sobretudo às divindades e aos míticos heróis, dando à mostra o caráter épico dessa música cuja melodia, tal qual em Elomar, tinha o papel de intensificar a mensagem poética. Os sentidos morais e éticos dos textos épicos, destarte, eram intensificados de acordo com a escolha dos modos melódicos que lhe acompanhavam e representavam determinados *ethos* – “caracteres morais da música.” (Ibidem, p. 28)

A música não era uma arte isolada, pois sempre estava entrelaçada com a poesia e a dança e o que unia essas técnicas era o domínio que o poeta, cantador ou dançarino tinha sobre o ritmo, o grande responsável pela união das três artes. Nesse lugar de representação da performance estavam os “Rapsodos, cantadores ambulantes que acompanhando-se na lira de quatro cordas, louvavam a memória dos deuses, dos heróis, dos feitos nacionais”. Essa figura da Grécia antiga vem a ser interessante para discutirmos, em outro momento da escrita, sua proximidade com o cantador nordestino que vem a exercer práticas muito semelhantes àquelas da antiguidade, isto é, a de narrar histórias e transmitir mensagens ao povo alvo de suas performances. (Ibidem, p. 30)

A despeito de sua crítica ao canto gregoriano (cantochoão), mais especificamente à pobreza de identidade contida nesse tipo de monodia, Mário de Andrade indica um valor

extraordinário que aqui se nos faz importante demarcar: é que essa música, embora dogmática e inalterável, emprega o “movimento natural de palavra falada”, o que segundo o autor resolve um dos problemas mais difíceis da música europeia: “a união da palavra e do som”. Deu-se essa resolução devido à preocupação de gregoriano com “o valor essencialmente dinâmico do som”, através do qual se exprimem os sentimentos que são identificados pelo sentido contido nas palavras, deixando assim relegada a outras manifestações musicais a “expressão psicológica”. (Ibidem, p. 44) Esta encontrará significado, posteriormente, nos “cantos populares”. (Ibidem, p. 45)

É a partir da influência desses cantos populares, mormente das performances dos trovadores da idade média, que se desenvolverão conceitos como o de “polifonia” na música católica. Mais adiante, o período de manifestações da “*Ars Nova*” (séc. XIV) é um exemplo em que se fundem no tempo a polifonia erudita e a música profana, esta vinda de influências do trovadorismo e da arte popular. (Ibidem, p.54) Somente com a penetração das habilidades típicas da música profana nos textos religiosos é que começam a se desenhar as noções de harmonia. O século XVI aparece como um ponto de inflexão na história da música, período no qual é apontada a importante influência dos bardos bárbaros do norte da europa. É nesse período que tem origem o canto popular, ou a “música popular anônima”, surgida da necessidade de coletivizar os movimentos das festas e dos trabalhos, essa música era caracterizada por seus movimentos circulares, como explica o musicólogo: “Foram talvez, já falei, essas medidas circulatorias, atravessando o organismo todo das cantigas populares que fortificaram na música erudita a idéia de medir os tempos sonoros, e normalizaram finalmente o emprego do compasso, no geral de consequências mais funestas que úteis.” (Ibidem, p.60)

Sobre a música popular, ressalta o autor que não há quase nenhuma documentação de seus dez primeiros séculos. Os bardos viriam a ter a importância de, através de seu ofício, criarem a profissão do tocadores-cantadores profissionais já no século XI. Assim como os rapsodos da antiguidade esses cantadores tinham uma conduta nômade, viviam na estrada, o que os relegava a uma classe rebaixada: eram tidos como ciganos. Esses mesmos bardos viriam a ser nomeados Histriões Jograis ou Menestréis e, conforme o movimento ia se intensificando, chegou-se a criar escolas onde se aprendia a arte dos menestréis e havia, por extensão dos costumes ciganos, os denominados reis dos menestréis. No século XIV, esses menestréis populares bem como os trovadores cortesãos manifestaram com mais rigor sua influência sobre a música erudita, introduzindo elementos populares e modificando a arte tida como antiga de modo a criar uma arte nova,

da qual é fruto, a exemplo, o gênero da *balada* (caracterizada por estrofe e refrão).

Somente no século XVI é que esse panorama começa a mudar de maneira mais profunda, pois é quando surge a noção de Humanismo advinda dos estudos da antiguidade clássica, o ideal helênico de civilização passa a ser celebrado e essa emulação dos moldes gregos vem a ser muito fecunda para a música. É somente nesse período que a noção que temos de Harmonia (como fusão vertical de sons: acorde) vem a ser descoberta, num rompimento com o espírito religioso ao passo que o espírito profano vai sendo recuperando. Esse século é denominado por Mario de Andrade como a fase da canção, a qual o poeta afirma ser

uma forma desenvolvida e aprimorada, um pouco amaneirada mesmo, como a poesia. Poeticamente há grande variedade na forma das estrofes, cada estrofe em geral seguida por estribilho. O tamanho das canções também varia muito, e se algumas são pequeninas, outras não acabam mais, de tamanhas. Seus temas preferidos são o amor... e o amor. Em geral o amor. Porém o amor cortês, cheio de delicadezas e grã-finismo de expressão. Às vezes se canta a natureza também. (Ibidem, p. 66)

Aqui temos o que poderíamos chamar de surgimento da canção enquanto música profana, sendo essa música a matriz das cantigas tais quais as conhecemos. Veremos nas canções do LP de Elomar que a recepção dessa temática do amor, mesmo quando aparentemente tratando do amor cortês, está ao mesmo tempo fazendo uma reverência, ainda mais profunda, à natureza. Isso nos permite compreender em seu gesto musical a remontagem e a inversão de tópicos ressonadas de um período embrionário do desenvolvimento da canção, em cujo berço surge também o alaúde (de origem árabe) e, um século depois, a guitarra espanhola, que vem a ser o modelo do que hoje conhecemos como violão.

Percorremos todo esse percurso histórico, mesmo que com um resumo ainda mais conciso que o de Mário de Andrade, para começar a esboçar e compreender desde a gênese alguns conceitos que serão de grande importância para esse trabalho sobre o cancionário de Elomar, a saber: A canção, o cantador, o violão e a música popular. Faz-se importante perceber como a música, desde a antiguidade, vem buscando temperos em fontes populares indispensáveis ao seu direcionamento para um caminho evolutivo. Propomos agora um salto no percurso histórico de Mário de Andrade para chegar ao Brasil, mais especificamente ao percurso das manifestações eruditas até as formas populares por excelência, cujo conhecimento se faz necessário para que tecemos o fio da

meada de interesse dessa pesquisa.

O marco colonial da nossa música é caracterizado pela sua relação com a doutrinação religiosa através das cantigas que eram operadas pelos Jesuítas, cujas temáticas intencionavam catequizar os índios na doutrina cristã. Deu-se como resultado dessa inculcação a encenação de autos religiosos moralizantes, realizados em tom de cantoria e representados pelos próprios índios e padres no ambiente das igrejas, manifestações essas que nos primeiros trezentos anos de colônia vêm a ser as únicas que tinham alguma função histórica. O domínio dessa música religiosa se estenderá até o final do século XIX. Na música tida como erudita, destacaram-se no século seguinte “os virtuosos brasileiros ‘nacionais’, quero dizer: esse gênero de intérpretes mais útil, mais humano e fecundo, cuja vida artística funciona dentro dos limites da pátria” (Ibidem, p. 171)

A música popular, fulcro de nosso interesse, começou a tomar corpo no país no século XIX. Segundo o musicólogo, essa música teria uma função humana muito mais abrangente. Forma-se a música popular num enleio de múltiplas culturas, no amálgama de um “povo feito de portugueses, africanos, ameríndios, espanhóis” que “trazia junto com as falas dele as cantigas e danças que a Colônia escutava. E foi da fusão destas que o nosso canto popular tirou sua base técnica tradicional” (Ibidem, p. 178). Dos ameríndios, uma influência que aqui se faz importante ressaltar diz respeito às formas poéticas que obrigavam o canto a se conformar em fraseados especiais que são usadas no Nordeste. Diz-se do refrão curto que é reiterado no fim de cada verso que, segundo o autor, foi sistematizado pelos ameríndios, conquanto haja formações semelhantes no folclore português e hispano-americano. Outra característica ameríndia de canto que o musicólogo destaca e sobre a qual nos deteremos mais nesse trabalho, sobretudo na análise das canções de Elomar, é a nasalção do canto, frequentemente empregada pelos guaranis.

Já no campo da temática, a pena de amor, cuja reminiscência é possível identificar em canções do cancionero de Elomar, vem a ser uma influência predominantemente portuguesa. Embora essa tendência frequente bem as nossas cantigas, isso se faz sob o desdobramento estético de gêneros como a Modinha e a Toada Cabocla. Também advinda dos ameríndios, outras tópicas importantes para se compreender o cancionero no que tange à questão rítmica, à movimentação oratória da melodia e à libertação dos compassos e das quadraturas estróficas do nordeste, vêm a ser os gêneros da cantoria (a exemplo dos *Martelos*, *Cocos* e *Desafios*). (Ibidem, p. 183)

Embora seja talvez mais dominante a influência portuguesa – ou europeia, pois o país lusitano sofreu de várias influências de dentro e fora da península ibérica – na nossa música popular, de onde vieram as origens primitivas da Moda, do Acalanto, dos Reisados, dos Pastoris, da Marujada e até mesmo do Bumba-meu-boi, a herança africana também é muita vasta na formação de nosso canto popular. O aspecto rítmico, uma de nossas maiores riquezas, vem da África. Ritmos importantíssimos para a nossa cultura popular como o Maracatu são frutos da vinda de variados instrumentos e culturas através dos escravos africanos. Não seria nenhum exagero, principalmente pegando carona na esteira crítica de Mário de Andrade, afirmar que não existiria o samba, nosso gênero mais característico, se não fosse a influência rítmica africana. Isso posto, não é tão difícil vislumbrar a síntese do poeta: “Na realidade, foi de uma complexa mistura de elementos estranhos que se formou a nossa música popular. E não dei todos”. (Ibidem, p. 189)

Aqui vai ficando mais claro esse caráter diverso da música popular no Brasil, uma vez que ela é, desde antes de existir em suas formas múltiplas, fruto de fontes em si mesmas bastante amalgamadas. Um seu aspecto que dá gosto é perceber que desse povo pretensamente inculto é que surge uma música nativa de extrema beleza e riqueza, outrossim perceber como ela traz em si signos de luta, de raça e das diversidade de traços culturais desde antes mesmo de existir. Daí que seja justíssimo o superlativo de Mario de Andrade para defini-la: “é variadíssima”. (Ibidem, p. 191)

Por fim e não menos importante, as últimas páginas da sua **Pequena História da Música** (cuja primeira edição data de 1942) são dedicadas a música tida como moderna à época. Ali está posta uma compreensão que tomaremos emprestada nessa pesquisa, a de que a música moderna, por estar situada em espaços e tempos móveis, “deve ser compreendida temporalmente no tempo, momento por momento”. Isso implica dizer que a obra, num jogo mnemônico de lembranças, “evoca, compara o que passou com o que está passando, reconstrói, fixa e julga” (Ibidem, p. 218) Assim, a partir desse jogo da memória, nós ouvintes reconhecemos emulados nas obras os temas, as tonalidades, as modulações de tonalidades. A partir desses e outros elementos percebemos como nesse tempo moderno do princípio dos anos 40 estaria imbricado o tradicional, também como popular e erudito se confundem numa esteira cronológica, onde a música releva-se não como algo fixo no tempo, mas como um “movimento sonoro (...), puro, desinteressado, ininteligível em toda extensão dele” (Ibidem, p. 220)

É nessa espécie de não lugar que Mário de Andrade compreende estar o sentido estético da música de seu tempo. Há ainda o caráter, digamos, de reiteração contido nas

obras populares: “O certo é que nas obras populares a memoriação, e portanto a compreensibilidade, obrigam o povo a construir por meio da repetição de elementos, isto é, por uma concepção musical, eminentemente formalística e espacial.” (Ibidem, p. 221)

Seguindo esse raciocínio, em formas populares é possível depreender a base de formas eruditas. A essência da música moderna envolveria uma espiral temporal através da qual o compositor/cantador modelaria inventivamente uma resultante de diversas outras formas reminiscentes, criando novas formas através de um processo inventivo alicerçado na memória. Assim, a forma, ou melhor, a criação resultante de várias outras formas mais o menos (in)determinadas vem a ser resultante direta da invenção. O musicólogo, enfim, termina seu texto sem conclusão, sem defender qualquer tese, mas deixa claro esse aspecto da música ser uma ampla fusão de formas e conteúdos no tempo, mesmo que não se os conheça, destruindo-se a noção de que a música seria criada por sentimentos primordiais de espacialidade. Embora não haja tese, há uma sua premissa maior, para a qual a música é “livre jorro sonoro no tempo”. (Ibidem, p. 224) Tão livre que ela mesma não dá conta de seus alcances, de suas referências e, principalmente, de sua espacialidade: ela flutua livremente no tempo.

Partindo desse sentido de música moderna é que Mario de Andrade começa a realizar seu brilhante **Ensaio sobre a Música Brasileira**. (2020) O pesquisador versa sobre o aspecto de nacionalidade da nossa música criticando os homens modernos que destituem dela a alcunha de popular ou brasileira em virtude de um zelo ignorante e leviano. O musicólogo entende que os modernos buscam encontrar a nacionalidade num certo exotismo, a despeito do exame de nossas expressões naturais. Essa postura vem a ser explicada pela necessidade diletante de certos tipos de críticos que coadunam com opiniões europeias de modo a promover uma falsificação da identidade brasileira. Diz-se das tentativas maçantes de relacionar esse ou aquele aspecto de nossa música a suas fontes estrangeiras, como somente o que fosse unicamente ameríndio, por exemplo, viesse a ser legitimamente nacional. Sabemos que não é bem assim, afinal já parece ter ficado claro que a música moderna é entremeada de várias culturas, de ajuntamentos de tempos que estão imiscuídos na inconsciência do artista e do povo. Segundo o ensaísta:

Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música

popular, música artística, isto é, imediatamente desinteressada (ANDRADE, 2020, p. 63)

Tanto é verídica a informação que não poderíamos hoje chamar a canções de Elomar de Música Popular Brasileira se levássemos em conta unicamente as sua influência medieval em detrimento de suas temáticas populares e folclóricas, assim como dos ritmos brasileiros de que o compositor também lança mão em suas canções. É praticamente impossível detectar certeira quais as nuances e os interesses da criação artística uma vez que mesmo o inventor das canções não consegue abranger tão ampla e certa consciência do lugar de sua música, que vem a ser puro jorro sonoro no tempo. Por isso, o caráter étnico e primitivista num país tão culturalmente miscigenado como o nosso não é suficiente para determinar os valores de brasilidade de uma canção. Nesse raciocínio, a Música Brasileira existe tão somente por ser criada dentro de uma tradição nacional, evolutiva e livre, tendo como critério de nacionalidade o seu aspecto social. Daí que sejam refletidas e reconhecíveis na Música Brasileira feita por indivíduos nacionalizados “as características musicais da raça”(Ibidem, p. 67), as quais vêm a ser encontradas na música popular, populário esse que segundo o autor é por nós mesmos desconhecido tendo em vista sua complexidade e riqueza, justificada esta pela ampla seara de variantes melódicas e sobretudo rítmicas que encontramos muitas vezes para uma mesma canção em performances mais livres.

Tratando dos aspectos da música regional nordestina em seu ensaio, o crítico relata a sutilidade rítmica dessa música e de sua natureza particularmente musical que engendra desde fantasias melancólicas até expressões cômicas. Ressalta também o elemento étnico da documentação regional, pelo qual a reconhecemos enquanto tal. É importante salientar que os aspectos étnicos e raciais que conferem à música brasileira esse status de nacionalidade são frutos de uma grande mistura de aspectos sobretudo estrangeiros que a constituem. Provém a nossa música de outras fontes além fronteira, como a africana, a hispano-americana, a portuguesa e, em menor porcentagem, a ameríndia. Portanto, a “reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa” (Ibidem, p. 75), mas sim pelo afeiçoamento dessas influências para nossa realidade nacional. Tentar repelir o que há de estrangeiro na nossa música significaria nos abdicarmos dela própria. Mário completa: “o exclusivista brasileiro só mostra que é ignorante do fato nacional” (Ibidem, p. 76) A ideia é nos aproveitarmos dos elementos que contribuem para a consubstanciação da nossa musicalidade, ao invés de repudiá-los. É interessante que o compositor se baseie em nosso

folclore, por exemplo, mas sem uma visão unilateral ou exclusivista, as quais despeitariam da nossa própria cultura elementos que dela são fundadores e constituintes. Elomar representa essa miscelânea com maestria, pois seu cancioneiro não abre mão dos temas folclóricos e nacionais ao mesmo tempo em que presta forte reverência à cultura musical ibérica, fazendo conviver na canção sonoridades múltiplas.

Se formos esmiuçar essa fonte ibérica, por exemplo, nela encontraremos composições que transpõem os seus limites geográficos, chegando a ter em seu bojo características que vieram até mesmo do oriente. É bastante nítida nas canções de Elomar uma espécie de sobrevida do cancioneiro peninsular. Paradoxalmente, a busca pela representação de um sertão profundo ou de um Brasil profundo não consegue se desvencilhar dos aspectos coloniais de nosso povo, resultante que é de etnias e elementos culturais variados. Por isso, o olhar sobre referência ibérica viria a encontrar uma espécie de caleidoscópio, através do qual se poderia visualizar a confluência de várias outras culturas que são responsáveis pela constituição do que classificamos genericamente como ibérico, que vem a ser apenas uma das fontes – múltipla por si só – de nossa cultura.

Outro ponto apontado pelo poeta modernista em seu ensaio que se faz oportuno para essa pesquisa é o que diz respeito a termos uma rítmica mais livre sobretudo nos ritmos do nordeste que, somado à prosódica herdada da música dos ameríndios, dá a fórmula dos *cocos*, *desafios*, *martelos* e *toadas*, gêneros esses que Mário compreende serem “completamente brasileiros” (Ibidem, p. 81) Detendo-se ainda ao aspecto do ritmo, o poeta demonstra como na performance de canções o cantador respeita o tempo da música, mas rejeita a medida “injusta” do compasso, o que se caracterizaria como um preconceito para com a síncope. Essa livre postura performática estaria vinculada à fadiga e seria acentuado “pela fantasia musical, virtuosidade pura, ou por precisão prosódica.” (Ibidem, p. 85) Destarte, mesmo não respeitando o sincopado tradicional e teórico, a música popular brasileira criaria ricos sincopado através de formações inconscientes, sendo mais importante para o artista assuntar e desenvolver a performance popular de acordo com sua inerente realidade.

Ora, percebemos nas performances de Elomar que o músico e intérprete não segue padrões rítmicos muito bem determinados dentro dos compassos. A performance elomariana em **Das Barrancas do Rio Gavião** (1972) é preenchida, sobretudo, de arrastamentos melódicos dedilhados que são intercaladas aos rasgueados e silêncios, isso no violão, pois a batuta que guia a execução parece mesmo ser manuseada pela prosódia de sua voz, que parece imperar em seu lugar de protagonista da performance. Outro fator

que explicaria essa relação entre os aspectos citados por Mário e a canção elomariana vêm a ser os gêneros supracitados, que estão presentes mais ou menos transformados no estilo de execução do cantador de Vitória da Conquista. Se sua canção é popular? Claro! E por sê-lo carrega em si a mais sábia expressão psicológica, dinamogênica e cenestésica. Esses efeitos são facilmente sentidos pelo ouvinte quando há nas canções, por exemplo, a pausa, o silêncio. A retomada para a performance após o silêncio e mesmo as incursões enérgicas do rasgueado trazem ao espírito do ouvinte intensificações passionais. E se restam dúvidas sobre esse caráter dinamogênico da canção popular elomariana, o musicólogo elucubra: “É sempre fortemente dinamogênica. É de dinamogenia sempre agradável porque resulta diretamente, sem nenhuma erudição falsificadora, sem nenhum individualismo exclusivista, de necessidades gerais humanas inconscientes” (ANDRADE, 2020, p. 85)

Trouxemos essas lucubrações de Mário de Andrade a respeito da música brasileira por percebermos que coadunam em algumas medidas com aspectos da canção de Elomar. Resta tratar um pouco mais sobre outro tema que nos será oportuno para entendermos melhor essa cultura. Tratamos anteriormente de um tal afeiçoamento de formas anteriores e tradicionais que o nosso canioneiro popular consubstancia para a linguagem nacional. Esses afeiçoamentos também acontecem nos instrumentos que são em sua grande maioria importados, como é o caso do violão solo que acompanha a voz do cantador no LP *curpus* dessa pesquisa. O trato que o violeiro dá ao instrumento acompanha uma tendência tipicamente brasileira: a timbragem anasalada, da qual já apontamos sua decorrência ameríndia. Acontece que essa timbre tão presente na vocalização dos cantadores do nordeste também encontra sua equivalente sonora na dicção do instrumento.

Assim, o instrumento mimetizaria a voz e o violão de Elomar estaria em alguma medida tomando emprestado da viola caipira esse timbre anasalado, bem como acontece, em sentido inverso, quando algumas técnicas que são típicas do instrumento, a exemplo do rasgueado e do dedilhado melódico, encontram sua ressonância no aspecto ora mais áspero, enrouquecido ou gutural, ora mais canoro, melodioso e suave entoado pelas vozes do povo brasileiro. Segundo o musicólogo, esse mimetismo faz com que a voz se aproxime da sonoridade das madeiras. Daí que compreendamos o formato violão e voz como um paradoxo harmônico no qual a prosódia do canto guia a execução do violão que, por sua vez, empresta à voz um timbre dele mais próximo, possibilitando-se depreender nesse tipo de performance um arredondamento perfeito entre os registros do instrumento e os movimentos do canto. Para fechar, por ora, essa discussão sobre a o instrumento e a

voz, deixamos ao leitor a assertiva do poeta: “Porque é justamente a maneira de tratar o instrumento quer solista quer concertante que nacionalizará a manifestação instrumental” (Ibidem, p. 104)

2.2. Colonialismo cultural x Cancioneiro nordestino

Para não perder o fio da meada, introduziremos esse tópico com a discussão proposta por José Ramos Tinhorão (2017) a respeito das relações entre a música brasileira e a cultura popular. Sua abordagem se nos faz interessante pelo fato do crítico relacionar as questões culturais com as conjunturas da sociedade de classes, as quais impossibilitam que todos tenham acesso ao mesmo grau de informações. O autor entende haver uma cultura de elite, portadora de altos níveis de informações teóricas, privilegiada pelo acesso aos livros e à universidade. Em posição contrapontística à dessa cultura elitizada estaria uma outra, dita folclórica e munida de informações tradicionais e pragmáticas. Esse contraponto é caracterizado, de forma mais simples, pela distinção entre a ciência e os saberes populares. Além dessas duas ideias de cultura haveria também a “cultura de massa” que “é universal, isto é, traduz a média de informações difundida de maneira uniforme entre as classes médias urbanas de todo o mundo capitalista pelas empresas multinacionais fabricantes de artigos destinados ao mercado de arte e do lazer.” (TINHORÃO, 2017, p. 12) As manifestações dessa última dão coro a discursos de universalização, os quais tendem a desmanchar os limites das fronteiras dos países e a negligenciar as latentes distinções de classe às quais o homem é incorporado.

O crítico entende que essas diferentes condições de cultura devem ser discutidas não somente pelo viés da sociedade de classes como, também, levando-se em conta uma diversidade de contradições a que são submetidas as realidades particulares que se fazem objetos de análise. Como exemplo dessas contradições são apontados tipos de manifestações isoladas da cultura tradicional que se atrelam à conservação do latifúndio na área rural. Esses tipos de relações a que são submetidas as realidades culturais tornam inerentes as suas ligações às realidades políticas e econômicas, sendo a economia um fator que condiciona, sobremaneira, os quadros culturais. A partir dessa reflexão, Tinhorão delibera sua máxima segundo a qual “não existe cultura apolítica” (Ibidem, p. 13). Há, nesse sentido, uma espécie de controle do patrocínio que é dado a essas culturas por parte dos deliberantes do poder político e econômico – leia-se do governo. Esse patrocínio, no entanto, elegeria uma “Cultura Oficial” cara àquele espectro erudito detentor de múltiplas informações, elitizada tanto pela classe de seus patrocinadores

pecuniários quanto pela daqueles artistas que se abstêm de preterir os interesses da alta classe em favor de uma maior atenção à arte popular. A seguinte imagem exemplifica bem esse impasse:

Como impedir um certo sorriso de complacente superioridade de Carlos Drummond de Andrade ou de João Cabral de Melo Neto, num possível encontro de poesia com cantadores do povo nordestino como Diniz Vitorino, Guriatã Coqueiro ou Azulão, por exemplo? (Ibidem, p. 15)

Apesar desse domínio da elite, desse colonialismo cultural que estabelece o que será tido como oficial ou que ocupará um lugar canônico no que tange às manifestações culturais do Brasil, seria impossível negar a existência de uma cultura popular nacional. Não só existe como representa diretamente a grande maioria da população, uma vez que se apresenta plenamente coerente com as classes menos favorecidas economicamente, com o grande jaez populacional tido como subdesenvolvido. As manifestações folclóricas que envolvem as mais variadas artes e que estão largamente distribuídas em todo o território nacional são exemplo já assaz documentado e resistentemente ativo dessa existência histórica, a qual se mantém ao passo que são retomados os ritos tradicionais por manifestações tanto situadas num certo conservadorismo, quanto atuais para seus respectivos tempos. Mesmo fora das variadas formas de expressão artística essa cultura ainda sobrevive nos mitos e lendas que são transmitidos e atualizados. A própria resistência da tradição oral nos sertões é um exemplo de como essa tradição se mantém e não deixa de ser moderna enquanto que se atualiza de tempos em tempos pela memória e pela boca do povo. Disto, trataremos com mais ênfase em outro tópico. A síntese dessa observação e a única forma de inverter as contradições desses problemas políticos e econômicos que não largam pé da cultura estaria, para Tinhorão, leitor de Marx, na socialização da indústria. Enquanto os meios de produção estiverem nas mãos da elite, a cultura de massa continuará se apossando do que lhe convém como “Oficial”, a despeito de uma coerente representação do populário nacional. Uma ferramenta importante para que sejam valorizadas essas culturas e que é bastante responsável por tornar a criação artística, seja qual for, em produto cultural, é a crítica.

Essa discussão se faz oportuna para esse trabalho pois é de nosso intuito aqui, exatamente, trazer para o campo de discussão crítica a cultura do cancionista nordestino, a qual não estaria tão inserida na tal “Cultura Oficial” atual a não ser por um ou outro discreto eco, que pode ser averiguado na pretenciosa recepção de um mote ou de um ritmo

dessa seara popular por alguns artistas da moderna indústria musical que, pelo menos, fazem alguma referência a esse tipo de memória cultural, às vezes por perspectivas nem tão panfletárias e mais profundamente situadas na esteira da recepção cultural. Os interesses soberanos da indústria musical, quase sempre voltados aos interesses da cultura dominante, teriam sua parcela de culpa por não serem escolhidos para a mais amplo reconhecimento da mais ampla recepção os movimentos de valorização da cultura popular e folclórica, como é o exemplo do Movimento Armorial, sobre o qual também nos deteremos em momento posterior. Infelizmente, essas representações que mantém estreito contato com a realidade e dão protagonismo ao povo, são solapadas pelo que é de interesse do governo, da grande mídia e mesmo de grandes artistas brasileiros que preferem, politicamente, encaixarem suas obras na cultura de massa ao invés de aderirem aos interesses menos hegemônicos do povo. Se o contrário ocorresse, “estaria desfeita a aparente oposição entre a arte popular e a arte erudita, que é a responsável, afinal, por todas as frustrações.” (TINHORÃO, 2017, p.23)

Mas porque estamos trazendo toda essa discussão? Ora, as canções de Elomar estão repletas de elementos que demonstram sua adesão a um populário regional e, sobretudo, ao povo do sertão da Bahia. A própria linguagem de muitas delas documenta na forma escrita a tradição oral; suas temáticas perpassam pelos costumes oriundos do povo sertanejo, bem como os mitos e ritos que lhe definem o espírito. É conservadora no sentido de rememorar a tradição regional, também moderna pela invenção de um inusitado estilo para a representação de temáticas históricas que persistem até os tempos de hoje. Afinal, a seca no sertão da Bahia e seus vários desdobramentos – temática assaz presente no cancionário elomariano – persiste até hoje e não deixará se projetar enquanto realidade do mundo rural em face do menosprezo da elite a esse tipo de manifestação cultural.

Ainda nessa discussão política e econômica da cultura, outorgando à da elite o status de dominante e à “subdesenvolvida” o de dominada, Tinhorão versa sobre uma tal “dupla dominação” (TINHORÃO, 2017, p.29). Esta ocorreria ao se observar, no Brasil, como somos dependentes economicamente de outras nações, ou seja, de uma dominação exterior da qual não escapam nem mesmo as elites. Assim, a cultura que já tinha o status de dominada é ainda sobrepujada por mais uma potência, a estrangeira, configurando-se como duplamente dominada. Talvez seja também essa dupla dominação o motivo pelo qual o cancionário de Elomar antagoniza o estrangeirismo em suas temáticas, apesar de carregarem, as canções, contradições de cunho nacionalista e ideológico quando

percebemos a recepção de fontes ibéricas especialmente no procedimento instrumental. No entanto, preferimos analisar que o peso maior da crítica econômica e social do cancionero esteja nessa tensão nacionalista e libertária contra as imposições estrangeiras e modernas do colonialismo cultural, de modo a tentar romper com as exigências do mundo capitalista. Afinal, a outra modernidade que está em jogo, a *mudernage* d’**O violeiro** (MELLO, 1972, faixa 1) a qual suscita uma espécie de crise do lugar natural bem representada em sua conduta aventureira e “errante”, exalta a beleza na pobreza e permite depreender em seu refrão os motes da luta pela liberdade e da negação ao capitalismo: “*viola, furria, amô, dinhêro não*”.

Antes de interrompermos, por ora, essa discussão sobre o que Tinhorão nomeia como colonialismo cultural, faz-se oportuno pormenorizar como a ampla recepção da obra artística na indústria cultural dos anos 1970 veio a ser dispendiosa por depender do impulso econômico das grandes empresas produtoras de conteúdos midiáticos. A ocupação desses veículos de difusão pelas culturas populares se torna quase impossível quando:

tais canais de divulgação pertencem a empresários que usam seus espaços divididos em tempo, o qual é vendido conforme determinados preços o segundo ou o minuto, será esse custo econômico das horas de veiculação das músicas que irá determinar quais, entre todos os gêneros e estilos produzidos no país ou no estrangeiro, as que serão ouvidas (TINHORÃO, 2017, p. 32)

Se tomar os meios de produção já é visto com utopia em nosso sistema econômico e social, não seria diferente no que tange ao ambiente da produção cultural. Esse mercado que tem o poder de dar a conhecer as obras pelo grande público, a propósito, gerou grandes frustrações a Elomar quando do lançamento de **Das barrancas** (op. cit.), pelo qual nada recebeu, rendendo “ao cantor grande frustração, pois todos os direitos sobre a execução do disco ficaram com a gravadora” (ARRUDA, 2015, p. 88). A gravadora Philips, à época, era a única contemplada por um contrato que envolvia até dez anos de cadeia por descumprimento das cláusulas. Frustrado com o mercado, o cantor passou a lançar os demais álbuns de sua obra de maneira parcial ou totalmente independente para ter um maior controle, ao menos, de sua produção. Já que tomar os meios de produção ou mesmo os próprios direitos que lhe foram expropriados era impossível, o compositor resolveu criar e partir de seus próprios meios, se desvencilhando da dependência dominante do colonialismo cultural.

É importante sublinhar nessa discussão que o capitalismo que tange a indústria

cultural, como é de praxe, visa atingir sob a influência do paladar e do apetite das manifestações culturais estrangeiras “o mercado mais amplo possível, ao preço de custo mais baixo capaz de ser obtido”, sendo que os “tipos de música” escolhidos pelo hodierno gosto brasileiro “logo serão vendidos com a chancela do ‘atual’, de ‘nova onda’ e do ‘universal’”. (TINHORÃO, 2017, p.32) Essa realidade internacional em que o capitalismo impera sobre o mercado musical acaba por impor ao mundo corruptelas fragmentárias das manifestações regionais retratadas pelas feições de modernas e universais. A suposta universalização imposta, no entanto, vem a ser cruelmente nociva num país onde seu efeito sobre os consumidores pode fazer com que desprezem as culturas de seu populário, subjuguem seu próprio lugar de origem e, como resultado, reneguem suas identidades culturais e classes sociais, desabitando os seus ouvidos invadidos pela pirotecnia estrangeira à realidade de seu país, a qual passa a ser prognosticada com o perjúrio de subdesenvolvida. Essa imposição da indústria estrangeira à nossa realidade de consumidores colonizados desenvolve – mais sintomaticamente na classe média – o que Tinhorão chamará de “complexo de subdesenvolvimento”, caindo o cidadão na patifaria de arrogar para si um título de moderno que o configura, capciosamente, como um estrangeiro em sua nação.

2.3. A Poesia popular e o folclore caricato dos trópicos

Vimos mencionando desde o início desse capítulo o vocábulo “folclore”, termo de origem inglesa (*folklore*) que literalmente pode ser traduzido como saber do povo. Já foi dito aqui como a cultura popular está atrelada a esses saberes tradicionais, mas como o tema se faz tão presente, vem a ser oportuno examinar sucintamente a sua associação ao contexto da música popular. Tinhorão compreende o folclore enquanto um processo humano, político e dialético passível de modificações e atualizações, pelo fato de refletir “as relações de produção criadas entre os homens” (TINHORÃO, 2017, p.35) Inlui sobre a sociedade da qual é uma forma de interpretação, reivindicando-a. Um percalço pelo qual o folclore brasileiro passa diz respeito ao risco que corre de ser intumescido por modelos culturais estrangeiros, risco esse que mostra seu efeito quando aquela importação cultural de que falávamos inlui sobre nossa cultura. Esta, viria a refletir antes a nossa dependência do consumo de produções artísticas importadas do que a nossa própria realidade, da qual já apontamos como sendo características marcantes “a diversidade de culturas regionais” e o suposto “subdesenvolvimento”. (Ibidem, p. 36)

Nessa toada, a importação de presunçosos modelos universais vindos de fora do país, por carregar a chancela de atual, acaba por imiscuir em nossas tradições elementos a ela alheios, como é o caso do *Halloween* americano, possivelmente mais celebrado nacionalmente que muitos temas da nossa própria tradição e realidade. Quem dera não fosse preciso comentar o desaparecimento das estórias do Saci Pererê, da Mula sem cabeça, do Curupira entre inúmeras outras em face à eclosão dos filmes de super-heróis da indústria hollywoodiana. A veiculação do *Rock* no Brasil também exemplifica essa influência estrangeira em nossa música, a qual se apresenta como uma enorme contradição em relação aos signos e informações do mundo rural, paisagem regional por excelência do nosso folclore. É certamente impossível nos livrarmos dessas interferências num mundo globalizado, mas abrir-nos totalmente ao que à nossa natureza é alheio poderia fazer que com a cultura popular perdesse ainda mais sua força, à medida em que viria se caricaturando com a absorção de simbologias alheias às de nossas tradições. Daí que a existiria o confronto político entre um “Brasil de mentira”, representado justamente pelo interesse e poder das minorias dominantes, o qual desfavorece os interesses da maioria pobre, dominada e subdesenvolvida que representa o “Brasil de verdade”. (TINHORÃO, 2017, p. 39)

A sugestão dada por Tinhorão para tal antagonismo seria a de uma defrontação explosiva. Entendemos que a postura de crítica à modernidade contida nas canções de Elomar estaria exatamente realizando esse enfrentamento, esse protesto. É notável nas performances do compositor como sua canção caminha em sentido contrário ao do poder nocivo desses empréstimos culturais, deixando-se entrever em suas escolhas estilísticas uma certa ojeriza para com o imperialismo cultural da maior potência econômica do mundo, aquela mesma em cuja tradição está inserido o *Rock n’ Roll*, a dos Estados Unidos da América. Na síntese dessa discussão, Tinhorão aponta um quadro contendo seis tipos de cultura, da menos à mais elitizada, nomeando a primeira delas como regional ou folclórica por ser mais associada à realidade rural e pouco difundida em nosso populário, estando mais aquém dos livros e com a qual pensamos que a música sertaneja de Elomar se identifica de maneira mais precisa. Da segunda à quinta o autor define como culturas populares urbanas, as quais vão desde a mais periférica e ambientada nos extratos sociais mais pobres àquela da classe média em ascensão que já habita a universidade. Por fim, no topo da hierarquia social, estaria a já descrita cultura oficial.

O termo *sertanejo* que associamos à canção de Elomar, contudo, se difere consideravelmente da sua vertente homônima que vemos transcorrer na atualidade,

sobretudo as manifestações desse gênero que são lançadas pelos prelos da grande indústria cultural. Acresce que essa música sertaneja da indústria carrega em si a marca do *country* americano e, na medida em que a economia capitalista se expande para as zonas rurais, um sentido cada vez mais panfletário desse vocábulo vai se avolumando ao passo que se enfraquece o seu significado mais coerente com a realidade nacional. Os exemplos desses tipos vão desde sua faceta mais tradicional de duplas de moda de viola, das quais temos como exemplos “Tonico e Tinoco e Tião Carreiro e Pardinho”, mantendo ainda um diálogo com a realidade caipira, até os desdobramentos mais modernos que já na década de 1970 remodelavam o formato de dupla para uma estética talvez mais preocupada com o meio urbano, inflamada pelos instrumentos elétricos e pelas tendências da modernidade. Além do *country americano*, um fator que impulsionou esse fenômeno do caipira urbano americanizado – ou “caipira de botique” –, foi o remodelamento em fôrmas questionavelmente mais requintadas daquele estereótipo do caipira verdadeiro, agora tido como ultrapassado e vexaminoso pelo duvidoso despojamento estético do típico “vaqueiro de luxo”. Talvez fosse melhor nem comentar o gênero sertanejo universitário desdobrado por essa corrente que se tornou febre no século XXI, pois este, de sertanejo mesmo, só deve ter conservado, quando muito, o formato de dupla. (TINHORÃO, 2017, p.73)

2.4. Resgate de temas do cancioneiro nordestino – dos serões cordelísticos para as cordas de Elomar.

O que entendemos como música sertaneja, ou *sertaneza* no que tange à poética de Elomar, estaria tematicamente muito mais ligado ao que vamos assuntar agora, do que às correntes que acabamos de comentar. É certo que o cancioneiro de Elomar se insere em uma tradição popular literária, musical e predominantemente oral por sua prática e meio ideal de transmissão. Mas que tradição seria essa? Nenhuma outra tradição no Brasil se aproximaria tanto das canções de Elomar como a que temos desenrolada na história da literatura de cordel, cuja gênese está vinculada exatamente à esse tipo de transmissão oral e cujas histórias aventam narrativas tradicionais e antepassadas, pertencentes a épocas remotas. A conservação e transmissão dessas narrativas só é possível graças à chamada “memória popular”, arquivo por excelência dos “romances ou novelas de cavalaria, de amor, de narrativas de guerras e viagens ou conquistas marítimas.” (DIÉGUES JR., 1986,

p. 31) Seria essa literatura, bem antes do jornal tomar seu protagonismo na função, a fonte primeira de informação dos povos, sobretudo os povos do sertão. Por mais históricas e fatídicas que fossem tais informações, é possível inferir, tendo em vista o movimento artístico dos cantadores que lhe veiculavam, que viriam entremeadas do fantástico, do fabular, de sentidos míticos que adornavam mesmo os fatos mais reais ora reconfigurados pela imaginação inventiva dos poetas cantadores.

A origem lusitana ou ibérica desses cordéis é realmente atestada quando nos é dado ao conhecimento que antes do surgimento da imprensa portuguesa, o registro de fatos históricos estava relegado ao mesmo veículo em que se transcreviam as narrativas tradicionais e também a poesia do romanceiro ibérico. Gil Vicente é uma dessas figuras que faziam uso das chamadas “folhas volantes” que se consubstanciaram no Nordeste brasileiro sob o nome de literatura de cordel. (Ibidem, p. 35) Essa literatura era a fonte de conhecimento de um povo predominantemente analfabeto e subdesenvolvido. Daí que houvesse cantadores dispostos a comunicar os fatos ocorridos além mar num lugar contingente, onde as pessoas iam para apreciar a notícia poética ou a história cantada que saía do peito do cantador para a memória de seu povo.

Contudo, a origem portuguesa ou ibérica desse tipo de literatura não é a única que fundou o costume no Brasil. Prática muito semelhante era também desempenhada por cantadores africanos que vieram como escravos para o país. A literatura peninsular de Bernardim Ribeiro e Almeida Garret documenta a narração oral de histórias por parte das “negras velhas contadoras de estórias, narradoras fecundas de décimas ou sextilhas” (Ibidem, p. 37). Essas anciãs têm seu lugar cativo na história da nossa literatura de cordel tanto quanto o têm as tradições portuguesas. A herança dos cantadores negros africanos (*akpalô*) está fortemente presente em nosso cancioneiro nordestino, o que facilitou ainda mais a sua fusão com as tradições ibéricas, uma vez que os costumes trovadores estavam enraizados em ambas as fontes de cultura. Um exemplo dessa presença africana na tradição da cantoria nordestina é o legado de Inácio da Catingueira, negro escravizado cujo epíteto é o de “maior cantador do nordeste”. (Ibidem, p. 38)

A imbricação das culturas africanas com as europeias no ambiente social nordestino fez deste estado o lugar ideal para a propagação da poesia popular cultuada em lugares comuns como as feiras, onde se amontavam os ouvintes para ouvirem da voz do cantador as boas novas, engendradas, estas, a partir da reconfiguração inventiva de narrativas velhas nas quais estavam inseridos pedaços da história em convivência harmônica com os mais variados mitos e ritos que habitam o imaginário popular do povo

nordestino. Assim, essas histórias tinham seu aspecto sincrônico e diacrônico, porquanto documentavam no interior da narrativa os acontecimentos recentes e desenvolviam no decorrer dos cordéis uma continuidade cíclica e típica daquele ambiente que faz rememorar os planos de sequências das novelas e romances de cavalaria. Há ainda a peculiaridade de condições de formação social que deram ao nordeste a fisionomia ideal para a invenção dos tipos e temas presentes na literatura de cordel:

A organização da sociedade patriarcal, o surgimento de manifestações messiânicas, o aparecimento de bandos de cangaceiros ou bandidos, as secas periódicas provocando desequilíbrios econômicos e sociais, as lutas de família deram oportunidade, entre outros fatores, para que se verificasse o surgimento de grupos de cantadores como instrumentos do pensamento coletivo, das manifestações da memória popular (Ibidem, p. 40)

É notável, no cancionário elomariano, o resgate desses fatores que em grande medida guiavam os espíritos dos cantadores. Veremos, no momento de análise das canções, como as questões do banditismo, da seca, da religiosidade, das lutas familiares e da própria sociedade patriarcal são reinventados pelas canções de Elomar, as quais, sem dúvida, são também fruto dessa memória oral e popular na medida em que representam essas vozes dos cantadores que lhe antecederam e registram os temas que foram documentados anteriormente pela literatura de cordel. Na **Cantiga de Amigo** (MELLO, 1972, faixa 6) há um exemplo do ambiente dos “serões” familiares, onde as pessoas se reuniam tendo como ponto de convergência a luz dos candeeiros – examinaremos mais detidamente essa canção que faz parte de nosso *corpus* no momento das análises. Esses serões eram o lugar por excelência da comunicação oral, guiada por um leitor/orador/cantador, com fins de informar, relatar e impressionar ao público ouvinte com estórias e performances de temáticas as mais próximas da realidade e do imaginário popular. Não nos esqueçamos da temática dos raptos de moças, tema do qual Elomar também se aproveitou para compor **O Rapto de Juana do Tarugo** (MELLO, 1978, disco 2, faixa 3)

Várias são as temáticas do sertão de antanho – pelo menos de desde o século XVIII até os princípios do séculos XX – que são aproveitadas nas canções de Elomar. É possível perceber através da audição de suas performances, assim como nos discursos do próprio compositor a respeito de sua obra, um certo saudosismo desse tempo em que a tecnologia e as grandes mídias da modernidade não existiam ainda para apartar a sociedade. A

invenção da eletricidade é um exemplo causador desse tipo de dispersão, pois tomou do candeeiro a sua propriedade de ser o ponto de encontro dos serões. Nem precisamos falar do avanço tecnológico do rádio, da televisão e, hoje em dia, da febre dos *smartphones*, responsáveis por individualizar grande parte dos processos sociais que antigamente ocorriam no *tête-a-tête*, isto é, na presença viva, corpórea, movente, simultânea e atenta dos serões e saraus.

No centro dessas atenções estava o cantador, a presença mais ilustre e celebrada, dominador da arte da cantoria que era realizada sob dois tipos de performances, ora em confluência. O primeiro e mais tradicional desses tipos eram as obras feitas, aproveitadas de outras literaturas já escritas ou cantadas, cujas ideias eram apropriadas pelo cantador e interpretadas à sua maneira. A arte do improviso classifica o segundo tipo, muito presente nos desafios, nos quais estão presentes também as reminiscências das obras feitas. No entanto, o que dá o tom desses improvisos são, principalmente, além do aproveitamento das obras feitas, os desdobramentos para temas vigentes, ou em direção às pessoas do público e aos próprios cantadores que aparecem como mote do verso no momento performático por excelência da improvisação.

Era nesses improvisos ou repentes que se via mais presente a virtuosidade dos cantadores, pois tinham que criar quase tudo no momento, num processo criativo que era reconhecido tanto no sentido da dificuldade do ritmo ou metro escolhido como na criação de versos rimados que fossem inteligíveis e apazíveis aos ouvintes. É oportuno sublinhar que esses poetas populares eram em grande número analfabetos, o que poderia mistificar ainda mais a realização das performances, pois que o arquivo ou registro de todas as temáticas e histórias que aventavam nas cantorias estava na própria memória de cantador. Toda essa rede de motes e histórias, enfim, criou o problema da autoria, pois tomando em sua cosmovisão as histórias antepassadas, os cantadores as reinventavam e as tomavam como suas, pois eram, de fato, o potencial de inventividade e de interpretação dos fatos já parcialmente conhecidos que estavam em jogo no momento da performance. Desse modo, por meio dessas autorias múltiplas, os cantadores fixavam os acontecimentos e registravam as figuras de suas memórias no imaginário do povo.

Dos temas que esses cantadores lançavam mão há uma definição em dois grupos: os tradicionais “vindos através do romanceiro, conservados inicialmente na memória e hoje transmitidos pelos próprios folhetos”; e os “temas circunstanciais, os acontecimentos contemporâneos ocorridos em dado instante e que tiveram repercussão” popular (Ibidem, p. 51). Faltou ainda identificar alguns temas que encontram ressonância nas canções de

Elomar. A religiosidade é um dos grandes, talvez o mais antigo tema abordado na literatura de cordel do qual, veremos mais adiante, o cancioneiro elomariano se aproveita em demasia, lançando mão de menções às narrativas bíblicas e estórias religiosamente místicas. Também as narrativas de animais ocupam lugar relevante em sua poética por trazerem imagens de onças, bodes e carneiros, dentre outros animais; é o caso da canção **Boi Aruá** (MELLO, 1986, faixa 7), a qual não faz parte de nosso corpus mas vale mencionar por ser uma canção inteiramente dedicada ao animal, muito possivelmente uma ressonância do clássico folheto do *Boi Misterioso*, de autoria de Leandro Gomes de Barros (Ibidem, p.75)

A temática do amor também aparece com certa abundância no cancioneiro de Elomar, apesar de algumas vezes não ser o centro das atenções, pois vem a competir lugar, em algumas canções, com a tematização da terra e da natureza: é o caso de **Zefinha, Joana Flor das Alagoas e Canção da catingueira** (MELLO, 1972, faixas 3,4 e 12) que configuram o clima e a paisagem do semiárido nordestino como um dos temas centrais do cancioneiro e do LP que iremos analisar, estando fortemente ligada a outro tema bastante abordado: a migração, também conhecida como desterro, exílio, êxodo ou retirada. Entram também nas temáticas aproveitadas da tradição cordelística pelo cancioneiro elomariano as estórias de vaquejadas e vaqueiros, que não deixam de ser uma temática respectivamente presente em **Boi Aruá** (op. cit) e **História de Vaqueiros** (MELLO, 1983, disco I, faixa 2). Por fim, talvez aqui menos importante como essas duas canções por não fazer também parte de nosso corpus, vale citar a canção **Donzela Tiadora** (Ibidem, disco II, faixa 1) inspirada num cordel (“Donzela Teodora”) cuja versão mencionada por Diégues Jr. fora escrita José Bernardo da Silva, em 1964 (DIÉGUES JR., 1986, p. 64).

2.5. Da cantoria: cantador e violeiro

Neste tópico trataremos mais detidamente do cantador nordestino, na tentativa de ampliar a visualização dessa figura que tudo tem a ver com as canções de Elomar. Falávamos das apropriações que faz uso o cantador nordestino e, para alargar ainda mais essa questão da memória do cantador, onde estão arquivados os motes de sua inventividade, vale lançar mão da pena de Ariano Suassuna num texto em que elucubra criticamente sobre sua obra e que diz respeito às acomodações que faz de outros gêneros que, além do cordel, muito têm a ver com a tradição literária:

O cantador nordestino não se detém absolutamente diante dessas considerações: apropria-se tranquilamente dos filmes, peças de teatro, notícias de jornal e mesmo folhetos dos outros. Que importa o começo, se, no final, a obra é sua? Ele, depois de tudo, acrescentou duas ou três cenas, torceu o sentido de três ou quatro outras, de modo que a obra resultante é nova. Não era assim que procediam Molière, Shakespeare, Homero e Cervantes? ... Os Cantadores procedem do mesmo jeito. Há, mesmo, uma palavra que, entre eles, indica o fato, o verbo *versar*, que significa colocar em verso a história em prosa de outro. Quando Shakespeare escreveu *Romeu e Julieta* não fez mais do que *versar* as crônicas italianas de Luigi da Porto e Bandello. (SUASSUNA, 1986, p. 182)

Daqui é possível depreender na conduta do cantador uma tópica bastante cara à literatura, o binômio imitação/emulação, mobilizada como uma espécie de sentimento do poeta que tenta igualar-se ou mesmo exceder em mérito a outrem quando mimetiza os temas e desdobramentos de obras anteriores com vista a elaborar uma obra que caiba em seu tempo, tornando-a mais verossímil e facilmente adaptável à recepção do momento. Interessante ressaltar que as canções de Elomar não dialogam somente com a literatura de cordel, por mais que muito bebam dessa fonte. Há, é claro, outros lugares nos quais o poeta, compositor e cantador vai buscar inspiração, seja nos romanceiros peninsulares, nas próprias narrativas de velhos conhecidos seus, em suas próprias vivências no sertão e enfim, em todas as composições que mais ou menos ganharam lugar em seu espírito inventivo. Porém, o que nos interessa, primeiramente, quando pretendemos fazer uma análise das canções, é o texto. Não é de nosso interesse nessa pesquisa vincular à crítica das canções – como já foi feito em outros trabalhos sobre o autor – meros biografismos: por mais que o compositor das canções viesse a ser quase um personagem de suas próprias histórias, não é essa nossa seara crítica. Nosso foco é o texto poético e sua acomodação no comportamento da linha melódica das canções. Isso nos bastará aqui, a despeito de qualquer menção à experiência de vida do compositor.

Voltando à cantoria, a esse fenômeno poético e musical no qual Elomar ocupa um lugar importante, vale mencionar que tal prática vem sempre vinculada ao seu contexto social e cultural. Se ela acontece no sertão nordestino, desdobrar-se-á os temas e as condutas de vida dessa paisagem. Em seu brilhante ensaio sobre **A música na cantoria nordestina** (1986), Dulce Martins Lamas demonstra como esses cantadores estão insulados nas zonas rurais, de onde e para a memória das quais canta seu verso. Trata-se de um meio conservador que será tematizado e lançado à apreciação, sobretudo, do povo desse próprio

meio. Relata a estudiosa que essa música geralmente acompanha os ambientes da poesia, isto é, o registro sonoro tentará acompanhar o registro poético, desde sua caricatura mais serena até as mais rasgadas, realçando os ritmos poéticos. Assim, na cantoria, ficaria relegada à parte musical o papel de acompanhamento, uma vez que o protagonismo é legado à voz e às habilidades poéticas e inventivas do cantador. Cabe à melodia, nesse sentido, “apenas ressaltar ou apoiar o ritmo da palavra” (LAMAS, 1986, p. 271)

Destaca-se ainda o aspecto artesanal e comunitário da cantoria, ela é comunitária na medida em que há uma identificação mútua entre cantador e ouvinte que é solidária pelo uso por parte daquele de temáticas do populário do próprio povo, portanto verossímeis e inteligíveis, em consonância à música de fácil assimilação, disposta em modos simples e comuns ao acesso dos ouvintes. A essa expressividade do cantador vem a ser conferida a tarefa de conscientizar o interlocutor interiorano sobre o desenvolvimento sua condição econômico-social. Esse tipo de arte também é comunitária uma vez que advém de padrões consentidos pelo cantador e pelo povo no que tange às suas peculiaridades. É espontânea, perfeitamente oral é a sua forma de transmissão e, não obstante, isso faz com que se mantenham os mesmos padrões culturais em interpretações que movem, também, encontros contingentes com o inesperado. Veremos em outro capítulo como esses aspectos sobre o movimentados pela autora estão vinculados à ideia de performance, pois é a canção elomariana enquanto performance que será o escopo de nossa análise.

Dentro dessa performance do cantador, salienta-se ainda outro aspecto que já mencionamos quando da revisão da História da música de Mário de Andrade. Diz-se do aspecto oral e prosódico subjacente à rítmica na cantoria, fruto de uma tradição que remonta o canto oratório praticado até o renascimento e mantido no canto gregoriano, onde era possível diagnosticar o predomínio da palavra, cujos acentos métricos são respeitados para criação do ritmo da cantoria. As canções de Elomar, no entanto, por mais que em algum momento se alimentem desses desvios de compasso, respeitam também alguns princípios da música clássica, uma vez que vieram até a serem inscritas em partitura. Isso, porém, não desrespeita o fato de que a performance que temos em **Das barrancas** não obedece à sua posterior partitura. O movimento do canto é guiado sobretudo pela palavra, também pelo silêncio, pelos sinuosos dedilhados e por inflexões mais bruscas como as do rasgueado. Acresce que esse acompanhamento violonístico mais acompanha a palavra do que a sustém. A voz se aventa em livre expressão, a palavra tem seu protagonismo mesmo em canções de arranjo instrumental mais rebuscado. Embora

haja a presença de arranjos laboriosos e belos, a mensagem poética está em lugar de destaque, disso não temos dúvida.

Tanto que os cantadores têm uma impostação prosódica, natural ao ponto de cantarem por longos períodos sem demasiado cansaço, pois “Cantam como se estivessem falando. Daí o canto ser nasalado” (Ibidem, p.303). Sobre esse aspecto nasal do canto já apontamos, na esteira de Mário de Andrade, a sua influência ameríndia, bem como sua presença no timbre da viola caipira, da qual Elomar mimetizaria algumas técnicas no tratamento do violão. É possível ainda perceber um registro dessa nasalidade na escrita do canto elomariano: um exemplo é a inserção do acento gráfico til na letra “u” do sintagma lua, na canção **Arrumação**. (MELLO, 1978, disco I, faixa 2). Outro exemplo desse tipo de inscrição que está contido em uma canção de nosso LP *corpus* é o do último verso da canção **Retirada** (MELLO, 1972, faixa 9), onde percebemos o sintagma “luar” grafado em respeito a emissão oral, com a supressão do fonema correspondente à letra “r”. Há também, neste caso, a inserção do acento gráfico til na letra “u” e um outro acento, dessa vez o agudo, para a letra “a”. Assim percebemos como o registro do canto, ou da fala que guia esse canto, é fiel à nasalidade dentre outros traços fonológicos típicos das variantes faladas nos espaços em que transita o cantador. Apesar da grafia culta da língua portuguesa, o registro escrito de uma literatura oral respeita a forma de emissão desta em detrimento das normas daquela.

Um último aspecto ressaltado pela autora que nos interessa para tratar do cancionário elomariano é a ironia presente no contraste entre a vida errante do cantador que percorre as feiras para vender seus folhetos (ou canções), os quais, em contrapartida, trazem reflexões de caráter moral, admoestador. Noutras palavras, o bom conselho viria de um ser autônomo “errante”, epíteto esse que pertence ao mesmo campo semântico de vocábulos como: nômade, vagabundo, transviado; a quem, portanto, não se conferiria a graça e a autoridade do conselho, não fosse a modéstia do cantador e a fé que o povo tem na experiência, pautada por motes religiosos, que ele adquire em suas andanças. Esse sentido admoestador está muito presente na canção **O violeiro** (MELLO, 1972, faixa 1), na qual a narrativa estradeira do personagem cantador e violeiro carrega em si o tom de conselho embutido na exibição da experiência, na intenção de mostrar as benesses e mazelas da vida errante, no protesto em favor do amor, da liberdade e da cantoria e, não menos importante, na negação ao capital.

3. Terra ignota

Que braseiro, que fornalha
Nenhum pé de plantação
Por falta d'água, perdi meu gado
Morreu de sede meu alazão
(Trecho da canção **Asa Branca**,
in: GONZAGA, 1947)

Estamos aqui traçando um caminho que culminará na análise literária e musical do primeiro LP de Elomar figueira Mello, **Das Barrancas do Rio Gavião (1972)**. Não obstante, devido à existência de um disco compacto lançado pelo compositor em 1968, parte integrante (primeira e última canções) do LP de 1972, veio a ser necessário considerar os primeiros suspiros gravados da canção elomariana, por se integrarem no corpo das outras dez canções presentes em **Das barrancas**. Encontram-se nesse compacto **O Violeiro** (op. cit) e **Canção da catingueira** (op. cit); notar que nessas canções estão presentes os primeiros registros públicos do cancionista de Elomar, tornou necessária a atenção à espécie de fórmula ou síntese da obra como um todo que essas duas canções gabaritam. Entendemos que há no eixo temático de cada uma delas um *ethos* (**O violeiro**) e um *locus* (**Canção da catingueira**) que permanecerão presentes nos registros cancionais subsequentes. Em sua ordem de apresentação ao mundo discográfico, do lado A ao lado B do compacto, essas duas canções surgem tematizando o sujeito sertanejo cantador e violeiro e o seu lugar de inscrição: o sertão semiárido da caatinga. Por essa razão, vem a ser primordial principiar o estudo e análise do álbum a partir de reflexões acerca de como nos são apresentados o sujeito principal e a paisagem que atravessa esse ser: Que sertão é esse? Que culturas atravessam e constroem esse imaginário? Como o cantador/violeiro se circunscreve nessa paisagem? Uma tarefa que tentaremos desempenhar nessa pesquisa será a de elucubrar que tipo de regionalismo é esse onde estão representadas as gestas (lutas) telúricas responsáveis pelo flagelamento dos sujeitos sertanejos, advindas das condições de vida das locações naturais, de uma paisagem que não quer ser somente plano de fundo, configurando-se como protagonista das pugnas aferidas ao homem e à mulher do sertão em suas relações de pertencimento e condicionamento para com a terra.

Para começar a tratar do universo que circunscreve as canções de Elomar – que constituem apenas parte de sua obra –, faz-se necessário nos determos a imagens que figuram essa paisagem e que, circunscritas ao espaço do sertão, permitem vislumbrar um

imaginário que transcorre e coaduna diversos tempos e espaços da memória e que se fazem cativos ao universo sertanejo. O que propomos aqui é uma leitura transversal de parte do seu cancionero, interpretando e caracterizando os espaços e sujeitos que o constituem sem que se tente esgotar as particularidades desses objetos com aproximações redutoras do abissal conteúdo formal presente nas canções, pois não há nesse sentido limites bem estabelecidos.

Pelo contrário, o intuito de nosso estudo é o de ampliar e aprofundar a compressão desse sertão elomariano, a partir das lentes interpretativas e comparativas que nos oferecem a memória cultural do cancionero popular, do cinema brasileiro e da escritura teórica e literária, na tentativa de compreender mais ou menos onde e como é situado esse sertão das personagens elomarianas na ampla rede de figurações dessa temática que temos ao dispor nas lentes, sobretudo, da literatura e da canção.

Pretendemos auscultar, com auxílio de fontes diversas (sejam da historiografia, da antropologia, da literatura e da teoria literária, da canção, do cinema etc) caminhos que, porquanto possam não se alinhar da maneira mais precisa à nebulosa figurativa de sua obra, ao menos ampliem os sentidos de interpretação, nas canções, das imagens estilizadas do sertão elomariano, estas: a representação da natureza através das paisagens narradas nas canções; os tipos residentes desse espaço representados pelas personagens (os sujeitos), alcunhados de maneira mais geral pelo amplo termo “sertanejo”; e as lutas engendradas pelos dilemas e conflitos ocasionados pelas relações dos sujeitos com a paisagem do sertão elomariano.

Antes que tratemos mais detidamente desses sujeitos reais figurados como personagens *sertanezos*, é pertinente que se elucubre sobre como é ambientado esse *lócus*, considerando desde a enorme problemática que permeiam os lugares da palavra sertão, cujas significações são diversas e as possíveis origens são complexas. Mais importante, discutiremos adiante como são documentadas e caracterizadas diferentes e correlatas visões sobre a terra do sertão, claro, sem que se precipite à impossibilidade de tentar esgotar suas possibilidades de sentido, levando em conta, paralela ou transversalmente, como o sertão é documentado sob diferentes perspectivas que se aproximam das angulações presentes na poética elomariana.

Nessa toada, flertando com o primeiro elemento da tríade temática que Euclides da Cunha escolhe para *Os Sertões*, dá-se mais ênfase, neste capítulo, às questões da “terra”, da natureza ignota, das condições que são postas ao homem pelos campos

semiáridos, territórios onde, se não fecunda facilmente o grão pela ausência da chuva, é fecunda a luta com os flagelos do sol e da seca. Faltam os recursos naturais, mas é abundante a resistência e a imaginação criativa.

Uma das fontes primárias que se faz tão imprescindível para essa pesquisa quanto o LP, necessária para a captação de uma visão elomariana do sertão e do sujeito sertanejo, é o seu **Cancioneiro** (2008), do qual lançamos mão no decorrer de toda a toada desse trabalho. Laboriosamente composto por Elomar e alguns de seus “cúmplices”, eis um trabalho cuidadoso sem o qual muito mais penaria o intento de desnudar possíveis sentidos no universo de suas canções, visto que nele se encontram, além de um estudo importante da obra, as partituras e as letras das canções transportadas do registro oral (da memória oral) para a forma escrita. João Paulo Cunha foi quem escreveu o estudo embutido no cancionário, o qual fora exaustivamente revisado pelo cantor.

Antes de cairmos na análise do termo e nas imagens da terra, daremos um pequeno espaço à voz do poeta e cantor que aparece gravada na entrevista realizada por Simone Guerreiro, contida no livro que se desdobrou de sua tese cujo título é **Tramas do Sagrado: a poética do sertão de Elomar (2007)**. É possível perceber nesses registros alguns lampejos autoteóricos que teriam desenvolvido sua escolha de representação do sertão. É, o sertão representado por Elomar, pela concepção sua, não somente o “Estado” em que reside e que se diferencia do “Estado da Bahia”, este tido como a parte mais próxima ao litoral, sobretudo a “capital”, que compreende os lugares onde a modernidade já teria fincado seus “dardos envenenados”.

Assim se manifesta a respeito de sua cultura sertaneja o cantor: “minha cultura é a cultura de pés descalços (...), chapéu de couro, do vaqueiro, **campôndica** mesmo, a minha cultura” (grifo nosso). Considera-se, assim, um “sertanez”, isto é, morador do campo, do “Estado do Sertão”, que entende ser também um estado diferenciado de espírito. Assim, *sertanezas* seriam também as formações estilísticas das linguagens registradas em seu cancionário, as quais configuram marcas da oralidade de povos do sertão, bem como os processos sociais e as experiências da natureza onde estão envolvidos. Por isso, um cancionário *sertanez*. (GUERREIRO, 2007, **Elomar e o Estado do Sertão: FAIXA 10**)

Há, para sua paisagem *sertaneza*, uma tentativa de definição a contraponto que compreende ser:

preciso se distinguir na Bahia duas porções: a sertaneja e a africana, que carregam em si duas culturas heterogêneas. A

primeira delas é a da fome, da seca, da luta, da gesta, da honestidade, da crença e do cristianismo. É a Bahia de Elomar, onde se identificam aquelas matrizes, traduzidas, sobretudo, no imaginário que se refere ao passado europeu, mouro e nordestino. A outra Bahia, a africana, é litorânea, politeísta, das chuvas, das riquezas, das praias, da indolência. Mesmo sem peso do preconceito (já que a visão religiosa de homem professada pelo compositor é sofisticada o suficiente para não cair nas armadilhas do maniqueísmo), é possível ligar com segurança o Estado do Sertão com a Bahia Nordestina. Outras vertentes da música e da cultura brasileira, como os sambas de Dorival Caymmi e o tropicalismo, por exemplo, se alimentam prioritariamente no estuário do Recôncavo. (MELLO, 2008, p. 50)

Daqui começa a ficar menos embaraçada a visão desse espaço do sertão além Bahia litorânea e africana, caracterizado por tópicos demasiado recorrentes nas canções de Elomar, sejam elas a fome, a seca e a crença no cristianismo, que deslizam sua poética para um rumo distante do que se convencionou chamar Música Popular Brasileira (MPB) nas vertentes estéticas do samba e do tropicalismo, vertentes estas que seriam mais hegemônicas no sentido de terem mais ampla difusão no receptáculo popular.

É interessante compreender esse sertão geográfico do cancionário elomariano partindo das paisagens sonoras das canções, onde percebemos uma poética assaz distanciada da música *mainstream* dos grandes centros urbanos, isto é, da MPB consumida pela grande massa. Se vai alguém tentar traçar um sentido à canção de Elomar, necessitaria primeiramente entendê-la como inserida em uma seara distante desses grandes centros onde a música é cultivada à revelia e tocada nas esquinas, em rodas de samba ou de choro, desde o cenário dos bares e casas de show até os grandes palcos e festivais.

Noutra via, essa terra onde se localiza o sertão elomariano, em seu contexto geográfico social e político, é a responsável pelo “abandono do homem do sertão ao registro de forças naturais” (MELLO, 2008, p. 52). Azis Ab’Saber (1999) aponta o aspecto paradoxal dessa paisagem em “relação aos demais tipos de espaços geográficos do mundo subdesenvolvido” (AB’SABER, 1999, p. 8) O geógrafo mapeia a mais intensa secura que domina o nordeste nas depressões planas que se espalham entre as maciças chapadas, depressões essas que chamará de “colinas, um tanto monótonas e certamente muito rústicas, sulcadas por rios e riachos intermitentes, (...) sujeitas a climas quentes e relativamente secos.” (Ibidem, p. 10)

O clima dessas colinas é caracterizado por um “inverno seco e quase sem chuva,

com duração de cinco a oito meses, e verão chuvoso, com quatro a sete meses de precipitações pluviais; irregulares no tempo e no espaço”. Somente nas chuvas de verão é que esse ambiente se ameniza, dado esse que leva a outro paradoxo, encontrado no fato dos sertanejos chamarem o período das chuvas de inverno:

Uma troca compreensível de designações sazonárias. O importante a observar, é o fato que quando chove muito nos tabuleiros e planícies costeiras, em função das chuvas de inverno ali predominantes, os sertões secos esbranquiçados das caatingas vivem seu período de perda quase total das folhas, sob sol inclemente e rios de fluxo *cortados* (AB’SABER, 1999, p. 32)

Assim, o clima regional é demarcado por duas estações, uma intensamente seca e “outra moderadamente chuvosa, cuja continuidade, entretanto, (...) está sujeita a fortes rupturas ao longo dos anos” (Ibidem, p.13), podendo

ocorrer anos muito secos e eventuais períodos de grandes chuvas, com inundações catastróficas. Por outro lado, o Nordeste seco comporta-se como uma região subdesértica paradoxal, já que é extensivamente servido por redes hidrográficas hierarquizadas, com drenagem aberta para o mar. Por caminhos os mais diversos, os rios regionais saem das bordas das chapadas ou dos castelos d’água de velhos maciços em abóbada (Borborema), percorrem as extensas depressões interplanáticas, quentes e secas, e acabam chegando diretamente ao mar ou engrossando as águas do São Francisco ou do Parnaíba, grandes rios perenes que cruzam ou tangenciam a região. Para infelicidade dos grupos humanos ali residentes, o funcionamento hidrológico de todos os rios que nascem e correm dentro dos limites da área nuclear do domínio dos sertões depende do ritmo das estações de seca e de chuvas, o que torna seus cursos d’água intermitentes e sazonais. Das cabeceiras até as proximidades do mar, os rios autóctones do domínio semiárido nordestino permanecem secos por cinco a sete meses do ano. Apenas o canal principal do São Francisco mantém sua correnteza através dos sertões, com águas trazidas de outras regiões climáticas e hídricas, funcionando, portanto, como rio alóctone. (Ibidem. p. 13)

Esse intenso período de seca anual é o fator climático persistente das terras do sertão semiárido, onde, quando da vinda esporádica da chuva, a água é buscada nas vazantes dos leitos dos rios, esses açudes temporários onde a água ascende mais rapidamente nos períodos chuvosos e garante o mínimo necessário de recursos hídricos ao sertanejo ribeirinho. Mas há não só as “secas anuais notadamente irregulares no espaço e no tempo de duração”, como também existem as secas mais duradouras que, segundo o geógrafo, ocorrem aproximadamente a cada doze anos. (Ibidem, p.33)

Essa paisagem semiárida onde os recursos hídricos são exíguos e anômalos e os

rios são intermitentes – perdem o fluxo das correntezas fluviais durante seis a sete meses, ou eventualmente um pouco mais (Ibidem, p. 46) – teria como motivo para tal clima um conjunto de fatores que vão desde ao aspecto rebaixado da terra entre as chapadas como a sua sujeição a “temperaturas muito elevadas (27 a 29º de média anual)” e precipitações médias anuais variando de 400 a 600 e até 700mm”, sendo que a isoieta “de 750 mm demarca *grosso modo o polígono das secas.*” (Ibidem, p. 31) A incidência desse clima relega à caatinga um solo de complexa definição devido à agregação em sei ínterim de diversas composições existentes no Brasil, com seu aspecto ressequido e gretado, engendrando uma vegetação “cinza-calcinada nos meses secos” e “exuberantemente verde nos chuvosos”, onde as espécies vegetais são obrigadas a se adaptarem ao intenso calor e “à secura incapaz de restaurar-se”. (Ibidem, p. 10) Disto, resulta uma fisiografia original, adaptável e resistente ao calor da terra do sol.

3.1. O sol na cabeça: sertão alucinógeno

Coisas que a gente se esquece de dizer
Frases que o vento vem as vezes me lembrar
Coisas que ficaram muito tempo por dizer
Na canção do vento não se cansam de voar

Você pega o trem azul, o Sol na cabeça
O Sol pega o trem azul, você na cabeça
O Sol na cabeça(...) (**O trem azul**. In: **Clube da esquina**, 1972, faixa 3)

Por sua representativa e assídua presença em nossa língua, em nossa literatura, nas telas do cinema e nas canções brasileiras, o sintagma *sertão* parece ser um lugar comum representativo da nossa nação definido, a grosso modo, como a região erma e semiárida do cerrado e da caatinga onde quase não chove e há escassez dos recursos naturais. Não faltaram tentativas de mapeamento e tipificação dessa terra austera, de suas características e das contingências pelas quais é atravessada. Nesse capítulo discutiremos o sintagma desde sua etimologia até as definições encontradas em algumas escrituras que trataram do tema.

Ocorre que o vocábulo *sertão* existe desde antes de Euclides da Cunha escrever sua obra mestra. Quem quer que se aventure no estudo de sua etimologia encontrará um caminho labiríntico de diferentes definições e conotações que podem ser depreendidas dos usos desse sintagma na esteira da História. Jerusa Pires (2004) encarou o desafio de

investigá-lo mais a fundo e encontrou alguns problemas em tentativas anteriores de estabelecer etimologias, as quais se embaraçam na indefinição de suas significações que suscitam uma infinidade de conceitos.

Jerusa percorre um extenso caminho que engendra significações como esta: “o que está entrelaçado (...), inserido, metido dentro”, advinda da palavra latina “*sero*” (FERREIRA, 2004, p. 26), sentido esse que embora problematizado pela pesquisadora se nos faria interessante aplicado à ideia de um sertão profundo elomariano. Há também, num caminho aparentemente dicotômico de definição, o sentido de lugar distante, interior e profundamente deslocado do litoral, que estaria em lugar de oposição geográfica à costa marítima. A despeito dessa oposição existe, por outro lado e possivelmente anterior, um sentido marítimo do termo, que era empregado no contexto das navegações portuguesas, documentado nos roteiros e relatos de viagens – como os de Vasco da Gama – e expedições nos quais a autora se baseia e que denotarão como significação para o vocábulo o sentido daquilo se encontra mar a dentro, além do litoral, emprego esse que se dá, portanto, desde à remota época naus, antes de se fixar tal conceito na terra firme. Desse modo, numa definição à contrapelo da oposição entre sertão e litoral, veio a existir o emprego do termo em relação ao que se avista do mar: o sentido de uma terra elevada, da serra, do alto monte que se desdobra na vista a partir da paisagem marítima.

Apesar das várias sugestões que trazem à palavra todo um *Aleph* significativo, a autora constata que a palavra *sertão* não é somente o que “ela representa, e que ela não cobre a representação de todos os fatos que a envolvem entre as ‘realidades’ e a expressão” (Ibidem, p.34). Ou seja, embora assaz definida e significada, há a dificuldade de desvelar uma sua origem posto que há um extenso campo de significações que ora se entrelaçam, ora se distanciam, fazendo permanecer uma indefinição. Dentre esses campos, a autora relata as seguintes e dicotômicas categorias significativas: “próximo-distante, longe-perto, deserto-povoado, cultivada-despreparada, árida-fértil, cidade-campo”. Nesse panorama pretensamente dicotômico, talvez seja mais útil perceber a possibilidade de uma certa ambivalência do termo, pois há na terra árida, por exemplo, algum lapso de fertilidade, há a possibilidade do cultivo, embora quase sempre solapada pela predominante esterilidade provocada pelas condições climáticas. A vinda da chuva no sertão muda todo o panorama, que pode não durar muito, mas o suficiente para demonstrar sua fecundidade e apresentar seus resistentes frutos.

Na potente conclusão do estudo de Jerusa se pode contemplar a confirmação de que o vocábulo não foi criado no Brasil e que, aqui, sua significação desboca na terra,

estando mais atrelada ao ambiente distante e oposto ao litoral, sempre situado no interior ermo e quase inóspito por sua natureza árida. Com efeito, analisando na literatura as suas expressões, o sintagma *sertão* possui uma variedade enorme de significados, os quais são elaborados de maneira mais ou menos inventiva pelo ponto de vista de quem vivenciou em algum sertão a sua experiência. Daí que surjam os “mágicos” desdobramentos semânticos da palavra em seu amplo e diverso emprego quando, por exemplo, no campo da literatura, é relacionada à representação de condições sociais determinadas ou “muito específicas”. (Ibidem, 2004, p. 36)

Aquele sentido de lugar de entrelaçamento de que falava a autora, bem como o aspecto mágico de suas ressonâncias inexplicáveis e aturdidoras, nos são úteis para o entendimento da ideia de um sertão multifacetado, cujo quantitativo de referências e definições históricas nos transporta para uma espécie de miragem conceitual quando da investigação semântica do termo. Não deixemos de lado os sentidos que aludem ao sertão como lugar árido do campo, como o interior cuja característica principal é a seca subjacente ao sol insistente, escaldante e trágico, que embaça a vista quando tange a terra ignota, seca e esbranquiçada e, talvez, devaneie a mente de quem o sente pungindo veementemente a cabeça.

É possível verificar na poética de Elomar a representação de um sertão entrelaçado dessas nuances supraditas, pois partem da realidade da terra seca as representações alucinadamente dispostas em canções oriundas da recolha e colagem inventiva de temas caros à memória oral – que é por si só, quando do desenvolver de sua transmissão, entremeada de talhos e retalhos imaginados –, onde confluem diferentes tempos, locais distantes entre si, mitos e ritos em performances de entoações místicas. Assim, a representação da terra pelo cantador errante transcende os padrões habituais da realidade factual para a projeção em sua arte do que parece ser fruto dos devaneios de um beato intelectual do sertão, em cuja faculdade criativa se encontra a confluência paradoxal de traços de várias culturas que vão ser dispostos na canção em forma semelhante a uma colagem. Isso ocorre de modo similar ao das montagens cinematográficas, que costumam projetar uma sequência de cenas em diferentes locações que figuram a atração de variados panos de fundo paisagísticos. Fruto que é o termo de uma já discutida indefinição, o que pode ser feita é a junção de alguns traços de sentidos já empregados para o vocábulo que mais se aproximam das imagens cancionísticas de Elomar, para tentar visualizar num turvo amálgama, de onde vêm as ideias de sertão que se consubstanciam nas representações das suas canções.

Nesse caleidoscópio semântico pelo qual avistamos o sintagma aqui no Brasil, têm lugar cativo os escritos históricos, antropológicos, geográficos e literários, documentações e representações para o que chamam de sertão que podem nos ajudar a ampliar mais o sentido do que viemos chamando por sertão em Elomar, essa paisagem marcadamente fundada por paradoxos, oximoros e ambivalências radicais. Um livro basilar é o documentário jornalístico de Euclides da Cunha, em cuja narração e descrições é possível apreciar também uma imagem histórica e literária de sua experiência antropológica no campo da Guerra de Canudos, gestando em sua escrita um desenho do ambiente do sertão de Canudos – que é um ambiente equivalente em seus aspectos climáticos e geofísicos à realidade da terra de onde partem as representações inventivas do cancionista Elomar –, não sem antes oferecer-nos como introdução uma caracterização técnica e um tanto científica (geológica e topográfica) da paisagem espacial, *A terra*. Em uma análise um tanto antropológica, não escapam dessa introdução os sujeitos dessa terra, condensados n’*O homem d’Os Sertões*. (1902)

A terra, o homem e a luta tecem a unidade da tríade estrutural de sua obra, com a qual dialogamos na estruturação dos capítulos – e na divisão temática das análises das canções – dessa dissertação. Destarte, aqui focamos na lente o primeiro elemento que constitui esse trinômio assaz abrangente em que aparece condensada a ideia de sertão. Partimos do seguinte excerto em que o escritor caracteriza essa terra como uma espécie de lugar vazio e árido por sua cartografia geográfica: “As nossas melhores cartas, enfeixando informes escassos, lá têm um claro expressivo, um hiato, *Terra ignota*, em que se aventura o rabisco de um rio problemático ou idealização de uma corda de serras”. Um ambiente problemático porque situado numa terra em que “não há situações de equilíbrio para uma rede hidrográfica normal”, onde “reina a drenagem caótica das torrentes, imprimindo naquele recanto da Bahia *facies* excepcional e selvagem.” (CUNHA, 2019, p. 52)

Nota-se que a descrição do jornalista caracteriza o sertão como lugar incógnito, ignorado, inóspito. Também é possível depreender o aspecto agreste dessa terra seca onde é quase impossível o cultivo, pois não há rios perenes nem a chuva recorrente ou consistente. Diz-se de um “horizonte monótono em que se esbate, uniforme, sem traço diversamente colorido, o pardo requemado das *caatingas*.” A paisagem da caatinga é vista, assim, por um matiz estável da seca que engole os outros tons que não sobrevivem a esse flagelo, como engole também os lagos com sua “rudeza extrema” (Ibidem, p.58), deixando dos rios apenas os charcos e rastros que se confundem na quimera de uma

paisagem estática e aparentemente sem vida.

Dessa imagem surge também o aspecto de ser o sertão um lugar “sempre evitado, (...) desconhecido”, onde não se pode determinar qual incidência de agentes físicos prepondera na influência da seca, arguindo-se que nenhum cientista teria resistido tempo suficiente ao flagelo até a época para definir o “rincão sertanejo”. (Ibidem, p. 67) O jornalista relata também o registro das altas e contundentes temperaturas como fosse uma espécie de regime que se acentua no verão intensificando o desequilíbrio intermitente e “inatural de dias queimosos e noites enregeladas.” Insolada e insulada, a “terra desnuda” da *caatinga*¹ tão desprovida de vegetação recebe, esporadicamente, turbilhões de ventos e redemoinhos na poeira de seu solo, fazendo embaçar literalmente a paisagem e os rumos do sertanejo em meio às brumas de poeira que oferece ao ambiente esse aspecto de deserto, donde subjazem as ilusões da vista através de uma imagem estagnada e obnubilada pelo pó do chão. Quando da calmaria dos ventos, há as constantes correntes de vapor que trazem à atmosfera uma intensidade insólita. (Ibidem, p. 68)

O sertão de Canudos é descrito por Euclides como uma espécie de modelo reduzido do que vem a chamar “sertões do Norte”, como fosse um sumário que engloba em seus conteúdos as qualidades predominantes desse tipo de espaço, qualidades essas que estão presentes também no sertão representado em nosso *corpus* de estudo. Relata o autor sobre os “ciclos” rigorosos e inflexíveis das secas que se desdobram num “ritmo notável”, pois que no fim de um ciclo outro se inicia. (Ibidem, p.74) Um dos motivos apontados para a seca rigorosa é disposição topográfica da região, pela qual faltaria às terras, serranias altas e perpendiculares ao vento que proporcionassem ao ambiente uma espécie de resfriamento dinâmico. Acima da cabeça, outro motivo: o sol escaldante e persistente com sua capacidade alucinógena, “o inimigo que é forçoso evitar, iludir ou combater” (Ibidem, p. 80)

Há a imagem euclidiana de um chão (solo) estéril, cujas vegetações são espinhentas e esparsas, embora assaz resistentes por manterem-se graças às reservas de água que provisionam quando das quadras menos intensas. Há nessa paisagem um paradoxo figurado na efêmera vinda de uma primavera abundante, a qual faria toda essa paisagem aparentemente intransmutável ganhar vida e colorido, o que no entanto não obsta a vinda de outro ciclo das secas, que tão logo tornam a descolorir a vista de uma vida efemeramente fecunda para os batidos e cativos tons da caatinga.

¹ Esse termo pode ser traduzido da língua tupi por “mato ralo”, “mata branca” ou “terra branca”.

Sobre esse aspecto da sobrevivência no semiárido, à luz das documentações de Capistrano de Abreu e dialogando com Euclides da Cunha, o historiador Márcio Roberto Alves dos Santos assim caracterizou essa paisagem:

“A caatinga, que predomina, abrange uma ampla variedade de cactáceas, de árvores, moitas e arbustos ressequidos, retorcidos e raquíticos, muitos deles providos de espinhos e de meios para evitar a transposição rápida no clima seco do meio. A imagem de uma vegetação de árvores sem folhas e galhos retorcidos e secos foi imortalizada por Euclides da Cunha, mas quem percorre as reservas de caatinga “nativa” depois das chuvas pode constatar que a paisagem retratada pelo autor é transitória. (...) A característica mais fascinante dessa vegetação é a espantosa exuberância com que reage às primeiras chuvas. É quando o cinzento transforma-se em verde. (SANTOS, 2017, p. 55-56)

Apesar de não concordarmos totalmente com o historiador que a seca é “transitória”, uma vez que se faz predominante no ambiente da caatinga, a intermitência imprevista das chuvas é, de fato, um dado importante (esse sim transitório) para caracterizar esse espaço como lugar onde há escassez constante e fartura efêmera. Não fosse assim, não seria recorrente o fenômeno da migração e do avassalamento da vida na terra devido à neutralização das forças naturais pelo flagelo constante do clima. Com efeito, a resistência potente da natureza e do povo sertanejo é um fator que garante a sobrevivência e, como aqui tratamos das questões da terra, vale mencionar uma figura dessa natureza que se nos oferece como modelo reduzido e alegórico dessa resistência. Diz-se do imbuzeiro, ou umbuzeiro, “a árvore sagrada do sertão” euclidiano e, também, sagrada no sertão representado pelas canções de Elomar (CUNHA, 2019, p.88).

Em **Canção da catingueira** (MELLO, 1972, faixa 12), o eu-lírico cantador oferece alguns versos a essa árvore que pode ser vista como uma espécie de metonímia da resistência no sertão. Ela é a “sócia fiel das rápidas horas felizes e longos dias amargos dos vaqueiros. Representa o mais frisante exemplo de adaptação da flora sertaneja (...) modificando-se à feição do meio, desinvoluindo, até se preparar para a resistência e reagindo” (CUNHA, 2019, p. 88), resistência essa que se faz por meio do desafio às secas contínuas, as quais vence graças às reservas de água armazenadas em suas raízes. Tão generoso é o umbuzeiro que ainda divide essas suas reservas com o homem do campo e, segundo o documentarista, se não houvesse essa partilha o sertão “estaria despovoado.” (Ibidem, p. 89)

Durante os escassos períodos de interrupção da seca, aflora o umbuzeiro como um

indicativo da vida e “o sertão é um paraíso”. É interessante notar como a ambivalência dessa paisagem coaduna as imagens mais áridas às mais vívidas, mesmo que estas sejam insuficientes para tirar o protagonismo daquelas, o que reforça ainda a ideia de um sertão fronteiro sobre a qual discutimos no primeiro capítulo, por ser o sertão elomariano o lugar de encontro de paisagens antagônicas. A aridez é protagonista também nas paisagens das canções elomarianas, onde o júbilo da chuva aparece como algo remoto no panorama temporal do sertão. Quando inesperadamente surgem o simples risco de um raio no céu ou o estrondo de um trovão, a beleza toma o lugar na vista, imagem essa que pode ser contemplada em **Joana flor das alagoas** (MELLO, 1972, faixa 5), única canção do disco em que se narra o aparecimento da chuva, como fosse a personificação do sagrado choro de Deus no sertão. Nas toadas de **Das barrancas** (op. cit.), as questões telúricas geralmente vêm associadas à divindade, o que permite depreender na imagem poética dessa terra elomariana uma metáfora panteísta, uma vez que as lágrimas da deidade vêm a ser figuradas como a própria e tão esperada chuva.

3.2. O Paraíso é uma Miragem

De repente um traço ligeiro rasgara o céu para os lados da cabeceira do rio, outros surgiram mais claros, o trovão roncara perto, na escuridão da meia noite rolaram nuvens cor de sangue. A ventania arrancara sucupiras e imburanas, houvera relâmpagos em demasia (...) (In: **Vidas Secas**. RAMOS, 2020, p. 63)

São escassos os exemplos no cancionário elomariano onde o cenário da canção está vinculado à chegada da chuva, mais escassos ainda quando se trata de sua consubstanciação no “paraíso” mirabolante documentado por Euclides e representado na canção que acabamos de citar. “*Todo bem é de Deus que vem*”: eis a máxima da esperança religiosa cantada pelo eu-lírico de **Campo Branco** (MELLO, 1978, disco 1, faixa 7), figura sujeita ao penar pela falta da benevolência da chuva para o solo que vai se embranquecendo em sua visão pelo fastio da terra do sol. “*Campo lindo ai qui tempo ruim / Tu sem chuva e a tristeza em mim*”: chega-se a ver beleza nesse campo, no qual as condições de vida são ruins por causa da ruindade do “tempo”, cujo fator ausente (a chuva) entristece a alma do sujeito. Sua única esperança é a espera otimista de uma chuva

“tardã” (tardia), através da qual sua alma poderá florescer e florescerá também o “amor” do qual, assim como em **Canção da catingueira** (op. cit.) aparecem as penas no plano de fundo de uma paisagem protagonista: a paisagem da seca, da procura dos mínimos sinais da chuva.

Aquele “paraíso” contingente de que falávamos, como já dito, é transitório: impera a seca. Banhado pelas chuvas o sertão traz a fartura, mas não demora muito o retorno da escassez, da paisagem desértica onde novamente se redesenha a seca, caem as flores e folhas das vegetações e se torna à atenção aflita ao umbuzeiro, quer dizer, ao termômetro da seca. Enquanto suas últimas folhas não caírem no chão, ainda há esperança para o eu-lírico de **Canção da catingueira**, pois no umbuzeiro estão concentradas a alegoria da resistência do sertão e a confiança do sujeito na sobrevivência à seca. Há uma relação alucinante de ânsia para com quaisquer sinais a natureza, isso enquanto o sol abate a cabeça e leva o sertanejo a acreditar na mudança, a qualquer momento, da paisagem avassaladora, crença essa que espera pela intervenção divina no tempo. O sol por si só é ambivalente enquanto indispensável à vida, mas também um dos responsáveis por tirá-la da terra, por clarear o campo e por engendrar miragens, provendo de ilusões o imaginário constante do povo do sertão.

Com efeito, percebe-se no sertão elomariano uma confluência de ambivalências que permitem conviverem na memória real e remota do cantador a esperança da chuva e as ilusões de sua contingência em meio à fantástica persistência das secas, representada essa ambiguidade por notas que partem desde as mais vívidas narrativas orais que cultivam, esperam e pressagiam a vinda de uma possível paisagem benevolente, imaginada e sagrada, até as alucinadas representações por narrativas cancionísticas que entoam as polaridades de uma terra camaleoa, que desterra a sua gente, nutrindo e desnutrindo a sua própria imagem. Destarte, a representação regional parte da realidade de uma paisagem preponderantemente desértica e que conta com as oportunidades da contingência para ganhar cores em seu fundo acinzentado, o que só ocorre em períodos mais ou menos indeterminados. Quando a chuva enfim intervém, ressurgem da imaginação para a vista a miragem da terra em vida, que tão logo é enevoadada pela constante monótona que retorna, predomina, assola, e alucina o intelecto transmissor das narrativas que perpetuam a memória “*dessa terra seca em ança (ânsia) e aflição*” (MELLO, 1978, disco 1, faixa 7. Grifo nosso.).

Assim, o sertão vai sendo figurado como uma espécie de deserto inabitável mas

habitado, devido a sua força repelente e “com sua variante única da cor: um oceano imóvel, sem vagas e sem praias” (CUNHA, 2019, p. 91). A metáfora marítima de Euclides deixa bem clara esse elemento desértico do sertão, e já vimos como nas diferentes significações desse sintagma há o seu uso correlato às miragens telúricas avistadas a partir do contexto mareante. Assim: a desértica “natureza compraz-se em um jogo de antíteses” onde há o constante estio e a enlouquecedora espera da chuva. “Na plenitude da seca são positivamente o deserto” de solo salobro, ao passo que no “sobrevir das chuvas, a terra, como vimos, transfigura-se em mutações fantásticas”. (Ibidem, p. 92)

Um agente dessa seca de que não tratamos ainda, mas que também carrega parte do dolo à terra, é o homem, o qual o jornalista chamará de “fazedor de desertos”, pois percussor do “legado indígena” de atear fogo a terra, ecoando um primitivo processo agrícola que foi intensificado em sua pior feição pelos colonizadores que tentaram se estabelecer nos sertões. (Ibidem, p. 95) Segundo Euclides, os amplos campos brancos do sertão foram abertos pelo “fogo livremente aceso, sem aceiros, avassalando largos espaços” ateados pela bravura e ganância do sertanista “em busca do silvícola e do ouro.” (Ibidem, p. 96). Assim,

Atacou a fundo a terra, escarificando-a nas explorações a céu aberto; esterilizou-a com os lastros das grupiaras, feriu-a a pontacos de alvião, degradou-a corroendo-a com as águas selvagens das torrentes; e deixou, aqui, ali, em toda parte, para sempre estéreis, avermelhando nos ermos com o intenso colorido das argilas revolvidas, onde não medra a planta mais exígua... (CUNHA, 2019, p. 96)

o homem fez-se uma componente nefasta entre as forças daquele clima demolidor. Se o não criou, transmudou-o, agravando-o. Deu um auxiliar à degradação das tormentas, o machado do catingueiro; um supletivo à insolação, as queimadas. (Ibidem, p. 98)

Daí que, pela visão euclidiana, o homem tenha sido realmente capaz de colaborar com criação do ambiente desértico do sertão. Deserto esse que, segundo o jornalista, é a componente paisagística a ser vencida pelo homem, pois sua consequência irremediável é a sede que, se não sanada, martiriza ainda mais o homem em sua constante angústia para com a calcinada terra. Essa espécie de deserto é representada como *terra ignota*, a qual segundo Willi Bole corresponderia ao “Liso do Sussuarão” no romance de Guimarães Rosa (BOLE, 2004, p. 67), onde o sertão vem a ser definido como o lugar “onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar.” E onde “viver é muito perigoso” (ROSA, 2015, p. 33). O liso, essa extensa camada desértica de terra

pela qual Riobaldo e seus malungos jagunços devem atravessar, é descrito no romance como um lugar que “não concedia passagem a gente viva, era o *raso* pior havente, era um descampo dos infernos”, sendo “o mais longe – pra lá, pra lá, nos ermos. Se emenda com si mesmo. Água, não tem.” (Ibidem, p. 40)

Pelo excertos, percebemos como a paisagem desértica é representada nas lentes do romance roseano de maneira símile à documentada por Euclides. Porém, ocorre que, segundo Bole, a visão jornalística de Euclides permitiu-lhe orientar e controlar essa terra ignota, ao passo que a narração de Riobaldo no romance roseano caracteriza “o sertão como lugar labiríntico”. Nesse sentido: “O olhar de Guimarães Rosa sobre o sertão é o exato oposto das vistas euclidianas do alto: é uma perspectiva rasteira. Enquanto o ensaísta-engenheiro sobrevoa o sertão como num aeroplano, o romancista caminha por ele como por uma estrada-texto.” (BOLE, 2004, p. 76)

Não tão distante desse olhar roseano estaria o sertão elomariano, uma vez que as paisagens fatais narradas por Riobaldo possuem uma potencial similitude com aquelas que são figuradas nas canções de Elomar, onde a seca também aparece em sua faceta maligna, como alegoria do mal e do assombro. Se

Euclides escreve *sobre* o sertão, apesar da empatia que sente pela “terra”, Guimarães Rosa escreve *como* o sertão, incorporando o potencial dedálico da paisagem ao seu método de narrar. O sertão (...) torna-se uma ‘forma de pensamento’. (Ibidem, p. 82)

Sem peso de consciência, podemos sugerir que as canções elomarianas também possuem essa essência artificiosa e inventiva de narrar “como o sertão”, pois não só o uso da linguagem dialetal, como também as dicções e ritmos musicais nelas contidos estão, de certo modo, evidenciando através de uma linguagem representativa as formas de pensar do imaginário sertanejo. O movimento narrativo das canções de nosso *corpus* tematiza o sertão sob um olhar tão rasteiro quanto profundo, que parte de dentro dessa paisagem para representar as vicissitudes que atravessam o ambiente e os sujeitos sertanejos que são figurados. Além disso, pode-se depreender em algumas canções umas tramas complexas das quais emerge a confluência de temas os mais diversos, circunscritos à realidade do sertão e extensivos ao acabamento psicodélico² arquitetado pela imaginação inventiva que está por trás das composições.

² Trata-se, o uso desse termo em nossa dissertação, de uma licença poética através da qual lhe atribuímos uma conotação mais livre, sem maiores consequências. Conhecemos pouco das implicações do termo nas áreas da neurociência e da neuropsicologia, contudo, nos é grata tão somente a amplidão de seu sentido dicionarizado que remonta àquele tipo de expressão que foge dos padrões habituais, podendo causar

3.3. Sertão Inventado

“Chegariam a uma terra distante, esqueceriam a catinga onde havia montes baixos, cascalho, rios secos, espinho, urubus, bichos morrendo, gente morrendo.” (In: **Vidas Secas**. RAMOS, 2020, p. 119)

Até aqui, corremos um percurso através do qual tentamos entender melhor a ideia de sertão e, mais especificamente, como algumas representações desse *lócus* se inscrevem em nossa tentativa de compreender o sertão profundo representado no cancionário elomariano. Em sua tese, Simone Guerreiro discorre a respeito desse sertão da terra elomariano e afirma que “o artista constrói uma geografia distinta, particular, **inventada** e, simultaneamente, **encantada**, onde abriga a cultura do sertão não representada pela baianidade oficial” (GUERREIRO, 2005, p. 131. Grifo nosso). Esse aspecto encantado da geografia bem cabe no intuito de compreender o teor inventivo que faz o sertão elomariano, assim como o de Rosa, ser representado por uma espécie de regionalismo que ultrapassa os limites físicos da geografia do sertão, criando-se uma paisagem mais profunda e artística que aquela documentada por Euclides ou mesmo figurada por alguns escritores tidos como regionalistas.

Essa geografia inventada possui como ponto central o “Rio Gavião”, segundo a autora, num lugar onde há a falta d’água, o rio “simboliza o cosmos e imprime sentido ao caos do sertão; traz a fertilidade, mantém a organização social, estabiliza laços afetivos e inspira vida e beleza à aridez da caatinga,” Isso hoje em dia, pois até a “construção da barragem de Anagé, em 1988”, esse rio só conhecia mesmo as secas. Uma dessas secas de caráter mais permanente e avassalador foi a chamada “‘Noventinha’; sobre a qual Elomar teria ouvido de narradores anciãos os trágicos relatos. (Ibidem, p. 132) Essa seca também ficou conhecida como “‘Fome noventinha’, ocorrida em 1890”, e foi

alterações na percepção. Nesse sentido, através do exame de canções nas quais percebemos conviverem temporalidades difusas, seguimos a ideia de que em algumas delas temos acesso a uma realidade fantasmagórica presente em sua própria ausência em meio às tramas fictícias das narrativas, engendrada por uma espécie de movimento de dilatação e contração um tanto exacerbada da ideia de tempo quando da figuração, por exemplo, de um sertão onde aparecem figuras tão atípicas como princesas e reis. A despeito da textura mais restrita do trato sonoro das canções, nada psicodélica quando comparada a expressões de cunho mais sonoramente atípico, o uso desse termo está restrito, aqui, à confluência estilística presente na aproximação de temáticas destoantes entre si, pertencentes a lugares e tempos aparentemente inconciliáveis.

representada por Elomar em seu LP **Fantasia Leiga para um Rio Seco** (1981), cuja temática remonta, também, à geografia do Rio Gavião.

Em **Formação do Brasil Contemporâneo** (2011), Caio Prado Jr. relata uma outra seca histórica que acometeu o nordeste. Quase cem anos antes da chamada Fome Noventinha, os sertões do norte tinham sua economia voltada para a criação de gado. Ocorreu que, em 1793, outro flagelo assolou a terra, seca essa em que houve grande mortalidade. O estio que já era recorrente no século XVIII, firmou-se como golpe final entre 1791 e 1793, num período de seca que durou três anos os quais foram lembrados com espanto muitos anos depois. Segundo o historiador, “o sertão não se refaria mais deste golpe. Vegetará daí por diante num estado crônico de debilidade congênita que se prolongará até os nossos dias” (PRADO JR., 2011, p. 206). Tal período de seca, ainda, fora responsável pela perda do mercado pelo sertanejo nos “grandes centro agrícolas do litoral norte, que passam, em proporções crescentes, a consumir o charque do Rio Grande do Sul” (Ibidem, p. 77). Essas perdas de lugar no mercado pecuário certamente colaboraram demasiado para o constante subdesenvolvimento do povo sertanejo.

O historiador caracteriza a terra do sertão como tendo um meio físico ingrato, cuja região transcorre desde o “médio São Francisco até o rio Parnaíba”. Segundo o autor, o relevo da caatinga constitui-se de “largos chapadões de terreno mais ou menos unido e plano; a vegetação (...) é formada de uma associação florística que, sem ser rasteira, é bastante rala (...)” o que tornava impossíveis os processos agrícolas, devido à falta d’água. Essa forragem escassa, no entanto não impedia que houvesse a criação de gado nesse amplo espaço, que podendo pastar livremente pelos largos campos, encontrava “um mínimo de subsistência”. Nesse terreno rústico, o gado era dotado de grande resistência e de um instinto apurado que lhe permitia procurar nos imensos pastos o alimento parco. (Ibidem, p.62)

Embora o prolongamento das secas provocasse um estado de calamidade, havia as “zonas privilegiadas, como as margens do São Francisco, o Parnaíba e seus afluentes, e outros rios de águas perenes, exceções raras nesta vasta região e que garantem pelo menos aquele elemento indispensável às populações locais e fazendas ribeirinhas.” Contudo, cenário dos arredores do Rio Gavião que é tematizado nas canções de Elomar, como já mencionamos, não tinha esse privilégio. O solo da terra era salino, o que deu origem aos “chamados lambedouros”, onde o gado se abastecia do sal que necessitava (Ibidem, p.63). Todo esse cenário agreste não favorecia a criação de gado, que até o século

XVIII era a fonte principal de subsistência, uma vez que as fazendas de gado eram os “únicos estabelecimentos do sertão”, embora não fossem tão numerosos. (Ibidem, p.64)

Assim, os povoamentos procuravam as margens dos rios que resistiam, ou se estabeleciam rentes aos chamados olhos d’água (ou vazantes, como observamos na esteira de Azis Ab’Saber), pequenos poços que restavam em lugar do leito dos rios secos “onde o lençol subterrâneo é mais permanente e resistente às secas, bem como acessível aos processos rudimentares de que dispõe a primitiva e miserável população sertaneja” (Ibidem, p. 65) . Nesse cenário, o cultivo agrícola aparece como elemento raro e de pequena escala. Preponderava a criação de gado, que com o advento das fortes secas também foi se amudando ao passo que a população pastoril foi sendo vítima dos grandes ciclos das secas.

Segundo o historiador, esse painel agrário do período colonial do Brasil se constituía de três elementos que, conjugados, deram espaço à “grande exploração rural” são eles “a grande propriedade, a monocultura e o trabalho escravo” (Ibidem, p.127). Nessas fazendas de gado, o trabalho (escravo) era executado pelos chamados “*fábricas*, auxiliares de vaqueiro”, os quais tentavam plantar os alimentos de sua subsistência “nas várzeas dos rios, únicos lugares em que a agricultura é possível nessas regiões semiáridas.” (Ibidem, p. 166) Tendo em vista essas margens dos rios como único ambiente em que se faz possível lograr a vida no campo, não deve ter sido à toa que Elomar escolheu para o título de seu primeiro disco a toponímia **Das barrancas do Rio Gavião** (Op. cit.), por ser das margens desse rio de águas escassas que partem as inspirações e os retratos de uma paisagem escassa e praticamente insuficiente à manutenção das provisões das vidas humanas, animais e vegetais.

Essa terra caracterizada por Caio Prado, embora sofra de todas os revezes até agora descritos, possui uma escassa fonte de vida, chamada pelo historiador de “um ativo favorável”, graças ao qual foi possível o povoamento nos sertões (Ibidem, p. 200). A paisagem dos sertões do norte, contudo, “por centenas de léguas, é sempre a mesma”, terra ignota e dilatada composta por um solo salino que se estende em largos campos.

Sérgio Buarque de Holanda preludia as **Raízes do Brasil** (2014) com a assertiva de que nós, brasileiros, “somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra”. Essa reflexão do historiador está preocupada com o fato de haver em nossa paisagem “um sistema de evolução próprio de outro clima e de outra paisagem” (HOLANDA, 2014, p.35) Noutras palavras, o Brasil seria herdeiro de costumes, ideias e instituições de heranças advindas do exterior, dos movimentos coloniais de onde advieram a herança escravocrata e também

os privilégios dos quais subjaz a razão da hierarquia que, na visão do historiador, são hereditários. Nessa visão de constituição do Brasil, se percebe uma espécie uma tentativa (muito bem sucedida, aliás) de analisar o nosso “destino histórico (raízes)”, através de uma metodologia que opera dialeticamente uma arguta investigação das contradições, tirando-se proveito da interpenetração analisada nos distintos polos de ideias que tentaram documentar a realidade histórica de nosso país.

A ideia de que o brasileiro é um desterrado em sua própria terra nos faz cara a este estudo quando pensamos a existência de um amálgama inventivo na poética de Elomar que leva em soma desde os dados reais e históricos da terra do sol, até as influências advindas de outras paisagens que se interpenetram no sertão elomariano, criando-se assim um sertão inventivo que é tributário tanto da cor local do ambiente semiárido enquanto primeira e mais evidente fonte de inspiração, quanto das fontes outras de culturas que dão corpo às raízes coloniais do povo brasileiro. Essa espécie de exílio imaginário na própria terra, essa geografia inventada que abarca desde as manifestações mais populares e reais da história dos sertões até elementos que deles são avistados como uma espécie de miragem, permitem observar na poética de Elomar um tal sertão profundo, que se volta pra dentro em busca de um desdobramento que encontra também um teor musicalmente erudito para a representação das narrativas remotas e pretéritas do populário sertanejo. Diz-se de um retorno à tradição que faz ver-se a terra não somente tal qual é em sua realidade imediata, mas considerando o áspero processo histórico pelo qual o sertão passou em sua (de)formação e que foi transmitido entre as gerações pelo povo. Disso resulta uma espécie de sertão atemporal, onde há o choque de imagens do passado e do presente, de dentro e de fora do seu ambiente, tão reais quanto mágicas a depender dos encontros de elementos no interior da canção.

O principal território geográfico de onde subjazem as imagens poéticas de Elomar é conhecido como “Sertão da Ressaca, localizado no sudoeste da Bahia” (PORTELA & MAGALHÃES, 2016, p. 151), compreendido como uma espécie de sertão clássico, o qual teria seu polo negativo em ter sido corrompido por elementos da modernidade. Suas canções prestam contas, em primeiro plano, a essa paisagem clássica e histórica onde a contundência da seca aparece em lugar de destaque para caracterizar a vida nas margens do Rio Gavião. O desdobramento artístico do trato estilístico que o compositor aventa a partir do aprofundamento nessa paisagem histórica do Sertão da Ressaca, inserida em sua imaginação inventiva, é que engendrará a ideia de um sertão profundo, voltado não só à realidade histórica desse território do sertão, mas, principalmente à representação

profunda do sertão por meio da arte musical.

Trata-se, o Sertão da Ressaca, de um espaço que sofreu várias invasões e ocupações, ocorridas desde o início do século XVIII, quando esse território ainda era tido como um imenso vazio pelos olhos dos conquistadores, a despeito de que era a morada de povos nativos – “índios kamacãs (ou mongoiós), botocudos e pataxós” (Ibidem p. 154) – os quais foram massacrados em virtude da tomada de novos territórios pelos conquistadores da Coroa. É notável a representação desse recorte histórico das conquistas territoriais na canção composta por Elomar em homenagem à valentia e resistência dos índios Mongoiós, cujo título é **Canto do Guerreiro Mongoió** (MELLO, 1978, disco 2, faixa 4).

A herança da terra do sertão age sobre o homem e sua criação, fundamentando-lhe as condições severas de existência e fazendo dele o narrador experiente das peripécias que o entrelaçam ao seu lugar. Destarte, o homem é profundamente influenciado por sua paisagem de origem criando rugosidades as quais, nas palavras de Milton Santos, “são o espaço construído, o tempo histórico que se transformou em paisagem, incorporado ao espaço” (SANTOS, 2008, p. 173, apud OLIVEIRA, 2015, p. 4)

As variadas narrativas históricas sobre a terra do sertão seriam, em sua confluência, os lugares nos quais a o dinamismo de uma paisagem inerte é colhido e reinventado pelo narrador cantador, transmissor dos fatos que lhe foram transmitidos sobretudo oralmente. Seu olhar imaginativo para a paisagem lhe permite mesclar na arte cancionística os elementos caros às tradições de seu povo desde a gênese da constituição de um território onde se percebe o fluxo de várias tendências e vieses. Noutros termos, essa paisagem do sertão, enfim, é o cenário onde o poeta cantador vai colher as cores que nuançará inventivamente em sua canção, onde está sempre presente, quando se trata da terra do sertão, a constante da seca. Esta, e isso nos parece ter sido provado nesse capítulo, não é mera invenção, trata-se de uma realidade histórica ainda presente nos territórios semiáridos da caatinga que é transportada, juntos com seus flagelos da fome e da morte, para o terreno de uma geografia inventada e encantada das canções de Elomar. Por fim, para terminar esse tópico dando voz ao compositor, vale mencionar que o processo inventivo que culminará nas canções é tido por Elomar como “traslado geográfico licencioso poético”. (GUERREIRO, 2005, p. 134) Sobre esse aspecto da inventividade que viemos ressaltando e que nos servirá de caminho para compreender uma espécie mais moderna de regionalismo em sua poética, discutiremos no capítulo a seguir.

4. O homem

4.1. Sertanejos: a canção dos homens e mulheres da terra

Nesse capítulo tentaremos traçar um perfil desses homens e mulheres sertanejos que são descritos nas canções de Elomar como viventes da paisagem que descrevemos no capítulo anterior. Primeiramente, faz-se oportuno frisar que também há nos sertões uma sociedade de classes, na qual o poder territorial, econômico e político está nas mãos dos herdeiros dos conquistadores, das famílias tradicionais que tomaram frente na ocupação desses espaços. Na região dos Sertões da Ressaca, o domínio sobre a maioria despojada de bens materiais era exercido pelos herdeiros desses conquistadores, tidos como:

homens que nasceram ou se integraram às famílias tradicionais à frente do poder e da administração local. Homens cujas posses não eram somente terras, mas também as letras. Foram eles que elegeram aquilo que faria parte da memória dominante, que deveria ser escrito e lido sobre o passado conquistense, em detrimento daquilo que deveria ser esquecido ou ‘confinado’ ao campo da oralidade. (PORTELA & MAGALHÃES, 2016, p. 161)

Nessa composição social, a classe dominante foi responsável histórica pelo aniquilamento do povo nativo e pela invectiva de exercer o poder sobre o povo desterrado e insulado num mar de latifúndios, bem como sobre as culturas locais. Dessa colonização e da mistura de etnias engendrada nesse processo histórico, surge o que Euclides da Cunha nomeia como sendo a “raça” sertaneja, residente de um meio que insula tal povo ao ponto de se conservarem seus “atributos e hábitos avoengos”. Diz-se da formação de uma “raça forte” de um povo sertanejo que mantém os velhos hábitos e as tradições mais longínquas, as quais lhe garantem uma religiosidade fanática e a manutenção de um “folclore belíssimo de rimas de três séculos...” (CUNHA, 2019, p. 143).

Por essa visão, o tipo sertanejo vem a ser caracterizado pelo jornalista como “uma subcategoria étnica já construída” (Ibidem, p. 150), fruto das miscigenações que lhe conferem esse caráter de uma raça resistente cuja mestiçagem se destoa das ocorridas nas regiões litorâneas por um traço substancial que é a constituição tardia do meio, através da qual o sertanejo teria tomado emprestada do nativo “selvagem (...) a intimidade com o meio físico, que ao invés de deprimir enrija o seu organismo potente, reflete, na índole e nos costumes, das outras raças formadoras apenas aqueles atributos mais ajustáveis à sua fase social incipiente” (Ibidem, p. 154).

Dessa constituição étnica surgiriam os espíritos retrógados dos sertanejos que, no entanto, não teriam aceitado a degeneração de sua cultura em vias de uma imposição de costumes outros que fogem às práticas de seu meio. Disto, resultaria uma certa autonomia da “raça” empreendida desde sua gênese polivalente e responsável pela transfiguração dos traços herdados, o que permitiria sua adaptação ao meio e às forças naturais e antrópicas que circundam sua existência. Por isso, esse sujeito “é, antes de tudo, um forte” (Ibidem, p. 157). Apesar de ser classificado de forma determinista e preconceituosa por Euclides como um mestiço “desengonçado, torto”, desprovido da firmeza linear dos passos e cuja fealdade e o abatimento lhe conferem um caráter humilde, o sertanejo, ao nosso ver, não se trata de uma raça raquítica, deixamos o racismo pra Euclides e tiramos de sua análise o fato de, isso sim, ser um resistente sobrevivente dos flagelos e às fadigas. Mesmo empertigado pelo seu meio, possui o preparo e o impulso impetuoso e enérgico para lidar com as peripécias da vida no campo. (Ibidem, p. 158)

São homens e mulheres vigorosos, em sua maioria sobreviventes da miséria. O “vaqueiro” é o tipo sertanejo mais característico e indiciário, caracterizado como sujeito subserviente à patronagem de caráter escravagista dos grandes fazendeiros, acostumado à “intermitência (...) de horas felizes e horas cruéis, de abundância e misérias – tendo sobre a cabeça, como ameaça perene, o sol, arrastando de envolta, no volver das estações, períodos sucessivos de devastações e desgraças.” Daqui resulta a imagem de um ser “condenado à vida”, resignado à seca e ao poderio do homem, munido de sua vestimenta que se consubstancia em armadura de couro talhada conforme as exigências do rompimento de um meio doloso. Sua aparência rústica reflete e se adapta à própria natureza que o reveste, traduzindo-se em sua moral a inconstância dos reveses do clima de sua terra. (Ibidem, p. 161)

Para o determinismo de Euclides, “todo sertanejo é vaqueiro” uma vez que a criação de gado se faz presente como trabalho dominante no território sertanejo, ao passo a agricultura coadjuva na paisagem do sertão como prática rudimentar. Nessa toada, o vaqueiro trabalha para os patrões tentando reunir no liso e amplo agreste o maior contingente possível da criação de gado para ter dele, quando muito, uma parte da mísera parte que lhe cabe, a paga injusta que lhe é reparada como fosse dado um óbolo a um pedinte mingado. Não bastasse ter que se sujeitar a essa administração do senhoril rural, o vaqueiro se vê sujeitado também ao clima da terra do sol, onde a seca faz trágica morada. (Ibidem, p. 164) Porém, e aqui se faz oportuno colocar em cheque o foco de Euclides num determinismo geográfico, se formos observar, mesmo de longe, a

conjuntura econômica e territorial de um senhoril tal qual narrado pelo jornalista, poderíamos deduzir que a “cerca” seria tanto quanto ou a principal responsável pela ação trágica relegada quase unicamente à “seca”, uma vez que os padrões seriam os menos – ou nada – afetados pelas condições naturais. Preferimos pensar na hipótese de que o latifúndio e sua consequente e aberrante desigualdade social foi e ainda é um grande responsável pelo problema da fome e da seca.

Apavorando ainda mais esses espíritos subalternos, a seca se configuraria como “um complemento à (...) vida tormentosa”, algo que já é costumeiro e também, ao nosso ver, uma arma política manuseada pela elite detentora das imensas propriedades privadas (Ibidem, p. 175). O sertanejo a enfrentaria numa espera serena, estando a todo tempo preparado para plantar ligeiramente quando do acaso da chuva, isso quando ela não vem arrastando tudo, formando as enchentes e uma inflexão brusca e extrema de um clima quase perene. Dessa escassez resultam alguns ritos, espécies de atos rituais que vão desde as procissões com suas ladainhas pela clemência do tempo, até as simpatias supersticiosas que tentam pressagiar a seca e a vinda da chuva. A seca, porém, “é inevitável”, e isso faz com que esses sujeitos simples do sertão tenham que reagir a essa fatalidade, seja a partir da reza e das procissões, isto é, da busca da consolação religiosa, ou da necessidade de procurar na vida nômade um êxodo para sua desgraça, fugindo do patrão rumo ao barro do chão. (Ibidem, p. 177)

Desse êxodo, ou da fatalista migração para o desconhecido, trataremos no próximo capítulo. Falávamos da religiosidade, esta que se faz assaz presente no meio semiárido sertanejo. A religião, assim como o povo, seria mestiça. Nesse misticismo, segundo Euclides, encontram-se convergentes as crenças de pelo menos três distintos povos, numa “aproximação violenta de tendências distintas”, convivendo num só espírito as complexas credências em entidades folclóricas e fantásticas – como a “*caapora*, (...) os *sacis* diabólicos, (...), os *lobisomens* e *mulas sem cabeça* notívagos” –, as profecias mirabolantes dos alucinados taumaturgos sebastianistas, as benzeduras, as missões e penitências, dentre outras. (Ibidem, p. 182) Com suas persistentes ladainhas religiosas, o sertanejo busca esse apelo ao “maravilhoso”, em sua “condição inferior de pupilo estúpido da divindade.” Daí que, solapado pelos fazendeiros e pelo sol e não recebendo uma resposta divina, os crédulos sujeitos se deprimam, pervertam-se e se alucinem em constantes frenesis. (Ibidem, p. 184)

Esse aspecto ritualístico dos cultos religiosos, praticado em função da rogação à intercepção divina por uma mudança do clima, muito tem a ver com a estrutura do jogo,

o qual aparece como elemento apascentador das agruras da vida. É sobre isso que trataremos a seguir, considerando-se essa figuração descrita dos sujeitos sertanejos como vestimenta típica do *ethos* dos sujeitos líricos das narrativas cancioníscas elomarianas.

4.2. Memória de Cantador

Só é cantador quem traz no peito o cheiro e a cor de sua terra, a marca de sangue de seus mortos e a certeza de luta de seus vivos...” (SILVESTRE, François. Cit. in: **Cantoria 1**, 1984a, faixa 11)

Eni Orlandi (2009) trata da interdiscursividade ao determinar que a linguagem tem uma função de incompletude que atinge tanto os sentidos quando os sujeitos. Entende que esses elementos se encontram num entremeio, mas neles faltaria algo. Essa incompletude, porém, daria abertura ao “simbólico, pois a falta é também o lugar do possível.” (ORLANDI, 2009, p. 52) Para Eni, o interdiscurso é a própria “memória coletiva”, e sua função não extrapola, no dizer, uma rede de formulações que já teriam sido tecidas e esquecidas, mas que construiriam uma

história de sentidos. É sobre essa memória, de que não detemos o controle, que nossos sentidos se constroem, dando-nos a impressão de sabermos do que estamos falando. Como sabemos, aí se forma a ilusão de que somos a origem do que dizemos. Resta acentuar o fato de que este apagamento é necessário para que o sujeito se estabeleça um lugar possível no movimento da identidade e dos sentidos: eles não retornam apenas, eles se projetam em outros sentidos, constituindo outras possibilidades dos sujeitos se subjetivarem. (ORLANDI, 2009, p. 54)

No exposto, é possível perceber uma relação de falta de domínio da memória pelo ser, memória essa na qual se constroem os sentidos. A origem dos discursos, destarte, seria sempre exterior ao sujeito que nada cria, permitindo-o reconhecer traços possíveis de sua identidade. Mas, com toda a subjetividade que está em jogo, os sentidos são apenas projetados e se oferecem como projeções de outras realidades. Essa parece ser uma das funções do cantador, é interessante pensar como o próprio, na cultura oral do sertão, é responsável por uma espécie de restituição da memória, como fosse um arauto dos arquivos perdidos, sua voz quase épica cumpre o papel de trazer elementos que estão em

processo de se perderem. Sua voz é heroica pelo fato de manter viva a memória, por mais que não tenha domínio total sobre ela. Traz à tona todo um manancial polifônico sem que se dê conta das origens mais primárias do que constitui sua emissão:

“ O cantador vive em meio a valores e saberes que se perdem. Não há mais tropas, as feiras foram perdendo o papel agregador, a sabedoria dos anciãos é desprezada. Todo conhecimento de tal mundo, que antes se justificava em conversas à roda do fogo ou durante os intervalos da lida, ameaça se perder ou, o que é pior, deixar de ter valor existencial. O violeiro é o último cronista e seu mais sofrido cantor, porque, mesmo debalde, canta para rejeitar a morte do sentido. Muitas canções da obra elomariana cumprem o dever de restituir a memória, de lembrar exemplos, de narrar a história, de dar vida a personagens que se foram. Épica feita de lirismo e melancolia.” (MELLO, 2008, Pág. 38)

O cantador é responsável pela função de reavivar o interesse pela história oral, restitui o conhecimento de um mundo esquecido resgatando as imagens do risco de serem perdidas. Munido de sua voz, desencadeia efeitos de sentido que são transmitidos da forma mais viva e sensorial. É mais presente que a gravação em áudio, traz em sua aparência imagem viva do sertanejo e vaqueiro, media de maneira singular e performática as memórias de culturas distintas, modula-as de modo a captar a cumplicidade instantânea de seus receptores. Canta os acontecimentos mais recentes em suas relações com o passado e vice-versa pela prolação de um linguajar que amalgama essas temporalidades. Funciona em metáfora como um arquivo nômade que informa aos sujeitos conteúdos e modos de dizer, o conteúdo mais raro é transfigurado e exposto em sua performance. Seu comportamento instável faz com que ritualize convivências lúdicas com os ouvintes. Traz nas algibeira de couro o atributo do jogo, que constitui um mundo que segundo Giorgio Agamben “está ligado ao tempo” (AGAMBEN, 2005, p. 85)

Nas festas religiosas por onde transita, em suas performances, o cantador errante convida a brincar com os objetos simbólicos e discursos que coleciona durante a caminhada, diverte ao público com uma bricolagem de apropriações de fragmentos filigranados reunidos em tempos idos e vindos e jogadas ao presente tempo da realidade, mistifica os mitos, ritos e acontecimentos em uma mistura enunciativa que movimenta um amplo e vasto campo de memórias reunidas de suas andanças. Convive com ambos: os ritos e os jogos, em uma relação onde segundo Levi Strauss: “enquanto o rito (...) transforma eventos em estruturas, o jogo transforma estruturas em eventos”. (LEVI-

STRAUSS, 1962, apud, AGAMBEN, 2005, p. 89) Nesse perspectiva, o rito teria por função:

acomodar a contradição entre passado mítico e presente, anulando o intervalo que os separa e reabsorvendo todos os exemplos na estrutura sincrônica. O jogo, por sua vez, oferece uma operação simétrica e oposta: ele tende a romper a conexão entre passado e presente e a resolver e fragmentar toda uma estrutura de eventos. Se o rito é, então, uma máquina para transformar diacronia em sincronia, o jogo é, opostamente, uma máquina para transformar sincronia em diacronia. (AGAMBEN, 2005, p. 90)

Isso quer dizer que o jogo ocupa uma função mais sincrônica em sua relação com o tempo, enquanto com o rito se relaciona em diacronia. É esta uma forma mais fixa dos objetos, enquanto o jogo trás os significantes que podem ou não formar as estruturas rituais. Entre essas duas estruturas pode haver uma relação mútua. Jogando-se com os significantes advindos de uma estrutura fixa, moldam-se outros que poderão também se fixar em modelos diacrônicos. Invertem-se numa dinâmica sistêmica: os jogos que seriam totalmente instáveis, quando ritualizados, têm sua fixação diacrônica nas estruturas sociais. Convivem o sagrado e o mundano.

Um exemplo dessa relação poderia se dar no que escreve Darcy Ribeiro (2006, p.310, 311) sobre a socialização de costumes corriqueiros de tipos como os vaqueiros que, ao estenderem-se nas toçadas de gado a campos longínquos em sua região, encontrariam outros pares com mesmas habilidades, de onde ocorreriam as demonstrações públicas de suas habilidades, advindas de suas relações de cooperação e “solidariedade de esforços” (CUNHA, 2019, p.168). Os elementos sincrônicos desse conjunto de significantes da cultura do vaqueiro viriam a se consubstanciar num evento diacrônico como a vaquejada. O jogo incorpora o rito, que torna a se verter em jogo conforme é praticado em diferentes estilos sujeitos a incorporações de novas regras e novos e distintivos traços de manifestação.

Outro exemplo desse tipo de relação que, como o anterior, também se manifesta no universo cultural do cancionero elomariano, seriam os cultos de santos. Nesses cultos da esfera das festas religiosas convivem sujeitos vários, fluem diferentes tipos de manifestações em sincronia com o pretexto maior de uma reunião em torno dos significantes fixos da diacrônica instituição religiosa. Uma festa levaria a outra: um dos intuitos dos vaqueiros em exibirem suas performances habilidosas em meio ao jogo da

vaquejada era o de encontrarem com quem casar. O casamento seria então um evento diacrônico que reuniria em seu acontecimento a convivência harmônica de elementos sincrônicos. Esses eventos se ofereceriam como cenário ideal para a transformação de significantes sincrônicos em diacrônicos ou o contrário. Ou seja, a instabilidade e a estabilidade em convivência nesses meios assegurariam a transmissão dos vários significantes através dos tempos. Nesse ínterim, o cantador errante em cuja feição se entrevê a imagem do vaqueiro teria em sua função performática a possibilidade de manter a “continuidade histórica”, inclinando-se a conjugar seus significantes e disseminá-los – enunciá-los – como forma de “restituir ao passado e transmitir ao futuro.” (AGAMBEN, 2005, p.106)

Já que a escrita se conduziu ao jogo como sendo um elemento definidor da função do cantador vaqueiro ou um meio pelo qual ele exerce sua lida com o espaço que percorre, é interessante ter em vista a noção que Johan Huizinga (2005) tem dessa atividade. Esse filósofo entende o “jogo como forma específica de atividade, como ‘forma significante’, como função social.” (HUIZINGA, 2005, p. 6) Nesse sentido que muito se aproxima da noção de Agamben, o jogo manipularia as imagens transformadas da realidade e a própria constituição da linguagem se daria através do jogo. Um exemplo dessa transformação através de um processo imaginativo é o dos mitos, fundamentados a partir dos fenômenos os quais o homem não consegue explicar ou compreender totalmente, elementos exteriores que são explicados de forma fantasiosa, ora exageradas, com um intento que é o de cultuar esses traços simbólicos que se oferecem como explanação dos mistérios. Esses elementos simbólicos teriam a função de tranquilizar os sujeitos pela premissa de que há uma explicação divina para os fenômenos dos quais não se tem conhecimento. Brinca-se com o sério e, segundo o filósofo: “é no mito e no culto que têm origem as grandes forças instintivas da vida civilizada: o direito e a ordem, o comércio e o lucro, a indústria e a arte, a poesia, a sabedoria e a ciência. Todas elas têm suas origens no solo primevo do jogo”. (Ibidem, p. 7)

Por conseguinte, do jogo viria não só a formulação da linguagem como também seria a gênese das formas civilizatórias que garantem a harmonia dos povos. Seria o jogo ainda o que tornaria possível a liberdade, a tão almejada “*furria*” d’**O violeiro** por ser esse ritual o subterfúgio da vida real em sentido a um meio no qual temporariamente as atividades seriam orientadas pelos próprios jogadores (MELLO, 1972, faixa 1). Jogando, o cantador suspenderia a realidade com fins lúdicos, improvisando nesse espaço de suspensão a sua performance. (HUIZINGA, 2005, p. 11) Algo do jogo que muito se

aproxima do espírito do cantador é sua qualidade de fascinar e cativar. Ele “está cheio das duas qualidades mais nobres que somos capazes de ver nas coisas: o ritmo e a harmonia.” (Ibidem, p. 13)

Embora a representação do sagrado não se reduza ao jogo, por ele perpassa e através dele se realiza simbolicamente o místico. O que não é captável pela consciência do sujeito crente em meio ao sagrado é significado em forma de uma representação que concentra aspectos formais do jogo. Daí que se volte ao eventos religiosos como espaço legítimo dessas representações, encontram-se nos cultos as ações ritualísticas que, segundo Huizinga, trata-se de “um acontecimento cósmico, um evento dentro de um processo natural.” (Ibidem, p.18) A intensidade reiterativa que impera no culto dessas representações de aspectos místicos engendra processos de reconhecimento e identificação por parte de seus receptores. Ainda sobre essa discussão do culto religioso que é tão presente no sertão e no imaginário do sertanejo, vejamos o seguinte excerto de Huizinga:

O culto é, portanto, um espetáculo, uma representação dramática, uma figuração imaginária de uma realidade desejada. Na época das grandes festas, o grupo social celebra os acontecimentos principais da vida da natureza levando a efeito representações sagradas, que representam a mudança das estações, o surgimento e o declínio dos astros, o crescimento e o amadurecimento das colheitas, a vida e a morte dos homens e dos animais. (HUIZINGA, 2005, p 19)

No ambiente do sertão, pois, o culto vem a ter um papel fundamental na formação do espírito, das crenças e do imaginário do sertanejo, por ser uma forma genuína de manifestação e fixação de sua relação com o mundo natural e cultural em que vive. Reza o sertanejo pela vinda de benévolos tempos, pela manutenção da saúde: todo infortúnio terreno estaria relacionado a uma premissa maior e imaterial (intangível). A vinda das chuvas no sertão é motivo de esperança, festa e felicidade, e nesse meio festivo o sujeito pode expressar sua liberdade, sua cultura e os sentidos de seus costumes enquanto vivente de uma espécie de realidade ideal e transitória que figura as culturas de seu ambiente e fundamenta o seu imaginário. As ações do culto, com efeito, têm em sua constituição demasiados elementos dos jogos, os quais não impedem, no entanto, que isso lhe destitua sua marca de sagrado. (Ibidem, p. 31)

Outra forma de expressão que se manifestada através do jogo e que muito tem a ver com a figura do cantador é a poesia, apesar disso não ser novidade, a poesia é uma

forma de jogar com palavras. Os cantar em versos do cantador, além de passar uma mensagem, um código potencializado pelo ritmo e pelas rimas, traz ao ato poético não só o divertimento como também um caráter didático mais efetivo para a apreensão da mensagem poética. A forma com que são ritmados e sonorizados os versos cantados possibilita um melhor andamento na decodificação, uma disposição mais enfática da projeção que torna a enunciação mais atrativa e de eficaz recepção em muitas das vezes. De jeito nenhum se quer com isso generalizar que a leitura de poemas ou canções é uma forma predominantemente mais didática de apreensão dos conteúdos textuais. Levamos em consideração os contextos em que se desenrola com mais rigor a transmissão oral, e onde essas formas ainda estão fixadas e culturalmente inseridas, sendo melhor captadas por se adequarem mais facilmente a um contingente tempo e determinado meio social de recepção. Diz-se do meio do poeta cantador, de seu jogo com as palavras, da improvisação que sintetiza em seus versos a narração de uma reunião de eventos que o povo quer ouvir e tomar conhecimento, transmitidos em sonoridade aparelhada aos ouvidos dos receptores. Nas palavras de Huizinga:

O que a linguagem poética faz é essencialmente jogar com as palavras. Ordena-as de maneira harmoniosa e injeta mistério em cada uma delas, de modo tal que cada imagem passa a encerrar a solução de um enigma.

Na cultura arcaica, a linguagem dos poetas é o mais eficaz dos meios de expressão, desempenhando uma função muito mais ampla e vital do que a mera satisfação das aspirações literárias. Põe o ritual em palavras, é o árbitro das relações sociais, o veículo da sabedoria, da justiça e da moral. E faz tudo isso sem perder seu caráter lúdico, pois o próprio quadro da cultura primitiva é um círculo lúdico. (Ibidem, p. 149)

Parece-nos que aqui ficou evidente o aspecto lúdico que determina os hábitos e costumes do sujeito sertanejo cantador elomariano, na imagem do qual pensamos estarem sintetizadas as lutas dos diversos tipos que constituem o povo sertanejo. Tem o cantador esse papel de conciliador de coisas aparentemente inconciliáveis, através da urdidura que faz das estórias, ritos e mitos que alimentam o imaginário desse povo. Em suas performances está contido um grito de liberdade e da negação às injustiças do capitalismo no sertão, o que é gestado ao tematizar e transfigurar nas canções as memórias cativas de seu povo, as cores de sua terra, a resistência dos que lutam contra a extorsão do clima e do próprio homem dominador, o sangue dos que sucumbem à seca.

Na mais das vezes, a tentativa de fuga do meio explorador que o sertanejo empreende não consegue ser também a fuga da seca e da miséria. Recai sempre em uma liberdade aterradora, uma fuga para o suplício. Por outro lado, para o cantador do sertão, essa liberdade também se dá no sentido da criação imaginativa. Foge o sujeito cantador do destino fatalista em rumo à criação de um seu próprio mundo, transfigurando as memórias do passado, como observa João Paulo Cunha sobre a obra de Elomar, por uma espécie de:

(...) geografia do exílio da vida imaginada. Ao homem que chega ao conhecimento da exploração de que é vítima, resta criar um horizonte onde os valores se reconstituam, onde as pessoas sejam novamente respeitadas e o trabalho tenha sua paga real. Um espaço de rompimento e consagração, de revolta e retorno. Utopia. Um sem-lugar. Nesse mapa da liberdade construída com a força da imaginação, o compositor recupera mensagens arcaicas de outros povos vítimas de incompreensão (...) (MELLO, 2008, p.53)

Já se tratou aqui sobre o viés arcaico contido nas representações do sertão de Elomar, também sobre a modulação que o cantador faz das mensagens que recupera em seu formato velho devolvendo, remodelada, a compreensão destas aos receptores. Assim é desempenhada essa função vital do poeta da tradição oral, transpondo em sua peregrinação, mesmo que analfabeto, algum conhecimento em suas formas mais populares e inteligíveis ao seu povo. O cantador, Luis da Câmara Cascudo diz ser:

descendente do Aedo da Grécia, do rapsodo ambulante dos Helenos, do Glee-man anglo-saxão, dos Moganis e métris árabes, do velálica da Índia, das runoias da Finlândia, dos bardos armoricanos, dos escaldos da Escandinávia, dos menestréis, trovadores, mestres-cantadores da Idade Média. Canta ele, como há séculos, a história da região e a gesta rude do homem. É a epea grega, o barditus germano, a gesta franca, a estória portuguesa, a xácara recordadora. É o registro, a memória viva, o Olám dos etruscos, a voz da multidão silenciosa, a presença do Passado, o vestígio das emoções anteriores, História sonora e humilde dos que não tem história. É o testemunho, o depoimento. Ele, analfabeto e bronco, arranhando a viola primitiva, pobre de melodia e de efeito musical, repete, através das idades, a orgulhosa afirmativa do “velho” no poema de Gonçalves Dias: ‘- Meninos eu vi...’. (CASCUDO, 1984, p. 126)

Por essa definição percebemos o cantador no entrecruzamento de várias figuras que carregam em seus versos uma voz representante das multidões, onde se encontram os registros da memória velha que se torna presença de objetos do passado. O cantador representa essa voz nas multidões, às quais transmite os testemunhos da história e da

cultura oral. As memórias dos povos do sertão estariam guardadas sob a égide do cantador, responsável por cerzir ao presente os retalhos do passado. O cantador sertanejo foi receptor e adaptador para linguagem sertaneja das histórias velhas trazidas pelos colonos, e mesmo a literatura que traziam – em sua maioria os romances ibéricos –, que na recepção do povo do sertão vieram a ser lidos, ouvidos, e refeitos em formas de assimilação mais afeitas ao reconhecimento pelo sujeito sertanejo de traços que constituem sua própria identidade.

É importante mais uma vez dar atenção ao modo como a formação da identidade do cantador violeiro sertanejo está sujeitada à experiência do sertão e de como as penúrias por que passam esses sujeitos são acolhidas em suas essências: tanto as mínguas advindas da relação com a natureza quanto as mazelas das relações sociais são fatores constituintes desse sujeito forte e resistente às sujeições. O sertão é um terreno indefinido, e indefine assim o sujeito que o compõe, sujeito esse que encontra em suas travessias as reminiscências de memórias passadas, através das quais se (re)constrói a história do sertão e do sertanejo. Sobre essa relação de edificação de uma história por meio da memória Aleida Assman ressalta que:

Com o descobrimento do abismo entre presente e passado, é iniciada a invenção da história nacional, a construção de uma memória coletiva que se apresenta como busca do passado perdido nesse abismo. No *topos* da construção do passado há, a partir da conscientização acerca do esquecimento, uma tomada de consciência, um despertar, a recordação e o retorno. (ASSMAN, 2011, p.35)

Trata-se esse retorno de que fala a professora alemã de uma espécie de movimento espiral em que há sempre uma partida e um regresso, o qual é responsável pela estruturação da memória coletiva que engendra a invenção da história. Essa memória coletiva, por sua vez, possui forte ligação com o que Assman entende por memória cultural, na qual “imperava a falta de lugar.” (ASSMAN 2011, p. 111) Noutras palavras, essa memória cultural seria o imenso vazio que há na busca de uma fonte profunda e primária da história. Sua relação mais profunda se estabelece em um sentido antropológico através da lembrança dos mortos, de onde subjaz também uma “dimensão religiosa” (Ibidem, p. 13).

Há, no cancionário elomariano, a presença do tema da morte em suas canções chamadas *incelenças*, e do culto à morte de vaqueiros em canções como **Chula no terreiro** (MELLO, 1978, disco 1, faixa 6). Nessa canção o cantador arrola essa temática

como uma tentativa de trazer a memória dos malungos mortos para o presente ao clamar de seus nomes, buscando recordar nos espaços limitados da memória cultural e de sua própria a essência dos mortos. No entanto, essa tentativa de movimentar a espiral do tempo faz com que traga para o presente um produto simbólico já transformado pela imaginação. Nesse sentido, seu movimento temporal distanciaria o sujeito ainda mais da história, pois por mais que recontar, ela é afetada pela imaginação.

Na mente difusa do cantador onde se estabelece uma espécie de arquivo volátil que são as memórias supraditas, escolher como transmitir o achado vem a ser uma tarefa audaciosa e que, mesmo desempenhada com todo cuidado, pode vir a engendrar conteúdos vultuosos. Esse processo de recordação envolve a inerente relação de interpenetração entre memória e imaginação, tão fundamental ao gesto de bricolagem desenvolvido pelo cantador o qual será tratado em tópico posterior. Esta, enquanto elemento constitutivo da criatividade das invenções do cantador em sua lida com a improvisação no ato de performance, dá permissão a construções de realidades místicas, nas quais urdem representações as mais distintas de traços que figuram assaz experiências reais de existência, bem como suas relações com elementos outros mais ou menos distantes dos que constituem os imaginários do sertão. Lugar este onde o cantador é atravessado pela:

experiência das penosas condições de vida (...), ao lado de outras que remetem mais ao acento trovadoresco, de raízes ibéricas, De um lado, o universo duro do sertão instiga à estrada como única estratégia possível de sobrevivência (...) De outro lado, o cantador é cativo do lirismo ancorado na memória da infância pessoal ou de mitos que habitam o inconsciente coletivo de um povo que vive em meio a reis e rainhas, esperanças sebastianistas, salvacionismo mítico e escatologia cristã. O tempo paralelo não é uma derivação da história, mas outro caminho real, que se desdobra simultaneamente. Os personagens de Elomar não falam do mundo de antanho como metáforas, e sim como vivências reais e presentes. (MELLO, 2008, p. 21)

O cantador, destarte, faz bom uso da liberdade de seu espírito, desloca-se pela estrada e pelos caminhos férteis em que se convergem a memória e a imaginação cujas forças denotam convivências de tempos aparentemente inconciliáveis. Concorrem na realidade imediata de sua performance traços distintos e anacrônicos ao momento de seu canto, mas nem por isso desinteressantes à sua realidade, pelo contrário, pois esse anacronismo quase antagônico é que permite entrever no presente a força e reorganização da tradição. Tudo isso é representado por uma figura que, por mais que viva uma labuta diária e passe por provas de sobrevivência cotidianas, é capaz ao mesmo tempo de

coabitar com esses pesares a função de jogar linguisticamente, divertir e informar pelo transporte transfigurador dessas estórias, as quais, por serem colhidas em sua andança errante, lhe são dadas como direito do qual muito se orgulha. Comporta em seu *ethos* a contradição ambulante de um:

orgulho desmedido do cantador sertanejo. A cantoria reflete bem esses estados curiosos de hipertensão, de macromegalia espiritual. Malvestidos e (mal) alimentados, cantando noites inteiras por uma insignificância, os cantadores apregoam riquezas, glórias, forças, palácios, montões de pedrarias, servos, cavalaria, conforto, requintes, armas custosas, vitórias incessantes. E, às vezes, estão passando fome. (CASCUDO, 1984, p. 171)

Em uma figura do cantador como a descrita por Câmara Cascudo, a virtude não viria a ser um meio de persuasão muito eficaz a ser captado por suas feições físicas. No entanto o virtuosismo se vê em suas composições, cumprindo com excelência o domínio do verso, do canto e da atenção dos ouvintes. Possui um caráter benevolente por trazer a mensagem de forma divertida e estilizadora da linguagem. Também muito comove, desde a aparência de sua figura patética à comicidade e beleza com que exala seus versos de maneira sublime.

Nisso talvez seja possível entrever um aspecto do *sublime* afeito à figura do cantador, assemelhado àquele sentido do termo encontrado em um ensaio (**O príncipe cansado**) que Eric Auerbach (2015) desenvolve sobre a figura de um príncipe shakespeariano e da relação que ele traça com uma personagem de baixa posição social. Auerbach demonstra haver uma diferença entre o conceito de sublime advindo dos modelos antigos e aquele como o encenado na peça *Henrique IV* de Shakespeare. Enquanto o modelo antigo arrastaria o sentido de sublime para uma “separação entre o sublime e o realismo cotidiano” (AUERBACH, 2015, p.278), o estilo de Shakespeare, diferentemente, por mais que tenha tido influência desses modelos, não captou essa separação, pois mescla esses dois aspectos. Uma representação sublime, portanto, da realidade, poderia ser um ponto de partida para se começar a refletir a simplicidade e espontaneidade do ato performático desempenhado pelo cantador errante. Ocorre que, quando tratamos da figura do cantador e violeiro elomariano, esse aspecto do sublime vem a desenrolar em cenários espontâneos, nas rápidas passagens pelas cenas festivas em vilarejos do sertão. Convive na própria figura do cantador a contradição entre o caráter

elevado de seus versos e sua feição de gentia e aparentemente incivilizada, pois que é malvestido e malsinado, com características do personagem baixo ou mesmo cômico, tal qual os jograis da idade média. O aspecto de sublime, seja dito, é representado na relação entre o elevado e o baixo, na junção de um modo vivente real que é o do violeiro com a representação lírica de sua linguagem elaborada.

Dionísio Longino (2015) apresenta no oitavo capítulo de *Do Sublime* uma definição desse conceito ramificada em cinco fontes que seriam mais “capazes de gerar a linguagem sublime”. Dentre essas fontes, os dois primeiros elementos do sublime apresentados são: o de “alçar-se a pensamentos sublimes”, o que estaria estreitamente ligado ao “dom da palavra”, sem o qual, segundo o autor, “não há absolutamente nada”; e “a emoção veemente e inspirada”. Para Longino essas duas fontes são ‘inatas’, ou seja, já nascem com o indivíduo, como aptidões que são concebidas pelo ser desde o seu nascimento. As duas seguintes fontes do sublime seriam adquiridas pelas práticas da “construção das figuras”, nas quais o articulador media a linguagem e o pensamento; e também pela utilização de uma linguagem elaborada e nobre e de escolha consciente dos vocábulos. Por fim, a quinta diz respeito à “composição com vistas à dignidade e elevação.” (LONGINO, 2015, p.46) Esses elementos corroboram ainda mais a construção de uma figura do cantador que transmite a palavra ou a mensagem elevada e experiente em sua elaboração rítmica e sonora de expressão. Até mesmo um aspecto de linguagem diversa e elaborada se pode perceber por seus versos rimados e pelo uso de vocábulos que além de cumprir o papel da comunicação também vão além da esfera popular imediata, como na transfiguração de motes arcaicos de herança da tradição sertaneja e ibérica. A poesia do cantador nordestino possui uma sofisticação erudita, mas não por isso deixa de ser recepcionada por camadas populares.

Veamos o que poeta Augusto de Campos tem a dizer sobre a poesia dos cantadores nordestinos:

“Essa poesia, que caminha inexoravelmente para a obsolescência, à medida que as tradições rurais vão sendo engolidas pelas novas modalidades de arte popular e urbana trazidas pelos modernos meios de comunicação de massa (...), não necessita de muleta nem caridade. Anda por seus próprios pés. Possui técnicas e excelências nada desprezíveis e por vezes surpreende o poeta cultivado, não só pela diversidade de sua linguagem, como pelas sutilezas e achados imprevistos. (CAMPOS, 1978, p.257)

Desse excerto podemos depreender que os poetas cantadores são também dominadores de técnicas sofisticadas de composição. Possuem sua excelência na relação com as palavras, são transmissores de achados diversos e imprevistos. Apesar de não abrangerem um contingente massivo de recepção devido à difusão preponderante de outros gêneros da canção nos mecanismos de comunicação, cumprem seu papel de comunicadores pela palavra viva e experiente, pela animação da presença, o que lhes possibilita desempenhar performances que muito mais próximas chegam do imaginário de seus receptores, os quais tendem a serem seus pares enquanto compartilhadores de ambientes culturais iguais ou similares. Assim, deixado de lado dos meios de comunicação de massa, ou renegando-os por vontade própria, o cantador anda com seus próprios pés, possui a autonomia de seus passos e, conseqüentemente, a liberdade de alinhar com seu público, do mais ao menos ideal, os laços culturais que têm entre si. Com efeito, sua poesia se faz presente enquanto representante imediata da realidade sertaneja onde se manifesta, é fruto de uma memória coletiva e elemento transmissor de uma memória cultural num meio de recepção em que predomina a oralidade.

Segundo Aleida Assman, a “memória cultural na era das mídias digitais parece estar marcada pelo fato de que se borra cada vez mais a linha clara que antes separava a recordação e o esquecimento” (ASSMAN, 2011, p. 177). Isso quer dizer que as mídias digitais – das quais Elomar tanto tem ojeriza – são também responsáveis pela feita de encaminhar a poesia oral dos cantadores em sua essência para um esquecimento que seria provocado pela próprio esquecimento dos objetos outrora já recordados. Noutras palavras, após as gravações confiarem seu registro ao nebuloso meio digital, tornam-se propensas a se tornarem mais facilmente esquecíveis.

É fato indubitável que as plataformas digitais se oferecem como um amplo arquivo de gravações de variados códigos de inscrição, muitos dos quais somente nesses meios são redescobertos, mantidos e “arquivados” (nem sempre se pode confiar nos dados de inscrição desses meios midiáticos como podemos confiar, por exemplo, nas informações contidas nos discos em sua forma física e impressa), no entanto, o veloz e enorme fluxo de *uploads* faz com que muitos desses conteúdos se tornem mero dado perdido em um banco de informações que privilegia em sua tela principal o que está mais em voga no momento do acesso, a despeito da ideia de que esses *hits* musicais quase sempre de natureza efêmera empurram a faculdade de recordação para um labirinto mais fundo, onde se há produtos regionais e deslocados da temática do que está em voga, muitas vezes não se sabe da procedência e do nicho cultural de onde advêm, sujeitados que são à

fragmentação, surgindo demasiadas vezes como manifestações isoladas de contextos, carentes de uma memória popular.

4.3. Popular para Quem?

E como ficam comprometidas, nessa nossa era midiática, as performances propriamente ditas? Como sobrevive a memória das culturas e a tradição oral do sertanejo ao serem atravessadas por tecnologias que podem não se corresponderem de forma mais harmônica com as realidades do sertão? Essas perguntas se ramificam em uma gama mais intensa de problemáticas se ressoarem nas questões referentes às relações entre esferas de produção e recepção da canção, considerando-se desde as mais preponderantemente populares e locais às mais hegemônicas e globalizadas. Não há, claros e definidos, traços tão distintivos que delimitem separações nítidas entre essas esferas, elas coexistem em situações do cotidiano como convivem a realidade e a imaginação sublime na poesia oral do cantador. Esse assunto carece de ser discutido aqui e nada mais justo que se dê espaço a um exame da relação entre esses termos partindo do que João Paulo Cunha escreveu sobre a obra cancional de Elomar. Dali se depreende a composição de elomar como um “deslizamento franco entre erudito e popular e a convivência harmônica de tradições distintas em nome da unidade que precede a separação dos dois universos.” (MELLO, 2008, p. 17)

A integridade constitutiva das canções e suas unidades de sentido não se arrolam numa tentativa de separar esses dois universos, o próprio espírito criador das canções se expressa livremente, constituído que é do conhecimento de diversos referências, desde a vivência nas conversas entre os malungos do sertão até a escuta de compositores de música predominantemente erudita, ou intencionalmente autodesignada como tal. Muito nos custaria (e isso não teria muita relevância pra esse trabalho) lobrigar o que há de um ou outro nessas formas para chegar à possível resolução de convivem mutuamente técnicas e modos de representação tidos como A em B e vice-versa. Por mais representantes que as paisagens visuais e sonoras, assim como os personagens das canções elomarianas representem um sertão e algum tipo vaqueiro, matuto e cantador, o canto – cujo conteúdo formal se expressa por uma gama de variações e mudanças da língua portuguesa tida como culta – se compõe de formas linguísticas de advindas também de culturas eruditas e, não só respeita a um domínio da técnica na poesia, como reinventa a linguagem poética por meio de signos dialetais representativos das raízes sertanejas de seu universo místico. Há bastante de erudito nisso, como também há

bastante do popular.

Paul Zumthor, nas páginas introdutórias de seu já citado livro, apresenta a problemática de gerações e gerações de intelectuais que não conseguiam dissociar a poesia de formas escriturais, o que vem a ser um dos motivos pelos quais o que está aquém da cultura escrita é considerado conteúdo marginal e, por isso “carimbado ‘popular em oposição a ‘erudito’, ‘letrado’”. (ZUMTHOR, 1993, p. 8) Segundo esse medievalista, ainda no começo do século passado, “vários traços de nossas ‘culturas populares’ provinham formalmente das tradições medievais: o fato é provado por muitos dos contos e das canções camponesas na Europa e na América.” (Ibidem, p. 29)

Do lado de cá do Atlântico, as canções de Elomar vêm a ser uma prova viva da existência destes elementos das tradições medievais em nossas culturas populares. Zumthor ressalta ainda que a ideia de cultura popular “refere-se a usos, não a uma essência, a ‘popularidade’ de um traço de costumes ou de um discurso é tão somente sua relação histórica *hic et nunc* com este ou aquele outro traço, este ou aquele discurso.” (Ibidem, p.118) Daí é possível perceber a poesia ou a canção popular e oral no campo de manifestações imediatas, num lugar e tempo contingentes, no ato da performance, onde se encontram relações com manifestações de tempos outros do passado dos quais subjazem elementos que robustecem a performática expressão popular. O caráter popular da cultura, destarte, estaria muito mais associado à forma imediata e funcional do discurso, expressado por meio de uma escolha fórmica de emissão (consciente e/ou inconsciente) em um instante e local determinados. Esse uso do discurso, para que lhe sejam captados seus caracteres de popularidade e erudição, necessitaria estar em consonância com determinados traços de cultura que com ele se relacionam de maneira interdiscursiva no momento da performance. E se persiste o problema de estabelecer a extrema oposição, que fique claro que, no que concerne ao campo da voz e da poesia oral:

a oposição do ‘popular’ ao ‘erudito’ remete, quando muito, aos costumes predominantes neste ou naquele momento e meio atravessa as classes sociais e, no contexto humano dos séculos XI, XII e XIII, a sensibilidade e o pensamento do indivíduos. *Oral* não significa *popular*, tanto quando *escrito* não significa *erudito*. Na verdade o que a palavra *erudito* designa é uma tendência, no seio de uma cultura comum, à satisfação de necessidades isoladas da globalidade vivida, à instauração de condutas antônomas, exprimíveis numa linguagem consciente de seus fins e móvel em relação a elas; *popular* a tendência a alto grau de funcionalidade das formas, no interior de costumes ancorados na experiência cotidiana, com desígnios coletivos e

em linguagem relativamente cristalizada. (ZUMTHOR, 1993, Pág. 118)

Se nas canções de Elomar há uma consciência do uso das linguagens dialetais e orais, bem como da estabilidade de suas formas de emissão fins significativos, há nelas também um espaço em que predominam culturas que dão funcionalidade a essas formas, com seus traços de costumes e experiências mais ou menos cristalizadas do cotidiano. A canção ou a recitação estariam associadas a formas antepassadas de gêneros já moldados e que, não obstante, expressam-se no meio popular e são também expressão desse meio. A linguagem poética com toda sua sofisticação abre espaço à aparente simplicidade que se poderia prever nos discursos advindos de motes linguísticos os mais regionais, que no entanto e apesar de alguma fixidez de uso, demonstram, quando transcritos para a escrita, não serem de tão simples e de familiar inteligibilidade dado esse caráter localizado do dialeto *sertanezo* elomariano. Não há para esses motes um dicionário reconhecido por toda a sociedade, não há normas muito bem delimitadas para se falar um dialeto tão entrecruzado de formas. Ao lermos o **Grande Sertão: Veredas** e contos como **O recado do Morro** (ROSA, 2016), **Meu tio o iaueretê** (ROSA, 2015) etc. percebemos que, em muitos casos, o trato escrito da linguagem oral traz ao leitor a possibilidade de descobertas e redescobertas de motes através do contato com formas diferentes de inscrição, ou com palavras que dão nome a coisas típicas do ambiente real ali descrito e reinventado. O mesmo pode ocorrer na escuta das canções de Elomar, é normal ao se escutar uma canção como **Arrumação** (MELLO, 1978, disco 1, faixa 4) que o ouvinte não consiga compreender de imediato o significado de “culhê o ai” (colher o alho), ou que não entenda o que **O violeiro**, eu-lírico e personagem da canção, quer dizer quando argui ser “Cantadô de trovas e martelo/ De gabinete, ligêra e moirão” – gêneros tendenciosamente presentes no cancionário nordestino (MELLO, 1972, faixa 1). Daí que pensemos nesse deslizamento franco entre erudito e popular como sendo algo que acontece em sua natureza espontânea aqui e agora, na ação contingente da performance, levando em seu bojo o que há de fixo e imediato, de usual e atípico, cristalizado ou móvel. Isso torna praticamente impossível desvencilhar das canções elomarianas qualquer desses sintagmas, principalmente quando sabemos que há vários nomes para a mesma coisa e várias coisas com o mesmo nome.

A ideia de cultura popular não deixa de ser algo categorizado pelo meio erudito. Esse pensamento é o ponto de partida de Roger Chartier (1995) em sua investigação das coisas que há por trás desses dois termos. O autor faz tal proposição com o intuito de

esclarecer que as discussões em torno das práticas de uma “cultura popular” e a própria delimitação ou descrição desse conceito se tratam de uma produção categoricamente eruditas. Chartier propõe que se descreva e interprete os sentidos de cultura popular através de dois modelos mais amplos:

O primeiro, no intuito de abolir toda forma de etnocentrismo cultural, concebe a cultura popular como um sistema simbólico coerente e autônomo, que funciona segundo uma lógica absolutamente alheia e irredutível à da cultura letrada. O segundo, preocupado em lembrar a existência das relações de dominação que organizam o mundo social, percebe a cultura popular em suas dependências e carências em relação à cultura dos dominantes. (CHARTIER, 1995, p.179)

Isso quer dizer que haveriam duas formas opostas de se pensar e descrever a cultura popular: pensa-se por um viés na constituição de um mundo em separado e autônomo, de um certo relativismo cultural tendente a uma visão populista e propenso a uma falta de visão sociológica; noutra rumo, define-se a cultura popular através de uma distância cultural em relação às teoricamente dominantes que, no entanto, a priva de sua legitimidade enquanto a impele numa mera diferenciação que a tornaria menor que as culturas com as quais se compara. Ambas as ideias de cultura popular, deste sentido, trariam consigo alguns problemas de aplicação, sobretudo quando pensadas isoladamente. Num atravessamento alternador dessas duas formas estariam contidas quase todas as tentativas de se interpretar e descrever a cultura popular conjugando, em síntese, duas perspectivas contrastantes: a que dá força à “autonomia simbólica da cultura popular e a que insiste na sua dependência da cultura dominante” (Ibidem, p. 180)

Há, segundo Chartier, um primeiro ponto de inflexão – o ano de 1200 – no qual as imposições teológicas, eruditas e filosóficas isolariam das práticas folclóricas da “cultura dos humildes” a cultura erudita, pois que teriam sido tais práticas censuradas em razão de superstições e heterodoxias. (Ibidem, p.181) Uma outra mudança na apreensão desses conceitos seria desempenhada pela suposta destruição de culturas antigas com o aparecimento de uma cultura de massa, advinda por sua vez dos veículos midiáticos responsáveis pela destruição da:

cultura antiga, oral e comunitária, festiva e folclórica, que era, ao mesmo tempo criadora, plural e livre. O destino historiográfico da cultura popular é portanto ser sempre abafada, recalcada, arrasada, e, ao mesmo tempo, sempre renascer das cinzas. Isso indica, sem dúvida, que o verdadeiro problema não é tanto datar seu desaparecimento, supostamente irremediável, e sim

considerar, para cada época, como se elaboram as relações complexas entre formas impostas, mais ou menos constrangedoras e imperativas, e identidades afirmadas, mais ou menos desenvolvidas ou reprimidas. (Ibidem, p. 181)

O historiador considera que há um caráter de resistência e rebeldia nos espaços de recepção das culturas populares contra a força de imposição de sentido dos modelos culturais, o que faz com que mesmo as culturas de massa e os poderes antigos consigam se sobrepor à resistência dessas singulares identidades e enraizadas práticas. Muda, no entanto, o modo como se enunciam e afirmam essas culturas através dos próprios veículos que seriam supostamente responsáveis pelo seus desaparecimentos: eis aqui de novo o problema das mídias. Chartier percorre definições clássicas de cultura chegar a ideia de que as culturas populares poderiam ser definidas por seu contraste com “a cultura letrada e dominante”, que seriam tidos como populares os receptores de determinadas “produções culturais”, que haveria a possibilidade de caracterizar as “expressões culturais” como “socialmente puras e, algumas delas, como intrinsecamente populares”. (Ibidem, p.183) No entanto, essas culturas não se diferenciariam tanto das manifestações da dominante no que diz respeito à utilização de diferentes meios de disseminação, e que não se isola a propagação dessas culturas somente nas searas populares, pois que se propagam em diferentes grupos de indivíduos pertencentes a diferentes esferas de recepção e apropriação. As diferentes formas de recepção seriam, portanto, tão ou ainda mais empreendedoras de distinções quanto as práticas intrínsecas aos diferentes grupos sociais. Deste modo:

O popular não está contido em conjuntos de elementos que bastaria identificar repertoriar e descrever. Ele qualifica, antes de mais nada, um tipo de relação, um modo de utilizar objetos ou normas que circulam na sociedade, mas que são recebidos, compreendidos e manipulados de diversas maneiras. Tal constatação desloca necessariamente o trabalho do historiador, já que o obriga a caracterizar, não conjuntos culturais dados como ‘populares’ em si, mas as modalidades diferenciadas pelas quais eles são apropriados. (Ibidem, p. 184)

Porém, ao mesmo tempo em que a apropriação rompe com definições impertinentes de cultura popular, ela é capaz, contrapontisticamente, de reiterar o sentido de uma diferença sistêmica entre as diversas e equivalentes práticas sociais. Isto é, a adoção de tal perspectiva engendraria um esquecimento das lutas sociais que estão em jogo por detrás das práticas e símbolos culturais. A compreensão da cultura popular, nesse

sentido, ocuparia uma postura de combate à união entre a imposição de uma lógica de apropriação dos modos de legitimidade e a dominação simbólica cujos mecanismos objetivam uma aceitabilidade das representações e formas de consumo qualificadoras das culturas.

Chartier recorre à distinção que Michel de Certeau propõe entre estratégias e táticas com o intuito de fugir dessa oscilação das abordagens que colocam a cultura ora num lugar de dependência de uma cultura dominante, ora na exaltação de sua autonomia. As estratégias, ao suporem a existência de instituições para produzirem “objetos, normas e modelos” seriam responsáveis pelo acúmulo e pela capitalização, enquanto as táticas não teriam esse seu lugar de domínio sobre o tempo, pois que são apenas “modos de fazer, ou melhor dito, de “fazer com”. Essas duas formas de cultura popular, seja no campo da prática quotidiana ou no das maneiras de consumo, podem vir a determinar táticas de produção de sentido, mesmo que esse sentido seja captado de forma diferente daquele que intencionavam os produtores. A produção racional corresponderia à produção de consumo e não produziria produtos próprios, se manifestando por meio das formas de uso das produções impostas pela dominante ordem econômica. (Ibidem, p. 185) A mídia, nesse sentido, não seria agente de uma destruição da identidade popular, pelo fato de sua inculcação de modelos culturais (desde os mais efêmeros) não anular os espaços típicos de recepção, uso e interpretação das culturas.

Chartier compreende ser importante que as normas que regem as práticas das representações, tanto as mais letradas quanto as mais orais, sejam reconstruídas de modo a compreender o laço sutil que une essas formas de representação com as práticas sociais que engendram seus objetos. Assim, compreender-se-ia as diferenças morfológicas das diferentes formas de transmissão dos textos de modo a tornar evidente, por exemplo, a grande obediência dos textos impressos em sua subjacência às peculiaridades da performance oral. Por outro lado, o modo oral de transmissão de textos não sairia ileso da influência de textos escritos em sua constituição, influência essa responsável pelas mudanças nos usos da oralidade através do contato com as formas letradas e eruditas. Os contos de fada são dados como exemplo dessa transformação com a justificativa de uma maior difusão das narrativas tradicionais, que são abrandadas e simplificadas, perdendo na fidelidade à estória e na forma de emissão oral originais.

Por isso fica difícil atribuir o estatuto de popular à classe dos textos, sendo mais essencial conquanto arriscado ter como populares as maneiras de os ler ou ouvir. O discurso, por si só, no campo da análise cultural, não consegue reduzir em si toda a

experiência que o precede, nem mesmo as assaz práticas que tornam as obras letradas pensáveis e inventivas, menos ainda a profusão de sentidos que há nos comportamentos e normas legitimados em cada comunidade. Essa relação oblíqua entre as práticas, as experiências e os discursos é responsável pela dificuldade de se definir numa só categoria e sentido a noção de cultura popular. Essa cultura viria a ser tão autônoma quanto todas as outras, ocupando um lugar simétrico ao da cultura dominante e letrada e, também, formando com ela um par. A legitimidade de uma cultura popular, destarte, não a livraria de uma sua própria dependência da cultura dominante. Mas há numa cultura, considerando sua relação com aspectos de outra, renúncias ou dependências que são relações suficientes para não defini-las enquanto somente tal ou qual.

É imprescindível considerar que o afastamento que temos do conteúdo implícito e de feito espontâneo subjacente ao conceito de uma cultura popular não nos permite apreender com exatidão os aspectos de sua natureza. Daí que a articulação desses dois modelos de entender a cultura propostos no início dessa discussão estejam a cargo de duas conclusivas alternativas propostas por Chartier:

operar uma triagem entre as práticas mais submetidas à dominação e aquelas que usam de astúcia com ela ou a ignoram; ou, então, considerar que *cada* prática ou discurso “popular” pode ser objeto de duas análises que se mostrem, alternadamente, sua autonomia e sua heteronomia. O caminho é estreito, difícil, instável, mas acredito que seja, hoje em dia, o único possível. (Ibidem, p. 190)

Como parece ter ficado claro, o difícil exame para constatar a natureza de uma cultura vai muito além de uma simples distinção termológica entre cultura erudita (ou dominante) e cultura popular, compreendendo-se que este universo sempre manterá tipos relações com aquele, seja em sua autonomia ou dependência das prática das tradicionais tendências da cultura dominante. Por mais que descrevamos os mecanismos que dão autenticidade à identidade da cultura dos dominados, não chegaremos a uma descrição exata das experiências que condicionam a coerência simbólica de organização dos seus princípios.

As canções de Elomar, nesse sentido, acabam por proceder daquele deslizamento entre o erudito e o popular que agora nos parece ainda mais inevitável, pois nelas a tematização de práticas populares não é suficientemente autônoma ao ponto de retratar somente traços de cultura popular, muito menos são fácil e espontaneamente determináveis todas as modalidades de práticas culturais precedentes pelas quais são

apropriadas. Vieram, antes da composição das canções (da reinvenção poética, rítmica, melódica harmônica), as dominantes metodologias e técnicas (como as concepções de música, tonal e modal) a elas anteriores e por elas emuladas no que tange às escolhas harmônicas e melódicas, à estilização dos versos, às formas veiculação midiática e mesmo à abordagem de temas que perpassam a esfera das práticas populares, por estarem esses temas inscritos em relações de dependência com as culturas dominantes.

Caminhar, como pretendemos aqui, partindo da análise formal das canções, não nos permite apreender a totalidade das experiências e práticas que um personagem como o violeiro cantador carrega consigo – e nosso intuito não é mesmo esgotar essa totalidade –, no entanto, é possível depreender dessas narrativas e discursos contidos nas canções ao menos alguns traços característicos dessa ou daquela cultura que confeririam à criação inventiva uns e outros traços de práticas da realidade simulada.

Nos é mister sublinhar que as transfigurações simbólicas da realidade que estão contidas nas canções/narrativas desenham, em várias medidas, as semelhanças, diferenças e interdependências que uma manifestação cultural tem em relação às outras, tanto em relação às demais tendências e práticas populares que dela se aproximam, quanto das que a obrigam a lutar por sua aparição, aceitação e pelo reconhecimento da legitimidade de sua existência. Os diferentes lugares de recepção dessas representações aparecem como espaços cruciais para esse reconhecimento, pois são onde ficam materialmente evidentes a interdependência entre oral e escrito, bem como as renúncias e dependências de uma cultura em sua relação de autonomia e heteronomia para com outra. Na recepção da canção, nesse contato com uma forma reduzida e inesgotável do todo que ela engloba – tanto no momento presente da performance, como na experiência de audição mais dissociada desse contexto imediato –, é que se torna possível perceber a labiríntica e harmônica conjugação entre os diferentes costumes e experiências ali (na obra de arte) referenciadas.

Parece-nos claro que os termos popular e erudito, a despeito de qualquer antonímia possível são, com efeito, interdependentes. Portanto, esteja claro que não há aqui a intenção de expor o sentido de cultura popular como sendo algo destituído de erudição. Muito menos queremos, ao denominar as canções de Elomar como populares, abolir delas os aspectos eruditos que também as constituem.

4.4. O Narrador Experiente

O narrador, para Walter Benjamin (1994), é aquele que exerce a faculdade de trocar experiências. Segundo o autor essa arte de narrar estaria se extinguindo em razão das alterações paisagísticas de uma nova geração. A fonte das narrações estaria presente nas experiências que vão sendo passadas entre as gerações, ainda mais próximas dessa fonte estariam as narrativas escritas que mais se aproximam das histórias orais narradas por narradores desconhecidos. Benjamin caracteriza dois grupos como os que tornariam “plenamente tangível” essa figura do narrador, um deles é distinguido por aqueles que viajam e muito têm a transmitir, “alguém que vem e longe”; o segundo grupo seria o daqueles que mesmo isolados em seus lugares de origem conhecem com honestidade as histórias e as tradições, as quais transfiguram inventivamente pela deformação prática da realidade. (BENJAMIM, p. 198)

Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram. No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário. (Ibidem, p. 199)

Em seu ensaio Benjamin apresenta a obra de Nikolai Leskov como munida de um senso prático característico de narradores natos, o qual outorgaria à narrativa sua utilidade conselheira. E se o conselho sábio tem caído em desuso, isso se deve ao fato das experiências estarem perdendo sua comunicabilidade em função da evolução da produtividade. Se esses saberes transmitidos vinham de terras distantes e mantinham sua autoridade mesmo que fora do controle da experiência, a representação dos mesmos vem perdendo sua força em função das forças difusivas da informação. Assim a arte de narrar vem perdendo seu lugar para a informação na medida em que vem se tornando cada vez mais rara. O surpreendente, o extraordinário e o miraculoso presentes na ausência de explicações da narrativa, que lhe conferem um caráter livre de interpretação, vêm cedendo seus espaços inventivos para a novidade efêmera da informação que não consegue manter suas forças produtivas, porque a coerência de sua existência se dá em um momento determinado, fora desse momento ela não tem o mesmo valor. A narração, por sua vez, provem da conservação das histórias, que são tão mais inscritas na memória do ouvinte quanto mais ele se entrega ao seu conteúdo esquecendo-se de si mesmo. O autor entende que a morte aparece como momento oportuno para se extrair do homem a sabedoria

inesquecível de suas experiências mais transmissíveis, por ser também um momento em que o indivíduo, seja qual for, encontra sua autoridade, a qual estaria na gênese da narrativa. O ato de comunicação entre o narrador e o ouvinte vem a ser onde se nutre o interesse de conservação da história narrada, o que assegura sua reprodutibilidade, que a inscreve na memória, musa épica da narração. Desse modo, o narrador por excelência, natureza essa identificada na obra de Leskov, seria aquele que, tal qual as personagens elomarianas, está “mais profundamente enraizado no povo, e o mais inteiramente livre de influências estrangeiras”. (Ibidem, p. 213)

Essas nuances narrativas representativas de conteúdos os mais artesanais extraídos de um povo estariam sujeitas também a uma múltipla estratificação dos conceitos em maneiras pelas quais as experiências de um acervo são manifestadas para os receptores. Eis um elemento místico da narração de histórias característico do narrador em sua natureza. Trata-se de um mergulho no fundo hierárquico das criaturas que as coloca num lugar mais alto por meio da sensibilidade narrativa que transcende os atributos da voz quando da gesticulação sustentadora do conteúdo dito, gestos esses que teriam sido apreendidos pelo narrador cantador em suas experiências de trabalho. Assim, a alma coordena através do olhar e dos gestos com a mão a prática da arte de narrar, figurando o narrador entre “os mestres e os sábios” (Ibidem, p. 221)

Entre parênteses, uma imagem cinematográfica muito eficaz para ajudar a captar essa relação dos gestos e da canção com o trabalho pode ser conferida na trilogia de curtas-metragens de Leon Hirzman lançada entre 1975 e 1976, intitulada **Cantos de trabalho**. Nas cenas se desenrolam os contrastes da vida de trabalhadores com o esforço bruto e a afabilidade lúdica do canto em coro e em consonância aos ritmos dos trabalhos que executam no **Mutirão**, nas colheitas de **Cacau** e de **Cana de açúcar**, amenizadores, esses cantos, da labuta penosa e exploratória do trabalho.

A sabedoria do cantador se deixa ver em sua arte narrativa de aconselhar sabiamente além das coisas específicas, através de experiências suas e de outros, assimilando em sua intimidade o que soube por ter ouvido e ter se empoderado do dom de contar sua vida da maneira mais justa e honesta consigo mesmo e com as histórias que incorpora à sua identidade. Essas características do narrador elucubradas por Benjamim muito se aproximam das que lança mão o cantador nômade, o violeiro andante. As histórias que ouve em seus caminhos se transformam nas experiências que transmitem a seus ouvintes através da inventividade de seus versos. É munido o cantador da sensibilidade lúdica dos versos quando performatizados, encara a arte de narrar com

maestria e consciência das fontes místicas de suas histórias, carregam consigo a sua própria sabedoria e a de outros – dos camponeses, dos marujos, dos sedentários trabalhadores –, transformando-as em sua melhor forma para que sejam transmitidas aos ouvidos da alma. Modulam-na em seus versos melódicos de modo a tematizar passionalmente mesmo o extraordinário e o miraculoso, de modo surpreendentemente tangível e verossímil ao juízo de seus ouvintes, transmitindo assim, com autoridade, mesmo as histórias que não viveu, de lugares que não habitou, por tê-las fundido em seu espírito através da audição esperta das mesmas.

4.5. Experiência da Pobreza

Falava-se da experiência, da qual Walter Benjamin (1996) entende haver uma pobreza ao questionar o valor de nosso patrimônio cultural, elucidando que a experiência não vincula esse valor a nós. O ensaísta traz o exemplo das experiências transmitidas pelas narrativas sábias de um ancião ou por provérbios antigos que vêm ficando cada vez mais descaracterizados com o surgimento dos objetos da modernização, responsáveis por transformar “os homens antigos em criaturas inteiramente novas” que falam uma nova língua em cuja linguagem é decisiva “a dimensão arbitrária e decisiva em contraste com a dimensão orgânica” (BENJAMIM, 1996, p.117). Essa mudança da língua, que não se trata somente de uma renovação técnica, é mobilizada em função do trabalho ou da luta não para descrever a realidade, mas para transformá-la através de uma linguagem potencialmente moderna.

Essa pobreza que segundo o autor é de toda humanidade seria responsável por uma certa abolição dos vestígios que seriam deixados na terra devido à “criação de espaços onde é difícil deixar rastros”. Diz-se de um espaço transparente e liso, metaforizado pelo vidro, ou, melhor dizendo, pela “cultura de vidro”. (Ibidem, p. 118) Os homens, destarte, estariam empenhados em livrar-se das experiências no rumo de uma ostentação da pobreza delas. Esse fenômeno social descrito por Benjamin seria consubstanciado em outra metáfora, a que de os homens teriam devorado a si mesmos e a sua própria cultura. Essa metáfora dá azo a uma ambiguidade, pois que poderíamos depreender como efeitos da palavra devorar tanto o sentido de consumir a cultura, quanto o sentido de abandono ou sumiço do valor dessa cultura, situações essas que não deixariam de se apresentar como uma transfiguração da cultura por via do abandono de

objetos dela patrimoniais, os quais perdem grande parte de seu valor, restando apenas uma minguada do “atual”. (Ibidem, p.119)

O *atual*, ou a cultura atual, carrega consigo o peso da crise que segundo autor “está diante da porta, atrás dela está uma sombra, a próxima guerra”. Está em jogo nessas crises a luta pelo poder, detido pelos homens de um pequeno grupo que possui também a capacidade de renunciar à memória da experiência, de outro lado está um grupo menos bárbaro, ao qual restaria a tarefa de restituir àqueles a humanidade. O homem se torna vítima da nova cultura:

Em seus edifícios, quadros e narrativas a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura. E o que é mais importante: ela o faz rindo. Talvez esse riso tenha aqui e ali um som bárbaro. Perfeito. No meio tempo, possa o indivíduo dar um pouco de humanidade àquela massa, que um dia talvez retribua com juro e com os juro dos juro. (Ibidem, p. 119)

O ensaio foi escrito por Benjamin em 1933, mesmo ano em que Hitler assume o poder ditatorial na Alemanha e poucos meses depois é realizada uma queima de livros pelos nazistas. Com toda a ironia de seu texto, Benjamin possivelmente estaria aludindo implicitamente ao nazismo como cultura à qual seria necessário sobreviver. Essa risada da humanidade permite entrever a ironia por meio da qual se regozijavam da perda da experiência, do esquecimento. Outra ironia estaria presente na ambiguidade desse desaparecimento dos vestígios, ao mesmo tempo em que somem os rastros da experiência humanizada: o ato de queimar livros ou assassinar homens era feito nessa filosofia de não deixar vestígios.

O processo de criação das canções de Elomar permite entrever um sentido inverso ao caminho seguido pela pobreza da experiência. O espírito de suas canções corre um trecho de resgate de valores que estariam fadados ao esquecimento, das narrativas dos anciãos e anciãs, dos ensinamentos de provérbios antigos, buscando representar inventivamente morfologias linguísticas distantes e distintas das do mundo moderno e que, não obstante, inventam uma linguagem potencialmente moderna. O violeiro e as demais personagens de sua canção estariam em direção contrária ao desaparecimento dos vestígios por trazerem em suas narrativas o resgate de um apanhado de experiências e práticas que teriam sido largadas ao esquecimento. As canções descrevem traços da realidade a partir da experiência, que é transformada e modernizada através da linguagem dialetal. Antes de devorar a si mesmo e sua memória cultural o violeiro estaria

preocupado em manter-se vivo e andante para servi-la a quem não a conhece, levando na palavra viva a experiência da pobreza e não a pobreza da experiência.

4.6. Glauber, Elomar e o Armorial

“Para merecer o título de uma imagem literária, é necessário um mérito de originalidade. Uma imagem literária é um sentido em estado nascente; a palavra – a velha palavra – recebe aqui um novo significado. Mas isso ainda não basta: a imagem literária deve se enriquecer de um onirismo novo. Significar outra coisa e fazer sonhar diferentemente, tal é a dupla função da imagem literária.” (BACHELARD, 1990, p. 257)

Mesmo não havendo aqui o intento buscar em biografismos e questões de autoria os elementos importantes para o trato das canções, tão somente a fins de apresentação da representatividade da figura do compositor, é importante notar que as personagens do sertão retratadas nas canções de Elomar, ou o tipos *sertanezos* representados pelo cantador e violeiro elomariano, muito tem a ver com um *ethos* identificável na figura do compositor, bem como em sua conduta de vida pastoril, conquanto seja essa imagem uma espécie de simulacro do mero e pobre vaqueiro, advinda de um arquiteto que torna ao sertão depois de ter se formado na capital para tocar suas criações. Apesar de sua pataca, figura-se como homem humilde do sertão em sua feição, trajas e gestos, com sua face queimada pelo sol, seu chapéu e botas de vaqueiro, tentado performar em alguma medida a síntese (ou um modelo reduzido) dos tipos sertanejos que aparecem em suas canções.

Como se o autor viesse a ser a vítima da própria obra, transforma-se, guardadas as devidas proporções, num personagem de si mesmo, ou melhor, de sua criação. Residente que é dos campos brancos e secos da caatinga, vem a ser caracterizado como homem da terra, vaqueiro por escolha, violeiro por excelência, incumbido da missão de “mensageiro da ‘palavra velha’” (MELLO, 2008, p.19); seja essa palavra velha o eco dos ritos sagrados e dos cultos religiosos, ou aquela dos causos e estórias que *ouvem* de mensageiros anciãos de experiências praticadas através dos tempos, nas transmissões dos traços de sua cultura, os sujeitos roçalinos de raízes sertanejas.

Esse arquétipo gestual nos interessa tanto para discutirmos, em outro tópico, o LP que constitui nosso *corpus* como performance, quanto para começarmos a compreender a partir de imagens análogas o fluxo dos *ethos* que se consubstanciam inventivamente nas

personagens que aparecem nas canções. Nosso direcionamento quando trazemos em questão a vida e os hábitos dos tipos sertanejos vai em direção àquela que nos é mais cara ao tema dessa pesquisa, representada pela junção das imagens de seus pares por um cantador que é tido como homem da terra, encarnado dos atributos do típico vaqueiro, humilde camponês o qual se vê açoitado pelo fatalismo inexorável do ambiente em que vive até (quando isso acontece) vislumbrar um limite inflexivo da judiação que recebe do tempo e dos homens poderosos do sertão, o qual lhe ata ao destino de correr trechos em busca de outras funções.

A caracterização das vicissitudes pelas quais passam muitos dos homens e mulheres do campo acaba, constantemente, por se desdobrar em várias representações artísticas que têm como foco a alma resistente desses residentes do sertão. Dentre as variadas produções do meio artístico brasileiro que representam o universo e as figuras do sertão, uma que se encontra em lugar quase equivalente, guardadas as sutis desproporções, é a obra cinematográfica de Glauber Rocha, contemporâneo e conterrâneo de Elomar e em cuja poética é possível perceber uma angulação narrativa que se coaduna com o universo sertanejo filmado pelo cantador, também, de Vitória da Conquista.

A arte de Glauber é atravessada a todo o tempo pelo dinamismo de uma linguagem que também não respeita uma linearidade temporal, isto é, não mostra uma evolução precisa dos fatos no que tange às cenas presentes e suas relações com o passado e o futuro. Seu gesto na utilização de recursos técnicos precários para a construção de sua cinematografia emposta um complexo antagonismo para com o mercado dominante do cinema industrial e assaz dispendioso, contraponto esse que se polariza sobretudo contra a indústria hollywoodiana. Recusar esses recursos faz com que se tonifique ainda mais a estética da fome presente no sertão de **Deus e o Diabo na terra do sol** (ROCHA, 1964), a qual também se pode entrever nos cenários narrados em algumas canções de Elomar: parte-se de recursos escassos para mostrar nas telas de cinema a escassez representante da pobreza, assim como do modelo simples e reduzido da voz e do violão do cantador para representar na canção uma paisagem equivalente.

O subdesenvolvimento do povo sertanejo que o filme e as canções abordam se estende aos meios pelos quais são gravadas as cenas, à escolha de sequências distintas do modelo hegemônico e possuidor de uma determinada dinâmica linear de decupagem canônica, forma fixa essa que não se alinha também à maioria dos modelos narrativos encontrados nas canções. Se no cinema, a pobreza é narrada primeiramente pelos focos de uma câmera mais ou menos excêntrica, na canção, sem muitas diferenças, ela vem a

ser narrada por uma voz polivalente, na qual aparecem confluídas de formas não tão padronizadas as resultantes de misturas cujo procedimento amalgama quase que a um só tempo os ingredientes vários sem se lançar mão de uma sequência muito clara de tematizações.

Esse subdesenvolvimento do povo sertanejo representado nas telas e nas canções foi documentado por Darcy Ribeiro em **O povo Brasileiro** (2006), onde o historiador caracteriza o sertanejo como tendo uma “mentalidade fatalista e conservadora”, contrastante por sua vez da conflitante postura assumida pelas populações litorâneas “que gozam de intenso convívio social e se mantêm em comunicação com o mundo”. (RIBEIRO, 2006, p. 320)

O *banditismo* em que muitos caíram evidencia a formação de figuras como a dos cangaceiros e/ou jagunços. Um exemplo claro e bem sucedido desse tipo é avultado no personagem de Glauber Rocha Antônio das Mortes – em **Deus e o Diabo na terra do sol** (Op. cit.) –, cuja feita da vida é a matança dos cangaceiros ou jagunços, seja a serviço do coronelismo ou da Igreja. Fato é que o próprio Antônio das Mortes fora jagunço e bem dominaria as táticas de guerra a ponto de ser responsável pela extinção do cangaço, pelo que logrou suas glórias e recompensas, o que nos lembra a feita em **Grande Sertão: Veredas** (1956) do personagem Riobaldo, que teria sido responsável pela extinção, a seu modo, da jagunçagem no sertão das gerais. Antônio das mortes é também um personagem religioso, haveria em sua constituição uma síntese não muito consonante de elementos do cangaceiro e do sertanejo que, por seu traço arcaico e religioso, traça alguma relação com o mundo do sagrado, religiosidade essa que se representa nos filmes de Glauber desde sua feição mais simples e corriqueira à mais fanática e devota. Tanto o personagem glauberiano quanto o violeiro elomariano, ressaltando que há claras diferenças entre eles, incorporam algumas características do sujeito sertanejo, em cuja postura Darcy Ribeiro entrevê evidente um certo

carrancismo de hábitos, por seu laconismo e rusticidade, por sua predisposição ao sacrifício e à violência. E, ainda, pelas qualidades morais características das formações pastoris do mundo inteiro, como culto à honra pessoal, o brio e a fidelidade a suas chefaturas. (RIBEIRO, 2006, p.320)

Um traço bem distintivo entre ambas as personagens se percebe quando entra em jogo a questão da fidelidade a algo ou alguém. Antônio das Mortes, por mais que seja sujeito errante e malsinado em sua inclinação à carreira autônoma de matador, seus

serviços são contratados por chefes provisórios, aos quais é fiel até que se dignifique sua moral com a paga da igreja ou dos fazendeiros e coronéis. Se o dinheiro “vem de Deus”, seus pecados estariam perdoados e não teria muito, o sujeito, que ter com o diabo a não ser que algum coronel da época dotado de seu abundante poder econômico, viesse a entregar moedas de ouro a algum Caronte do sertão endiabrado. O personagem de Elomar, por outro lado, teria como representação de sua inclinação religiosa algo de mais sofisticado, é leitor arguto do livro sagrado. Não se representa em sua figura de intelectual cristão, como acontece na do personagem glauberiano, um ambivalente maniqueísmo de quem anda “jurando em dez igrejas sem santo padroeiro” (ROCHA, 1964) e carrega em seu serviço de matador uma feição do mal, do diabo.

O cantador e violeiro elomariano é sujeito que mantém sua honra por mediação do discurso amparado na religiosidade, mas como livre andante do sertão, é um fora da lei, não tem chefia. Canta pra quem quer cantar em sua vida andante, não tem paga, talvez um dos motivos pelos quais nega o dinheiro. Ismail Xavier, em seu penetrante livro **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome** (1983), analisa que a visão que Glauber explora em *Deus e o Diabo* no que diz respeito à religiosidade tem como foco a questão da “alienação religiosa do povo brasileiro.” Essa alienação teria como preceito uma “crítica dialética da cultura popular”, atendida à preocupação marxista do cineasta em enxergar nesse tipo de relação alienante uma aceitação cega das dominadoras relações de classe. A partir de 1969, quando vem às telas **O dragão da maldade contra o santo guerreiro** (ROCHA, 1969), o cineasta teria então feito um esforço de recuo ao tentar compreender a religiosidade fora desse sentido único de alienação. Essa conduta mais ambivalente e de adesão à cultura popular fez com que viesse a considerar as religiões como “‘intocáveis’ porque testemunho da resistência cultural frente à dominação e afirmação essencial da identidade.” (XAVIER, 1983, p. 18) Essa afirmação da identidade pela religiosidade um tanto mais se aproxima das representações dos tipos sertanejos elomarianos.

Não é necessário estender aqui à relação do cinema novo com a *nouvelle vague* ou à explicação de uma postura anti-holliwoodiana no cinema glauberiano para corroborar o que haveria de componentes eruditos ou conflitantes com a cultura dominante em seu cinema. Importa ter em mente que a suposta precariedade técnica de seu cinema, ao invés de ser mero obstáculo, ou somente uma escolha estilística, configura-se como uma “fonte de riqueza de significação” onde se manifesta uma múltipla operação de elementos que incorporam o que viria a ser esse universo entre

erudito e popular, pois há no acabamento formal da representação uma síntese entre esses elementos. Do outro lado da mesma moeda, a postura de Elomar em **Das barrancas** parece incorporar esses mesmos valores, uma vez que parte de um formato reduzido de performance em voz e violão, despojada da pirotecnia técnica da grande indústria musical, para engendrar significações potencial e culturalmente requintadas. (XAVIER, 1983, p.90)

Enfatizando a coexistência desses elementos no filme de Glauber que também são ativados no universo das canções solísticas de Elomar, é interessante ver como em **Deus e o Diabo** o cantador assume uma posição de antecipador das cenas. É ele também (além da câmera) um narrador, um mensageiro, um poeta cantador inscrito na tradição sertaneja em foco. Ele dá a cantada de que Antônio das Mortes é matador de cangaceiros, adiantando uma explicação para parte do enredo. Assim como as figuras históricas as quais o filme referencia são transfiguradas de forma que se compreenda a alusão através de fragmentos, pois as filigranas dos assuntos da estória narrada pelo cantador se apresentam por um modelo sintético que incorpora o essencial, o que não obsta a competência com que transmite sua mensagem. Segundo Ismail Xavier:

A opção pela figuração simbólica mediatizada transforma os fatos do passado em referência recoberta por camadas de um imaginário que só admite no seu corpo a sobrevivência de fragmentos selecionados, de personagens transfiguradas. Tal imaginário se organiza como estória exemplar, assumindo o estatuto de lenda narrada oralmente por um contador de estórias cujo objetivo, longe da fidelidade ao ocorrido, é a transmissão de um conselho (...) Não é apenas o mar que substitui a caatinga, é também a peça musical erudita que substitui o cantador. Nessa substituição, a presença de Villa-Lobos coroa um processo que nos remete ao início do filme. Lá, ocorre o movimento inverso: o cordel toma o lugar da música erudita, no fim dos créditos, para dar início a sua versão de lenda. (XAVIER, 1983, p. 90,91)

Percebemos pelo excerto que há no filme um movimento em que coexistem elementos do popular e do erudito. A odisséia desesperada percorrida pelo protagonista *Manuel* em sua andança, tendo passado por sua entrega ao sebastianismo e por uma relação com o que sobrou do bando de cangaceiros, bem como a façanha de ser poupado por Antônio das Mortes, essa gesta de Manuel, portanto, vai fazer com que o personagem desboque no litoral. Daí que a vida errante e instável do protagonista seja representada na trilha sonora do filme: do cordel cantado pelo cantador e representante de um cenário sertanejo que toma o lugar da música erudita da introdução do filme, até a retomada da

música de Villa-Lobos ao final, enquanto representação da cultura erudita do litoral. Isso, porém, não se trata somente de uma aparente distinção de cenários, também se configura como uma síntese da confluência de duas tendências, da convivência simultânea de tempos difusos. O cordel passa a ser “uma voz erudita que encena a popular e depura sua ‘imitação’ para, na forma do folclore, cantar versos que tecem narrativa e comentário.” Essa voz sintetiza em si uma recusa dos moldes clássicos de narração do cinema, trazendo a confluência de um caráter lendário ao sentido da narração. Esse movimento que concilia universos distintos é notável também nas escolhas estéticas de Elomar, que bebem tanto das fontes primevas da cultura regional, quanto dos padrões da música clássica e tida como erudita.

Pôde-se perceber até aqui como o cenário do filme de Glauber tem muito o que dizer sobre o universo sertanejo de Elomar e vice-versa. O cantador como figura presente em ambos encerra a complexa tarefa de conciliar traços de origem popular com formas eruditas de composição, de reunir em seu discurso formas elementares do passado transfiguradas pela imaginação inventiva. (XAVIER, 1983, p. 93)

As poéticas desses conterrâneos, no que tange a esse lugar de escolha dos elementos arcaicos de suas fontes culturais, muito se aproximam do movimento estético encabeçado por Ariano Suassuna e chamado Armorial. Caetano Veloso, uma das cabeças mais pensantes do movimento tropicalista, assume que “quando o poeta de Terra em Transe decretou a falência nas crenças libertadoras do ‘povo’, eu, na plateia, vi, não o fim das possibilidades, mas o anúncio de novas tarefas para mim.” (VELOSO, 1997, p. 116.) Ocorre que as possibilidades que Caetano menciona se voltam para fora, para a possibilidade de trazer à música brasileira elementos a ela exteriores. Por sua vez, a estética

armorial se desenvolveu tendo como fonte de inspiração as canções, as vozes, os instrumentos, os timbres do folclore do sertão nordestino, pois representariam a ancestralidade sonora da formação da música brasileira. Enfatizaram a utilização de instrumentos comuns da região, como a viola, o pandeiro, a rabeca, o pífano e letras em forma de narrativas míticas. (OLIVEIRA, 2013, p.92)

Nessa toada, por mais que Caetano tenha visto na crítica de Glauber Rocha o pontapé para o tropicalismo, o fez a partir de uma inclinação arbitrária que vai em direção ao estrangeiro, ao passo que o movimento armorial propõe um mergulho profundo e

nacionalista numa cultura supostamente brasileira, conquanto já amplamente intumescida pela influência estrangeira desde a colonização. A música armorial, de acordo com os associados ao movimento, se originou através da mistura de elementos primitivos os quais “foram conservados no sertão nordestino”, tidos como fontes para o surgimento de um “nacionalismo musical”. Nisso se pode entrever a aceitação de filigranas do movimento modernista e regionalista, até mesmo no que tange ao sentido antropofágico de se alimentar de culturas múltiplas, no entanto, as culturas em foco no movimento armorial seriam aquelas encontradas quando o sujeito se volta para dentro, e não para fora do Brasil.

Assim, o movimento armorial buscaria essa tal “expressividade eminentemente nacional, que fizesse ecoar os elementos musicais das raízes da cultura nacional” (VARGAS, Heron, 2007, p. 41 apud OLIVEIRA, 2013, p. 92). Embora também inerentemente envolta das técnicas musicais maturadas na Europa ocidental e aqui transplantadas, o que delineia nas músicas do Quinteto Armorial a sua moldura erudita enquanto receptora do que vem de fora, essas matrizes estéticas não impedem o movimento de encetar um caminho diverso ao da imposição cultural sobretudo norteamericana no Brasil. Postura essa que pode ser conferida tanto em Glauber Rocha, que não só no estilo e temática de seu cinema fictício, mas também nas falas calorosas de seu programa **Abertura** tecia críticas contundentes ao imperialismo norteamericano (ROCHA, 1979), quanto em Elomar, por sua já mencionada conduta que ojeriza essas mesmas influências dominadoras. Disso resulta que

tanto para Elomar quanto para Ariano Suassuna, o maior problema da música popular criada após a intensificação da influência/imposição cultural estadunidense no Brasil deve-se ao seu vínculo com o crescimento financeiro; ou seja, não importa a qualidade da música produzida, o importante é se ela vende ou não. (OLIVEIRA, 2013, p. 96 - 97)

Daí que a estética tropicalista estaria mais inclinada a vender uma música multifacetada, enquanto a armorial se preocuparia com um movimento aparentemente oposto ao do tropicalismo. Porém, não deixem, ambas, de beberem de fontes diversas, tornando difícil ao nosso intuito delinear sem incorrer em deslizes anacrônicos o que vem a ser de dentro ou de fora, bem como apontar de modo assertivo o grau de subjacência de cada linhagem cultural levando em conta as imprecisas impregnações que remontam aos cantos mais distantes do planeta. Contudo, como ponto convergente dentre as assaz semelhanças estéticas de Elomar e Glauber com o Movimento Armorial, pode-se apontar

essa inclinação regionalista de ambos na qual se entrevê um “caráter conservador”. Conservadorismo esse que se faz através da tentativa – que não lograria sucesso – de fuga dos elementos estrangeiros, numa suposta libertação da dominação de outrem sobre a cultura nacional. A libertação tropicalista, por outro lado, a despeito de qualquer conservadorismo, vai escancaradamente mundo a fora, sem lenço sem documento, em busca dos elementos heterogêneos os quais intenta consubstanciar à musicalidade brasileira. Não se tratam de meros purismos as condutas dos conterrâneos, mas de uma busca pela valorização das tradições brasileiras que vieram, desde o período colonial, sendo solapadas pelas tradições estrangeiras. Contudo, sabemos que essa busca se depara, inerentemente, com uma contradição marcada pelo menos desde a colonização, quando da invasão das nossas matas virgens à imposição estrangeira. Um fato é que se não houvesse toda essa dominação, não estaríamos aqui para contar essa história que desde sua origem já vem minada de uma espécie de oriente ocidentalizado que se aloja nos seios culturais dos trópicos, nem nós, nem Elomar, nem Glauber, tampouco Caetano, Gil e João Gilberto.

Nesse sentido, tentemos entender melhor esse (não) lugar que ocupariam as canções de Elomar : fiéis em alguma medida à paisagem do sertão da caatinga, tentando dela exaurir o máximo possível da representatividade de um Brasil cansado das imposições estrangeiras embora substancialmente miscigenado pois fruto de apropriações; buscam ao partir do próprio local bem como nas culturas orais oriundas de povos aparentemente específicos, as cores que vêm a serem nuançadas em sua paleta artística, as quais, por mais difusas que possam aparecer na modalização das obras, tentam arrojadamente representar um Brasil profundo que também se nos vai revelando, em que pese a impostura de uma suposta contaminação vinda de além fronteira, por sua face contrapontística, ambivalente e paradoxal. Num Brasil onde historicamente se torna próprio o apropriado, o essencial e o real se encontrariam filigranados na multifacetação dos modelos e fontes, tão impregnado de incontáveis influências do aquém e do além mar que a noção de uma identidade substancialmente brasileira tão logo é estigmatizada pelas esteiras cíclicas do tempo e pela constante reinvenção da memória.

4.7. Oralidade e Performance: O Autor é o Avatar.

“Mesmo que os cantores
Sejam falsos como eu
Serão bonitas, não importa,
São bonitas as canções
Mesmo miseráveis os poetas
Os seus versos serão bons”
(**Choro Bandido**, BUARQUE,
Chico, 1993, faixa 2)

Ao tratar do nomadismo enquanto grande meio de sobrevivência da cultura oral, Paul Zumthor (1993) traz à tona a figura dos jograis da Idade Média. Segundo o medievalista e crítico literário, esses seres de existência errante eram em sua maioria homens que tinham como função o divertimento, eram intérpretes de poesias, recitadores populares, alguns outros cegos de sinas mendicantes que teriam uma espécie de visão oracular diferenciada que lhes permitiria enxergar além da visão comum, alados pela imaginação. Nutriam por meio da oralidade os imaginários por onde passavam, conservando laços sociais através da divulgação e confirmação de mitos. A partir do século XIII, esse termo passou a ser substituído pelo equivalente “menestrel”. Exerciam esses jograis ou menestréis nômades uma transmissão oral que transcendia os dialetos originais de onde passavam por carregarem consigo fragmentos linguísticos arcaicos de regiões diferentes e distantes entre si. Esses cantadores gozariam de um:

contato particularizado com o divino: um diálogo feito de palavra e de ouvido, num lugar e num tempo concretos e familiares. Tudo o que diziam ou cantavam os poetas e seus intérpretes tendia à mesma a-historicidade, na experiência única da audição. § Esses fatores tiveram sobre as mentalidades e os costumes uma influência tão grande que a Igreja oficial, de duas maneiras, entreabria a instituição para as manifestações da ‘religião popular’: pelas festas, numerosas e periódicas, às quais dava pretexto sua liturgia, e pelo culto dos santos (ZUMTHOR, 1993, p. 79 - 80)

Eram os menestréis sujeitos instáveis, por não se inserirem facilmente nem nos feudos e nem no meio urbano, viviam em movimento, tinham assim uma existência lúdica, compondo sua própria liberdade de deslocamentos no espaço. Eram, pois, as festas, lugares privilegiados de ruptura das relações sociais em que poderiam transitar, realizar suas performances e ventar suas vozes. Esse tipo de cultura da transmissão oral que permeava a época dos menestréis medievais teria sido desenvolvido também nos

sertões brasileiros. O dialeto catingueiro vozeado nas canções de Elomar demonstra haver sedimentos arcaicos e modalizações da linguagem que só teriam sido possíveis através da transmissão oral das falas do sertão, considerando-se desde as formulações mais arcaicas às mais transfiguradas em meio aos deslocamentos dos sujeitos sertanejos. O violeiro carrega consigo essas formas de acabamentos formais mais diversos, muitos deles nutridos pela inventividade de sua imaginação, trazendo assim esse aspecto de *a-historicidade* através do qual os tempos emanados no discurso não são determinados e se indeterminam ainda mais com a influência dos aspectos místicos e mágicos que são imputados nas performances. Nessas jornadas pelas quais passam os cantadores a imaginação vem a ser uma guia da “transmissão oral”, que segundo Zumthor se difere da “tradição oral”, esta é situada na permanência no tempo, aquela no momento da performance, o momento mais oportuno captação dos sentidos os mais amplos de interpretação por engendrar um maior ganho semântico na obra. (ZUMTHOR, 1993, p.18)

Segundo o medievalista a oralidade constitui-se de três tipos que correspondem a três situações de cultura, que vão desde a mais “primária” e totalmente dissociada da escritura porquanto determinante de “grupos sociais isolados e analfabetos”, até outros dois tipos, os da “oralidade *mista*” e “oralidade *segunda*”:

oralidade *mista*, quando a influência do escrito permanece eterna, parcial e atrasada; e oralidade *segunda*, quando se recompõe com base na escritura num meio onde esta tende a esgotar os valores da voz no uso e no imaginário. Invertendo o ponto de vista, dir-se-ia que a oralidade *mista* procede da existência de uma cultura “escrita” (no sentido de “possuidora de uma escritura”); e a oralidade *segunda*, de uma cultura “letrada” (na qual toda expressão é marcada mais ou menos pela presença da escrita). (ZUMTHOR, 1993, p,18)

Essas situações distintas de se pensar a oralidade conforme seus tipos de relação com a escrita poderiam ser a detecção do problema da perda dos registros primários. Onde estará o arquivo dessa memória imaterial da oralidade primária? Os registros das falas do sertão da caatinga nas canções de Elomar, essa transcrição da oralidade consubstanciada em seu acabamento formal na escrita, bem podem advir de transmissões orais de anciãos analfabetos do sertão, resgatando elementos da oralidade primária, como também expressa elementos que permitem entrever a presença da cultura escrita. A performance derivante de toda essa complexa cadeia de arquivamento da tradição oral ocorre “quando

a *comunicação* e a *recepção* (assim como, de maneira excepcional, a produção) coincidem no tempo.” Isso faz com que o texto poético inserido na escrita pela oralidade esteja sujeito a ser produzido, comunicado, recebido, conservado, repetido e transfigurado em situações imediatas e distintas entre si em cada ato de performance. A história é veiculada, assim, “por via sensorial, oral-auditiva”, predomina, mesmo que na presença da escritura, o “efeito vocal”. (ZUMTHOR, 1993, p.19)

A garantia de uma continuidade dessas tradições orais tanto quanto a tentativa de lobrigar suas fontes é um desafio sem fim, o qual levaria ao encontro de fantasmas imateriais quando da ausência do objeto, isto é, representações apenas, “simulacros” representantes da tradição oral, o eco da voz distante de um objeto que se esquivava, apenas “dimensões de um universo vocal”. Existiria portanto uma ausência de documentos das vozes originárias, uma inexistência documental que enfraqueceria a continuidade das tradições “entre as canções de gesta ou romances franceses do século XII e os ciclos heroicos veiculados no Brasil pela literatura de cordel, durante o único caminho em que a única parada foi alguma compilação do século XV”. (ZUMTHOR, 1993, p. 47)

O leitor pode estar se perguntando o que essas características da oralidade medieval têm a ver com o sertão de Elomar e o sujeito que lá reside. Acontece que, à medida em que as temporalidades convivem entre si na tradição oral, o imaginário sertanejo elomariano é atravessado por uma espécie de “dobra do tempo”, por meio da qual “eventos passados e lugares inacessíveis se tornam, mais que possibilidades, fatos reais e presentes” (MELLO, 2008, p. 32). O violeiro de Elomar vai muito além do sertão da caatinga, chegando a explicações presentes de tempos do passado, o olhar desconfiado para lugares por onde passa faz com que neles enxergue limites imprecisos, nos quais se encontram simultaneamente tempos distintos: “Elomar acredita na existência de mundos paralelos. Em convivência de temporalidades difusas”. (MELLO, 2008, p. 33)

Michel Foucault, ao abordar a relação dos enunciados com o arquivo em sua **Arqueologia do saber** (2012), determina que ao invés de se tentar relacionar o discurso à sua origem primeira, é melhor que “o interroguemos sobre as regras de sua formação, analisando a formação do discurso em si. Sobre essa “convivência de temporalidades difusas” de que fala o cantador, mas no que tange a um sentido discursivo, o filósofo francês poderia oferecer uma explicação:

Não há razão para espanto por não se ter podido encontrar para o enunciado critérios estruturais de unidade; é que ele não é em si mesmo uma unidade, mas sim uma função que cruza um

domínio de estruturas e de unidades possíveis e que faz com que apareçam com conteúdos concretos, no tempo e no espaço. (FOUCAULT, 2012, p.105)

Por esse sentido de ausência de unidade nos enunciados, por mais que eles venham a trazer conteúdos concretos, isso se faz do entrecruzamento de possíveis estruturas e unidades. Isto é, o que está formalizado no enunciado vem de uma tessitura de fragmentos que compromete o referente a um “espaço de correlações”, correlatos esses que pertencem a domínios possíveis onde podem vir a aparecer objetos semelhantes aos que se tem no enunciado. Segundo Foucault:

O referencial do enunciado forma o lugar, a condição, o campo de emergência, a instância de diferenciação dos indivíduos ou dos objetos, dos estados de coisas e das relações que são postas em jogo pelo próprio enunciado: define as possibilidades de aparecimento e de delimitação do que dá à frase seu sentido, à proposição seu valor de verdade. (FOUCAULT, 2012, p. 111, 112)

Esses referenciais são os diferenciadores e definidores de possibilidades de sentidos mais ou menos delimitados. Envolvem, como na situação de performance, elementos que os determinam mesmo que a eles sejam exteriores. A tentativa da interpretação de sentidos os mais profundos, destarte, fica à mercê de uma grande rede de enunciados outros, fontes de culturas outras, sejam as do enunciador ou cantador ou as de seus receptores. Isso quer dizer que os sujeitos do enunciado pertencem a um lugar que, conquanto determinado no instante da performance, é vazio por ser preenchido por diferentes indivíduos. Não se mantém uniforme, sempre varia em função dos diferentes sujeitos com suas diferentes bagagens interpretativas dos elementos que atravessam sua estrutura vivente. (Ibidem, p.115, 116)

Foucault entende que o enunciado possui um elemento de raridade pela própria acumulação em si de fatores exteriores e distintos. Textos que remetem uns aos outros e “se organizam em uma figura única, entram em convergência com instituições e práticas, e carregam significações que podem ser comuns a toda uma época.” Assim, a tentativa de captação de uma totalidade dos elementos cai à deriva dos “sentidos implícitos” aos quais se alongam os enunciados. Deste modo, cada discurso pode dizer muito mais ou muito menos do que se pretende, ao léu da enorme possibilidade de sentidos suscitados pelo que é escrito, dito ou cantado. Os significantes deslizam ao ponto de se chegar a uma

conclusão de que “o discurso é, ao mesmo tempo, plenitude e riqueza indefinida.” (FOUCAULT, 2012, p.145) Portanto:

Diferentemente de todas essas interpretações cuja própria existência só é possível pela raridade efetiva dos enunciados, mas que entretanto não tomam conhecimento dela, e, ao contrário, tomam como tema a compacta riqueza do que é dito, a análise das formações discursivas se volta para essa raridade; toma-a por objeto explícito; tenta determinar-lhe o sistema singular; e, ao mesmo tempo, dá conta do fato de que pode haver interpretação. Interpretar é uma maneira de reagir à pobreza enunciativa e de compensá-la pela multiplicação do sentido; uma maneira de falar a partir dela e apesar dela. (FOUCAULT, 2012, p. 147)

Isso posto, ao se analisar uma formação discursiva em uma canção, por exemplo, é comum que o analista se depare com uma tentativa de encontrar sistemas de significação que pressupõem formas essencialmente raras. Há, além dos elementos implícitos, outros explícitos que bem podem ser aqueles de que se tratava aqui quando se iniciou a discussão zumthoriana da cultura oral, envolvida de formações sempre distintas nos atos de transmissão, formações essas cujas origens não possuem documentação que as confirme, tampouco relações bem delimitadas de pertencimento a essa ou aquela cultura, a esse ou aquele fragmento, a um texto escrito ou a uma poesia oral. Não há um arquivo que mapeie totalmente o que há detrás da singularidade dos enunciados contidos nas canções elomarianas, muito menos o há no ambiente dos registros escritos. Há a possibilidade de se desenvolver prospecções acerca das canções de Elomar no tempo presente, decifrando alguns de seus traços constitutivos, sem que, contudo, delas se extraia os conteúdos fundadores, pois corremos o risco de cair num anacronismo inconsequente e labiríntico, uma vez que as narrativas orais que constituem as histórias das canções vêm se transfigurando desde suas origens mais remotas e desconhecidas. As leituras desses textos sonoros buscariam nas filigranas do registro as reminiscências de memórias do passado, sendo por si só esse gesto de interpretação uma maneira de ressignificação do que fora perdido, ou apenas uma junção de traços que permite colocar em evidência meros simulacros das fontes parcialmente e, até então, olvidadas. (FOUCAULT, 2012, p. 150)

A descrição dos enunciados, nessa toada, faz com que se apresente uma “figura lacunar e detalhada”, encontrando nele suas “formas específicas de acúmulo”. Essa tentativa de deslindar a formação discursiva substituindo a busca de totalidades no “conjunto de performances verbais” pela detenção no que há de raridade nas especificidades dos conteúdos acumulados, segundo Foucault, trata-se de uma postura de

“positividade”. Isto é, procurar dentro da formação seus conteúdos constituintes conquanto a ela dispersos e exteriores, buscar, incessantemente, entre as lacunas que se deixam entrever na forma, pontos de conexão com discursos outros e suas variadas performances. (FOUCAULT, 2012, p. 153) Essa postura de positividade se incumbiria da tarefa de volver ao passado histórico para dele extrair condições que permitem que os enunciados obtenham um sentido de realidade. Essa espécie de emulação não só trabalha os conteúdos do passado como também os transforma inventivamente quando simbolizados e reintegrados em outros tempos. Segundo Foucault,

(...) temos na densidade das práticas discursivas sistemas que instauram os enunciados como acontecimentos (tendo suas condições e seu domínio de aparecimento) e coisas (compreendendo sua possibilidade e seu campo de utilização). São todos esses sistemas de enunciados (acontecimentos de um lado, coisas de outro) que proponho chamar de arquivo. (FOUCAULT, 2012, p.157)

Começa a se nos rascunhar uma ideia do que poderia vir a ser o arquivo quando consideradas as noções de enunciação e performance. Constituiriam o arquivo os próprios sistemas que determinam as condições, possibilidades, os domínios de ocorrência e os campos em que acontecem as práticas discursivas. Dele subjazem as possibilidades singulares de dizeres, de seu agrupamento de distintas imagens que se relacionam umas com as outras, definindo, assim, um sistema de funcionamento e entrecruzamento de figuras que engendra as formações ditas atravessadas por rupturas de conteúdos externos. É o definidor das origens sistemáticas do que pode ser enunciado e, nas palavras de Foucault, “é o sistema de seu funcionamento.” (FOUCAULT, 2012, p. 158) Destarte, o arquivo é responsável pela diferenciação dos discursos, fazendo aparecerem enunciados múltiplos sob as normas de uma prática. Forma e transforma enunciados entre “a tradição e o esquecimento” (Ibidem, p.159), sendo assim, em outra direção, algo indescritível, pois que oferece os próprios objetos da enunciação, “não é descritível em sua totalidade, é incontornável em sua atualidade,” (Ibidem, p.159)

Cabe aqui um parágrafo sobre Bakhtin, sobre sua noção de *dialogismo* que pressupõe um processo dialógico de interação verbal ao se considerar as interdiscursividades presentes nos processos de enunciação, vez que: “A situação social mais imediata e o meio social mais amplo determinam e, por assim dizer, a partir do seu próprio interior, a estrutura da enunciação.” (BAKHTIN, 2012, p. 113) Isso quer dizer que a raridade do enunciado abordada por Foucault se estabeleceria através do caráter

imediatamente que configura a elocução. Tão meneado que é o discurso de discursos outros, assim como o amplo campo da enunciação é atravessado por discursos que constituem uma totalidade, fica o receptor ao evento de receber em sua atualidade somente uma parcela incontornável do enunciado.

No famoso ensaio de Roland Barthes (2012) no qual este elucubra sobre a **A morte do autor**, muito se diz sobre o registro artístico enquanto um processo neutro, do qual estaria ausente o autor, já que sua própria identidade seria colocada em cheque ao se pensar que um texto é constituído de escrituras múltiplas ou, num sentido bakhtiniano, de elementos heterogêneos, da intersubjetividade, de uma intertextualidade dialógica ou um processo polifônico que prevê vozes outras em sua constituição. Para Barthes “nas sociedades etnográficas, a narrativa nunca é assumida por uma pessoa, mas por um mediador, xamã ou recitante, de que, a rigor, se pode admirar a *performance* (...), mas nunca o gênio”. (BARTHES, 2012, p.58) Barthes entende a performance como o domínio sob o código narrativo, definição essa um tanto menos ampla quando comparada a tudo o que dissertou Paul Zumthor que se entregou aos estudos desse termo. Mas não mente o teórico da literatura francesa ao dar a entender que o sujeito que narra ou conta uma estória é mero mediador delas, nunca seu inventor. O “autor” viria a ser um fruto da sociedade moderna. Importa aqui, de sua teoria, a forma como ela corrobora o fato do texto ser um produtor de assaz sentidos, um espaço no qual convivem múltiplas dimensões e onde várias escrituras mantêm relações de proximidade ou contestações entre si. Disso, subtrai-se um caráter de cópia de que se falava há pouco, no qual o texto seria constituído de meras imitações de outros textos, “de citações oriundas de mil focos da cultura.” (Ibidem p. 67) Essas culturas se encontrariam em diálogo entre si, parodiando-se, contestando-se. A solução encontrada para a morte do autor seria o fato de poder se encontrar a multiplicidade dessas citações na figura do leitor, onde o texto encontraria um destino que possibilitaria preencher o que falta à sua unidade.

Trata-se de um ponto de vista que dá muita atenção ao aspecto da oralidade no processo de comunicação, no entanto, o que Barthes tem a dizer pode ser aplicável à ideia de performance ao se considerar a inscrição de dimensões discursivas outras, descendentes de assaz focos da cultura, nas formações discursivas da oralidade difundida nas canções de Elomar. Para Zumthor:

O ‘autor’ é o avatar laicizado do elocutor divino, *Dictador* da Escritura; avatar cujas primeiras manifestações, ainda esporádicas, aparecem durante a segunda metade do século XII,

embora por longo tempo ainda o ‘autor’ continue a ser o interprete na performance de uma poesia que, presença total, não precisa declarar sua origem. Daí uma espécie de atemporalidade do texto, uma suspensão dos efeitos (estes, também, evidentes a nossos olhos) de distância histórica entre a gênese da obra poética e cada uma de suas realizações.” (...) Ei-nos longe de Roland Barthes! (ZUMTHOR, 1993, Pág. 103)

Zumthor parece, pelo excerto, ter consciência da distância que se encontra de Barthes. Ao considerar o *autor* como um *avatar*, traz um seu caráter de intérprete. O intérprete ou a figura elomariana do cantador se encontrariam como autores para Zumthor que, todavia, não precisariam demonstrar suas origens, sendo a presença sincrônica ou total desses vários objetos discursivos subsumidos na ação da performance. O sentido de avatar vem à tona pela particularidade de estar presente na ação do intérprete o que há de atemporal no texto como uma espécie da materialização do passado, ou seja, o intérprete não só ocuparia uma função mediadora como traria à tona no ato da performance os elementos exteriores: a heterogeneidade, a interdiscursividade ou a polifonia das várias vozes transfiguradoras da memória em sua própria. Polifonia essa que podemos ouvir na junção de vozes entrelaçadas nas canções de Elomar, não só há música dentro da música, há também a projeção de diferentes lugares, camadas e perspectivas sociais cuja memória e os discursos vão sendo acessadas no acabamento formal e performático de cada canção.

4.8. Beira do Rio, Lugar Comum

“Beira do mar, lugar comum
Começo do caminhar
Pra beira de outro lugar
(...)
A água bateu, o vento soprou
O fogo do sol, o sal do senhor
Tudo isso vem, tudo isso vai
Pro mesmo lugar de onde tudo sai”
(**Lugar comum**, in: GIL, 1974, faixa 2)

Muito do que foi exposto até aqui, no que diz respeito ao caráter do cantador de trazer a mensagem velha através da performance, de ser um mediador de interdiscursos polifônicos, se aproxima do que João Adolfo Hansen (2010) pensa sobre a ideia de “lugar-comum”, empreendendo-se uma valorização dos sentidos clássicos ante os românticos para o sentido do termo, teriam esquecido, estes, de considerar a ideia de que há uma “variação elocutiva do lugar”, isto é, emula-se ou mimetiza-se, com vistas a

competir e superar os usos anteriores de um mesmo lugar. (HANSEN, 2010, p.160) Hansen elucubra sobre o sentido ciceroniano – advindo da retórica antiga – que, na esteira da emulação, define esse *lugar-comum* com o sentido de “molde”, o molde, porém, como sede do argumento. (Ibidem, p. 161) Embora seja essa uma discussão que mobiliza uma categoria da retórica, entendemos que ela se alinha, em alguma medida, com nossa intenção de analisar os procedimentos poéticos considerando um entrecruzamento de lugares-comuns da memória nas vozes mnemônicas entoadas pelos sujeitos líricos das canções.

A memória, na visão de Hansen, envolveria um sentido clássico de verdade – (A)léteia –, o do não esquecimento, uma visão aristotélica do ser e das coisas (*res*) fundada na ideia do pensamento por imagens (*eikon*), tidas, essas imagens, como “a forma dada ao conceito quando ele é definido por palavras”. A memória, nesse mesmo olhar, subjaz de um processo imaginativo das imagens e lugares, parte de algo localizado, lembra ao partir-se de um *topos* visível, o qual engendra os argumentos (*topoi*) com os quais se discute o provável (*endoxa*) ou o improvável. Essa boa opinião, a que prepondera perante discursos outros, é a tida pelos sábios como verdadeira. (Ibidem, p. 160, 161)

Hansen torna acessíveis noções várias como as de *topos e locus* enquanto os lugares nos quais já estavam as coisas conhecidas, como moldes de uma classificação genérica ou lugares da memória nos quais seria possível encontrar ou descobrir inventivamente (*inventio*) a imagem, coisa ou palavra, a fim de que sejam incorporadas num discurso novo, tornando provável ou verossímil a elucubração. Esses lugares imaginários da memória, retóricos ou dialéticos tais quais pautados pelas “artes de memória” (*ars memorativas*) nas esteiras de Cícero e Aristóteles, são dispostos e transcorridos por meio de uma determinada ordem que permite classificar e guiar a memória. Haveria, nesse sentido, a “memória natural” responsável pela capacidade de recordar as coisas e a “memória artificial”, abarcando por sua vez as técnicas utilizadas para guardar ordenadamente as coisas em imagens fantasmagóricas (*phantasma*) do que já não mais seriam, por serem a presença do que se ausentou; como os nomes: inventores dos fantasmas imagéticos até mesmo dos mortos na mente. (Ibidem, p. 166, 167)

Essa presença através da imagem, evocada a imagem por um nome emergido do passado, essa presença fantasmagórica provocaria a sensação do verossímil, uma presença provisória que, conquanto desprovida seja de matéria, dá à luz uma aparência com a verdade capaz do convencimento ou da persuasão (*pisteis*), seja pela lógica dialética ou pela persuasão patética (*pathos*) da retórica. Ao falar-se bem de algo, ética

ou pateticamente, a partir do que conhecem comumente o cantor e seus ouvintes, por exemplo, num processo inventivo e particular de articular discursos adequados à audiência, a matéria discursiva estilizada e particular engendra uma força discursiva capaz de projetar uma espécie de conhecimento primordial, convincente e passível de aprovação.

Gera-se proximidade e compaixão na medida em que discursivamente se atinge a imaginação do receptor com vividez (*energeia*), repetem-se qualitativamente “os lugares comuns que são patrimônios da memória coletiva” e, com intensidade e “distância adequada”, chega-se persuasivamente aos “olhos intelectuais do juízo de quem ouve” (Ibidem, p. 170). Torna-se clara a elocução, o efeito vívido (*evidentia*) evidencia ao ânimo a semelhante imagem da presença do passado ausente na contemporaneidade. O morto emerge da tumba, o espectro é visível, tudo vem e vai de onde tudo sai como diriam João Donato e Gilberto Gil na canção homônima ao texto de Hansen, modalizando-se estilisticamente a presença do mesmo como novidade. A verdade como não esquecimento varia na visão intelectual do receptor, que capta o discurso de sua assimétrica posição, mas o reconhece como próximo do que seus olhos do juízo são capazes de assimilar como verdadeiro. Consubstancia-se, pela concepção de uma razoabilidade no argumento ou no discurso, o convencimento: a certeza do dúbio, a verdade do juízo, os sentidos profundos das artes e da arte da memória.

Esses lugares comuns da memória do passado parecem ser os lugares que o cantor visita em seu palácio da memória. O cantor é também um narrador dessas imagens do velho em seu encontro com o mundo novo e as novas formas de transmitir o velho. Traz o efeito vívido da experiência, fantasmagoriza de forma verossímil mesmo o conteúdo mais inacreditável, traz à luz dos juízos receptores práticas folclóricas e míticas através da criação de seu universo místico de representação, reitera e supera os usos de lugares comuns e temáticas adormecidas. Lugares esses que, veremos, são as ferramentas de que dispõe ao seu alcance para tecer a sua poesia, o cantor *bricoleur*, através do livre trânsito de sua memória inventiva.

4.9. O Engenhoso Invento de um Cantador *Bricoleur*

“Numa folha qualquer eu desenho um sol amarelo
E com cinco ou seis retas é fácil fazer um castelo
Corro o lápis em torno da mão e me dou uma luva
E se faço chover, com dois riscos tenho um guarda-chuva” (Aquarela, in: TOQUINHO, 1983, lado B, faixa 1)

Desde o começo da escrita viemos nos referindo ao vocábulo “inventividade” para descrever o movimento poético de Elomar, por isso, agora, mostramos de onde vem esse lampejo e porque a ideia de um sertão inventivo sustenta o procedimento composicional do músico conquistense. Um foco de nosso estudo é o de compreender as temáticas culturais e populares do sertão brasileiro suspiradas nas canções, sobretudo nas condutas e costumes dos personagens sertanejos em relação à terra, com as narrativas, crenças e mitos que tutelam o imaginário desses povos e se incluem numa espécie de sertão que engloba não só a região da terra e as condutas do povo nela vivente, como também compreende as ressonâncias de um lastro cultural que se estende para além da fronteira de uma realidade local.

Faz-se importante aqui, portanto, lobrigar que tipo de regionalismo é esse que sustenta as narrativas das canções. Para essa feita, lançamos mão da ideia de um “super-regionalismo”, termo alcunhado por Antonio Candido e do qual, segundo o crítico literário: “é tributária, no Brasil, a obra revolucionária de Guimarães Rosa, solidamente plantada no que se poderia chamar de a universalidade da região.” (CANDIDO, 1989, p. 162) Essa universalidade da região se exprime através da inventividade, da composição de um universo no entrelaçamento de terra e homem, em que ambos são determinados por sua relação mútua de proximidade e pertencimento, e simbolizados com auxílio da imaginação por meio da “coexistência do real e do fantástico” (CANDIDO, 2002, p. 125)

É possível perceber na figura do cantador o entrecruzamento de várias culturas. Carrega ele em seus versos uma voz representante de um sertão transfigurado, a partir da qual se tornam presentes os registros da memória velha. Representa-se essa voz por uma reconfigurada transmissão dos testemunhos de uma história e de uma cultura oral. Muitas memórias dos povos do sertão estariam guardadas sob a égide do cantador, responsável por cerzir ao presente os retalhos do passado. A vivência no sertão faz dele parte constitutiva dessa paisagem, motivo pelo qual se logra a ele a responsável tarefa de recobrir imaginativamente o que parte de sua realidade. “Assim, o Sertão faz o homem”. (CÂNDIDO, 2002, p. 128)

Com o condicionamento às intempéries, a luta – um dos três elementos estruturais dos **Sertões** de Euclides da Cunha propostos por Antônio Cândido ao tratar do *Grande Sertão: Veredas*: “a terra o homem, a luta” (CÂNDIDO, 2002, p. 123) – viria a ser também no sertão de Elomar um fator constituinte do espírito de sobrevivência do homem na terra, e sobre essa temática trataremos no capítulo próximo, demonstrando como a guerra de Canudos encontra sua correspondente alegórica nas representações elomarianas

no que diz respeito à luta telúrica dos homens e mulheres do sertão. Vem a ser também esse sertão onde representativo do super-regionalismo um lugar rude, vulgar, cruel e, nas palavras de Cândido:

fantástico e real, onde a brutalidade impõe técnicas brutais de viver, onde os fenômenos de possessão religiosa, gerando beatos e fanáticos, diferem pouco, na sua natureza e consequência, dos que poderíamos atribuir à possessão demoníaca (CÂNDIDO, 2002, p. 132)

Há Deus e há o Diabo, representados tanto pelas condutas do homem quanto pelas imposições da terra. O homem é condicionado por um subdesenvolvimento telúrico quando sua relação com o ambiente semiárido da caatinga o determina enquanto sujeito árido e pelejado: “as regiões se transfiguram e os seus contornos humanos se subvertem, levando os traços antes pitorescos a se descarnarem e adquirirem universalidade.” (CÂNDIDO, 1989, p. 162) Assim fica demonstrada a ideia de um super-regionalismo, através da transfiguração inventiva da região, que seria tanto menos tributária das meras representações naturalistas – como as do romance regionalista de José de Alencar – no sentido de alcançar limites mais amplos de representação do real em consonância com aspectos fantásticos. A irrealidade mistura-se ao real, o oculto e o aparente compartilham lugares e o homem e a terra se fundem na unidade “do Sertão-enquanto-Mundo”. (CÂNDIDO, 2002, p. 135) A experiência desses sujeitos viria de uma espécie de especulação em torno da memória, através da qual se angaria a sabedoria das experiências para transfigurá-la em canção ou narrativa com o auxílio da imaginação.

Com efeito, a canção de Elomar se amplia para além de uma mera representação do real ao projetar um sertão simbólico que transpõe essa realidade. Nossa proposta de leitura de parte de seu cancionário intenta compreender esses aspectos narrativos da canção que dão enquadramento ao amálgama da região do sertão e das experiências alucinadas de suas personagens sertanejas, aos problemas, conflitos e lutas que consubstanciam a relação entre o homem e a terra da qual é fruto. Será importante compreender esse caráter inventivo que arremessa a expressão de motes regionais para além do naturalismo e do regionalismo propriamente dito. Por isso, super-regionalismo vem a ser uma palavra-chave e alvo de nossa temática nessa pesquisa, à medida em que apresenta a simbolização e a narração artística como resultante da utilização e reconfiguração inventiva do real, tal como demonstrada por Antonio Candido em seu ensaio sobre o sertão de Guimarães Rosa.

Levando em conta sua possível relação com essa estética super-regionalista, é possível notar no cancionário de Elomar uma convivência da “dialética do localismo e do cosmopolitismo”, segundo a qual o objeto artístico expressaria (integraria) aspectos de padrões universais a partir dos dados regionais colhidos na experiência do real. Destarte, seriam herdadas das tradições europeias, por exemplo, as “formas da expressão”, ao passo que a “substância da expressão” subjazeria da paisagem local representada, no engendramento de uma tensão responsável por enturmar os elementos difusos numa espécie de regionalismo surreal, o qual foge dos padrões antes postos de regionalismo pela instauração de anacronismos os quais trazem à canção uma característica que aqui chamamos de psicodélica, uma vez que representam a cor local intumescida de cores outras que fogem a esse padrão habitual do regionalismo propriamente dito. (CÂNDIDO, 2006, p. 117) Este, desde seu início em 1900 e passando até 1930 pelas formas representativas mais pitorescas e exóticas, são tidos por Antônio Candido como providos de uma certa “banalidade”, da qual nem mesmo o Catulo da Paixão Cearense teria conseguir se desvencilhar. (CÂNDIDO, 2006, p. 120)

Esse movimento se baseou, sobretudo, no alicerce construído por Euclides da Cunha n’**Os Sertões** (1902), o qual só veio a ser melhor reconstruído a partir do Modernismo, desvencilhando-se do regional o tal exotismo pitoresco dos contos sertanejos. Na seara do Modernismo, contudo, inaugura-se “um novo momento na dialética do universal e do particular, inscrevendo-se neste com força e até arrogância, por meio de armas tomadas a princípio ao arsenal daquele.” Isto é, a partir de uma retomada rompedora da “pesquisa lírica tanto no plano dos temas quanto dos meios formais”, bem como de uma indagação sobre o destino do homem (...) brasileiro”, buscase veementemente uma convicção acerca da regionalidade parcialmente motivada pelo “culto do pitoresco nacional” em busca “de uma literatura que exprimisse a sociedade”, embora arraigada ainda “de uma expressão inserida na herança europeia.” Nessa feita, aparentemente, mantêm-se alguns fatores anteriores, mas muda-se a equação em torno da supracitada dialética onde o particular e local assume formas mais gerais. (CÂNDIDO, 2006, p. 125)

Tudo isso é fruto de uma cultura brasileira fundamentalmente ambígua, pelo fato de “sermos um povo *latino*, de herança cultural europeia, mas etnicamente mestiço, situado no **trópico** influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas”. (Ibidem 125-126. Grifo nosso) Aqui, por esse lugar tropical sublinhado por Cândido, é possível vislumbrar mais uma vez, agora em nossa cultura, esse caractere fronteiro onde o limite

– a margem, a fronteira, a barranca – se torna o local de encontro de um fluxo heterogêneo de culturas e narrativas, as quais, na formação das canções elomarianas, se homogênisam como numa polivalente colcha de retalhos que transcende à paisagem particular de onde vem a surgir. O que era tido como deficiente em nossa cultura, nessa abordagem modernista, vem a ser revisto como superior: “o primitivismo é agora fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura. Isso, na literatura, na pintura, **na música**, nas ciências do homem”. (Ibidem, p. 126 grifo nosso)

Um forte exemplo dessa mistura potencializada pelo Modernismo pode ser apreciado em **Macunaíma (1928)**, onde Mário de Andrade

compendiu alegremente lendas de índios, ditados populares, obscenidades, estereótipos desenvolvidos na sátira popular, atitudes em face do europeu, mostrando como a cada valor aceito na tradição acadêmica e oficial correspondia, na tradição popular, um valor recalcado que precisava adquirir estado de literatura (Ibidem, p. 126-127)

Dessa junção de elementos podemos depreender um procedimento artístico que coaduna substâncias diversas as quais, reunidas na voz heterogênea por si só de uma obra de arte, ganham sua abrangência mais ou menos universalista, pois convivem num só movimento polivalente o sortido de facetas variegadas. Esse movimento de inflexão na abordagem conjunta dos mesmos temas de antes, essa angulação mais profunda e geral da visão artística da região (local) que é operada no modernismo, também, não deixa de prestar contas ao

papel que a arte primitiva, o folclore, a etnografia tiveram na definição das estéticas modernas, muito atentas aos elementos arcaicos e populares comprimidos pelo academismo. Ora, no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida quotidiana, ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. **As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles.** (Ibidem, p. 127. Grifo nosso)

O trecho grifado no excerto exemplifica bem esse movimento composicional do modernismo que acreditamos ser bastante parecido com o que se pode interpretar das performances das canções de Elomar. Essa ousadia da qual fala Candido parece ter sido bem assimilada pelos sujeitos de uma cultura multifacetada, atravessada por várias vertentes as quais se coadunam no espírito desses sujeitos cuja característica da universalidade está marcada desde seus miscigenados traços étnicos. Essa miscigenação,

porém, vai além da aparência física quando ganha voz literária nas manifestações intelectuais e artísticas que se preocupam em representar, a partir de uma determinada região, o grande invólucro que abarca “um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão.” (Ibidem, 128)

Destarte, a partir de um mergulho em filigranas de nossas realidades paisagísticas na poesia ou na canção, desvendamos influências exteriores ao território brasileiro, mas que encontram-se acessíveis nos lugares limítrofes onde há as possibilidades do encontro, da adesão e da ressurgência, graças ao espírito livre que percorre essas fronteiras a fim de buscar nas margens, ou nas memórias pescadas das barrancas de um rio, a síntese moderna de um “lirismo telúrico” sob o ponto de vista de uma “crítica bem mais profunda”. (Ibidem, p. 129)

Espiritualmente libertino e com mais amplo campo de adesão, esse Modernismo garante a existência de poéticas regionalistas mais fielmente representadas, onde há um “reajustamento da cultura às condições sociais e ideológicas, (...) facilitando o desenvolvimento até então embrionário da sociologia, da história social, da etnografia, do folclore, da teoria educacional, da teoria política”. Isso se faz, ainda, por meio da “libertação do idioma literário”, da “paixão pelo dado folclórico”, da “busca do espírito popular” e da atitude de irreverência. (Ibidem, p. 141) Tudo isso permitiu a “expressão simultânea da literatura *interessada*, do ensaio histórico-social, da poesia libertada.”

Daí que tivesse ganhado espaço na poesia o campo da oralidade, ao qual fazem abrangente referência as canções de Elomar, pois dessa tradição são retiradas tanto as expressões formais oriundas da fala como forma de registro, quanto as memórias contingentemente urdidas pelo cantador na trama de suas narrativas poético-cancionísticas. Esse procedimento artístico é invencionado pela articulação de dois elementos que aqui temos como principais: o primeiro é o vocabulário tributário de um dialeto que remonta a uma língua arcaica em “cujo retorno ao passado não caracteriza mero saudosismo e, sim, recurso retórico e estilístico, inovando tanto o texto verbal, quando o musical” através de uma linguagem em movimento constante (GUERREIRO, 2005, p. 25); o segundo, para além da estrutura termológica, evidencia o movimento ambivalente e paradoxal de sua poética onde “coexistem elementos opostos”, numa “proposta (...) regional que ultrapassa a pátria do sertão” a partir da preocupação “com a condição existencial do homem e seus anseios universais.” (Ibidem, p. 48)

Se Simone Guerreiro tivesse lançado mão da leitura que fizemos aqui de Antônio Candido, poderia muito bem terminar esse trecho de sua tese apontando nas canções de

Elomar, como fazemos aqui, a ocorrência desse super-regionalismo que muito tem a ver com seu procedimento composicional. Dessa procedimento é que falaremos agora, sob a luz de um termo lucubrado por Levi Strauss (1989) que parece caber como luva para nomear essa criação artística elomariana, envolta de um sertão selvagem e alucinógeno representado nas performances de um cantador *bricoleur*.

Como se o conteúdo narrativo contido nas canções partisse de uma espécie de terceira margem transcendental do rio Gavião, as cenas de uma geografia inventada nelas retratadas, como já dito, permitem a coexistência simultânea de signos tradição e da modernidade como forma de representação de uma modernidade tradicional. Nesse aparente paradoxo parece residir a tal *mudernage*, cujas *coisas* cantadas e narradas, as estórias da algibeira mnemônica do cantador, são dispostas numa espécie de tecido narrativo onde se combinam as diferentes façanhas e experiências do sujeito. Numa espécie de malabarismo com objetos de cores diferentes, o cantador se utiliza do procedimento da *bricolagem* para criar a sua modernidade.

Da ausência de classificação para as coisas úteis e novas, surge a necessidade de dar nome a elas, de ordená-las conforme a necessidade de um “pensamento primitivo”. Por esse pensamento que segundo o antropólogo “constitui a base de todo pensamento”, achar um lugar, mesmo que termológico, para as coisas, é indispensável à organização ritual dos seres, objetos e aspectos em lugares que lhe são destinados de acordo com os agrupamentos hierárquicos de uma classe. (LEVI-STRAUSS, 1989, p.25) Esse é o ponto de partida para se dizer de uma espécie de “pensamento mágico”, marcado pela casualidade com que ocorrem as variações sobre um mesmo tema. A magia, destarte, seria responsável por postular um “determinismo global e integral”, ao passo que a ciência trabalha na distinção de categorias das quais somente algumas aceitariam determinismos, os quais, no entanto, não seriam comuns aplicáveis em outras categorias. (Ibidem, p.26)

Contudo, embora sendo um procedimento aparentemente diverso, a magia parece antecipar com suas suposições e simulações os conteúdos a serem cientificamente gestados. Isso posto, a despeito de que pensamento mágico poderia vir a ser um mero lampejo da vindoura prática científica, ele, por outro lado,

forma um sistema bem articulado; independente, nesse ponto, desse outro sistema que constitui a ciência, salvo a analogia formal que os aproxima e que faz do primeiro uma espécie de expressão metafórica do segundo. Portanto, em lugar de opor magia e ciência, seria melhor colocá-las em paralelo, como dois modos de conhecimento desiguais quanto aos resultados teóricos

e práticos (Ibidem, p. 28)

Disso resulta que as classificações, sejam quais forem a sua natureza, são necessárias para da ordem ao caos, sendo superiores e ele na medida em que tanto pelo caminho da perceptivo e imaginativo da “intuição sensível” (Ibidem, p. 30), quanto por outros mais adeptos à elaboração de técnicas científicas, essas classificações, mesmo arbitrarias, têm o papel de preservar “a riqueza e a diversidade do inventário; decidir que é preciso levar tudo em conta facilita a constituição da memória” Essa preservação se faz por meio da prática dos “mitos e ritos” responsáveis pela manutenção dos valores e da própria realidade. (Ibidem, p.31) Dessa imagem, resulta uma espécie de ciência primitiva conhecida pelo antropólogo como “*bricolage*”, uma prática exercida pelo “*bricoleur*”, o qual “executa um trabalho usando meios e expedientes que denunciam a ausência de um plano preconcebido e se afastam dos processos e normas adotados pela técnica”, operando “com materiais fragmentários já elaborados”. (Ibidem, p.32) Disso resulta a imagem de um ser cujas obras são engendradas sem um projeto preestabelecido, ao se lançar mão de ferramentas e “materiais heteróclitos” que criam um conjunto, ou uma colcha de retalhos, a partir do recolhimento de coisas que se desviam de qualquer norma antes estabelecida, improvisando com os instrumentos que têm as suas criações ou performances. (Ibidem, p.33)

Essa forma de pensamento é regida por um “caráter mitopoético” (Ibidem, p.32), pois parte de uma reflexão que figura na poética aspectos mitológicos e imaginários não afeitos à tradição científica propriamente dita, para elaboração dos seus processos artísticos. O inventário do *bricoleur* é constituído de um tesouro de ideias por ele colecionadas que, quando ajuntadas de acordo com uma escolha mais ou menos heterogênea dos signos com os quais operará, mostra sua posição diferente da de um engenheiro, que trabalha com conceitos. Estes, estariam numa posição de transparência para com a realidade, ao passo que o *bricoleur* incorpora a ela, “uma certa densidade de humanidade” (Ibidem, p. 35). Trabalha a partir de fragmentos ou filigranas a sua inventividade, com os meios que há de disponíveis em sua cachola, fazendo com que sua poesia subjaza não só da reflexão mítica, mas

também e sobretudo, do fato de que não se limita a cumprir ou executar, ele não ‘fala’ apenas com as coisas, como já demonstramos, mas também através das coisas: narrando, através das escolhas que faz entre possíveis limitados, o caráter e a vida de seu autor. Sem jamais completar eu projeto, o *bricoleur* sempre coloca nele alguma coisa de si. (Ibidem, p. 37)

Aqui já reunimos elementos suficientes para começar a amarrar o procedimento composicional de Elomar às práticas do *bricoleur*. Entendemos que há nas performances das canções um exemplo moderno por excelência da prática “intelectual de *bricolage*”, onde são levados em conta uma reflexão mítica acerca das representações sertanejas, o que se faz por meio de um trabalho com a linguagem e resíduos de signos colhidos nas falas regionais e locais de suma realidade primitiva, a qual se mantém viva ao passo que é transfigurada por várias vozes até chegar à unidade de filigranas vozeada pelo cantador. Aparece esse cantador, esse artista da canção, como uma espécie de malabarista de ideias e ferramentas díspares as quais, quando consubstanciadas em obra, vêm a ser “também um objeto do conhecimento” Tece, o cantador, “fio a fio, (...) colarinho de renda”, ou uma manta cujos fragmentos ou retalhos são costurados a fim de se produzir com determinada linguagem fragmentária e criadora de um “modelo reduzido” a partir de modelos reduzidos outros preexistentes. (Ibidem, p. 38)

Se o formato de apresentação de violão e voz já é um modelo reduzido da música brasileira que pode ser conferido em Dorival Caymmi e João Gilberto, torna-se difícil compreender o processo artesanal de Elomar em seu primeiro LP sem se levar em conta a existência dessa fonte padrão na qual já bebiam antes outros compositores. Os materiais são praticamente os mesmos, contudo, o procedimento e a escolha de fragmentos por parte de cada um, bem como as vozes que cantam, são bem diferentes. Através das permutas com a tradição, Elomar recolhe o que há de mais significativo e inteligível para a aura poética de suas canções, criando assim as imagens metafóricas de um sertão real que abrange um todo, realizando em seu modelo reduzido “a síntese das propriedades intrínsecas e das que dependem de um contexto espacial e temporal” (Ibidem, p. 40-41), o que se faz no sublime momento da performance, ocasião movente da contingência factual onde é representada uma realidade “intemporal”.

Dessa feita, na canção de Elomar se pode ver um o fluxo incidental da remontagem e das adaptações daqueles modelos de que falávamos, dos quais também se difere quanto à escolha dos recursos. Um exemplo primeiro é o seu violão violado, isto é, de seu procedimento violonístico que toma emprestadas as técnicas da viola caipira e que, em síntese, gesticula três movimentos diferentes e já mencionados no primeiro capítulo, a saber, o dedilhado, o rasgueado e o silêncio. Violão esse que mimetiza a voz, pois apresenta um modelo do “desenho melódico” apresentado por ela. Essa execução do violão bebe também da tradição clássica, sobretudo da “escola de Tárrega”, engendrando assim um modelo reduzido que dialoga a um só tempo com a fortuna local e

conhecimentos tidos como universais. Seu estilo de execução referencia modelos diversos e ao mesmo tempo se faz único, uma vez que criado sob as singularidades procedimentais da bricolagem. O procedimento se estende desse “violão-viola” que acompanham o canto até as temáticas folclóricas e populares animadas pela linguagem transfigurada que se permite localizar na poesia livre das canções. Nestas, há a presença de elementos contingentes, a representação dos mitos e ritos junto aos fatos da realidade, as costuras de narrativas cuja origem não se pode cercar por suas inerentes modificações através do tempo, mas que se transformam cada qual numa das filigranas que movem a meada inventiva que dá à luz um regionalismo surreal, por meio de mesclas de elementos que se nos fazem inteligíveis quando dispostas nas unidades sonoras das canções. (SARAIVA, 2012, p. 6)

4.10. Do Violeiro

“Se oriente, rapaz
Pela constelação do Cruzeiro do Sul
Se oriente, rapaz
Pela constatação de que a aranha
Vive do que tece
Vê se não se esquece
Pela simples razão de que tudo merece
Consideração

Considerere, rapaz
A possibilidade de ir pro Japão...”
(**Oriente**, in: GIL, 1972, lado B, faixa
4)

A figura do violeiro foi brilhantemente abordada no livro de Ivan Vilela (2015) em que o autor trata, com sua autoridade de um dos mais virtuosos violeiros da contemporaneidade, o tema da música caipira. O pesquisador e músico atesta a grande importância da presença árabe na península ibérica, por meio da qual foi possível desenvolver, a partir do alaúde, “as *vihuelas*, na Espanha, e as violas de mão, em Portugal” (VILELA, 2015, p. 35) Daqui já podemos começar a considerar com encerrada aquela discussão essencialista sobre o que viria de dentro e o que viria de fora, pois mesmo a viola caipira, tão cara a uma determinada identidade nacional, está arraigada da influência oriental desde sua gênese, tendo sido trazida para cá sob uma feição remodelada pelas virtudes ibéricas e que, após o trato tropical, foi apropriada por nossa cultura e afeiçoada a alguns de nossos costumes. A viola está inserida em culturas de vários países e continentes, não obstante, muitas delas vieram a criar raízes no Brasil e

em nosso território puderam manifestar sua ampla abrangência. Esse instrumento manteve-se durante os primeiros trezentos anos da colonização como o “principal acompanhador de cantantes, e apenas na primeira metade do século XIX cedeu lugar, na cena urbana, ao jovem violão, que, pela afinação e por ter cordas simples e não duplas, mostrou-se mais funcional ao ofício de acompanhador do canto” (Ibidem, p. 41)

Daí percebemos como a viola teve um papel preponderante em relação ao violão na socialização musical dos primeiros séculos, por ser ela anterior à chegada daquele que veio a se tornar, mais tarde, o instrumento mais funcional e, nos dias de hoje, comum na sociedade brasileira. O repente teve um papel importante no desenvolvimento da viola, pois os repentistas a tocavam em suas apresentações numa tradição que segundo o autor perpetua “a tradição árabe dos jograis.” Seu som, devido a suas cordas de aço, tem um timbre metálico que se coaduna “com a sonoridade aberta do português falado no Nordeste,” São muitos os ritmos típicos da viola, se estendendo desde as formas mais cultas de tocar, como o ponteadado (um tipo de dedilhado) oriundo de Portugal, até a “rude exuberância dos toques e ritmos nascidos no Brasil”. (Ibidem, p. 43)

Aqui a viola encontrou um ambiente afeito ao seu desenvolvimento, bem como sujeitos – mormente os caipiras – dispostos a dar-lhe sentidos mais afeitos às nossas cores locais. Segundo Ivan, “o caipira é quem vai se utilizar do dejetos cultural urbano e recriá-lo, integrando-o à sua cultura. Talvez por isso também se conserve na cidade um olhar depreciativo sobre esse camponês que se recria e cria sua cultura a partir do lixo cultural urbano” Daí que tenha surgido, na seara do campo, a figura do *violeiro*, misticamente diferenciado por sua habilidade e destreza com a viola, habilidade essa que é comumente “associada ao resultado de algum pacto”, transitando livremente, por sua presença em festas como as folias de reis e as congadas, entre os ambientes profanos e sagrados. (Ibidem, p. 45)

É o violeiro um habitual frequentador do sobrenatural:

Há um ligação com serpentes peçonhentas, sobre as quais ele mantém um domínio e assimila delas parte de seu poder, ao ponto de sempre ter no bojo de sua viola um guiso (chocalho) de cascavel ao qual atribui uma melhora na sonoridade. Também é presente o costume de manter preso em garrafas pequenos cramulhões (demônios) e o uso de simpatias para aumentar seu domínio com seu instrumento. (Ibidem p. 46)

Por esse excerto parece ficar clara essa postura mística e misteriosa do violeiro, cujas habilidades são culturalmente associadas ao seu envolvimento com entidades sobrenaturais. O violeiro representado na canção primeira do disco de Elomar não foge

muito desses atributos místicos que fazem conviverem o sagrado e o profano. A temática do demônio na garrafa é inserida na segunda canção do disco, **O perdido**, quando Dassanta, a personagem e eu-lírico do canto, menciona “(...) dois garrafão / Cum dois canguim responsado” (MELLO, 1972, faixa 2). Isso, logo após ter citado a figura de um feiticeiro que também é lobisomem depois da meia noite. Essa é uma narrativa que dá muito pano pra manga, mas trataremos mais detidamente desse assunto no momento mais restrito à análise das canções. Interessante é notar o sentido pactário que envolve a aura do violeiro e como o populário leva em conta e acredita nessas narrativas e simpatias que envolvem o universo do violeiro. Num de seus trabalhos de campo, em conversa com um morador da serra do Caparaó, Ivan transcreve seu depoimento no qual ele conta “que era fato comum (...) os violeiros manterem pequenos manfarros presos em garrafas. Quanto mais diabinhos presos, maior seria o poder do violeiro com seu instrumento.” (Ibidem, p. 46) Eis a simpatia pactária e mística do violeiro que, por outro lado, não deixa de prestar suas reverências e referências às santidades religiosas. Segundo Ivan, as simpatias podem ser feitas com serpentes peçonhentas, ou mesmo diretamente com aquele “que é tido como o maior de todos os violeiros: o diabo.” (Ibidem, p. 47)

Para além dessa coexistência do sagrado e do profano na figura e nos gestos do violeiro, este se faz figura importante nos ambientes rurais do Brasil. “É possível pensarmos que a música se portou como um elemento mediador nas relações dessas comunidades rurais. Nas festas religiosas, a música atua como fio condutor de todo processo ritual”. Destarte, temos o exemplo das folias de reis, das congadas, os cantos de trabalho, os repentes, e as cantigas de roda como elementos importantes nas relações de aproximação, de informação e conhecimento mútuo da sociedade e de suas culturas. Com efeito, é, a música de viola, um elemento importante para o cotidiano do homem do campo chamado, muitas vezes pejorativamente, de caipira. (Ibidem, p. 59-60)

São, as histórias contidas na música sertaneja ou caipira, tematizadas pelo enraizamento, pela relação do homem com o campo, narrando-se em muitas delas as vicissitudes que homens e mulheres camponeses são expostos e obrigados a atravessar. Sobre as semelhanças existentes entre a música sertaneja e caipira enquanto partes integrantes de um mesmo gênero, o violeiro relata que nas mensagens trazidas por ambas está contido o “esteio que ajudou os migrantes a manterem seus valores culturais durante o processo de desenraizamento a que foram submetidos no momento após o êxodo” (Ibidem, p. 68) Apesar do que dizem de sua poesia, taxando-a como pobre, o autor elucida que essa é uma atitude positivista, a qual insiste no trato do “moderno em oposição

ao tradicional”, visão inconsistente essa que relega ao tradicional o ultraje negativo de algo atrasado. Já falamos sobre a convivência de ambos esses aspectos na poesia/canção de Elomar, pois nelas a linguagem oral com seus tradicionais ritos e mitos são dispostos numa bricolagem inventiva que traz à canção a linguagem moderna, pois fruto dessa apropriada *mudernage* tradicionalista situada em meio à ambivalência do errante, ou numa espécie de crise do lugar natural que faz com que as pessoas estejam em fluxo constante no tempo e espaço. Em meio a esses contingentes encontros com o inesperado, as canções se aventuram em viagens no tempo para trazer ao presente da performance mensagens transfiguradas, renovadas, reinventadas e, portanto, potencialmente modernas.

Segundo Ivan Vilela, o movimento inflexivo dessas representações no tempo da música brasileira se desdobra, no que tange à sua terminologia, do caipira para o sertanejo, a partir do início de 1950, quando “se inicia a Marcha para o Oeste” (Ibidem. p. 72). Isso fez com que, cansados do peso depreciativo que carregava o termo “caipira”, passassem os próprios músicos a se alcunharem de sertanejos. Nos anos 1960, o termo “sertanejo” já estava à voga. Acresce que durante muitos anos, essas músicas que podemos chamar em vocabulários mais amplos de regionais e/ou folclóricas, eram tidas como “menores” frente aos padrões mais inseridos na mídia urbana, os quais eram determinados pelo “gosto das classes dominantes”. A bizarria com que enxergavam a música sertaneja a partir desses grandes centros cumpria toda sorte de preconceitos para com o jeito de tocar dos violeiros, onde se encontram “sons rústicos, raspados, estridentes, grosseiros, imperfeitos”, os quais “nada mais são que recursos sonoros diferenciados” (Ibidem, p. 73).

Por essa divergência estilística que se estende em consonância à “fala dialetal” e prosódica da oralidade sertaneja – diferenciação essa que avulta na prática a incapacidade de reprodução desses recursos pelo cânone da MPB e da música clássica –, preteriu-se no gosto popular da cultura dominante, sobretudo no meio urbano, a música caipira e sertaneja. É importante ressaltar que essa música que canta os sertões e o povo do campo nada tem de inferior à música dos grandes centros, principalmente se o que for levado em conta nessa inconsistente atitude hierárquica for a tentativa de representação da identidade nacional. Nesse aspecto, a música dos grandes centro estaria alguns passos atrás, devido à grande influência e adaptação que sofre devido às imposições da indústria

internacional, o que já mencionamos no primeiro capítulo dessa dissertação.

Um fato indubitável é que os gestos aferidos na viola que acompanha o canto do violeiro são o mais fiel possível à sua própria realidade telúrica. Soaria muito mais estranha a contradição de se observar, partindo da paisagem árida do sertão, uma música desprovida de recursos como o trastejado e o rasgueado – tidos como sujos e feios para a música erudita –, os quais se fundem perfeitamente à “diversidade sonora da música flamenca e também da música caipira.” (Ibidem, p.76) Esse estranhamento que parte de uma visão “urbano-etnocêntrica” se estende de maneira latente ao preconceito linguístico para com as maneiras de falar do caipira, estigma esse que esperamos já ter sido superado em pleno século XXI. (Ibidem. p. 79) Dessas condutas irresponsáveis, resulta uma irracional dominação protagonizada pela língua culta, ou por seus elitizados defensores, sobre as assaz variantes dialetais que encontramos em nosso território.

Essa visão hostil sobre a regionalidade teria sido responsável por sofisticar ainda mais a imagem de um João Gilberto? Quem já o ouviu sabe de sua dicção canora e quase em nada rústica, com seu violão preciso na palpação de acordes límpidos. Se há ironia aqui, ela poderia morar no fato dele ter sido intérprete de Caymmi. Acresce que antes desse modelo reduzido (violão e voz) ter sido amplamente popularizado por João Gilberto no metropolitano e midiático, ele já tinha sua representatividade na música regional inserida em nossa história pelas **Canções Praieiras** (1954) de Dorival Caymmi, cinco anos antes do estouro de **Chega de Saudade** (1959). Se, como já relatamos, é complicado pensar a performance em voz e violão do primeiro LP de Elomar sem se levar em conta que esse modelo reduzido foi popularizado por João Gilberto, é mais inseguro ainda tentar desassociar desse modelo a representatividade da identidade nacional contida nas canções de Caymmi, algumas das quais, por sinal, João interpretou resgatando bem e ao seu modo esse sentimento.

Os cenários das canções de Caymmi emolduram movimentos sensíveis suscitados pela paisagem da beira do mar, bebem do tão distante das margens de um rio na caatinga. Conquanto haja essa oposição paisagística, podemos concluir sem medo de errar que o gesto cancionístico de Elomar é muito mais tributário do estilo de Caymmi que do de João Gilberto. Isso ocorre sobretudo pelo fato de ambos os compositores, o das paisagens marítimas e o das telúricas, apresentarem cada qual as vicissitudes do seu sertão poético – do mar ou da terra – sobre o ponto de vista regional, levando em conta os labores do homem do campo seco e salino e do pescador que corre o risco de não voltar à terra, tornando evidente uma certa simetria entre a Bahia sertaneja e a Bahia africana. Nesse

mesmo sentido, as interpretações de João Gilberto, cuja singularidade é marcada no gesto bossanovístico do violão e da voz, também beberiam da fonte de Caymmi. Embora haja diferenças marcantes entre as duas dicções, parece que o mar, a areia e os coqueiros de Caymmi ganham novos, belos e singelos contornos nas interpretações de João para suas canções.

E o sertão vira mar, não só João Gilberto bebe da fonte de Caymmi, como Elomar também presta reverências ao mestre das canções praieiras. Exemplo singular disso é o fato de Elomar ter regravado sob o acompanhamento de um deslumbrante arranjo orquestrado, a canção **A jangada voltou só** contida no disco que citamos de Caymmi. (MELLO, 1994, in: **Songbook Dorival Caymmi**, CD 2, faixa 15)

Pelo exposto, percebe-se como a postura de tentar colocar a música regional como algo atrasado, embora seja ela, isso sim, resistente e reinterpretada em moldes modernos, só evidencia ainda mais a incompreensão do povo brasileiro de sua própria cultura, o que ocorre devido ao domínio contundente que exerce sobre a nossa fruição estética a indústria musical internacional. Negar a música sertaneja e caipira seria negar também a própria identidade brasileira que está exposta em suas narrativas junto aos “sólidos valores de sociabilidade e solidariedade” (VILELA, 2015, p. 89). Seria negar também a riqueza e a importância da oralidade para a construção dessas narrativas, através da qual resistem as memórias cativas de nosso povo interiorano. O fato de Elomar trazer essa cultura oral para o disco, permite que se documente em nossa história todo um referencial étnico e cultural que corre o risco de se perder frente ao domínio da indústria cultural.

Interessante é notar que essa indústria conseguiu contaminar com sua extravagante pirotecnia a própria tradição da música sertaneja. Se se fala de música sertaneja hoje no Brasil, vem-se imediatamente em mente aquela (in)vertente já contaminada pelas tendências do mercado musical exterior, mescladas com elementos do *Rock* e do *Country* norte-americano e que de fiéis à realidade do sertão brasileiro quase nada têm. Essas culturas importadas vem sendo fundidas à nossa música desde os anos 1970, criando esses subgêneros que acreditamos não merecer a alcunha que tomam de empréstimo, de modo que o que nos resta nos dias de hoje é a safra mais ou menos efêmera de *playboys* que tomaram para si o poder de um vocábulo que vinha se popularizando sob modificações de pontos de vista impostas pelo indústria *pop* estrangeira. Mas esse “desenraizamento” não surpreende quem acompanha as excêntricas mutações culturais no país do carnaval. (Ibidem, p. 113)

Daí que as figuras que representam o violeiro em

nossa música, sobretudo as aparições mais adeptas ao modelo reduzido de voz e violão da MPB, tenham perdido ainda mais a sua representatividade cultural quando enfrentadas pelo monstro do capitalismo no mercado musical, o qual não abre mão do poder de embaçar nossa memória cativa através de simulacros mais ou menos caricatos e panfletários projetados pela parafernália do mercado internacional. Por isso escolhemos a obra de Elomar, por ela representar em alguma medida, uma ampla fonte de resistência da cultura do violeiro, das técnicas musicais por ele cultivadas e das memórias tão caras a nossa nacionalidade caipira. Sua postura anti-estrangeirista marca bem esse contraponto para com a indústria musical, na tentativa de privilegiar o que seria realmente afeito à identidade brasileira. De um contexto isolado, sobrevêm os gestos da realidade rural e, com eles, a memória oral de povos nomeados, depreciativamente, com a pecha de subdesenvolvidos pela visão etnocêntrica, mas que, com efeito, são mesmo caudatários de uma simplicidade típica, a qual está repleta de humanidade. Ora, são singelos os gestos do sujeito sertanejo, e tal humanidade, em seus atributos universais, se pode aferir da sua “honestidade, da solidariedade, da afeição à terra e ao trabalho” (Ibidem, p. 168) Com sua intuição singela, dão voz à inteligência do coração, mostrando ao mundo como a cultura do homem simples se impõe como antagonismo resistente à violência do capitalismo, embora seja demasiadamente abalada, danificada e explorada, essa humildade, pela arrogância destrutiva dos donos do poder.

5. A Luta do Homem vs. Terra

“Sozinho no escuro
qual bicho-do-mato,
sem teogonia,
sem parede nua
para se encostar,
sem cavalo preto
que fuja a galope,
você marcha, José!
José, para onde?”

(DRUMMOND, 1967, p.130)

“Vou voltar pro Norte, semana que vem
Deus já me deu sorte, mas tem um porém
Não me deu a grana, pra eu pagar o trem”
(BELCHIOR, 1982, faixa 2)

“Afora os que já morreram como ave de arribação
Zé de Nana tá de prova, naquele lugar tem cova
Gente enterrada no chão” (FARIAS, Vital. In: **Cantoria**
1, 1984a, faixa 11)

O terceiro elemento do trinômio Euclidiano é a luta. O jornalista trata dessa questão na maior parte de seu livro para elaborar um documentário da guerra de Canudos. Para o trato das canções de Elomar, contudo, associaremos esse tema às gestas pelas quais passam os sujeitos sertanejos na tentativa de sobrevivência aos ritos de migração e às vicissitudes do ambiente semiárido da caatinga. Essa temática, no que tange ao cancionário brasileiro, é bastante abordada por músicos que tematizam o sertão em suas canções. São várias as canções que trazem a migração, o êxodo rural, como fio condutor. Não raro, o tema da migração também é trabalhado na literatura brasileira, e um de seus expoentes é o poema **Morte e Vida Severina** (NETO, 2020) de João Cabral de Mello Neto.

Por ser esse um dos temas versados nas canções de **Das barrancas**, daremos espaço aqui a uma discussão breve sobre esse exílio da terra natal como uma forma de luta e resistência a qual acaba por ser o último e desesperado recurso que o homem da terra pode lançar mãos, ou pés, para tentar uma vida menos cáustica.

Lançar-se à sorte do caminho rumo à terra de ninguém é o inevitável destino pelo qual passam esses sujeitos flagelados pela seca. São “homens e mulheres que labutam de sol a sol e têm, como derradeira saída, o exílio, a emigração, a perda das referências mais primárias”. (MELLO, 2008, p. 52) Trata-se aqui de outro exílio, não o do compositor dentro de si mesmo ou enfiado em seu ambiente ideal para a criação artística, mas sim da experiência que faz com que os sujeitos, o homem e a mulher do sertão, sejam obrigados a se deslocarem em retirada de seus lugares de origem, em busca do campo fértil, da chuva e de melhores oportunidades de vida no campo, quando não na cidade, estando fadados ao turvamento de suas memórias cativas e formadoras de suas identidades, forçados a caírem na intransigência da estrada, empurrados pela própria natureza ou mesmo pelas forças de quem domina o poder econômico rural que submetem o sertanejo humilde a opressoras condições de vida. Sobre esse aspecto, Darcy Ribeiro, ao caracterizar o sujeito sertanejo em *O povo brasileiro* (2006), coloca o seguinte:

Ilhados no mar do latifúndio pastoril dominado por donos todo-poderosos, únicos agentes do poder público, têm verdadeiro pavor de se verem excluídos do nicho em que vivem, porque isso equivaleria a mergulhar na terra de ninguém, na condição dos fora da lei. Paradoxalmente essa saída desesperada é a única que enseja ao sertanejo libertar-se da opressão em que vive, seja emigrando para outras terras, seja caindo no banditismo. (RIBEIRO, 2006. p.316)

Daqui talvez seja possível começar a apreender alguns elementos do espírito desterrado desse sertanejo, considerando sobretudo os conflitos telúricos e antrópicos que vivencia, bem como a necessidade e também o medo do caráter ambíguo de uma tal libertação que arremessa o sujeito à terra desconhecida, onde havendo recursos outros não se os domina. Isso quando não recaem na mesma sina, encontrando terras que embora geograficamente diferentes oferecem ao sujeito condições climáticas iguais ou piores que as anteriores. As supostamente diferentes condições de existência não são aptas de imediato ao tanger dos homens e mulheres do campo do sertão que são vítimas da dependência e submissão aos grandes latifundiários e poucos detentores dos poderes econômicos no seio do sertão pastoril, o que faz com que a maior parte da população do sertão esteja entregue à pobreza.

Esse cenário onde opera uma grande desigualdade e crueldade oferece poucas e ingratas escapatórias ao sujeito do campo sem terra ou destituído dela. Muitos aderem ao fanatismo religioso, seguindo taumaturgos em suas crenças messiânicas, outros entregam-se ao banditismo. Uns, como *o violeiro*, correm trechos, partem para a andança sem rumo, para a vida nômade. Tentaria o violeiro fugir da opressão e dominação fundiária no sentido de uma libertação pela crença, que ironicamente domina, agora, as consciências de seus seguidores por via de discursos místico-religiosos compostos por presságios tão subvertedores da naturalidade das coisas quanto aquele de origem sebastianista inserido no filme de Glauber Rocha e referido à pregação de Antônio Conselheiro que diz que “o sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão”. O jejum, condição única de existência, ganha a máscara da penitência. O mesmo ocorreria com os flagelos, que passariam a ter propósitos purificadores. A nova proposta de ordem social de Conselheiro tinha como vigorosa pauta combater as figuras do fazendeiro e da autoridade trazendo para si a simpatia de quem estava do outro lado, destituídos de qualquer poder sobre as terras e criações: os vaqueiros e sujeitos humildes. Essa memória se perpetua “na tradição oral das populações sertanejas”. (RIBEIRO, 2006, p. 324)

Não havendo a sagrada salvação através do divino, o sujeito se vê num beco sem saída. Depois de muitas procissões, simpatias e ladainhas e não tendo nenhuma delas surtido o efeito de irrupção do sagrado da tão esperada chuva, o que resta é correr o trecho. Para onde? Não se sabe. Alguns vaqueiros, não dominando as técnicas de outras funções, procuram outros padrões ali mesmo no sertão que lhe ofereçam o mínimo necessário à subsistência como paga de um trabalho exploratório, deixando ainda mais claro o efeito antagônico dessa liberdade aterradora. Quando a fuga é mesmo do meio e não só de

determinada fazenda, o trecho é mais longo, fazendo com que muitos desses sertanejos transpassem as fronteiras do sertão na procura de melhores opções de vida nos grandes centros urbanos.

Essa tópica do êxodo rural, cujo caráter épico é notável quando levada em conta a andança desmedida desses sujeitos, em sua feição menos trágica, fará do retirante um mero fantoche do capitalismo urbano. Um exemplo cinematográfico dessa trama pode ser apreciado em **O homem que virou suco** (ANDRADE, João Batista de. 1981), onde o protagonista, Deraldo, vai até a grande metrópole em busca de melhores condições de vida. Nordestino e poeta, Deraldo se vê assolado pelo sistema opressor do capitalismo em todas as investidas de tentar arrumar seu sustento, seja tentando vender sua poesia nas ruas, ou trabalhando em grandes obras. Ocorre que nenhuma dessas alternativas logram triunfo, principalmente o trabalho de operário, onde em vias dos maus tratos e da exploração que lhe são aferidos pelo patrão, resolve matá-lo para ter sua paga em forma de vingança. Torna-se um assassino, mas também uma espécie de anti-herói épico, uma vez que consegue enfrentar o fator principal de sua condição de explorado.

Na literatura, um exemplo notável dessa sina do retirante está contido no poema já citado de João Cabral. O personagem Severino parece ser uma espécie de síntese dos sujeitos sertanejos, um modelo reduzido onde está contida a caricatura dos homens e mulheres do sertão, cujos nomes e feições são comuns, assim como a luta para sobreviver. Assolado pela extinção de sua terra e com a possibilidade de morrer de “velhice antes dos trinta” (NETO, 2020, p. 171), Severino se vê diante da necessidade de emigrar, e emigra. O lavrador que “já não lavra” parte da caatinga “mais seca” e encontra em seu caminho algumas alegorias da morte. Seu guia: o rio Capibaribe. O destino: o mar de Recife. (Ibidem, p. 172) Quando em um momento de sua viagem ouve uma “cantoria”, trata-se de um canto de excelência (fúnebre). Só se depara com a morte em sua andança, como se essa iminência não quisesse se desgrudar de sua vida Severina. A viagem é cansativa e os cenários são funestos, mas não desanima de seguir lutando aquele que “lutou a braço contra a piçarra da Caatinga” (Ibidem, p. 183). Com a força bruta de seu espírito, assiste às cenas fúnebres nas quais os personagens defuntos aparecem como alegorias de sua própria sina, a qual teria resolvido encarar, como ele mesmo versa, para “defender minha vida”. (Ibidem, p. 187)

Chegando a Recife, o panorama não é diferente, na conversa mórbida de dois coveiros, seus pares, “a gente retirante / que vem do Sertão de longe”, são caracterizados como “defuntos ininterruptos” (Ibidem. p. 191). Assim o retirante que tinha como destino

a sobrevivência, acaba por ir em busca de sua própria morte, numa migração que não encontra a razão da caminhada, que acaba em muitas das vezes por culminar dentro da terra, fazendo com que o retirante, numa manobra fatalista, vá em busca de seu “próprio enterro” (Ibidem, p. 193) Quando enfim chegam à tal terra prometida, onde haveria as condições necessárias à vida, se veem ilhados na sina mendicante, ou em condições de exploração piores ou tão intensas como as que vivia no sertão. Quando sobrevive à luta, graças a sua resistência épica, o sujeito do sertão se vê inclinado a voltar, numa esperança de encontrar, no retorno, um sertão diferente daquele que deixou para trás.

Na canção brasileira, a tópica dos retirantes foi bastante abordada por Luiz Gonzaga. Do fole de sua sanfona e em sua voz se gestaram umas das mais belas imagens da luta do povo sertanejo com o seu meio físico, retratando em suas canções não só a seca, mas também os movimentos migratórios. O leitor deve se lembrar de ter visto, na epígrafe do segundo capítulo, uma estrofe de **Asa Branca**, na qual se pode contemplar um retrato da terra quente e seca, assoladas suas fontes animais e vegetais que são vitais à sobrevivência do povo sertanejo. Dessa terra de onde “inté mesmo a asa branca/ bateu asas e voou” por não suportar o ambiente extinto, tomando o exemplo simbólico da ave que parece já estar atrasada em sua retirada, o eu-lírico também se vê obrigado a retirar, despedindo-se da amada Rosinha para fugir da inospitalidade do sertão. O verde dos olhos da amada, quando preenchido pelo verde das plantações, anunciaria a volta do eu-lírico à terra também amada, porém desprovida de qualquer tipo de amor quando no cenário da seca. A volta do exílio é almejada pelo retirante, o qual só espera “a chuva cair de novo” para voltar pro seu sertão. (GONZAGA, 1947)

Em **O último pau de arara** (FAGNER, 1973, faixa 1), a voz de Fagner entoava o trecho de um poema de José Palmeira Guimarães que fora musicado por Venâncio e Corumba. Ali é possível perceber como a esperança estoica do sertanejo na vinda da chuva faz com que ele resista à retirada até a última diligência possível para deixar sua terra, e não são todos os retirantes que têm o privilégio de pegar panga (carona) no pau de arara para fugir do meio, muitos o fazem a pé, no delírio vertiginoso do caminho de terra em brasa. Como a asa branca, o eu-lírico pretende ser um dos últimos a retirar, resignado em sua atitude impassível de espera do que não vem. O que alimenta sua esperança é o vislumbre de uma memória onde mantém a imagem do outro extremo, provisório, que revelará a ambivalência da paisagem: a “fartura (...) de montão” quando da vinda da chuva. Fica, inabalável, mesmo que todos os sinais da natureza indiquem a necessidade da partida, e prefere encarar a morte ali mesmo, pois quem sai do sertão “da

terra natal / em outro canto não para” (Ibidem). Não há paragem que lhe ofereça à sua vida menos sofrimento e, se houvesse, sofreria com saudade da terra amada, preferindo morrer ali mesmo, em meio a seus devaneios, do que na sina caminhante rumo à morte Severina.

Se nessa canção o sertanejo prefere ficar, ele não deixa de lutar. Embora não enfrente a pugna nômade da retirada, encontra a fatalidade na miragem da lembrança, que faz com que mantenha sempre e alucinada a esperança. Quanto migra, como tematizou Patativa do Assaré, trata-se de uma **Triste Partida**. O poema de patativa também ganhou a voz de Gonzaga, nele o eu-lírico sertanista do norte narra o “castigo” ao qual se vê logrado pela ausência da chuva que fora esperada de novembro a março, mesmo “com medo da peste/ da fome feroz”, ele se mantém com a esperança de um “alegre natal”, estribilhando a ladainha “Meu Deus, meu Deus” como demonstração de sua fé na divindade, chegando a apelar em sua resignação até o mês de março, pois é o mês “do santo querido/ senhor são José”. Confiante até os últimos suspiros, luta com a seca até que lhe fuja “do peito o resto da fé”. Não havendo solução sacra que interceda, faz os plano, vende todo o pouco que tem, e parte com a família para São Paulo, para “viver ou morrer” na sina assassina da partida Severina. Conta, epicamente, com a boa vontade de um “destino (...) mesquinho” em seu enredo de vagar pelo desconhecido, devido ao fato da terrível seca lhe ter lançado para fora de sua terra. E assim, na longa viagem, o retirante e sua família deixam para trás a paisagem querida e seus animais e vegetais de estimação. Chegando à cidade, trabalha durante anos envolto num saudosismo da terra, embora a paga que tem não seja o suficiente para voltar. Desolado, acaba por trocar a escravidão telúrica do sertão pela escravidão urbana da cidade: muda a paisagem, mas se mantém lutando, intercalando em seu estribilho a ladainha da prece com os ais de sua pena: “ai, ai, ai”. (GONZAGA, 1964)

Ainda no fole de Gonzaga, outra música por ele gravada que narra a triste e guerreira sina do sertanejo é **Vozes da seca**, composta por Zé Dantas, a canção retrata a súplica mendicante de uma voz que pede proteção ao “doutor”, o homem por eles escolhido “para as rédias do poder” econômico e nas mãos do qual estaria também o controle sobre o destino dos nordestinos. Com sua voz pedinte e plural, tenta alertar o doutor para a desigualdade que coloca uma metade da terra seca do país em situação de fome, enquanto outros, como ele, logram de seus privilégios. A súplica mendicante pede o seu próprio término, o que só seria possível se o doutor gerasse emprego e enchesse “os rios e barragens”, salvando, assim, “o povo do sertão” e engendrando também um fonte

de riqueza para nação, uma vez que mudaria o panorama da seca se o doutor que é interpelado se desse conta de que o destino da terra desse povo pode ser mudado por suas próprias mãos. Essa canção demonstra como a seca no sertão poderia ser solucionada pelo próprio homem, o qual tem papel fundamental na desigualdade que faz com que a vida do sertanejo seja uma ininterrupta luta com a própria existência. Negam a esmola como o violeiro de Elomar nega o dinheiro, em vista do proveito de uma solução para a violenta seca. (GONZAGA, 1953, lado B)

Em **Baião da Garoa** é possível contemplar um retrato do cenário quase utópico da volta do retirante à paisagem modificada pela chuva. A figura do “sabiá” aparece na canção como indicadora dessa irrupção do divino, uma vez que a ausência de seu canto se deve ao fato da chuva não vir. “Quando a safra não é boa”, o pássaro permanece mudo e vem a ser um dos indícios que sinalizam ao sertanejo a necessidade da retirada. Nessa canção temos o exemplo do retorno à terra querida pelo retirante eu-lírico que esperava a chuva e sua consequente “fartura” para retornar. E se choveu, foi “Graças a Deus” e a “São Pedro”, divindades às quais os retirantes confiaram tal logro por meio de preces e mais preces. Vinda a chuva, canta o sabiá, arauto da fartura, e o retirante retorna à terra. Contudo, trata-se a fartura de uma paisagem provisória, pois o tempo volta a manter-se seco e resta ao retirante continuar “cantando seu rojão”, isto é, canta ele em seu baião a sua labuta para com uma a paisagem que logo retornará à seca. (GONZAGA, 1954, lado B)

Eis a sina do retirante: migra pela necessidade de fugir da seca e, quando consegue retornar, por mais que regresse a uma paisagem mudada, já encontra a necessidade de diligenciar suas provisões à espera do próximo ciclo da seca. Se migra para a cidade é humilhado e ofendido “pelas grandezas” de um Brasil desigual e classista capitaneado pelos flagelos do capitalismo. Resta-lhe levar a “miséria na esportiva”, tendo de se compadecer de sua própria condição de miserável a qual só seria superada na ideia fixa em sua mente de voltar vivo “pro sertão de onde saiu”. (BELCHIOR 1982, faixa 2)

Belchior entoa em sua canção uma voz lírica que trata da migração sob um ponto de vista crítico, a partir do qual se pode compreender na prática do êxodo rural a ironia de uma caminho que não oferece a facilidade do retorno. Uma vez que migra com o preceito de libertação da seca, aprisiona-se à vida citadina e aos valores urbanos distintos de sua tipicidade, pois por mais que trabalhe até a exaustão, sua condição de explorado não lhe garante o regresso: Deus lhe proveria a ambivalência de uma sorte que, todavia, lhe outorga a ilusão do retorno; a estrada se lhe configura como um caminho sem destino,

quando quer retornar à sua terra original, falta-lhe o dinheiro, único agente capaz de lhe conceder a liberdade utópica do retorno, mas esse bem, Deus não lhe deu ou, nos versos do compositor conquistense: “Deus deu Deus levou” (**Puluxias – (de O tropeiro Gonçalin)**), in: MELLO, 1978, lado B, faixa 10).

Nessa toada fatal, configura-se a liberdade aterradora do sertanejo que acaba por lhe revelar o quanto ele “é fraco, é pobre, é vil” ao se ver inserido num trecho e numa paisagem que, não obstante a natureza resistente de seu espírito para com as vicissitudes do ambiente sertanejo, se fazem tanto quanto violenta e lastimável ao ponto de lhe conferir a tal sina Severina. No leito dessa sina, os sujeitos do sertão percorrem um caminho onde a morte se apresenta como um fatalismo corriqueiro e, para a mentalidade dos padrões que encabrestam a “rês desgarrada” do sertão que vaga como “boiada caminhando a esmo”³ pelas multidões das grandes cidades, tratar-se-ia essa odisseia trágica de uma mera e insignificante constante.

³ Nessas duas citações, fazemos menção a trechos da canção **Lamento sertanejo**. (In: GIL, 1975, lado B, faixa 4)

Essa gesta épica do camponês, enfim, quando do sentimento de comiserção por parte de seus pares, culminará naquela cena do poema de João Cabral que foi musicada por Chico Buarque e que retrata o “**Funeral de um lavrador**” (HOLANDA, 1968, lado B, faixa 11). Nessa culminância trágica, o paradoxo da opressão de que falava Darcy Ribeiro se completa, pois o retirante se liberta de um cenário opressivo para cair em outro onde, apesar da possibilidade de se encontrar uma paisagem menos fatal, as práticas dominadoras do homem não são lá muito diferentes. Daí que tenham que estar dispostos a resistir o tempo todo, seja na luta contra as vicissitudes do clima e da terra, ou com as atitudes opressivas do próprio homem.

Antes de elaborarmos uma análise mais detida das canções, é importante que identifiquemos ao leitor as balizes críticas que nos orientam o gesto de estudo. São duas as searas aqui coadunamos para um aproveitamento melhor de nosso exame crítico, a saber: a da teoria literária e a da análise de canções. Ambas essas áreas do conhecimento nos serão oportunas para o desenvolvimento de nossos ensaios. Portanto, partindo de elementos da moderna teoria literária, toquemos a montagem desse dispositivo.

5.1. Cactos Programados e Politizados

“Se farinha fosse americana
Mandioca importada
Banquete de bacana
Era farinhada”

(**Nóis é jeca mais é jóia**, In:
XANGAI, 1997, faixa 1)

Um livro que se faz importantíssimo à compreensão de um lugar para a estética das canções elomarianas no mundo moderno e que, também, nos oferece alguns dispositivos para o trato analítico da linguagem poética nelas inseridas é **O cacto e as Ruínas** (2000). Na primeira parte dessa escritura consistente e polivalente, Davi Arrigucci Jr. joga em cena a imagem do poema **O cacto** (1925), de Manuel Bandeira. De princípio, é lúcido observar que a imagem do cacto, situado em um ambiente citadino e distinto de seu ambiente de origem, pode empreender uma potente alegoria do sujeito que migra para o meio do caos urbano. Figuraria, o cacto personificado, como um residente do sertão semiárido deslocado de sua paisagem original para um (não) lugar em meio a uma paisagem que não lhe é familiar, simbolizando a própria resistência do retirante na lida com um meio que é tão violento à sua integridade física quanto é distinto de sua origem, na qual a violência climática é, paradoxalmente, um dos fatores que lhe teria lançado à busca de novos e diferentes horizontes e oportunidades.

Essa situação em que se encontra o cacto, tanto representaria a ideia de uma coisa (ou um ser) fora de seu lugar, quanto reforçaria a estética modernista através da qual se negam alguns conformismos típicos da poesia clássica. Foge-se de uma certa correspondência harmônica entre os lugares e as coisas no sentido de uma representação, num mesmo plano, de elementos heterogêneos e aparentemente incongruentes: o cacto na cidade. A análise que o autor realiza sobre o poema de Bandeira é balizada por algumas intersecções de seu vultoso texto nas quais o escritor elucida seu procedimento de análise literária através de características estéticas do modernismo. Esse estilo de que se lança mão para o trato analítico do texto poético, bem como algumas dessas tópicas modernistas, nos serão gratos à análise detida das canções de Elomar. Partiremos aqui de um incipiente excerto onde se inscreve que

o modernismo representava o movimento da inteligência brasileira (de certos setores dela) para reconhecer-se a si mesma, seu passado histórico e a verdadeira face do País no presente, através da recusa dos entraves tradicionais que a impediam de

atualizar-se e inserir-se no mundo contemporâneo.
(ARRIGUCCI JR., 2000, p. 13)

Um traço fundamental da obra bandeiriana consiste em sua prática de conjugar elementos que procedem de lugares diversificados por meio da composição com referenciais reaproveitados da tradição, o quais são justapostos insolitamente por conteúdos novos cuja natureza estilística denota uma conduta de improvisação. Faz, deste modo, conviverem “o arcaico e o moderno” através de imagens que quando expõem dados tradição, trazem-nos por via de uma feição renovada em que é possível entrever a humildade de uma inventividade modesta, sublime e, no caso do poema, trágica. (Ibidem, p.14)

Esse procedimento, como o leitor já deve ter notado até aqui, se encontra em alguns pontos com a estética cancionística de Elomar, no sentido de haver em suas canções a convivência harmônica de temporalidades distintas. Como já visto, o performer de **Das barrancas** lança mão de elementos de um passado histórico que vão desde o dialeto onde se pode apreciar o uso de elementos arcaicos da fala traspostos para a linguagem escrita, até o deslocamento de temáticas históricas míticas e folclóricas da realidade do sertão para o caldeirão místico de sua imaginação inventiva, de onde alumbram suas canções. Dessa montagem insólita, portanto, são praticantes os dois poetas.

Na esteira de T.S Eliot, o crítico literário demonstra como a “sensibilidade para religar experiências diversas foi (...) um dos traços marcantes da definição da poesia moderna”. A emulação de conteúdos diversos e passados, plasmada sob a intervenção da “imaginação poética”, vem a ser um processo mimético através do qual confere-se uma “unicidade ao diverso” e que incorpora o “heterogêneo à estrutura do verso” que rompe com os padrões tradicionais da métrica ao passo que se inscrevem os dados típicos da prosa “no verso livre”. Essa imaginação poética de que fala o autor também muito se aproxima da ideia candidiana de um super-regionalismo, da qual tratamos aqui quando da tentativa de identificar o procedimento inventivo da poética elomariana que, de modo símile à estrutura do romance de Guimarães Rosa, parte da realidade da terra e do homem do sertão para a composição de ambientes ficcionais. (Ibidem, p. 16)

Essa arte que combina coisas difusas pode ser apreciada sobremaneira em diferentes angulações paisagísticas na modernidade poética dos escritores citados acima, e isso se faz por meio de uma prática sensível e libertina a qual envolve “uma espécie de *ars combinatória*, pelo casamento de diversas concepções poéticas”, a qual permitiria

revelar o conteúdo oculto entranhado em sua confecção. (Ibidem. p. 17) Aqui parece ter sido descrito o procedimento do *bricoleur* sobre o qual nos detivemos anteriormente, de fazer sua arte através de elementos difusos que, juntos, conferem ao tecido final uma unidade entre elementos heterogêneos. Nesse sentido estilístico, pode-se entrever um comportamento libertário que se encarrega da feita de uma “mescla moderna de elementos altos e baixos” através de um estilo supostamente humilde. Em muitas das canções de Elomar é possível sublinhar esta conduta diante da realidade que já demonstramos, através da pena de Eric Auerbach, ser depositária de um aspecto do sublime que pode ser contemplado pelo menos desde a obra teatral de William Shakespeare, onde os dramas da realidade de pessoas de baixa casta social se encontram figurados na forma lírica de expressão. Esse deslocamento de temas e linguagens consiste num movimento que

permite uma resoluta objetivação da experiência mais funda na forma do poema, desentranhando ao mesmo tempo da alma e da circunstância, fundindo memória e momento numa linguagem cuja concentração depurada não exclui a porosidade às palavras comuns do dia-a-dia, extraídas da fala coloquial. (Ibidem, p. 22)

O excerto parece definir bem o trato escrito que Elomar outorga em suas canções às falas extraídas do recolhimento de elementos linguísticos da oralidade cotidiana – e de alguns de seus extratos antepassados – dos nativos, assim como o cacto alegórico de Bandeira, “das regiões áridas e pobres” do sertão nordestino (Ibidem, p. 24). Esses elementos, quando fundidos no momento da criatividade inventiva que dá vez ao encontro inesperado com o contingente, dão à luz o liberto e prosaico movimento lírico apreciado em sua obra poética e musical. Esse trato formal da linguagem se alinha perfeitamente – pois mimetiza a fala humilde dos sujeitos desabastados – àquela experiência da pobreza que formulamos num sentido inverso à “pobreza de experiência” lucubrada por Walter Benjamim e que vem a ser um elemento fulcral para nosso exame das canções, pois nela, pensamos, se consubstancia o entrelaçamento das tópicas do homem, da terra e da luta ao modo que as consideramos nessa nossa empreitada.

Esse tipo de experiência que configura um assunto tido como “pobre ou baixo” para o “tratamento clássico” da lírica é emoldurado em lugares nobilitados pelo singular e inovador “realismo moderno” das canções de Elomar. Isso se faz pela liberdade de uma “junção inusitada de elementos contrastantes e até incompatíveis” ao se considerar, por exemplo, “a mistura do sublime ao grotesco, do elevado ao abjeto” que se pode observar quando da “exploração lírica do mundo prosaico”. Embora as poéticas das canções de

Elomar e do poema citado de Bandeira possuem assaz diferenças no que tange ao amálgama da invenção e ao tratamento das temáticas, os procedimentos estéticos e estilísticos que gerem são análogos. Ambos os tratamentos para a “imitação da natureza” diferem-se em alguns pontos da “estética clássica”, embora a emulem em uma ou outra filigrana superando seu formato, pois qualquer expressão lírica a que se possa chamar poesia e/ou canção, composta nos anos vinte ou nos setenta, ontem ou amanhã, independentemente da distância que se encontra desses moldes, já nasce inerentemente inserida nessa tradição lírica, mesmo que soe em forma de contradição a esta. (Ibidem, p. 25)

É lícito reiterar que essa renovação moderna da linguagem poética colocaria as coisas fora de seu lugar de origem. Daí se engendra outra alegoria que se pode averiguar no cacto enquanto elemento destoante de uma paisagem que se configuraria como uma imagem metafórica do próprio trato linguístico que é “prosaico e sublime ao mesmo tempo”. De maneira similar, colhe-se para o trato das canções elomarianas o “motivo”: a natureza trágica; esta é simbolizada pelos eventos ingratos na vida dos sujeitos que experimentam a pobreza na terra seca, bem como pela linguagem e pelo gesto musical nelas figurados de forma orgânica. Assim, deformam-se as figuras primitivas motivadas na realidade com o intuito de representar paisagens inventivas. (Ibidem, p.26)

O caráter antropofágico avultado por uma fase das obras poéticas do modernismo se faz evidente quando identificamos essas motivações, sejam elas advindas da realidade ou das múltiplas fontes culturais nas quais estão inseridas também a tradição literária e a tradição musical. Aqui se esconde um ponto de encontro entre a obra elomariana e o tropicalismo, sendo este um movimento que embora erga em algum momento a bandeira dessa tal antropofagia, diferentemente da poética elomariana que se alimenta – às vezes contraditoriamente – de temáticas anti-estrangeiristas, o movimento tropicalista, enfim, se nutre das mais diversas fontes de cultura além fronteira. Há, porém, um outro e menos discreto ponto de encontro entre ambas as estéticas pois, a despeito das aberrantes diferenças entre toda a parafernália pirotécnica do tropicalismo e a simplicidade gestual da voz e do violão nas canção de Elomar, ambas as estéticas dividem um ideal comum: o de ler a realidade nacional por meio da arte engajada, seja de um ponto de vista aparentemente mais local, como é o do sertão elomariano, ou do mais expansivo possível que pode ser apreciado em uma canção como **Tropicália**, onde aparecem conciliados no mesmo plano imagético e sonoro o “luar do sertão” e a figura de “Carmem Miranda”. (VELOSO, 1968, faixa 1)

Eis uma reunião de elementos copiosamente dissonantes que fazem referência a **Luar do sertão** (CATULO, 1914), canção de Catulo da Paixão Cearense – também interpretada por Luiz Gonzaga e Milton Nascimento – que narra a paisagem local do sertão numa espécie de panegírico lamuriante e saudoso que parte do lugar de um exílio citadino; e a imagem de Carmem Miranda, cuja performance estereotipada e projetada para o exterior (para gringo ver) de **Aquarela do Brasil** (BARROSO, Ari, 1939) remonta à política da boa vizinhança para com o imperialismo cultural norte-americano. Com essa canção, Caetano Veloso amarrou em sua bricolagem antropofágica as cores dicotômicas que formam o tecido espiritual do tropicalismo que, no ano seguinte, tratará da influência exterior sob um ponto de vista mais explicitamente crítico, como é possível apreciar em **Parque industrial** (ZÉ, 1968, lado b, faixa 4). Nessa canção, que assim como **Tropicália** (Op. cit.) tem seu nascimento emparelhado ao d’**O violeiro** (MELLO, 1968, faixa 1) de Elomar, Tom Zé nos brinda com

uma crítica ao desenvolvimento industrial brasileiro, à adesão ao modo de consumo da sociedade ocidental e ao fascínio com a cultura americana. É preciso lembrar que o compositor, apesar de inserido em um movimento que valorizava as influências que chegavam do exterior e a ‘cultura de massas’, não compartilhava todos os ideais-manifesto propostos por Caetano Veloso e Gilberto Gil. Vindo de uma família com forte presença nas lutas de classe e no Partido Comunista, em suas letras Tom Zé relatava sem críticas incisivas, mas sempre com tom satírico, situações que encontrava no centro urbano. (AQUINO, 2020, p.38)

Fica claro, pelo exposto, a patente dissonância entre o sentido antropofágico que advém do modernismo em suas distintas projeções encontradas, por um lado na fórmula exotérica do tropicalismo que lhe leva ao cabo, por outro, na poética elomariana que se alimentaria de culturas e psicologias eminentemente nacionais, folclóricas e regionais, conquanto se possa notar influências estrangeiras em assaz filigranas constitutivas de sua arte que reverberam a influência dos romancistas e cancionistas peninsulares, mormente os traços hispânicos do trato que é dado ao seu instrumento, advindos por sua vez, como vimos, da impregnação da influência árabe da península ibérica. Enquanto os moldes cancionais de Elomar se concentram na paradoxal tentativa de filtragem de tópicos nacionais e locais, o nacionalismo de canções como a interpretada pelo *hollywoodismo* de Carmem Miranda, que encontrará um eco crítico no tropicalismo, parece se voltar muito mais para o “*made in Brazil*”, para o qual basta “somente requestrar” o que vem de fora “e usar”, em detrimento da tematização de uma paisagem mais fiel e honestamente nacional. A título de ilustração, temos o caso do *country* e do *western* norte-americanos

que (conta)minaram as projeções: da música caipira sob um novo e cada vez mais citadino “espírito sertanejo” que culminou, aos dias de hoje, na latomia efêmera de tipos musicais desmerecedores do rótulo sertanejo ao passo que descreve cenas – em sua maioria pateticamente românticas e figurantes da fossa etílica e amorosa – totalmente destoadas da paisagem do sertão; e do cinema nacional sob a violenta influência dos padrões de decupagem técnica e estilística da cultura cinematográfica do país do Tio Sam.

Esta última é uma crítica à qual Glauber Rocha se agarrou veementemente e que pode ser contemplada nos episódios de seu programa **Abertura** (Op. cit.), conquanto se trate, com efeito, de uma mera opção estilística assim como o uso do plano de sequência, o qual permitiria preservar melhor a ambiguidade e a integridade do evento e que, assim como a própria precariedade da decupagem técnica, é também incorporado pelo cinema *main stream*. Pegando novamente o fio arrigucciano da meada, é lícito observar como as canções de Elomar ecoam “uma certa inclinação primitivista” e o “ascetismo formal” que foram novidade à época da gênese do modernismo. Um traço substancial que nos permite afirmar tal proposição é a sua inclinação à conservação da linguagem oral e das temáticas quase que exclusivamente voltadas a um de sertão profundamente primitivo. (ARRIGUCCI JR. 2000, p. 29) Esse traço se apresentaria, portanto, dentro dos “limites do ‘nacional’”, uma vez que buscaria figurar “um motivo aparentemente genuíno da paisagem regional brasileira”. (Ibidem, p. 33)

Assim, por meio de um processo de bricolagem mais preocupado com a projeção da polivalência cultural nacional, a criação inventiva do cantador de Vitória da Conquista tende a “fundir os traços localistas, para além de um pitoresco regional, na universalidade concreta e simbólica da arte” (Ibidem, p. 35). Isso posto, mais uma vez a proposta crítica de Arrigucci parece se alinhar àquele super-regionalismo que leva “os traços antes pitorescos a se descarnarem e adquirirem universalidade.” (CÂNDIDO, 1989, p. 162)

O cacto bandeiriano, se visto enquanto alegoria – entendida, esta, enquanto “um desenvolvimento da potencialidade do signo” (ARRIGUCCI, 2000, p.84) – metonímica dos sujeitos que migram do sertão para os centros urbanos, bem pode representar uma politização desses sujeitos até então despolitizados para a visão da *pólis*, pois lhes integram fora de seus lugares de origem e lhes emancipam numa identidade que lhes é alheia, responsável pela destruição de suas feições primevas. Isto figuraria como um processo de “destruição” da “resistência” cultural desses sujeitos, que se veem descaracterizados pela paisagem efusivamente industrial do meio urbano. Tendo até aqui demonstrado a afinidade da poética elomariana com alguns caracteres engendrados pelo

modernismo, começaremos adiante a expor os instrumentos de análise a partir dos que se fazem presentes no trato que Arrigucci oferece ao poema de bandeira.

5.2. Aparato Literário

Com já dito, alguns elementos do livro de Arrigucci que viemos mencionando nos serão úteis para introduzir nosso dispositivo de análise das canções. Primeiramente, convém mencionar que a lírica prosaica e narrativa contida nas canções elomarianas tem por característica o desenvolvimento “da expressão imediata da subjetividade”. Isso se faz quando da narração figurativa das personagens, dos espaços e dos objetos pelos eu-líricos emissores da mensagem musical. Essas exposições são feitas, principalmente, através de uma “linguagem objetiva” que, contudo, não se isenta ora ou outra de carregar em seu bojo a possibilidade de se captar um efeito moral de sentido acerca dos objetos encenados. (ARRIGUCCI, 2000, p.37) Daí que seja-nos útil para o nosso exame analisar o distanciamento em que o(a) poeta narrador(a) das canções se encontra dos objetos nelas expostos. Destarte, analisaremos em que medida a forma do “*objetivismo lírico*” é arraigada de contradições de acordo com o despojamento da linguagem que trata de questões subjetivas em suas tendências “a imitar a natureza do objeto.” (Ibidem, p. 38)

Para essa investida, tentaremos desatar do “nó complexo de significações” que nos oferecem as expressões líricas os sentidos que se alinham de maneira mais precisa aos eixos temáticos que escolhemos como foco de abordagem. (Ibidem, p. 44) Isso se dará a levando-se em consideração “a importância do gesto na formação dos símbolos poéticos”, pois no caso das canções do cancionero poético que estudamos:

se se pensar que a ênfase gestual implícita em certas palavras como as que ritualiza, tornando-as parte de um movimento maior e reiterado, de um ritmo, mediante o qual é narrado, ou seja, uma história, um mito se configura. O gesto residual transforma as palavras em componentes de uma dança, em cujo desenvolvimento rítmico o enredo (o mito) se forma ou se constitui em narrativa. Paralisado o movimento da narração, cada componente é figura gestual, um símbolo, parte que remete ao todo que compõe. (Ibidem, p.47)

Noutras palavras, trataremos as canções levando em conta desde os gestos sonoros e narrativos suscitados objetivamente pela linha melódica e pela poesia da canção, até os movimentos residuais compreendidos nos fragmentos subjetivos que se pode depreender alegoricamente das figuras nelas modeladas a partir de recursos líricos como a metáfora,

a antítese, a metonímia, a sinédoque, a analogia, o paradoxo, o oxímoro etc. Outro guia importante será o de apontar em que medida o super-regionalismo é operado nas canções, tendo como base para essa feita o alinhamento aos estudos que lançamos mão no decorrer da escrita que tratam da temática sertaneja sob as perspectivas da realidade histórica, geográfica e antropológica, bem como as das figuras ficcionais engendradas pela literatura, pelo cinema e pela canção. Observaremos em que medida o presente da performance remonta contextos outros não imediatos, exteriores no tempo e espaço e organizados combinadamente no momento da mensagem, considerando que o presente é, potencialmente, ancestral.

Para isso, não deixaremos de levar em conta “o complexo intelectual e emocional característico da imagem poética, cuja ambiguidade e poder de impacto dependem desses sentido plurívoco” (ARRIGUCCI JR. 2000, p. 51, 52). Essa pluralidade significativa poderá ser aferida a partir de uma emulação moderna “do tópico horaciano do *ut pictura poesis*” para o qual a poesia estaria em relação de igualdade com a pintura, aqui, levaremos a cabo nessa tópica de correspondência os outros gêneros fictícios citados no parágrafo anterior, pois além da poesia, a canção e o cinema também se configuram como transmissores da “imagem pictórica”. (Ibidem, p. 60)

Será mister, também, o exame do “procedimento sintático” do texto para se depreender, a partir dos tipos e agentes de orações e das classes das palavras empregadas, o estilo do gesto linguístico nas narrações líricas das canções (Ibidem, p. 136). Esse tipo de exame se dará, quando necessário, também no plano fonológico da linguagem, uma vez que o nosso objeto é constituído de registros da oralidade. Deste modo, ao invés de interpretar por via de digressões desnecessárias toda “a multiplicidade de significados que podem estar virtualmente latentes sob a expressão ambígua (o que decerto lhe demonstra a riqueza e a complexidade)”, investiremos em “procurar perceber onde recai a ênfase significativa da expressão, em relação ao todo.” (Ibidem, p. 75)

Lançando mão desses instrumentos, observaremos nos movimentos narrativos das canções que tipo de tratamento é dado às imagens nelas contidas e como esse tratamento se alinha à profusão rítmica de seus andamentos poéticos e melódicos. Isso nos auxiliará na tentativa de extrair da percepção o sublime oculto e ora trágico através do qual é expressa de forma oblíqua a natureza dos símbolos entranhados na canção. Entendendo a canção como uma potencial “*melopeia*” em virtude de sua performance sonora, intentaremos lucubrar os aspectos descritivos contidos no movimento fonográfico que se desenvolve no plano de fundo da mensagem poética, o qual se resume ao gesto vocálico

do cantador performer e seu acompanhante que empresta um tom lírico ao verso: o gesto do violão. (Ibidem, p. 80-81)

Nesse rumo, consideramos a abrangência dos signos movimentados na canções ao ponto de lhe conferirem aquele caráter super-regionalista que alçaria a simbologia representada nas canções a uma acessibilidade universal, detectando pelo exame da escolha dos vocábulos a recepção da tradição que insere a obra no contexto literário e musical. Apontaremos em alguns casos como a “beleza está marcada pela discrepância e pela contingência”, fazendo-se ver mesmo partindo de uma paisagem potencialmente monstruosa e moderna, o que só é possível graças a imersão do compositor numa “identificação com o objeto que lhe permite unir estética e ética” (Ibidem, p. 86)

Assim, se verá como a estética elomariana conjuga em seu bojo a reconfiguração de ideais líricos modernos e a recepção, também reconfigurada, de ressonâncias históricas herdadas da “tradição artístico-cultural” de antanho, o que se pode observar, por exemplo, na tópica da liberdade figurada na canção **O violeiro** que remonta ao espírito romântico de criação artística. Ou mesmo, embora não seja esse o nosso fulcro analítico, no diálogo que tece com a tradição trovadoresca da poesia ao interpretar canções como **Cantiga de amigo** e **O pido**. No caso da primeira, a recepção inventiva da tradição, no entanto, aparece sob uma feição, diríamos, um tanto insólita, havendo uma clara inversão de valores na cognominada cantiga de amigo, pois cantada por um eu-lírico que se dirige a uma mulher amada em suas penas, denotando assim ser, mais possivelmente e a despeito da suposta norma trovadoresca, um homem. No caso da segunda canção essa feição se faz pelo desdobramento de outros temas narrados, aí sim, por um eu-lírico feminino. O gesto lírico, destarte, traz ao que se poderia chamar de uma recepção transfiguradora da tradição trovadoresca um misto de assuntos corriqueiros dos mais verossímeis e realistas aos mais mágicos e folclóricos, situados todos eles no espaço imaginário e convencional de uma feira, ao invés, como é do feitio trovadoresco, de narrar-se a pena d’amor, figurando-se, assim, como uma moderna cantiga de filigranas trovadorescas que, contudo, renuncia ao mote do sentimento amoroso em favorecimento de tópicos populares do sertão elomariano.

A detecção da analogia nos textos e o seu uso como ferramenta analítica é um recurso que já viemos empregando nessa escrita e que vem a ser de extrema importância para o exame mais detido das canções, pois é ela “o meio de se buscar a unidade do plural” através da qual se detecta a “ideia-fonte da correspondência universal, o único modo de dar ritmo a um mundo desconexo.” (Ibidem, p. 97) Noutras palavras, essa figura-

ferramenta é útil no sentido de se oferecer como “uma solução instantânea para o problema formal, pois permite descobrir, num átimo, uma imprevista harmonia em meio ao desconcerto geral das coisas.” Por meio dela se pode conceber a “harmonia feita de tensões (...) cara à sensibilidade moderna”, a qual permite que aconteça no plano poético a fusão de elementos que se encontrariam em situação de oposição. (Ibidem, p.98)

Pelo exposto, pensamos que esse movimento ambivalente, por fugir à representação de padrões habituais, tem seu respaldo no pressuposto básico da poesia moderna que outorga a ela a liberdade inventiva “contra toda submissão a padrões coercitivos de qualquer norma (...) imposta ao poeta de fora pra dentro”, não importando que seja essa norma pertencente campo literário ou musical. (Ibidem, p.119)

Enfim, “pela análise cerrada da estrutura poética” e musical contida nas canções, “por via da sintaxe e do ritmo”, e tendo o apoio coadjuvante da análise do comportamento das linhas melódicas que nelas dão base ao protagonismo do canto, nos será possível “entender os movimentos essenciais da construção a que corresponde, no plano metafórico, a configuração de uma vasta e complexa imagem, que é decerto o resultado da montagem de fragmentos ou imagens menores”. (Ibidem, p.140) Isso posto, pensamos já ter apresentado uma considerável parte do embasamento teórico-literário para o trato das canções. Não obstante o exposto, acresceremos essa parte da instrumentação retomando a esteira daquele que merece um lugar de destaque na crítica-literária brasileira. Trazemos o estudo de um livrinho singelo mas consistente de Antônio Cândido (2000), intitulado **Na sala de aula: caderno de análise literária**, do qual, de modo similar ao que nos munimos da teoria arrigucciana, tomaremos emprestados algumas ferramentas que nos auxiliarão no trato analítico do texto, as quais se coadunam sobremaneira com as desenvolvidas pela pena daquele que foi seu aluno antes de ser seu colega.

No livro acima citado, o eminente sociólogo e crítico literário elabora a análise de seis poemas tendo como pressupostos, de acordo com a exigência de cada objeto a ser examinado: a complexidade e oscilação dos significados, a noção de que “o texto é uma espécie de fórmula onde o autor combina consciente e inconscientemente elementos de vários tipos”, com a intenção de averiguar “como (...) a matéria se torna forma e o significado nasce dos rumos que esta lhe imprimir”. Assim, tomando de empréstimo alguns pressupostos do procedimento candidiano, tentaremos extrair das canções de Elomar os seus “aspectos relevantes”, que podem vir a ser aferidos em elementos como a “correlação dos segmentos”, “o ritmo”, “a oposição de significados, o vocabulário etc”.

Nessa direção, compreenderemos a abordagem da “correlação sistemática das partes” (movimentos ou estofes) a partir da noção de “estrutura”, auscultando das “tensões” estruturais subjacentes com regularidade às imagens poéticas, os possíveis extratos significativos dos objetos. (CÂNDIDO, 2000, p. 6)

No trato das canções, esse recurso de correlacionar as partes nos será útil tanto para a apreensão de uma organicidade na canção em si, quanto na apreensão de uma unidade no LP como um todo, pois nosso procedimento lançará mão, como já dito, da analogia como forma de encontrar o potencial significativo e orgânico das temáticas através da apuração de reiterações de mesmos ou similares motes. Com nosso olhar crítico sobre a canção, estaremos atentos à natureza dos movimentos performáticos realizados pelo intérprete bem como ao andamento da exposição imagética da poesia nelas contidas. Extrairemos dessas imagens, em sua interdependência com o gesto sonoro, “a tonalidade geral do discurso” através de uma investigação da natureza das linguagens escolhidas, que vão desde o sentido mais literal e objetivo até os efeitos mais sofisticados da linguagem figurada. (Ibidem, p. 23)

Temos em mente que o ato de interpretação possui seu teor subjetivo uma vez que o objeto artístico, com sua complexa virtualidade alegórica, simula a realidade enfeitando-a com fundos figurados e fictícios, os quais podem engendrar assaz efeitos de sentido para os diferentes leitores. Por isso, centraremos nosso foco naquelas apreensões que surgiram mais latentes nas infatigáveis audições do LP a que me dispus durante esses dois anos de pesquisa. Nesse processo que minou a nossa interpretação de faíscas intuitivas instigadas pela leitura reiterativa, daremos azo a esses lampejos quando forem de fato expressivos no que tange à possibilidade de aferição, na estrutura das canções, de correspondências objetivas. (Ibidem, p. 78)

Destarte, uma vez que apreciaremos o objeto enquanto performance, essa manipulação será feita considerando também as possíveis “circunstâncias de sua composição” (Ibidem, p. 34) e interpretação, bem como levando em conta a sua inteligibilidade e verossimilhança enquanto inserido em determinado contexto social, literário, histórico e musical sobre os quais viemos articulando nos capítulos anteriores. Viemos e continuaremos levando em conta também as “tendências estéticas” (Ibidem, p. 34) contemporâneas ao objeto – sobretudo as do gênero canção – com relação à sua própria composição estética, pois assim será viável apreciar de forma mais contextualizada a sua tradução “em linguagem poética” (Ibidem p. 40). Desse modo, chegaremos a uma “hipótese sobre o significado final (preparada não apenas pela análise

através da linguagem e da estrutura, mas pela comparação de textos e referências históricas)”. (Ibidem, p. 68)

Deslocaremos da profundidade da estruturas, ou da noção estética de um sertão profundo engenhado pelas composições elomarianas, os sentidos que oferecem as tensões e justaposições dispostas entre os versos e estrofes ao considerarmos a canção, em primeiro plano, enquanto texto poético, levando em conta que

No nível profundo, a análise de um poema é frequentemente a pesquisa das suas tensões, isto é, dos elementos ou significados contraditórios que se opõem, e poderiam até desorganizar o discurso; mas na verdade criam as condições para organizá-lo, por meio de uma unificação dialética. (Ibidem, p. 31)

Essa unificação corresponde ao sentido de unidade composto pela convivência harmônica de tempos históricos, fontes culturais, ritos, mitos e linguagens aparentemente difusos mas todos retalhos de um mesmo tecido. Ela será encontrada na consolidação desse movimento que parte dos planos de fundo motivadores listados acima à sua representação enquanto “realidade disfarçada” (Ibidem, p.32), a saber: no instante sublime, em respeito ao seu caráter elevado, da recepção, pois “os valores de construção se confundem com os de significado, havendo fusão completa entre ação e emoção”, entre o andamento formal da canção e os sentimentos que são trazidos em suas narrativas pela performance. (Ibidem, p. 44) Esse procedimento que parte do objeto em sua forma acabada e o despedaça em busca de suas filigranas mais representativas às significativas nos permitirá averiguar, com efeito, as atmosferas contextuais que envolvem as canções (cujo momento de aparição remonta a uma “extensão dos ideais” modernos) e as suas próprias – como é o caso da *mudernage* do violeiro personagem da primeira canção do LP.

Nesse sentido, nossa leitura buscará os significados escondidos nos fragmentos fulcrais das vertiginosas bricolagens de Elomar, significados esses que reluzem graças à ordenação ritmo (avaliando se ele se mantém fixo, descontínuo, ou conjuga ambos os movimentos), sendo este o elemento responsável por amarrar com suingue na poesia-canção o que está no plano do aparente e nas matizes mais profundas. Esses significados só serão postos como hipótese por meio de um esquadrinhamento dos “elementos decisivos” das canções. (Ibidem, p. 58) Não nos despojaremos, contudo, de apreciar uma certa visão de conjunto no alinhamento desses elementos fragmentários, sem a qual não conseguiríamos atribuir unidade às nossas análises.

Por meio de um exame também detido na natureza dos versos cantados, veremos

como através da reiteração ou renúncia de uma meada temática são projetados os efeitos semânticos das canções. Esses efeitos serão mais válidos ao nosso intento analítico se ressonantes de alguma fração mnemônica que corresponda aos fatores da nossa abordagem, em caso do extremo contrário, se se configuram como sentidos aparentemente desmotivados, a eles não nos deteremos ou lançaremos mão de suas imagens para meros fins descritivos, somente quando úteis à ligadura do enredo.

Abordaremos, quando da vez e relevância de cada um, aqueles elementos que Cândido afirma serem “mais fáceis de observar: pontuação, rima, ritmo, categoria gramatical, estrofação – que *contêm* sentidos mais do que se poderia pensar à primeira vista.” A esses elementos daremos o tratamento descritivo e os correlacionaremos a fim de depreender algo próximo das fórmulas de construção das canções que nos permitirá chegar perto de seus significados mais convincentes. (Ibidem, p. 71) Observaremos o movimento sugerido pelo andamento dos versos a fim de identificar a entoação direcional que é dada aos temas. Nesse sentido, perceberemos com a verificação da “funcionalidade das rimas” como elas se fazem homogêneas, irregulares ou ausentes nas canções, observando em sua presença os processos reiterativos e intensificadores da mensagem poético-musical, bem como e não só através delas a “correspondência entre os aspectos estruturais”. (Ibidem, p.77)

A detecção e o exame do equilíbrio das contradições, analogias e aparentes antagonismos e ambivalências entre as canções e no interior de cada uma delas será de extrema importância para compreendermos a constituição da unidade de sentido do LP como um todo e dele como parte de um cancionário mais amplo. Essas tensões se fazem, por conseguinte, um dos principais focos de nossa desempenho analítico. Pautaremos nas livres matérias das canções a forma como a linguagem poética é nelas articulada, de modo a perceber as qualidades e os valores morais que são atribuídos à questão da luta telúrica dos sujeitos sertanejos. Esse procedimento autorizará a depreensão dos aspectos da realidade subsumidos no encadeamento inventivo das expressões cancionísticas. Enfim, tendo como base todos esses instrumentos aqui esquematizados e que se fundamentam nas recepções da memória e das linguagens ou em suas rupturas, bem como a partir do teor estrutural discursivo, e nas indicações ideológicas das canções e do objeto como um todo, harpejaremos a análise delas e do LP no tocante à seara da crítica literária. Até aqui dissemos quase que particularmente do texto em seu sentido escrito, demos a vez, pois, às tonalidades acústicas.

5.3. Instrumentação Sonora

Uma outra fonte que nos será imprescindível para desenvolver a análise das canções a partir de seus acabamentos formais são categorias que Luiz Tatit mobiliza em estudos nos quais trata sobre os **Elementos para a análise da canção** (2003) e sobre **O cálculo subjetivo dos cancionista** (2014). O professor e compositor entende que a canção passa por um processo de apreensão empírica pelo ouvinte quando este integra as unidades sonoras recebidas sequencialmente a outras de um mesmo paradigma. Isso quer dizer que a experiência da audição de canções subjaz tanto de ordenações dos ritmos por parte dos ouvintes, quanto de identificações de mecanismos reiterativos, os quais mesmo captados inconscientemente, funcionam como atribuidores de significações ao conteúdo ouvido. Outro elemento da canção – este um pouco mais refinado – é a tonalidade. Ela é responsável por assegurar a “tensão melódica”, um “efeito físico” que o ouvinte já sente com mais ou menos intensidade mesmo antes de compreendê-lo. Ela é responsável pelas inflexões de durações mais ou menos prolongadas da voz, as quais despertam “tensões harmônicas” fisiologicamente emitidas. (TATIT, 2003, p. 7)

No interior dessa harmonia existe uma hierarquia de gradações que “regulamentam a trajetória da melodia” (Ibidem, p.8) Os ritmos e as melodias, assim, teriam como que uma gramática naturalmente perceptível, a partir da qual está presente de maneira menos implícita a oralidade nas canções populares. Signos linguísticos como as consoantes vêm a se manifestarem como

ataques rítmicos (...) que, juntamente com os acentos vocálicos, contribuem para engendrar o gênero musical da canção, essas mesmas consoantes recortam a sonoridade da voz tornando-a inteligível e traduzindo-a nas oposições fonológicas e morfológicas que possibilitam, em outro nível, a apreensão de frases e de funções narrativas (sujeito/objeto, destinador/destinatário, persuasão/ interpretação. etc.) Daqui surge o conteúdo linguístico conhecido com o tema da canção. (TATIT, 2003, p. 8)

Tatit compreende que as narrativas das canções são interpenetradas de funções interpretativas ou persuasivas bem como pelos lugares de produção e recepção que serão responsáveis pela configuração de suas temáticas. Na melodia vozeada, as vogais ocupam uma função de estabilizar as curvas melódicas, o que representa nuances emotivas ou passionais as quais caracterizam a inflexão “entoativa” da fala nas canções. Ou seja, as mudanças de direção que ocorrem no interior da melodia, suas ascendências, suspensões

ou descendências, acelerações e afrouxamentos são dimensões adquiridas do discurso oral. Destarte, a fala estaria presente na sonoridade das canções tanto quanto as gramáticas do ritmo e da frequência, responsáveis respectivamente pela fundação dos gêneros e das tonalidades. Presentes no pano de fundo das melodias das canções, as falas introduzem os timbres vocais, gestos de entonação que revelam estilos de composição.

A apreensão desses gestos entoativos naturais da fala permite ao ouvinte compreender mais amplamente as sensações do que é propagado pelo canto, de modo parecido com aqueles gestos de mão do contador de histórias benjaminiano que contribuem para uma compreensão mais sensível e corpórea da história. Interdependem-se a melodia e a letra tornando mais completa a audição: as reiteraões e tensões supracitadas que estruturam a progressão da melodia podem vir a serem transferidas à letra, compatibilizando ambas unidades na significação na canção. Há também a reiteração na letra, através da qualificação de personagens ou objetos, assim como ao se enumerar as ações ou ao se construírem temas homogêneos. Essas reiteraões, da melodia ou da letra, sejam em menores ou maiores segmentos – como o refrão –, são categorizadas por Tatit como “tematizaões”. (Ibidem, p. 9)

Além da tematização presente nas canções há a “passionalização” (Ibidem), que ocorre quando o intérprete sustenta a frequência de uma vogal através de uma tensão acústica que a valoriza e neutraliza de forma parcial o estímulo produzido pelos ataques consonantais. Tatit lança mão de “*Conversa de botequim*”, de Noel Rosa, como exemplo de canção na qual existe uma “figurativização enunciativa”, ou a presença de um ato enunciativo – o da comunicação entre o eu-lírico e um garçom na canção de Noel – o qual pode se configurar como núcleo (centro nevrálgico) do “gesto oral do cancionista”. (Ibidem) A dicção do cancionista, assim, será projetada de acordo com esses aspectos dominantes, a saber: tematização, passionalização e figurativização. Há também como analisar os perfis melódicos das canções, observando a economia ou amplitude de seus registros, com suas funções transformativas ou reiterativas de um verso ou de um segmento melódico em sua relação com outros.

Uma outra unidade que também nos interessa para a análise das canções são os ‘tonemas’. O tonema é entendido como a terminação melódica de cada verso enunciativo, nele está presente a maior carga significativa das unidades entoativas. Podem ser eles ascendentes ou descendentes de acordo com seu comportamento em relação a melodia no desfecho da frase. Quando uma só imagem, objeto ou personagem são traçados ou

reiterados de maneira diversa e recorrente, ocorre o que Tatit chama de “iconização” (Ibidem, p. 23), dentro da qual:

Tudo ocorre como se a canção engendrasse um novo signo, em que o plano da expressão se define pela recorrência dos temas melódicos e o plano do conteúdo pela enumeração dos traços que compõem um ícone integral. Se a melodia assim concebida mexe diretamente com o nosso corpo pelos canais auditivo e tátil, a letra atinge nossa mente por esses mesmos ou por outros canais sensitivos. (TATIT, 2003, p. 23)

Fica claro no excerto como esses mecanismos de reiteração dos temas são responsáveis pela dinâmica de apreensão simbólica das canções, também como e por que sentidos receptivos a melodia e a letra vão se propagar sensitivamente aos ouvintes receptores. Nesse ínterim, fica à mercê do procedimento de análise da canção captar qual estratégia persuasiva vem a ocupar um lugar principal dentre as outras e como trabalham, em suas matizes de concomitância ou coerência, essas estratégias de tematização, passionalização e figurativização.

Pensar a canção como algo que surge do universo oral da voz falada leva a depreender que os processos de composição poética acabam por reciclar as falas do cotidiano, a fim de reconstituí-las para que durem mais tempo no formato canção. Isso se daria através de uma estabilização realizada através de recursos musicais e técnicos como: “ampliação de tessitura, definição das alturas e durações, harmonização, caracterização de compassos, tonalidade, andamento etc”. (TATIT, 2014, p. 371) No entanto, alguns cancionistas, por não terem o domínio dessas técnicas, restituíam da linguagem oral esses padrões. Em lugar vizinho estaria a figura do melodista que domina bem seu instrumento, como os instrumentistas influenciados pelo jazz, por exemplo, que dariam às melodias um tratamento mais extensivo para, somente quando concluídas, viessem elas a ganhar voz de fala pelo início do processo de elaboração das letras.

Esse processo bem se parece com o que Elomar utiliza para a criação de suas canções ao se observar a sofisticação do acabamento formal que o detalhamento melódico do violão confere a elas. Algo interessante disso tudo é a maneira como o compositor conquistense cria as canções sem parcerias. É comum entre os cancionistas que compartilhem o processo de composição com outros compositores, ora o melodista chamaria o letrista e vice-versa ou ambos se encarregariam das duas funções. As canções de **Das barrancas do rio gavião** (1972), no entanto, acabam por figurarem exemplos de criações mais individuais.

Esses diferentes movimentos de composição acabam por se encontrar no processo em que são musicalizadas as instabilidades entoativas ou, num processo inverso, na conversão das frases musicais em unidades figurativas ou entoativas. Esse processo ocorre em correspondência à necessária ação do recorte linguístico, que permite relatar as cenas objetiva ou subjetivamente. As unidades entoativas acabam também por serem elementos a partir dos quais se pode configurar o perfil do cancionista, que modula as quantidades de fala e de música com vias a atingir uma ideal correspondência de ambas, extenuando do produto final a possibilidade de excessos, pois quando há mais da fala, por exemplo, há carência de música. O cálculo subjetivo do cancionista caminhará nesse sentido de conformar no conteúdo musical um modo de dizer mais afeito à fala, ou de conformar à fala uma musicalização a ela adequada.

Tatit ressalta a bossa nova e as canções de João Gilberto para dar o exemplo de conformações de letra à melodia em que esta última tem um valor preponderante na canção. A letra ocuparia apenas a função de cantar a melodia, não teria construções de sentido tão importantes que viessem a se parer com a importância da direção melódica. Em muitas dessas canções os conteúdos das letras são neutralizados por vocálices (laraiáiaí...), parecidas, a despeito de seus arranjos preconcebidos, com as tessituras morfológicas das improvisações vocais do jazz, conhecidas como *scating* ou *scat singing*. Fato é que os conteúdos das letras nas canções da bossa nova realmente não são de difícil apreensão, quase não carregam consigo ironias finas ou ambiguidades muito complexas, assim como também é característica pela bossa nova uma desenvoltura melódica mais suave, sem muitas inflexões bruscas de registros do agudo para o grave e vice-versa, valorizando mais a sofisticação da toada rítmica e da linha melódica e harmônica sob a sincopada alternância de acordes pouco convencionais. Os demais gêneros brasileiros da canção, por outro lado, mostram-se mais receptivos à fala em utilizações mais complexas do conteúdo linguístico, criando campos semânticos de interpretação mais diversos, os quais ainda mais se ampliariam em situações de performance.

Essa intensificação do conteúdo da letra está diretamente ligada ao aumento da presença da fala na canção. Quanto mais lento é o movimento das notas, que causa uma individualização das mesmas, mais densa e detalhada rítmica e harmonicamente acaba por ser a obra. Essa sutileza dos andamentos torna a canção mais expressiva, porém há limites para que os andamentos não sejam tão lentos e tão rápidos ao ponto de deixarem um vazio incompreensível ou um exagero precipitado.

Nas músicas populares anteriores aos processos de gravação e de cunho

preponderantemente oral, como as cantigas de roda e os cantos folclóricos, é comum que se note a tematização em excesso. Em muitos casos essas melodias eram geradas espontaneamente e seus motivos melódicos eram criados e desenvolvidos em consonância às unidades entoativas da fala, a força melódica dos temas e das letras fazia com que essas canções se impregnassem no imaginário das camadas populares que habitavam, eram intensamente reiterativas e mesmo que viessem a sofrer variações estróficas espontâneas por meio de improvisações em cima dos temas melódicos, tinham sua memória resguardada quando da reincidência de seus refrãos. Assim, o refrão desenvolve sua “função mnemônica”, a qual se perde em meio ao universo das gravações, que no entanto lhe devolve sua “função identitária”. (TATIT, 2014, p.383)

A recorrência da aparição do tema na canção é um artifício do qual o cancionista pode lançar mão para colocar o eu-lírico, os objetos, as ações, os valores e as personagens em lugares de reconhecimento, compatibilizando esses elementos através da reiteração. A confirmação da identidade, contudo, não é o único e essencial elemento da canção. Há, por outro lado, a alteridade, exigida pelo aparecimento de outras partes, variações de natureza distinta que atenuam a força da reiteração para a introdução de elementos que dão à canção um ganho estético através da involução temática. Esses seguimentos descontínuos desviam-se da obsessão pelos temas com vista a retomá-los depois com mais intensidade, “prova disso é o sabor típico do retorno ao refrão”. Essas mudanças de perspectiva acontecem por meio de desacelerações, “saltos intervalares” e da transposição brusca de registro (grave, médio, agudo)”. (Ibidem) A dramaticidade desses saltos pode suscitar um ganho de interpretação que dá conta da plangência ou de lamentações oriundas do lugar de subjetividade do cancionista. Essa figurativização, quando mais expandida, demonstra a transposição dos registros. Deste modo, convivem a passionalização e a descontinuidade que se projeta para além do sujeito.

As atenuações da musicalização através da inclusão de modos da fala, da tematização por meio da injeção variável de alteridade nas identidades melódicas e da passionalização com a introdução de movimentos bruscos de registros, essas atenuações caracterizam os cálculos intuitivos e subjetivos dos cancionistas quando entregues ao processo de composição. Esses elementos que Luiz Tatit traz para a análise das canções nos serão muito úteis para a análise das canções de Elomar, cujos conteúdos formais suscitam a presença dessas ações.

Mas antes que fechemos a exposição desses dispositivos à luz de Tatit, é oportuno que os esmiuçemos mais com o auxílio de elementos contidos na obra mestra do

professor: **O cancionista: composição de canções no Brasil** (2012). Nesse preciso livro, é também apresentada a instrumentação para a análise que acabamos de ver em uma espécie de síntese, voltada para as análises que o autor realiza, em seguida, das dicções de alguns cancionistas brasileiros. Seu ponto de partida vem da caracterização metafórica do cancionista enquanto “malabarista”, que diz respeito àquele aspecto que relatamos acima do equilíbrio que ele faz entre melodia e texto. Esse aspecto malabarista do cancionista nos permite intensificar ainda mais a noção de um cancionista *bricoleur*, pois esse procedimento é feito com os instrumentos e motes que ele tem em mão e em sua memória experiente. (TATIT, 2012, p. 9)

Essa manobra realizada entre melodia e texto pelo equilíbrio do cancionista constitui-se de forças, uma de “continuidade” e outra de “segmentação”, sendo esta caracterizada pelos elementos textuais como “fonemas, palavras, frases, narrativas, e outras dimensões intelectivas”. O cancionista se serve do papel de articular com habilidade essas forças, por meio do que é chamado de “princípio geral de tensividade.” Nessa toada, ele reduz ou prolonga as extensões das vogais através dos deslocamentos de sua “gestualidade”. (Ibidem, p.10)

“O centro da tensividade instala-se na ordenação regular da articulação, na periodicidade dos acentos e na configuração das saliências, muito bem identificadas como temas. A aceleração dessa descontinuidade melódica, cristalizada em temas reiterativos, privilegia o ritmo e sua sintonia natural com o corpo: de um lado, as pulsações orgânicas de fundo (batimento cardíaco, inspiração/expiração) refletem de antemão a periodicidade, de outro, a gestualidade física reproduz visualmente os pontos demarcatórios sugeridos pelos acentos auditivos. (Ibidem)

Do excerto se nos faz útil tal ideia de temas no que tange ao desenvolvimento da linha melódica das canções, sobretudo por se tratar de um sentido do termo quando relacionado ao ritmo, tendo em vista a relação deste com os movimentos corporais. Nessa noção podemos entrever o sentido de apreciar a canção enquanto performance, ao passo que a interpretação performática leva em conta os aspectos gestuais do cancionista. Este, investido de seu “gesto oral”, o grande responsável por neutralizar compativelmente a suposta oposição entre os elementos linguísticos e melódicos na canção, lançando mão para isso de sua singular “dicção”, a qual registra, como é no caso das canções de Elomar, uma inscrição “perene” de elementos advindos da efemeridade da fala. (Ibidem, p. 11)

Seu timbre vocal também é de grande importância, pois nele se investe, além de um parâmetro sonoro, “toda competência e perícia” que elucidará a “competência do

gesto.” Sua dicção é tanto mais expressiva na medida em que seu timbre corporifica o gesto performativo, o qual advém tanto da composição em primeiro plano, quanto do posterior arranjo e, neste estudo principalmente, da interpretação. Da reunião desses elementos podemos traçar o perfil de sua dicção. (Ibidem)

Na visão de Tatit sobre a canção popular, qualquer que seja o objeto cancionístico ele tem “sua origem na fala”, daí que o cancionista, ou cantador (como preferimos chamar aqui o agente da performance), articule com o caráter mais ou menos percussivo de seus acordes, a “desordem geral” daquela que vem camuflada em sua dicção. (Ibidem, p. 12) Esse movimento de reiteração da instabilidade da linguagem oral se torna nítido quando analisamos as inflexões das linhas rítmico-melódicas que são gesticuladas pelo cantador de Vitória da Conquista. Há, porém, além da aparente desordem, um sentido de ordenação que é dado à canção como um todo, o que se faz pelo “centro de elaboração da continuidade, isto é, pela melodia. A atenção aos movimentos dessa instância em sua conformidade com a continuidade rítmica da canção nos será de grande valia para o trato das canções de Elomar enquanto performance.

Outro elemento que está intimamente ligado à ideia que temos de canção enquanto performance é a entoação. Tatit entende que esta como a “presentificação do gesto do cancionista”, a qual pode ser aferida no presente momento da recepção através da “captação da melodia enquanto entoação” que “soa verdadeira”. Essas marcas entoativas, não obstante, são também camufladas pela habilidade do cantador de criar “tensões melódicas”. (Ibidem, p. 13) Sem embargo, a circumspecta ordenação dessas tensões conferem ao timbre do cantador uma imortalização que amplifica sua voz e lhe conferem uma tonalidade mágica ao passo que encanta o ouvinte. Eis o caráter instrumental da voz inserido na particularidade do gesto oral do cantador, oriunda essa voz da voz que fala, e desencadeada pela presença viva do corpo, tida aqui como elemento primordial da performance.

O processo que engendra da fala o canto, portanto, é chamado por Tatit de “corporificação”, o que acontece quando “a gramática linguística cede espaço à gramática de recorrência musical”, conferindo a obra o seu aspecto de “intensidade” através da expressão corporal e sensível. Dessa maneira, estabilizam-se no canto as tendências linguísticas. É lícito apontar que em algumas canções de Elomar – aquelas de natureza dialetal –, as tendências linguísticas que são estabilizadas pelo registro sonoro têm uma fidelidade ainda maior à oralidade, uma vez que se investe da conformação de um dialeto (re)criado a partir de modulações de expressões linguísticas regionais ou locais. (Ibidem,

p. 15)

Assim, as tensões cotidianas de uma linguagem um tanto ininteligível à primeira vista para alguém aquém de sua região de inserção são aliviadas pela sua projeção em canção, onde a entoação e suas confusões inflexivas com os aspectos sintáticos do texto são regularizadas pela “periodicidade” que lhe confere “sentido próprio” e uma movimentação cíclica. (Ibidem, p. 15) Esses períodos harmonizadores das tensões melódicas, enfim, fazem com que o cantador viabilize o reconhecimento mais familiar das “*figuras*” por parte de seus ouvintes. Aqui fica ainda mais claro o sentido de ordenação que há no interior dos gestos do cantador. Essa ordenação é estratégica e pode ser apreciada pelo exame das técnicas que são equilibradas sem seus gestos.

Uma das mais importantes dessas técnicas é aquela por meio da qual o cantador converte as “ideias e emoções em substância fônica conduzida em forma de melodia”, trazendo para o ambiente objetivo da canção o disciplinamento de questões de teor subjetivo. Esse procedimento é realizado, ainda, através do “encontro de dois diferentes níveis de experiência do cancionista: de um lado, sua vivência pessoal com um determinado conteúdo e, de outro, a sua familiaridade e intimidade com a (...) técnica” expressiva utilizada na composição das canções. (Ibidem, p. 18)

Disso resulta uma reiteração daquele sentido que atribuímos ao cantador de ser um mensageiro da palavra experiente, sendo essa, nas canções de Elomar, a experiência local do sertão, transmitida como fosse a história de um mundo subdesenvolvido. Para Tatit, “retratar bem uma experiência significa, para o cancionista, fisgá-la com a melodia”, enquanto o texto seria responsável unicamente a circunscrição dos temas relacionados aos fatos, sejam eles, no caso de nosso objeto, advindos de atmosferas reais ou míticas. (Ibidem, p. 19) Nesse sentido, a melodia acaba por antecipar o conteúdo temático com o qual se coaduna, inscrevendo na canção a forma de transmissão da experiência, importando menos, neste caso, o seu conteúdo.

Aqueles processos que discutimos à luz de outras obras do autor, a saber, a figurativização, a tematização e a passionalização, são postos como instrumentos também na obra que viemos sublinhando. É dado em seu livro um maior detalhamento à figurativização, artifício esse, como vimos, que traz um caráter enunciativo ao texto e pode sugerir ao ouvinte a captação do gesto oral da “voz que fala no interior da voz que canta”. O exame dessa ocorrência de uma vinculação simbiótica entre melodia e texto pode ser – e será aqui – executado a partir de dois indícios da figurativização. São eles “os dêiticos” e os “tonemas”. Segundo o professor, esses “dêiticos são elementos

linguísticos que indicam a situação enunciativa em que se encontra o *eu* (compositor ou cantor) da canção. São imperativos, vocativos, demonstrativos etc.” Os tonemas, dos quais já tratamos, são as terminações inflexivas que concluem “as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de sua significação.” (Ibidem, p. 21)

Sobre os processos de tematização e a passionalização pensamos já ter delimitado bem como elas nos servirão de instrumentos para condução da análise. A conjuntura desses três processos sintetiza o que Tatit entende ser “o projeto geral de dicção do cancionista.” Com efeito, esses processos se situam num campo de análise da “unidades mínimas da linguagem”, e é importante que tenhamos em vista também um mais amplo nível de apreciação, o qual podemos observar pelo “projeto narrativo” do cancionista, responsável por redistribuir os sentidos fragmentados entre as filigranas semânticas dos três processos descritos. (Ibidem, p. 24)

A apreensão dos aspectos narrativos nas canções de Elomar nos permitirá apreciar as organizações globais de seus sentidos, chegando, assim, a uma maior proximidade do que pode ser captado “como conteúdo principal da composição” ou, na esteira de Arrigucci, do significado. Não atoa introduzimos num momento dessa pesquisa a discussão benjaminiana sobre o narrador, pois é do sentido narrativo das canções que depreenderemos as experiências melodizadas do sertão elomariano. Esses conceitos de Tatit, por sua inspiração semiótica, nos serão úteis ao exame mais detido das canções, onde tentaremos trazer ao leitor, a despeito da inatingibilidade de um “sentido geral”, a explicação de “alguns aspectos” de sua produção, os quais vêm diretamente relacionados à terra, aos sujeitos (personificados) e às lutas que são representados nas canções de Elomar. Será importante depreender na análise dos gestos e das dicções performativas do cantador, como são feitas as representações, em vias de arguir uma inteligível contemplação de seu LP.

5.4. Ferramentália: Os doces bárbaros da BahiTudo

Eu vim da Bahia
Mas eu volto pra lá
Eu vim da Bahia
Mas algum dia eu
volto... (**Eu vim da
Bahia**, in: GILBERTO,
João, 1973, lado B,

Não poderíamos empreender uma análise mais detida nas canções sem antes trazer para essa caixa de ferramentas alguns instrumentos analíticos que observamos nos talentosos ensaios de José Miguel Wisnik em seu livro **Sem Receita** (2004). O primeiro dos elementos apontados pelo músico e professor que nos faz levantar a cabeça é o chamado de “standardização, isto é, a subordinação da linguagem a padrões uniformizados de vendabilidade.” (WISNIK, 2004, p. 175) Essa standardização nos faz lembrar aquilo que discutimos em Tinhoão no primeiro capítulo da escrita, que diz respeito ao mercado capitalista que se instaurou na industrial cultural. É interessante notar que a obra de Elomar foge dessa perspectiva do vendível e mercadológico em sentido a uma busca de prestígio numa esfera mais local e resumida de recepção, deixando de lado a “redundância” e a “mesmice” típicas da indústria cultural para engendrar uma poética que busca a originalidade de uma representação mais sincera do real.

O que o autor entende como “música popular” no Brasil é figurado por uma certa resistência contra a dominação da indústria, a qual pode ser conferida em sua “riqueza artesanal”. (Ibidem, p. 176) Nesse viés, a despeito do caráter estético-contemplativo de recepção da nossa música, ela é apreciada eminentemente através da perspectiva de seu “uso ritual, mágico, o uso desinteressado da festa popular, o canto de trabalho, em suma, a música como um instrumento ambiental articulado com outras práticas sociais, a religião, o trabalho e a festa” Wisnik aponta esse tipo de uso como um dos motivos pelos quais a música sertaneja foi ganhando “características urbanas”, em função de uma “dialética da ordem e da desordem”. (Ibidem, p. 177) Disso resultaria uma música popular brasileira resultante de misturas, estando assim mais aquém de uma redução aos preceitos de standardização. Sendo fruto de misturas das quais é impossível prescrever as origens mais remotas, sua leitura (purista) enquanto objeto autêntica ou verdadeiramente nacional não se apresenta como manejo crítico consistente.

O autor destaca na história da canção brasileira alguns “mo(vi)mentos “metacríticos: o nascimento do samba em 1917, a bossa nova, o tropicalismo e o pós-tropicalismo (como chamar a década de 70?)”. (Ibidem, p. 179) Pensando o cancionário de Elomar como posterior à maioria desses movimentos, e estando inserido no recorte temporal do último, é possível visualizar em seu movimento estético a incorporação transmutada do trato bossa-novístico de João Gilberto que “cria um novo padrão de

produção técnica, de uso da voz e do violão”. Por isso é impossível pensar a figura de Elomar sem a figura de João Gilberto, ao passo que também pensamos ser impossível pensar a figura deste se não fosse o modelo engendrado em Dorival Caymmi. Daí que Elomar deva tributos também, e principalmente, ao gesto cancional que Caymmi emprega a suas performances. Se os cenários principais se diferem, uma vez que Caymmi projeta a cena marítima da vida dos pescadores e Elomar o enquadramento telúrico da vida na seca do povo sertanejo, os procedimentos técnicos no que tange às representações de paisagens e aos gestos entoativos estão muito mais alinhados entre esses dois compositores do que na relação de qualquer um deles com o – especialmente – intérprete João Gilberto.

É fato indiscutível que a bossa nova popularizou esse ao qual viemos chamando de modelo reduzido da música popular brasileira (voz e violão), mas quando se trata da fonte inspiradora dessa tipo de modelo, vem-nos primeiramente em mente a figura e a dicção de Dorival Caymmi. Seria necessário voltar pelo menos uns cinco anos antes do lançamento de **Chega de Saudade** (1959) para observar a gênese de uma popularização desse formato. No entanto, coube à força de movimento – embora sumamente projetado para o exterior – da bossa-nova e da postura de João Gilberto figurar na história de nossa música esse papel.

Se da bossa-nova Elomar carrega, unicamente, esse elemento, deve ter ficado claro em outro momento de nossa discussão que do tropicalismo quase nada há de semelhante à sua contemporânea obra a não ser esse gosto por juntar coisas distintas. O que, no entanto, se faz de formas aberrantemente diferentes, pois a geleia de Elomar parece não ser lá tão geral assim. O artista focalizado em seu primeiro LP parece ter preferido o espírito autocentrado da quietude joãogilbertiana. Desses nomes que se fundiram no movimento tropicalista, Elomar talvez tenha algo sutil da versatilidade rítmica de Gilberto Gil e do lirismo canoro à lá Chet Baker de Caetano, talvez um quê das bricolagens distópicas de Tom zé, mas nada deles motivado. Encontra-se com essa ou aquela filigrana que podem surgir das técnicas de um ou outro desses também baianos, mas projeta-se de um lugar bem distante desses movimentos, embora com eles se encontre na contemporaneidade do momento. Se João e esses tropicalistas saem do interior da Bahia e por desígnios mil fazem um tipo de música nunca ouvida antes, Elomar se volta para esse interior para dar corpo a um sertão nunca ouvido. E salve a Bahia!

Voltando à pena de Wisnik, agora para eleger alguns instrumentos mais direcionados à nossa abordagem analítica das canções de Elomar, é oportuno notar como

o professor aborda a música como uma arte que “não exprime conteúdos diretamente”, por isso a decifração dos conteúdos camuflados nas figuras de linguagem contidas na canção se fazem uma ótica de abordagem bastante adequada. (WISNIK, 2004, p. 199) Pensar que “a música é sempre suspeita” pode se configurar como um excelente ponto de partida para apreender suas imagens mais obtusas. (MANN, Thomas apud WISNIK, 2004, p. 199)

A noção grega sobre o “*ethos* da música” desenvolvida pelo professor nos é cara à identificação de “um certo padrão de sentido afinado segundo” usos da melodia e do ritmo que nas canções de Elomar podem ser compreendidos como pactários de distintas configurações imagéticas, caracterizadoras das diferentes e ora confluentes atmosferas que ambientam as canções. (Ibidem, p. 203) Seja essa atmosfera a da admoestação, a do lamento, a da exaltação de valores, cada uma delas é projetada sob um caráter melódico e rítmico que salienta sua imagem. A partir da análise das configurações dessas “pulsões sonoras” (Ibidem, p. 204), tentamos delas apreender aquelas significações que poderiam passar despercebidas, sejam elas de caráter social, moral, estético, histórico, político etc, tentando compreender delas, na medida do apreensível, a sua “ética oculta”. (Ibidem, p. 205)

Da intercalação entre a predominância rítmica ou melódica dos gestos performáticos com os temas abordados nas canções elomarianas, tentaremos compreender o que de fato é exaltado por elas e de quais focos da cultura elas suspiram seus ingredientes. Veremos, desse modo, em que medida as representações nelas contidas estão voltadas ao dimensionamento estético de um “*ethos*” e de um “*pathos*” nacionais, simbolizados pelas imagens da terra e das lutas de resistência que empreendem os sujeitos dessa terra. Perceberemos como a canção elomariana está situada “numa rede complexa que envolve a tradição rural e a vanguarda, o erudito e o popular, o nacional e o estrangeiro, o artesanato e a indústria.” (Ibidem, p. 210-211) Também, como essa canção coaduna alguns desses elementos opostos, outrossim, como focaliza um movimento inverso ao que é empreendido pelo desprendimento da “cultura popular não letrada” por parte da grande indústria, voltando-se, com efeito, a “padrões de filtragem” que levam em conta, principalmente, a figuração de uma paisagem regional e local. (Ibidem, p.211)

Entendemos aqui a canção de Elomar “poesia cantada”, tendência essa inaugurada por Vinícius de Moraes e que desmancha a fronteira que existia até a década de 1950 “entre poesia escrita e poesia cantada”. (Ibidem, p. 216) Nesse sentido, analisaremos as canções/poesias a partir do pressuposto de que elas estabelecem diálogos dentro do

cancioneiro e com relação a outras manifestações das cenas literária e musical do Brasil. Compreender como essas canções se inscrevem numa tradição é um trabalho que pode ser averiguado por meio de comparações com elementos interiores e, principalmente, exteriores à obra, entendendo assim em que medida elas traçam diálogo com os temas e dicções das palavras escritas e cantadas. Desse modo, será possível ampliar a compreensão dos efeitos de sentido das canções, por meio de um entendimento da canção enquanto “campo privilegiado do desejo da língua nascente”. (Ibidem, p. 226)

O procedimento e nossa proposta de decifração das mensagens das canções elomarianas pode ser ensaiado com auxílio da alegoria presente em **O recado do morro**, no conto de Guimarães Rosa (2016):

uma mensagem da terra, ouvida por um ermitão a partir dos supostos movimentos interiores do Morro da Garça, é retransmitida através de cinco outros personagens até ganhar, no sétimo elo da cadeia (o compositor popular) a forma de canção reveladora da trama oculta que se contraponteava na narrativa (WISNIK, 2004, p. 227)

Essa atilada síntese que Wisnik elabora do conto roseano se nos oferece como uma perfeita alegoria para compreender tanto a complexidade do processo de criações e de narrativas, como a assimilação interpretativa delas a partir da canção, que se figura como documento essencial para o desvelo da História da qual, quando apresentadas as suas diferentes filigranas por cada um dos personagens do conto, nos são oferecidas visões fragmentadas e desfiguradas da mensagem inicial. Esse recado, contudo, só aparece de forma organizada quando na performance de uma canção executada pela “força melodiã” do canto de “Laudelim”. (ROSA, 2016, p. 81) O processo de interpretação, destarte, só encontraria sua unidade quando posto de frente a uma junção organizada dos fatos emitidos em canção. É importante perceber, tendo em vista essas filigranas narrativas que se desprendem do tecido da canção, como os motes carreados pelas canções figuram uma transfiguração da realidade – “Laudelim (...) dava no vivo da estória cantada” (Ibidem, p. 80) – e, ao mesmo tempo, quando fragmentados na memória dos ouvintes, chegam a ganhar a aura mágica como a crença de que se trata de um recado advindo da voz (figural) do morro (da terra) e não dos ecos da voz do cantador, ganhando contornos menos ou mais ficcional que a narrativa como um todo na medida em que são identificados e reinterpretados como pertencentes a uma realidade possível ou à esfera do fantástico.

Eis o poder das mensagens que se desenvolvem no formato da canção, sendo elas

responsáveis pela introdução de assaz sentidos outros aos “motes” nela movimentados pelo cantador narrador, os quais se figuram como “glosas” mais ou menos inverossímeis de acordo com a imaginação interpretativa de cada ouvinte. (WISNIK, 2004, p. 227) Acresce que muitos desses ouvintes só tiveram a visão geral da narrativa quando, já nos meados do conto, a contemplam em sua forma acabada, na qual há também a presença do movimento melódico, poético e gestual do cantador. Por isso é que alguns só teriam conhecido partes residuais da mensagem por meio de sua ressonância, isto é, através da transformação mítica que ocorre quando ela é passada de boca em boca pela fala que veicula em contornos mais generalizadores e autocentrados, como fosse uma mensagem oracular do além (do mítico morro), a sina mortífera que, na verdade, só compete à estória da morte de um “Grande Rei”. Se a palavra cantada surge da fala, a canção/mensagem encontra ressignificações através de da retransmissão transfiguradora de seus motes realizada, também, pela fala. (ROSA, 2016, P. 79)

Esse paradoxo da fala que vira canção e da canção que torna a ser memoriada pela fala exemplifica bem os processos pelos quais são atravessados os recados de cantador mobilizados nas canções elomarianas, uma vez que ela é fruto de reminiscências orais e se torna, após sua emissão, um ponto convergente ou um mote do qual são extraídas e retransmitidas mensagens várias. Fica claro, por essa comparação, o papel social, memorial e mítico que o cantador exerce em seu meio, retirando da algibeira as fontes mais distintas possíveis que serão montadas em conjunto para a figuração unitária da canção. (Ibidem, p. 228)

Antes de fechar essa caixa de ferramentas, é lícito trazer mais alguns instrumentos de análise. Um deles é a prática de depreensão, tal qual Wisnik o faz na canção inspirada em conto homônimo do Rosa – **A terceira Margem do Rio** (VELOSO, 1991, lado B, faixa 3) –, da presença de figuras rítmicas como a “anacruse” e as “síncopa” presentes “em fluxos alternados de aceleração e distensão” que se fazem presente na movimentação melódica e rítmica da canção. As inflexões desses fluxos serão avaliadas no exame da canção em sua concordância com os textos poéticos e narrativos nelas veiculados. (Ibidem, p. 232) Lançando mão desse procedimento que imbrica a letra aos desenhos melódicos, tentaremos captar nas canções a sua ligação com as tradições populares, bem como as “expansões afetivas” das palavras e os “desenhos rítmicos e inflexões entoativas que intensificam a fala cotidiana.” (Ibidem, p. 248)

Identificaremos no texto a sua correspondência com linha melódica (e vice-versa) e a desses dois elementos com as formas coloquiais e/ou normativas da linguagem das

canções, identificando o uso do dialeto *sertanez* ou o seu desuso de acordo com a escolha de dicção feita pela cantador e sua conformação (verossimilhança) ao plano narrativo da canção. Da estrutura desta, decantaremos a matéria para tentar chegar “ao núcleo emocional” de acontecimentos dos quais se subtrai a história. (Ibidem, p. 266) Desse modo, depreenderemos das canções alguns significados que transcorrem do modelo que oferece à realidade projeções simbólicas que muitas vezes encontram um sentido ilusório e fantástico quando saem da boca de um narrador *bricoleur*. É da bricolagem discursiva literária e cancionística engendrada pelo poeta cantador, mensageiro e narrador que trataremos agora para o leitor as imagens interpretativas emanadas da canção elomariana. Para essa feita, retomaremos as mesmas tópicas (terra, homem e luta) que se entrelaçam no conjunto das canções do LP, as quais viemos contornando desde o começo dessa escrita.

6. Mãos à obra

No capítulo anterior, tratamos da luta concebida no sentido da resistência do povo sertanejo, e entendemos que essa temática entrelaça os tópicos apresentados anteriormente em nosso estudo (A terra e O homem), pois é no entrelaçamento desses dois temas que surgem as intempéries da luta que, por sua vez, acontece quando há o conflito entre o sujeito e a violência dos meios pelos quais perpassa. Tendo em vista esse envolvimento paradoxal entre homem, terra e luta, pensamos ser oportuno retomar esses mesmos tópicos como norteadores de nossa análise. Considerando foram desenvolvidos até aqui os norte teórico/temáticos e um dispositivo para condução da análise das canções, nossa tarefa última será a de montar três eixos analíticos para os exames das canções, os quais serão guiados por esses três temas que formam o trinômio euclidiano. Em cada um dos três tópicos de análise, escolheremos uma das canções de nosso corpus em cujas narrativas preponderam as correspondências a cada uma das tópicas que nos orientam, serão essas as canções fio-condutoras da análise. A partir da análise dessas que chamaremos de “canções mestras”, incorporaremos ao nosso exame alguns trechos análogos das demais canções que carregam consonâncias com os motes temáticos. Aferimos em cada uma das outras nove canções, a correspondência temática com as canções mestras de acordo com suas preponderâncias temáticas, o que nos permitirá intensificar os sentidos das canções a partir das analogias.

A ordem de apresentação das canções seguirá o mesmo caminho que foi feito quando da discussão crítica dos temas através dos capítulos dessa dissertação.

Começaremos com as “canções da terra”, em seguida trataremos das canções dos homens (sujeitos) dessa terra e, por fim, trataremos das “canções da luta”. Nessa toada, as duas primeiras canções mestras, serão aquela contidas nas primeiras gravações de Elomar, a saber: **O violeiro** e **Canção da Catingueira**. Inverteremos as ordens de apresentação ao público dessas, começando pela segunda (Lado B do compacto e última canção de **Das Barrancas**), pois é ela que guiará nossa análise sobre a temática da terra. Antes, porém, faremos um sucinto panorama musical dos anos dos lançamentos dos discos (1968 e 1972), a fim de nos situarmos na cena da canção do tempo em que essas belezas foram suspiradas.

O ano em que o compacto veio ao mundo, 1968, é marcado pela presença de canções que fizeram grande sucesso como: “**Alvorada**” de Cartola (Angenor de Oliveira) e Carlos Cachça; “**Pra não dizer que não falei das flores**”, de Geraldo Vandré; “**Lapinha**” de Baden Powel e Paulo César Pinheiro; “**Retrato em branco e preto**” e “**Sábiá**”, ambas compostas por Chico Buarque e Tom Jobim – tendo recebido a última canção o prêmio principal do terceiro Festival Internacional da Canção no Brasil; “**Geléia Geral**” de Gilberto Gil e Torquato Neto e “**Tropicália**” de Caetano Veloso. Esse ano fora fortemente marcado pelo germinar do embrião do movimento tropicalista no Brasil, o qual demonstramos ser, outro tópico deste trabalho, um movimento antagônico ao do super-regionalismo elomariano. (SEVERIANO, 1998)

O ano de lançamento de **Das barrancas do Rio Gavião** (1972) consagrou vários LPs de canções na cena da música brasileira. 1972 é um ano fortíssimo na história da música brasileira e marca o lançamento de álbuns até hoje atuais e respeitados ao ponto de se configurarem como clássicos da cena da canção brasileira: “**Acabou Chorare**”, dos Novos Baianos; “**Clube da esquina**”, de Milton Nascimento e Lô Borges; *Transa e Araçá Azul* de Caetano Veloso; “**Dança da Solidão**” de Paulino da Viola; “**Expresso 2222**” de Gilberto Gil, dentre outros. (SEVERIANO, 1998)

Embora Elomar não se filie a nenhuma dessas estéticas, o LP *corpus* desse trabalho vem a se portar como objeto fortificador daquele movimento de valorização da cultura popular brasileira de que falávamos, cuja feição pode ser conferida nas produções em torno do movimento armorial e em algumas temáticas do audiovisual glauberiano. Distante dos lampejos engendrados pela bossa nova, pelo samba canção e pelo tropicalismo, a proposta estética de Elomar se dissocia em muitos aspectos daquelas que podem ser apreciadas nos demais discos lançados pela enorme maioria de seus contemporâneos. (SEVERIANO, 1998, p. 169 -176)

A década de 1970 ficou marcada pelas canções de protesto contra a ditadura militar, o que era possível depreender em canções de compositores como Chico Buarque de Holanda, Gilberto Gil, Caetano Veloso e outros que viram o exílio como escapatória à censura e repressão que sofriam pelos confrontos à postura ditatorial que era antagonizada de formas mais ou menos explícitas em suas canções. A canção de Elomar, nesse mesmo tempo, deixa ver em si algum caráter subversivo ao protagonizar uma resistência cultural inscrita na apresentação da temática sertaneja, mantendo-se em posição contrária à influência do internacionalismo, sobretudo o estadunidense, na cultura brasileira. Mesmo distante dos holofotes da canção popular de recepção massiva que percorria os grandes centros, alapado no profundo de seu sertão, quanto mais esse espírito inventivo se dissocia das vertentes tropicalistas da canção, mais se aproxima da filosofia do movimento armorial, fundado por Ariano Suassuna, para o qual valorizar as culturas de raízes brasileiras era a tópica fundadora.

Aqui parece um bom lugar para que se tome o rumo de uma interpretação mais detida das canções. Nossas análises partirão do aspecto formal do texto e terão o intuito de desvelar nas canções uma interpretação das figurações da paisagem do sertão elomariano, das personagens (como o violeiro) que vivem nesse ambiente e das lutas (das resistências) empreendidas no seio da paisagem de um sertão catingueiro. Incorporaremos em nossas análises, na medida em que eles forem ressoando, os aportes teóricos que guiaram nossa escrita até aqui. Sem mais delongas, ei-las, as canções:

6.1. Preâmbulo às análises das canções

Para o desenvolvimento das análises que se seguem, no que tange à significação que aderimos aos vocábulos inscritos tanto em sua forma dialetal, quanto por grafias da oralidade ou neologismos, foram-nos úteis o apoio dos glossários presentes nas pesquisas de Darcília Simões et. al. (2006) e André-Kees de Moraes Schouten (2010). As letras das doze canções citadas e analisadas, bem como a capa do disco e os dados técnicos que o acompanham, estão presentes nos ANEXOS A e B dessa dissertação. Fique o leitor, agora, com a apreciação das canções de **Das barrancas do Rio Gavião** (1972).

6.2. Canções da terra

Começamos pela última canção do LP, **Canção da catingueira** (faixa 12), na qual já é possível perceber numa primeira audição a opção pela forma de exposição de uma linguagem culta. Não há a presença, em marcas explícitas, de sintagmas relacionados ao dialeto *sertanezo* elomariano. Desde o primeiro sintagma vocativo o sujeito lírico que canta parece estar fazendo uma canção toda destinada à “Maria”, figura amada a quem são dirigidos os versos e que parece estar partindo de um “chão” (lugar, paisagem) que está deixando de ser sua morada, por um motivo que não parece ser outro que não a seca. Acresce que, por trazer em sua narrativa uma imagem como a da seca causada pela demora das chuvas, a canção permite que saibamos que o emissor da mensagem à Maria é um sujeito cujo discurso parece partir do (lugar) sertão que é tematizado em seus versos.

A despeito do teor subjetivo e sensível depreendido na figurativização marcada pelo diálogo entre o eu-lírico e Maria, a canção deixa avultar de seu plano de fundo a profunda e patética relação que o poeta cantador tem para com a terra. É nos signos telúricos onde se encontra a esperança de que Maria não parta, o que a transfigura em mero motivo o qual se incorpora na eminente importância da paisagem à qual pertence ao passo que a mimetiza. Essa paisagem, por se apresentar desde seu título e ser referenciada nos momentos mais significativos dos versos melódicos, não deixa muita dúvida quanto a constituir, pois, o tema cardeal da canção, mesmo em se apresentando na narrativa uma figurativização enunciativa que trata do *pathos* dos sujeitos nela envolvidos. Fato é que a canção presencia o momento da partida de Maria. Estaria ela antecipando sua fuga da fatalidade da seca, se retirando rumo à estrada como estratégia desesperada de sobrevivência?

Na cena, o eu-lírico suplica que Maria espere, pois nem caíram ainda as chuvas de janeiro (verso 3), gesto esse que é reiterado no quinto verso sob uma feição melódica mais abrandada que se encaminha para o desfecho da estrofe no sexto verso, o qual repete, numa dicção acelerada e com inflexão para um registro mais grave, o fato da chuva não ter caído no chão. Repetem-se ambos os versos de modo a enfatizar tanto a ausência da chuva como a pungente esperança de sua possível vinda. Reforça-se desse modo, como fosse uma ladainha religiosa, a súplica direcionada a Maria pelo cantador, demonstrando uma característica de insistência reiterativa e, também, reforçando a importância para o eu-lírico de se ter fé na terra, a qual sempre aparece na posição de destaque dos tonemas, vindo a ser, essa terra, uma espécie de ancoragem do movimento da canção e da esperança

do cantador. É oportuno notar, no que tange ao comportamento da linha melódica, como o vibrato da voz do performer intensifica o tom de súplica em “Maria, minha Maria”, anáfora essa que aparece no começo de todas as quatro estrofes da canção, marcando assim um vocativo lamentoso do exílio de Maria cujo argumento encontra sua autoridade no apelo à terra e às memórias que dela surtem, as quais ficariam mais patentes de esquecimento com a ausência da amada. O tom passional desse clamor se intensifica ainda mais quando da inflexão para o registro agudo em “não faça assim comigo não”. É possível perceber um mesmo comportamento da linha melódica na primeira e segunda estrofes da canção. Mudam, no texto, somente os finais dos versos 3 e 5, onde há, da primeira para a segunda estrofe, a transferência de “chuvas de janeiro” para “flores do umbuzeiro” com um forte acento (agudo) em “chuvas” e flores”, elementos esses que ocupam posição de destaque no verso pela altura e extensão da nota na tônica (primeiras sílabas) das palavras, apresentando-se, ambos, como argumentos de autoridade retirados da memória afetiva de uma paisagem (da terra) para persuadir Maria a desistir da fuga de sua paisagem natural e de suas próprias idiosincrasias enquanto sujeita desse lugar. Reiteram-se tanto a rima quanto a temática do ambiente físico-climático nos complementos desses versos: se as tardias chuvas de “janeiro” ainda não chegaram, “o umbuzeiro”, a árvore sagrada e resistente do sertão, ainda não entregou todos pontos e permite ao sujeito ter ainda esperanças. É possível perceber uma mudança intensificadora do registro sonoro em ambos os versos pois, tanto no da primeira, quanto no da segunda estrofe, a entoação branda da voz do cantador engendra uma dicção ascendente que evoca o tom apelativo e imperativo da oposição à partida de Maria.

A terra, a qual pensamos ser o eixo temático mais importante da canção, também é representada pela expressão “chão” que aparece como tonema de versos em todas as estrofes. A expressão é ainda mais reiterada quando encontra correspondência nas rimas com a negativa “não” (que aparece no início e no fim do mesmo verso) e o com verbo “vão” indicando que as “saudades” e as “mágoas” do cantador perseguirão Maria em sua caminhada rumo ao desconhecido. Essas terminações que encontram um acento grave na melodia intensificam ainda mais o sentido desse referente – a terra – que vem se centralizando na canção e que poderia encontrar uma ressonância implícita na palavra sertão, que não aparece na letra, mas é possível escutar o seu eco. As reiterações de segmentos onde há uma maior duração vocálica avultam o aspecto da passionalização como estratégia que ocupa lugar de destaque na canção, através da qual conseguimos nos aproximar do núcleo emocional da narrativa que está sendo encenada.

O gesto melódico da canção intercala desde uma fisionomia branda e lamentosa nos momentos mais serenos do registro (começo das estrofes), até os ligeiros arroubos efusivos (final das estrofes) nos quais o apelo do cantador se permite ver mais evidente tanto na entoação da voz quanto na utilização do rasgueado no violão, o qual vem a ser substituído de maneira sublime pelo repouso no silêncio abrupto que engendrará o dedilhado mavioso que conduz ao brando canto do início da estrofe seguinte. Essa estrutura harmonizadora de formas diferentes de registro se repete consonantemente em toda a canção, e já é prologada desde o movimento da introdução instrumental, quando se apresenta partindo do silêncio a um dedilhado canoro e calmo que vai acelerando até explodir no rasgueado e voltar ao dedilhado. No plano do texto, esse gesto figura uma delicadeza quando da interpelação à Maria e uma maior agressividade quando da referência à terra seca.

As passionalizantes durações vocálicas nas palavras pertencentes ao campo semântico da terra, cujo registro se mantém numa região relativamente aguda da voz do cantador, nos permitem compreender a profunda importância de uma paisagem que, embora pareça figurar no plano de fundo do lamento à partida de Maria, ganha protagonismo na cena tendo em vista a intensidade de seus registros. O abandono da terra e de seus símbolos sagrados pela enunciatária parece importar, para o enunciador, tanto quanto ou mais que as mágoas e a saudade que ele sentirá da amada. Noutras palavras, essas mágoas, além de advindas das penas de amor, são potencializadas pela perda da memória telúrica por parte de Maria.

A representação do “umbuzeiro” na segunda estrofe se nos ofereceria como figura metonímica para a condição da seca e não deixa de ser mais uma reiteração da tópica da terra que vem se configurando como ícone ponderoso da canção. É o umbuzeiro um símbolo da resistência no sertão; ao passo que o buritizeiro do sertão roseano ocuparia um lugar simbólico, sensível e representativo da vida na terra por ser o indicativo das veredas vitais ao povo sertanejo, o umbuzeiro do sertão elomariano aparece na canção como uma espécie de indicativo das condições naturais, pois se trata de uma das árvores mais resistentes à seca. Sua raiz é um reservatório de água e, quando parece não haver mais escapatória para a seca e a sede, se oferece como fonte de vida num terreno ainda mais árido e minguado que aquele auscultado pelas veredas do sertão dos campos gerais, além de figurar, seja na realidade ou em sua ficionalização, como uma metonímia da resistência do próprio homem que nele encontra um suspiro de persistência. O fato de suas flores ainda não terem caído no chão fundamenta a súplica do poeta de que ainda há

vida, que não está tudo perdido. Se ainda resistem as flores agudas na sagrada árvore, haveria a possibilidade, com a vinda das chuvas, da chegada dos frutos e dos efêmeros tempos de fartura.

A partida de Maria já aparece na terceira estrofe como movimento inevitável e parcialmente aceitado pelo cantador, isso faz com que ele a interpele da condição de miserável admoestador através imperativo: “não tenhas minha amada/ temeroso coração/ pois são saudades/ são minhas mágoas, que contigo também vão”. É oportuno notar que os segmentos melódicos que vinham reincidindo de forma branda na primeira e segunda estrofes, com registros mais pacíficos e praticamente idênticos até o segundo verso da terceira estrofe, passam, nesta, por uma drástica inflexão sonora, reconfigurando-se o conteúdo melódico até então previsível pela repetição. Essa mudança de direção dos registros, que pode ser apreciada na maior quantidade de versos da estrofe e nos movimentos melódicos, se faz notável no salto para o agudo dos registros de “anjo” e “pés”, os quais encontram correspondência no tonema “chão” – imagem essa que registra a descendência numinosa do anjo, que passa a pertencer à terra e ganha contornos humanos, dando-se a conviverem no mesmo plano o sagrado e o telúrico, ambos representados pela figuração mimética de Maria. O canto que até então vinha sendo acompanhado pelo dedilhado culmina no rasgueado quando o cantador vai dizer das “saudades” e das “mágoas” que acompanhariam Maria em sua jornada. Saudades e mágoas, portanto, figuradas pela marcação agressiva dos gestos secos que são disferidos no instrumento até que, no repouso silencioso da voz entre uma estrofe e outra, a dicção seja apaziguado pela recondução melódica de um dedilhado canoro destinado à introdução da estrofe final.

Se pretende o cantador compor um acalanto pela partida de Maria, que aparece geralmente no início dos versos, compõe também um suplício para que ela leve a canção consigo pela estrada como uma espécie de totem para que nunca se perca da memória de seu chão, a partir do qual são lançados para ir em sua companhia o saudosismo e às mágoas do sujeito que lhe canta como que para apaziguar os possíveis temores de seu espírito no trecho da retirância. O registro agudo desse canto seria ouvido da estrada e até mesmo no silencioso ambiente do fundo das águas, quando a altura de registro do segmento melódico é atenuada, o que permite depreender uma simulação, no canto, da recepção dessa canto em um ambiente ermo e dicotômico ao da terra seca.

Na quarta e última estrofe, o cantador reitera a previsibilidade melódica das duas primeiras, apazigua a tensão de seus versos mas mantém a súplica que é marcada desde

o estribilho vocativo dos primeiros versos. Mesmo depois que aparentava já quase ter assentido a partida da amada na terceira estrofe, recai no pedido para que Maria fique. Pede a ela que se demore e ouça o que ele tem a lhe dizer: que ela pode se esquecer dos objetos materiais (“xale” e “rede”) e até mesmo do coração daquele que para ela canta, mas, mais importante, não deve esquecer o seu pedaço de “chão”. Esse chão que é responsável pela sobrevivência, de onde advém as circunstâncias da morte e onde está presente a memória dos vivos e dos mortos.

Com efeito, essa canção figura um grande suplício para que não se esqueça a memória da terra, embora isso possa parecer estar em segundo plano ao ouvinte de primeira viagem. Nessa terra cujos signos naturais são a fonte de memória, a mesma Maria que seria a figura enunciatória ideal da canção, recebendo uma posição de destaque no começo de todas as estrofes, aparece também como um mote flutuante para se cantar à terra que está no plano de fundo. O suplício pela partida de Maria e o suplício da vida na terra ecoam um no outro intensificando o sentido de ambos. A opção pela configuração reiterativa da figura de Maria no começo dos versos lembra a estrutura das ladainhas religiosas e isso nos permite depreender na figuração de Maria amada e terrena uma certa ressonância da divina e celeste Maria mãe de Jesus, a quem são rezadas, em litania, as Ave Marias. Se em certo momento era a mágoa do cantador que estava em jogo, passa a ser da maior importância a memória da terra. A canção enquanto mensagem que documenta o registro de sua experiência, se ouvida por Maria, a levaria da volta, no plano mnemônico, para os lugares de sua origem, isto é, far-lhe-ia recordar de seu sertão.

O violento cenário da seca no sertão é muito bem delineado na canção através da ação parece configurar a retirada de Maria, ou sua migração para um lugar que poderia oferecer melhores condições de vida, o que lega ao sujeito o fado do esquecimento de suas memórias mais cativas, de modo a conviver com um processo de desintegração de sua identidade primária. Destarte, é possível perceber a confluência dos três eixos temáticos de nossas análises na mesma faixa do disco, conquanto isso não obste a preponderância do tema da terra. O título **Canção da catingueira** deixa entrever um referência à caatinga ambientada pelo clima semiárido do sertão nordestino; antes de ser uma canção sobre a partida de Maria, configura-se potencialmente uma canção sobre a terra branca seca e batida, sobre a mata rala ou branca. O sintagma catingueira também dá simboliza o nome de outra árvore pertencente a esse ambiente. O exame do título endossa ainda mais a nossa opinião de que se trata de uma canção da terra, palavra feminina que encontra na figura de Maria uma competência alegórica.

É oportuno apontar que essa canção poderia vir a ser uma espécie de emulação da tradição das cantigas de amor. Contudo, essa recepção transfigurada do cancionário medieval – que não se atém ao nosso fulcro analítico – não nos permite apontar que a amada é a figura central do canto, como seria no nervo da lírica amorosa dos trovadores da idade média. Ora, por mais clamada que seja ela, há o centro nevrálgico da terra competindo por esse lugar de destaque e ganhando protagonismo. O trovador parece estar preocupado com a partida da amada mas, também e em maior medida, com a possibilidade de que ela perca a memória de sua terra.

A Interpretação analítica das canções aqui apreciadas não pretende esgotar sua ampla possibilidade de produção de sentidos. Muito há ainda que se desenrolar sobre essas canções e os objetos com os quais tecem relações. Aqui, pensamos serem mais pertinentes as aproximações com as canções do LP que possuem o mesmo centro temático da canção que acabamos de analisar. Cabe, pois, nesse enleio, a canção **Zefinha** (MELLO, 1972, faixa 3) na qual predomina similarmente a tematização da paisagem natural. Nessa canção, vemos também a figura de uma mulher como receptora da cena enunciativa, por meio da qual se pode depreender o uso da figurativização. Acresce que a personagem Zefinha interpelada pelo cantador não se trata de uma mulher amada no que tange ao amor romântico, mas da filha amada daquele que canta. A presença feminina de Zefinha, assim como a de Maria, estaria intensificando a escolha temática que aparece como centro vital da narrativa, novamente: a “terra”, que nessa canção é referenciada pelo próprio sintagma.

A mensagem contida na narrativa da canção desenrola uma função admoestadora desempenhada pelo pai para sua filha, instruindo-a para que tome conta da “terra de ninguém” em que residem quando da ausência do enunciador. O eu-lírico relata e transmite oralmente a sua experiência nessa terra sagrada, pois consagrada pela divindade. É possível perceber na estrutura linguística de Zefinha o uso de algumas discretas marcas de oralidade, como na grafia reduzida com a supressão da consoante nasal ao final de “home” (homem), o que configura uma mutação fonética com vias à vocalização da expressão que é registrada com a marca da oralidade. Apontaremos outras discretas marcas da aparição do dialeto, para isso, faz-se oportuno examinar a canção desde seu início, apontando em seus segmentos um exame daqueles que mais aproximam da canção analisada anteriormente, intensificando, assim, o sentido telúrico de ambas.

A introdução instrumental de **Zefinha** é feita num gesto bem parecido ao da canção anterior, intercalando dedilhados canoros e rasgueados. Não obstante o desenrolar

de uma técnica gestual quase idêntica à da canção anterior, o procedimento instrumental desenvolvido em Zefinha, por sua vez, simula a melodia do refrão por meio de um dedilhado que culmina num rasgueado mais sutil e sonoro quando comparado àquele presente em **Canção da catingueira**, também aparecendo, geralmente, ao fim das estrofes, de modo a reiterar e/ou introduzir os gestos melódicos ora repetidos nas estrofes. Essa intercalação de técnicas da mão direita ocorre duas vezes na introdução do violão e possui uma sonoridade mais afável que a da última canção do LP, do que se pode depreender a singeleza performática que o cantador pretende conferir à sua dicção figurativa, qual fosse uma representação mimética do trato afetivo típico dos conselhos de um pai à sua filha. Ao fim da introdução, o rasgueado engendra o soar de um acorde que serve de base harmônica ao início do canto.

No desenrolar da mensagem narrada pelo pai e sujeito lírico enunciador da mensagem/canção, a figura receptora de Zefinha divide lugar, desde as primeiras marcações do texto, com os ensinamentos da terra que vão sendo a ela difundidos pelo seu pai, através de uma narrativa que configura a transmissão da memória de uma herança afetiva voltada ao meio natural e aos seus signos, os quais são sacralizados pelo tom telúrico do recado a ela veiculado pelo sujeito da terra árida. Com a referência do “luar” do sertão enquanto primeiro signo paisagístico, passando pela “estrada / que seu pai passou” – isto é, pela tradicional e nômade gesta dos sujeitos com o clima semiárido –, chega-se à “terra de ninguém”, figurada esta como objeto alegórico onde são depositadas as esperanças dos “filhos” dessa terra, num verso marcado pelo dedilhado idêntico ao comportamento melódico do canto, o que destaca na mensagem como um todo essa filigrana configuradora da terra como uma espécie de lugar anulante, ou uma paisagem sobre a qual o homem não teria domínio, encontrando-se na posição de sujeição aos seus desígnios. Ironicamente, a terra não teria como filhos e com o mesmo trato afetivo estes sujeitos, devido ao fato de não a possuírem enquanto suas, ou delas não conseguirem extrair o sustento, pois mesmo quando da posse particular e material de algum pedaço de chão, o sujeito ficaria na dependência aflita de vir dessa fonte o sustento ante as vicissitudes do meio físico. Tal qual o pai cuidaria da filha, a terra figuraria como elemento matriarcal que, contudo, encontra embargos climáticos para cumprir efetiva e afetivamente a função de provedora.

A singeleza melódica da voz e do dedilhado mobilizada no vocativo afetivo – diminutivo- do primeiro verso (“ô Zefinha”) finda com um sublime silêncio que engendra o desenrolar da estrofe e uma aceleração do verso seguinte (verso 2), no qual a chegada

do luar é marcada no instrumento por um dedilhado idêntico à melodia cantada, de modo a intensificar o tom passional desta e da mensagem do canto. Este, é novamente apaziguado quando o pai convida a filha num tom singelo, passional e já desacelerado que com ele vá pela estrada, a qual vem a se configurar como uma espécie de esteira da memória da terra. Essa intercalação entre os versos ora mais canoros quando do trato à filha, ora mais andejos quando da referência à terra, culmina numa intensificação rítmica que parte do conselho do pai à filha para que ela guarde “na lembrança” a figura materna da terra, ao que se segue uma inflexão melódica para um registro mais agudo quando surge a referência do vocábulo “terra” enquanto sendo a própria “esperança”, rasgueada e rude, de seus filhos deserdados. À figuração do trato à filha é notavelmente conferido um tom mais passional, seguido do ponteadado que reforça o sentido rítmico das passagens (andanças) de seu pai que encontrará parada sem descanso no sutil rasgueado que simula o gesto do ponteadado anterior, seguido sempre de uma pausa de tênue silêncio ao cabo da qual se canta o seguinte verso. Com efeito, desde o gesto seco da esperança até a referência aos “filhos da terra”, o trato ameno que era dirigido à filha se transforma no que parece ser a representação rítmico-melódica do trato que a terra árida confere ao sujeito, ou da conduta andarilha deste enquanto paciente da ação de desterro realizada pela própria terra, como se a cada passo em direção do nada a esperança viesse a se renovar sob feições cada vez mais rudimentares. Quando da repetição da espécie de estribilho que fecha a primeira estrofe, o rasgueado se acalma, voltando ao ponteadado que finda com um ralo rasgueado que preconcebe o silêncio astuto que dará espaço e destaque ao refrão.

No refrão, repetido ao fim de todas as três estrofes da canção, o dedilhado do violão simula a melodia cantada tonificando o gesto admoestador do pai enquanto exemplo de sujeito “nela” (“na terra de ninguém”) nascido, criado e onde, pelo desígnio divino (“se Deus quiser”) um dia “também” morrerá. Vê-se, mais uma vez, a figuração sacra da terra em lugar de destaque na canção, entoada com uma forte inflexão da melodia para o agudo na repetição do verso, onde o vocábulo “Deus” é repetido em nota ascendente, tendo seu registro localizado no ponto mais alto (agudo) do verso melódico. Confiaria, o sujeito arraigado à terra, na morte enquanto salvação do espírito e da memória da terra, pois é debaixo dela que se sacraliza a mortalidade dos corpos físicos, e em direção a ela que se clama a memória dos mortos e do vivos que, severinos ou não, têm direito à terra bem medida ao menos como lugar de abrigo da lembrança, na parte última e talvez única que eternamente lhes cabe de um estéril latifúndio.

Na segunda estrofe, o pedido do pai à filha para que o ouça deixa clara uma marca da tradição oral, pois é transmitida por ele uma mensagem que tem por intenção incutir nela a conduta do amor para com a terra consagrada pelo “nosso Senhor”, batizada por Ele como “terra de ninguém”. Aqui, novamente reiterada, essa alcunha da terra recebe então a benção definitiva, inaugurada por ninguém menos que Jesus, graças ao qual seria possível a prática tradicional do experiente gesto de plantar, colher e comer quando da interrupção da seca. Ora, praticam-no louvando a Jesus, agente de toda dádiva benévola ao sujeito do sertão envolto na concepção de uma natureza sagrada. A louvação se repete qual ladainha ao desfecho rasgueado de uma estrofe que segue praticamente a mesma estrutura melódica da primeira, demonstrando-se a intensificação da ação pela repetição dos versos que representam o fenômeno potencialmente deletério da lida com o cultivo na terra seca. Efetivamente, o mutirão de trabalhadores da terra só encontraria afago na esperança endereçada à santidade do próprio meio telúrico, através dos rituais sacros da lida com a terra simultâneos à louvação. O canto de trabalho serviria de atenuador psicológico da ação nefasta do clima sobre os homens e mulheres do campo árido.

Culmina essa louvação no refrão que abre espaço à terceira e última estrofe, em cujo gesto rítmico-melódico percebemos uma formação praticamente idêntica à das anteriores. A dicção instrumental também permanece a mesma. A narrativa admoestadora do pai ganha exemplo vivo na paisagem (“esse vale além”) que pede à filha que observe a partir da interjeição exclamativa “Veja” a qual encontra rima e ressonância na antítese projetada pelas palavras “tristeza” (relacionada à seca) e “beleza” (quando da vinda da chuva). O conselho finda no tom imperativo de uma espécie de suplício à filha para que olhe a “gente” dessa terra, certamente para subtrair delas os costumes e a essência, para que ela cuide, assim como foi cuidada, das crianças, transmitindo também e elas a memória da terra da qual fica sendo de sua responsabilidade tomar conta. Novamente, a terra aparece no lugar de destaque e vem a se configurar na narrativa da canção como fonte simbólica da memória cujo arquivo flutua nas faculdades mnemônicas e transmissivas das mentes ensolaradas que tangem a vida através da memória e da tradição da terra.

A terceira e última personagem que vem a se apresentar como figura metonímica da terra no ciclo telúrico das canções aqui recortado é **Joana flor da alagoas**. Se o cenário que projeta a peripécia de “Maria” é o da extrema seca e o de “Zefinha” já encena alguma pincelada de esperança da vinda da chuva, Joana, por sua vez, tem seu nome incorporado

ao miraculoso paraíso engendrado pelas cheias. A paisagem representada pela narrativa da canção poderia bem representar o motivo pelo qual Maria teria de desistir da migração, bem como o sentidos sagrados da terra transmitidos para Zefinha pelos conselhos que ouviu de seu pai. Joana, contudo, parece dormir enquanto o cantador tenta acordá-la para ver a chegada da chuva: motivo de júbilo e festa para o povo do sertão.

O comportamento da linha melódica dessa canção é bem semelhante ao das demais já analisadas, contendo uma introdução onde percebemos um dedilhado mais lento que sobe das notas graves às mais agudas retornando destas àquelas. Culmina esse dedilhado na base harmônica (acorde), ao que segue um sucinto silêncio que engendra um dedilhado mais acelerado que é repetido, repousa novamente no acorde que soa até o silêncio que dá cabo a um dedilhado mais ponteadado que simula algumas notas da melodia inicial. Ao fim deste ponteadado, o violeiro soa o acorde da corda mais grave à mais aguda e, novamente o mesmo acorde, da aguda à mais grave.

Assim como na introdução instrumental, os primeiros versos cantados recebem um acompanhamento melódico do violão que culmina sempre no acorde (harmonia). A atmosfera melódica dessa estrofe parece simular o tom trovejante da primeira imagem, na qual se encena o abordagem imperativa do cantador à amada para que se levante e veja (e ouça) o soar longínquo do trovão, que “ressoa”, aos seus ouvidos alucinados, como um dos ritmos da cantoria (“tiranias”). Trata-se de uma correspondência entre um elemento natural e um ritmo festivo e animado, sendo que a atmosfera carregada avistada pelo cantador e simulada em sua voz e nas cordas graves do violão se transfigura festivamente em seu espírito como o motivo da esperança e do amor. Da grave entoação do cantador seria possível depreender uma certa perplexidade com a vinda da chuva, interpretada por ela através dos signos da natureza. Por mais assombroso que possa soar o trovão, sua recepção para o sujeito do sertão, ao invés de lhe causar espanto, alimenta-lhe as esperanças da mudança da paisagem, da vinda do paraíso telúrico.

No segundo chamamento à Joana (verso 5), é possível notar uma inflexão no registro sonoro que engendra uma entoação mais altiva ao canto no seguinte registro: “olha como Deus é amor”. A utilização de um verbo de ligação entre a palavra Deus, registrada na nota mais alta da canção, até então o qualifica como sendo a própria personificação numinosa do “amor”. E só o é devido ao fato de ter enchido de água as “alagoa”(s) que no momento do canto, como Joana, estariam “em flor”, desabrochadas pelo dom divino da chuva e marcadas num ritmo ainda mais festivo pelo rasgueado exultante que marca essa expressão que é reiterada pela repetição. Desta feita, mais uma

vez é possível depreender a representação de uma natureza sagrada, cujos elementos vêm simbolizados enquanto dádiva divina. Também a figura de Joana se apresenta como uma espécie de *mimesis* da natureza agora viçosa e exuberante, uma vez que o vocativo de seu nome reúne três signos que reunidos projetam a paisagem divina e resultam como palavras-chave do núcleo temático da canção. Explico: O nome Joana significaria, numa tradução literal de sua origem hebraica: “graça de Deus” ou “graça divina” (*Yehokhanan: Yah*, “Javé, Jeová, Deus”, e *hannah*, “graça”); o sintagma “flor” não carece de explicação enquanto signo pertencente à natureza; “alagoa”, enfim, aparece como variação dialetal de “lagoa” na esteira da recepção de um registro mais arcaico da Língua Portuguesa. Seria, então, seu primeiro nome, a representação da própria graça de Deus (a chuva), seguida da figuração do efeito dessa graça: flores e lagoas cheias de água, vida no solo estéril.

Após o repouso no silêncio, Joana é caracterizada pelo aposto, “flor das assucena”, descrevendo, possivelmente, a beleza da amada em comparação à flor de assucena, uma espécie de flor típica do semiárido nordestino a qual, geralmente, é ornamentada nos interiores das casas, figurando, assim, Joana, como uma espécie de flor envasada, localizada num ambiente restrito, como seria o quarto fechado em que Joana estaria dormindo. Se Joana não vai lá fora olhar o sertão em flor, ela já carrega em sua imagem representada pelo cantador um modelo reduzido que figura metonimicamente esse paraíso. As penas que canta o sujeito lírico aparecem como sendo fruto da ausência de Joana enquanto companhia para contemplar o fenômeno das chuvas, não se trata da ausência ou perda da amada, mas da ausência desta no momento jubiloso de apreciação e registro da cena inflexiva, da mudança de cenário. Joana seria personagem importante nesse momento por ser mais uma sujeita desse ambiente que carece de guardar na lembrança o término de um ciclo da seca e o começo de um curto período de fartura.

É notável, pelas várias aparições do verbo “ver” como a canção é construída em torno do sentido da visão. Importa para o cantador que Joana registre com a vista e arquite em sua memória tal cenário, talvez para que não queira, quando do tempo ruim, partir como partia Maria, e para que possa aconselhar, como foi aconselhado a Zefinha, ao não esquecimento dessa memória da terra, onde há sempre a esperança da vinda da benesse, mesmo que tardia. Após esse movimento que culmina na representação do lamento do cantador por contemplar tristemente a feliz paisagem pelo fato de estar ali sozinho e, conforme fica evidente no *enjambement* dos dois últimos versos – “sem ninguém / pra vê” –, cuja primeira palavra, a preposição “sem”, complementa e explica o motivo da

tristeza do verso anterior onde há, antiteticamente, a presença de uma beleza cuja significação se torna inexistente quando da ausência da beleza da espectadora ideal, que dorme.

Se a beleza não é testemunhada por Joana enquanto parte constitutiva de um cenário telúrico, ela perde o seu sentido para o cantador. Esse gesto aqui descrito, quando analisada sua linha melódica, permite entrever uma certa empolgação (aceleração) que culmina no tom mais dramático (mais grave e mais lento) quando da representação da ausência da amada. O desconsolo fica evidente também na voz lamentosa do cantador. É lícito observar que esse movimento de aceleração e desaceleração rítmica acontece de forma mais evidente e constante na canção em questão, como se figurasse, com efeito, um misto vertiginoso de sentimentos, onde competem lugar os arroubos de felicidade e os repentes de tristeza. A canção, assim, engendra o registro de um *pathos* suspenso pois, mesmo representando o melhor cenário natural possível, a ausência da memória de Joana, parte dessa natureza, vem a ser o elemento que atravança a contemplação mais excelsa de um acontecimento sublime.

A paisagem da chuva é intensificada pelas imagens que continuam surgindo sem o testemunho da Joana adormecida. Pede o cantador que ela olhe a ação contínua marcada pelos verbos no gerúndio, a noite que “vai crescendo” (*crescendo*), “a chuva caindo” (*caindo*) / a lagoa enchendo (*enchendo*) / os bichos cantano (*cantando*). Como em uma montagem cinematográfica, vão ganhando vida os signos naturais engendrados pela chuva através da descrição imagética de uma nova e bela paisagem que vai se desdobrando de forma atrativa e intensa, através movimento melódico ascendente que acompanha o desenvolvimento dessa intensidade tanto na inflexão para registros mais agudos das notas quanto na aceleração do ritmo. Esta, encontra repouso na passionalização que ocorre no verbo “cantano”, com uma prolongação da vogal da sílaba tônica dessa ação que é protagonizada pelos “bichos”. Ao passo que Joana ganha proporções paisagísticas por figurar uma flor, os bichos passam a personificar o gesto humano do canto. Canto este abrandado ainda mais pela melodia já mais canora que revela serem os bichos trovadores de “cantigas de amor”. Eis uma natureza sentimental e, mais uma vez, a terra ou a paisagem como cenário ideal de onde brota o amor, espelho do *pathos* humano.

E Joana dorme, embora em flor. Não bastassem os motivos acima descritos para que Joana acorde, o cantador lança mais outro sob a entoação vertiginosa de uma melodia sinuosa. O saudoso canto da “saracura” há muito tempo silenciado e não visto pelo

cantador “nessa terra santa”, faz com que este a interpele de maneira mais imperiosa para que se levante (“se alevanta”). Essa outra inflexão, ainda mais alegre que a anterior, encontra descanso na reiteração do mote do segundo movimento da canção, isto é, o cenário de tanta beleza perante ao qual o cantador se encontra solitário, “ninguém / pra vê”. Dessa vez essa expressão é entoada num registro mais agudo e passional, como fosse mesmo o último e mais intenso apelo que o cantador fará a Joana para que se levante, já situado no acompanhamento de um rasgueado mais acelerado. Não havendo resposta, o tonema “vê” (ver) é estendido de forma passional até ganhar o silêncio que engendrará a louvação.

A louvação do final da canção é apresentada por uma entoação hierática, como fosse mesmo um cano litúrgico que louva ao “Nosso Sinhô” por ter ouvido a aguda oração do cantador e chorado a chuva no sertão cujo sentido sacro é intensificado por sua correspondência tonêmica e rítmica ao sintagma “oração”. A chuva é tida, destarte, como o choro de Deus, configurando-se mais uma vez a natureza divina em cujos signos são presenciadas as ações divinas. Torna-se ainda mais bela e panteísta a imagem da chuva ao ser metaforizada pelas lágrimas de Deus que, aparentemente, também está triste ou com a seca, ou com o fato de Joana estar dormindo. Talvez a tristeza do cantador e dos demais sujeitos do sertão em relação à seca tenha sido recebida com tanta empatia pelo “Nosso sinhô” que seu choro sagrado formou a chuva. Se suas lágrimas engendram a chuva, pois, o trovão bem poderia representar o seu canto divino. Chuva essa que cai sob o gesto de um rasgueado mais limpo (menos trastejado) do violão, num ritmo que bem parece projetar o efeito de uma belo e acalentador aguaceiro, responsável, provavelmente, pelo sono profundo de Joana.

A último chamado a Joana vem projetado no entusiasmo de um rasgueado constante, através do qual os sapinhos cantam, em coro com o cantador, “Tiranas de bem-querer”. Um dos ritmos alegres e dançantes da cantoria que é o “coco tirano” (típico do sudoeste da Bahia) é cantado pelos sapinhos, o que demonstra mais um vez como a canção parece ser cantada pelos signos telúricos, pelos sons da chuva e dos bichos. A terra é representada em sua potencia máxima até então, como uma paisagem viva da qual faz parte a figura de Joana que, embora em posição de destaque de alguns versos, figura como mero motivo amoroso para o desenrolar de mais uma canção cujo eixo principal é a terra do sertão.

Por fim, e não mesmo importante, é notável como nessa canção as marcas da oralidade estão mais presentes em relação às anteriores. Tanto na supressão de algumas

consoantes ao fim daqueles verbos no gerúndio que citamos, quanto a supressão de marcas de número em vocábulos que se encontram numa oração no plural são indícios do registro da variante oral sertaneza na canção. Se há uma tentativa de diálogo para com Joana, trata-se de uma cena enunciativa incompleta, uma vez que a possível receptora a quem é carregada a narrativa dorme profundamente. Assim, a figurativização não é nesta canção tão representante quanto poderia ser em **Zefinha**, pois esta, diante da entoação do sujeito lírico que a intima, parece estar atenta aos conselhos de seu pai. Maria, embora não responda, é sujeita viva no cenário. A bela Joana, contudo, está adormecida e alheia à composição de uma paisagem maravilhosa.

Acresce que em nenhuma das canções há um cenário completamente alegre, quando enfim se representa a paisagem paradisíaca, falta sua espectadora ideal, tão ideal ao ponto de figurar como parte desse todo, como beleza em meio à tristeza, como flor animada, suspiro vital da terra seca e aparentemente estéril. Principalmente, como testemunha necessária e ausente. Parece, até aqui, sempre faltar alguma presença essencial nas narrativas das canções. Quando surge então representado um paraíso mirabolante, falta a testemunha, perece a imagem: parece miragem.

6.3. Canções do homem

A introdução instrumental d'**O violeiro** (MELLO, 1972, faixa 1) parte de um ponteadado bem sincopado entre a base grave das cordas de cima do violão que marcam o tempo e o tom e o solo melódico que vai se desvelando pela sucessão de notas agudas. Num ritmo bem parecido ao do baião e do coco o instrumentista conduz a introdução dedilhada ao rasgueado mais melódico que culminará num rasgueado mais abrupto e intenso do qual subjaz, na última batida da mão direita, o acorde inicial da canção. O trato introdutório que é dado ao instrumento nos soa aos ouvidos como uma simulação, no violão, de técnicas caras aos tocadores de viola. Daí que seja justo, desde a introdução da canção, interpretarmos seu sujeito lírico e performer como sendo um improvisador dessas técnicas num instrumento diferente. Isto é, o violeiro bricoleur realiza com as ferramentas que tem à disposição uma tessitura narrativa fundamentada por uma base instrumental um tanto oscilante.

Desde o verso inicial se pode perceber a presença do dialeto *sertanez* conformado à estrutura de versos aparentemente decassílabos, pois embora caibam num mesmo

espaço de tempo que seus pares entre as estrofes, as marcas da oralidade presentes nas palavras cantadas dificultam a escanção do metro, o que também não pensamos ser lá de suma importância para nosso fulcro analítico. Figura, pois, uma interpelação abrupta e empostada do violeiro ao público, marcada pelo registro predominantemente agudo das notas nas estrofes. Sob o ânimo vigoroso de uma dicção que preenche os espaços corriqueiros e típicos da performance de um violeiro, como seriam as feiras, forte exemplo, configura-se o registro de linguagem oral e popular na formação linguística do texto cantado, dividido entre estrofes que narram cada qual uma façanha desse sujeito mensageiro, num discurso narrativo que parece convocar ao público para a cantoria e admoestar os ouvintes com base nas experiências adquiridas em sua vida nômade.

É representada na performance do cantador uma espécie de figurativização com o público, uma vez que os gestos entoativos da fala estão presentes na forma prosaica com que o cantador dirige-se aos seus ouvintes, de modo que fica ainda mais evidente o *ethos* sociável e comunicativo do violeiro. Este, eu-lírico da canção, apresenta na primeira estrofe o mote de sua cantoria primeira (“cantori primêro”): as histórias, mitos e crenças que representam a sua modernidade (*mudernage*). Noutras palavras, o cantador lança o mote da canção que já é sustentado desde o início pelas dicções de um instrumento e de um dialeto aparentemente improvisados, sendo a sua *mudernage* o seu mundo mnemônico, onde arquiva e da qual lança ao público uma bricolagem de relatos sucintos mais ou menos corriqueiros, pertencentes aos espaços e tempos percorridos em suas andanças e em sua imaginação. Canta, orgulhosamente, suas feitas dignas de reconhecimento, unindo numa mesma mensagem poética uma sucessão de eventos aparentemente inconciliáveis os quais ganham um só caminho na colcha de retalhos da canção.

Distinta é, a sua, da modernidade tal qual apresentada pelo avanço tecnológico dos grandes centros urbanos. Trata-se de uma modernidade que se volta para trás, para os tempos de antanho, acessados pelo cantador através de sua busca pela forma arcaica de ser e de se comunicar, forma essa que é ouvida, processada em seu imagiário e conduzida entre suas andanças em forma de narrativas para o povo. Não obstante o fato de sermos ouvintes da gravação da canção, pelo que ocupamos um lugar de recepção na performance distinto e distante daquele que seria formado por um receptor, lugar e tempo ideal, conseguimos perceber na dicção vigorosa do cantador e violeiro valor imperioso de uma mensagem que coaduna vários lugares da memória.

A dicção do cantador simula o gesto da fala num canto que começa a ser encenado

com a repetição constante de notas mesmas, gesto esse que é reiterado em outros movimentos e sustentado por uma base instrumental um tanto virtuosa, alternadora daqueles três elementos principais de sua dicção, o dedilhado reiterado pelo canto mais canoro, a batida rasgada nos momentos de mais intensidade do canto e o silêncio entre um retrato e outro. Esses retratos de experiências suas ou de outrem, ou as coisas que juntas formam a sua modernidade, seriam as responsáveis pela sua formação enquanto violeiro. Apesar do teor duvidável de algumas de suas estórias, diz falar sério, não ser vadiagem.

Traz um elemento de legitimidade ao seu discurso jurando a Jesus Cristo (“Santo Minino”) e a Virgem Maria (“Virge Maria”), divindades de sua devoção e crença que aparecem em cena como autoridades suficientes para captar a benevolência de seus ouvintes, receptores em primeiro plano (“você que agora está me ouvindo”) da garantia divina de confiabilidade. O cenário exposto na primeira estrofe caracteriza uma espécie de diálogo em que o cantador ocupa o lugar de emissor único, ou uma figurativização através da qual o violeiro chama os ouvintes a escutarem sua verdade, formulada pelas narrativas que foi juntando em sua algibeira mnemônica. Se mentira for algo do que canta, reconhece haver de receber seu castigo das autoridades religiosas de sua devoção. A canção, desse modo, tem seu mote preambulado na primeira estrofe: contará o violeiro narrador sobre a subjetiva realidade de suas andanças, sobre o que presenciou na caminhada que o formaram como sujeito violeiro errante. O cantador encaixará em cada estrofe uma surpreendente e extraordinária experiência que vivenciou ou não nos acontecimentos e nas recepções de veleidades oriundas dos homens e coisas encontradas em seus caminhos, as quais são cantadas aos ouvintes na criação de uma narrativa imaginativamente inventiva que parte de sua realidade.

O violeiro narra em cada estrofe um feito, de cada feito é possível depreender o desenrolar de uma avaliação positiva acerca de sua própria conduta moral, ratificada a todo tempo por um panegírico de si mesmo. No primeiro plano narrativo o cantador faz o gesto de apresentar a cantoria lançando mão e dando à prova no plano físico (auditivo), para além do discurso, as suas qualidades de cantador experiente e violeiro virtuoso, digno de transmitir coisas sérias e verdadeiras. É possível perceber na escuta que o andamento rítmico e melódico da primeira estrofe é praticamente idêntico ao das outras quatro, mantendo sempre em consonância ao canto prosaico e disparatado uma base dedilhada que responde atenta a cada sílaba cantada. O violão/viola simula o canto numa efusão à dele tão equivalente que dá a impressão de que o instrumento está falando ou de que a

voz do cantor, de tão real e presente no momento da performance, possui sua sombra: o eco que reitera e intensifica e legitima o seu discurso.

Após já ter puxado para si as atenções tendo dado uma sinopse de seu mote, é abrandado o trato rítmico do violão que cai em um ponteadado canoro que engendra a locução explicativa refrão. Neste encontramos a explicação – marcada pela conjunção explicativa e dialetal inicial “apois” (pois) – sucinta e objetiva que traz os três motivos da cantoria ou os três princípios morais do “cantador e violeiro”. Ao fim de cada estrofe, o cantor vem lembrar ao ouvinte o trinômio das únicas coisas importantes e existentes num tal livre onde impera a sua *mudernage*, e mais uma, que não lhe amarra (*dinhêro não*). Num só verso temos a síntese constitutiva do mundo sentimental, moral, ritual e mítico desse cantor e violeiro: *Amô, furria e viola, nunca dinhêro* são os elementos que substanciam sua identidade e sua voz poética, os ideais de sua filosofia de vida, o centro nevrálgico da canção que é reiterado pela inversão das três palavras no verso seguinte: *viola, furria, amô, dinhêro não*.

Viola, alforria, amor, dinheiro não. Esse lema reiterado no último verso do refrão recebe o tratamento violonístico de um rasgueado mais alegre e dançante que inflexiona o movimento melódico para uma entoação um pouco menos melíflua que aquela que vinha sendo conduzida desde o início do refrão. Fixa-se, com esse gesto versátil do canto e com a agilidade do violão dúctil, o tom libertário de seu canto. Liberdade, amor e música que estariam em oposição ao dinheiro, ou às amarras de um mundo cujo fruto principal de sua modernidade é o capitalismo atroz e desumano. Por *furria* é possível auscultar o sentido de alforria, de liberdade ou libertação desse sujeito tanto daquela outra modernidade da qual não faria parte, quanto a libertação da própria alienação do homem sertanejo pelos fazendeiros e outras formas de exploração no cenário do sertão. *Nunca dinhêro e Dinhêro não*, tonemas cantados ao fim de dois últimos versos e reiterados em todas as cinco aparições do refrão, intensificam o significado da postura do violeiro de negação aos grilhões impostos pelo mundo capitalista, enxergando-se como homem livre da especulação e das injustiças do modelo econômico monetário, o qual nega como subsistência em favor da conservação de seus ideais os mais humanizados. A negação ao capital vem a ser também a justificativa e o retrato de sua estirpe, como se postulasse uma ideologia da miséria respaldada por sua experiência da pobreza, figurando uma estética da miséria através da humildade e modéstia com que o cantor celebra a sua condição de ser errante quando visto sob o olhar da modernidade nefasta. Quer aparentar ser pobre por escolha e, conquanto orgulhosamente perfilhe a si mesmo em sua

mensagem, reserva, humildemente, o registro mais baixo (grave) de toda a canção à palavra “cantado

Na segunda estrofe o violeiro apresenta um pouco de sua trajetória e de suas experiências, demonstrando sua virtuosidade no instrumento e no canto ao passo que lista os gêneros da cantoria por ele conhecidos e dominados, demonstrando assim a sua habilidade e sua erudição: canta *trovas, martelo, gabinete, ligêra e moirão*. Lança o tom hiperbólico e brioso de sua narrativa quanto afirma ter corrido todo o mundo e até mesmo cantado nas portas do castelo de um rei. Aqui percebemos a convivência harmônica de temporalidades difusas, pois a memória inventiva desse cantador figura na canção imagens que de certa forma se distanciam do imaginário povo do sertão semiárido, deslizando a narrativa para um segmento que chega a soar absurdo, o que confere ainda mais à sua dicção aquele – já descrito em nota – sentido psicodélico de exposição dos fatos, fugindo do padrão paisagístico esperado de uma narrativa em chão sertanejo para explorar nuances culturais não tão habituais nesse local. Essa inflexão temática que traz à narrativa do cantador um elemento dissonante ao *locuos* sertanejo se contrabalanceará, depois, com a confirmação de sua identidade no refrão, através do qual a libertação da dominação monárquica engendra mais sentido ao vocábulo “furria”.

Teria o violeiro cantado o dia inteiro, mas não teria entrado no castelo. O fato do violeiro negar o pedido do rei para que fique poderia ser interpretado como uma negação aos preceitos monárquicos, ou à alienação de seu espírito livre por meio da devoção a uma figura elevada que pode vir alegorizar os donos do poder econômico e político no sertão, responsáveis pelo avassalamento dos sujeitos pobres do sertão ao trabalho deletério e mal remunerado. Liberto de qualquer dessas amarras, reais ou imaginárias, o cantador não segue a reis ou grandes fazendeiros, adora, isso sim, as santidades de sua devoção. A cena retratada nessa estrofe deixa transparecer o aspecto nômade do violeiro, bem como a emulação, em seu procedimento poético, daquele que era praticado pelos jograis ou menestréis nos paços dos castelos para agradar aos reis e mecenas. Diferentemente dos trovadores da idade média, esse menestrel faz de sua modernidade o palco onde supera o canto pela paga, superando, desse modo, a antiga política do mecenato para cantar ao seu povo, o que faz sob o arbítrio de seu próprio espírito desamarrado de qualquer imposição institucional a não ser os preceitos religiosos tais quais os interpreta. Vê-se uma função metalinguística na referência a uma cena performática dentro de outra. O violeiro transfigura as formas do passado e as comunica ao presente, reconfigura em seu bojo enunciativo figuras quase esquecidas, por muitos de

seus ouvintes não conhecidas, mas reconhecidas enquanto fundadoras de um discurso sério, sem vadiagem, onde convivem harmônica e inventivamente o real e o imaginado na projeção da sua experiência da pobreza.

Na terceira estrofe o cantador reitera e explica de maneira mais ampliada o sentido de sua liberdade. Preferiria antes morrer a viver obrigado ou sob a imposição de uma chefia. Leitor que é do *livro sagrado* (da Bíblia), sua fidelidade se deve unicamente aos signos sagrados e a um Deus, o qual seria o criador das coisas terrestres através das quais sua imagem divina é espelhada e projetada na realidade, tanto os homens quanto os animais foram feitos seres livres, *tudo fôrro*. Esse acabamento formal que designaria a liberdade reitera ainda o sentido de *furria* enquanto ato de libertação. Como justificativa desse espírito liberto e nômade, dá-se que a vida na **terra** é uma passagem, presságio esse que é captado e reiterado pelo violeiro de maneira literal em sua prática, isto é, nas andanças. A caracterização de sua conduta, figurada como exemplo por uma narração admoestadora, transmite aos ouvintes experiências ou ensinamentos nobilitados pelas deidades de uma devoção compartilhada entre os sujeitos da performance, os quais passam a se identificar com uma narrativa projetada desde a (*derna*) *mudernage* que configura um universo imaginado, conquanto fundado em bases sólidas da realidade imediata de seus interlocutores.

Na penúltima estrofe da canção o cantador tematiza a beleza da pobreza, cujas penas ou a tristeza pelo constante flagelo figuram a passagem de uma vida insalubre quando dominada pelas desigualdades do mundo capitalista, motivo pelo qual o violeiro viria a reiterar a negação ao dinheiro e aos bens materiais, valorizando a virtude destacada pelo tonema “vê” (ver) em detrimento de sua correspondente “tê” (ter). Sente a dor por nada ter, mas é justamente na abstinência que enxerga a beleza, na condição atroz e irremediável o dom da penitência, ou um motivo para seguir vivendo e transmitindo o lirismo representativo de uma beleza triste. Munido de apurado senso estético, o cantador consegue enxergar na privação de meios vitais uma sensível causa que, ao mesmo tempo que projeta a possibilidade da morte, se faz desígnio para a sacralização da vida ao passo que intensifica seu *ethos* aparentemente humilde e segundo sua própria visão, consequentemente elevado. A beleza que sua imaginação lhe permite enxergar na realidade árida e penosa dos cenários por onde passa se faz o retrato de sua experiência estética no sertão. Carregado esse retrato de uma visão um tanto positivista, se faz mensagem a ser transmitida por sua lira e reiterada pela sua própria conduta em seu cotidiano. Não só o bom é o belo, ora, o grotesco também o é. A menção à *procissão*, a

esse rito sagrado, traz a representação de um lugar ideal onde se pode contemplar um contato mais íntimo com a deidade (*o lovado seja*). A prática de tal rito, também peregrino, é projetada como fosse uma ratificação sagrada para a nômade vida na pobreza, a qual vem a ser representada como uma espécie de ressonância telúrica emanante do divino. Ora, as mazelas com que se depara o violeiro em sua lida com “o ermo da solidão das istrada” (estradas), manifestadas pelos meios que são fruto de sua mais atilada observação e contemplação, vêm a esboçar o tom maniqueísta de sua narrativa que, de maneira inventiva, desvela a ambivalência dos signos quando confrontados por sua imaginação positivista.

A figuração de um “coro de ceg’ nas porta das igrejas” reforça uma tópica que se faz lugar comum do universo dos cantadores, figurando os cegos como alegoria potente do cantador, por serem detentores de uma visão divina, diferenciada da visão comum, na qual impera a imaginação como transfiguradora de figuras místicas, dos assombros; aparecem os cegos, também, como uma espécie de ressonância daquelas figuras oraculares da literatura antiga, o que deixa ainda mais claro o paradoxo daquele que quanto mais fisicamente cego, tão mais ampla e imaginativamente perspicaz vem a ser sua visão de mundo. O cego é também uma figura transmissora de narrativas por excelência, àqueles que foi tirada a visão, intensifica-se a memória auditiva. Se o cego não vê, capta e transmite a fala com uma atenção totalmente voltada ao sentido da oralidade. É o cego um mensageiro por excelência, um arquivo vivo e transmissor de narrativas cujas imagens fluem do prosaico reconfigurado. Em *Deus e o Diabo*, por exemplo, é uma personagem andante do sertão, que com muitos se encontra, ouve e sabe em primeira mão dos paradeiros e acontecimentos de vidas alheias, atualiza os fatos, leva adiante as mensagens, seja para o bem ou para o mal. Nesses coros sagrados de cegos encontraria o cantador a memória do povo e desses tipos sociais adviriam também muitas das narrativas que ressoam em sua poesia.

Na última estrofe, desfecho da canção, o cantador propõe que se torne ao princípio, ao começo, como fosse seu gesto um paradoxal proêmio à cantoria. Faz sua demonstração de um orgulho desmedido: a “macromegalia espiritual” de que falava Câmara Cascudo; apresenta sua virtuosidade reiterando e demonstrando de forma mais evidente o movimento de auto-referente da segunda estrofe. Arroga seu espírito virtuoso e preparado para cantar e revirar a viola, tão dominador que é do instrumento chega a lhe enforçar o pescoço, sendo capaz de tocar a moda até mesmo do “avesso”. Compara-se à figura de uma *pachola*, como que numa tentativa de se apresentar enquanto figura

humilde e ingênua mas, por outro lado, tão hiperbólica, vaidosa e cheia de si ao ponto de prolongar a cantoria sem reparar se já virou a noite ou raiou o dia, numa performance cuja entoação modesta é afetada a todo tempo pelo pedantismo esnobe de sua virtuosidade. Canta o bem de sua liberdade (*o bem da furria*) e, por isso, não lhe seria honrável receber por isso uma paga significativa. Ao fim do canto, a cuia de esmola termina vazia e o cantor, sem um tostão, enquanto houver amor, canta, pois a cantoria só cessaria quando não fosse mais exercida em sua liberdade, quando não houvesse mais *amô, furria e viola*, ou quando o dinheiro (ou o modelo capitalista) sobrepujar todos esses valores.

É oportuno sublinhar como a figura do violeiro lança mão de uma sutileza para a composição de seus versos, demonstrando sua excelência tanto no domínio versátil das técnicas de seu violão/viola, mas também em seus versos que harmonizam uma entoação prosaica num movimento rítmico-melódico simulador das tensões cotidianas dos meios por onde passa. Prepondera na canção essa figurativização metalinguística das performances que o violeiro opera em sua caminhada, o que confere à canção um caráter menos passional tendo em vista, também, o andamento acelerado dos versos e um registro melódico sem muitas inflexões bruscas, em que há constantes repetições de notas conferindo à sua dicção uma repetitividade tônica típica das situações de fala. Sua apresentação de si é sofisticada e passa à recepção a imagem de ser sujeito culto e sábio conquanto ironicamente pobre, não tem um tostão. Parece haver uma ambivalência cínica existente na filosofia do violeiro no que tange à pobreza material enquanto elemento que é compensado pela riqueza de espírito. Com efeito, esse ideal onde impera a experiência da pobreza poderia representar, de forma alegórica, o discurso e a conduta de São Francisco de Assis, cujo voto de pobreza é valorizado como virtude pelos cristãos.

Figura-se o violeiro como um arauto da palavra boa, da imagem sagrada em meio ao “malassombro”, da fé na pobreza, do antagonismo às instâncias exploratórias e às figuras tiranas. Convivem em sua narrativa o sagrado e do mundano. Mostra-se homem de boa fé e segue essa conduta em seu jogo de levar ao povo a diversão e o conhecimento das tradições e das histórias que ouviu pelo sertão adentro e afora, modalizando seu canto em gestos entoativos da fala e dando a conhecer ao ouvinte o jogo de ambivalências que estrutura a profundidade de sua performance.

O teor ambivalente da exposição do violeiro se arroja desde sua caracterização enquanto ser humilde e vaidoso, modesto e pedante, sendo reiterada ainda mais pela forma ambivalente como explora os ambientes de sua narrativa. Ou seja, canta ao bem da pobreza liberta, do amor e da cantoria rejeitando o mal que lhe seria imposto pelo

capitalismo, pela dominação espiritual e física do homem que encontra na situação de abandono e exílio constantes a libertação de sua sensibilidade inventiva. Projeta em seu disparate virtuoso a junção de retalhos das memórias passadas e presentes para cerzir ao futuro a tessitura de um sertão profundo, unindo elementos aparentemente antagônicos mas potencialmente alegóricos, partindo da realidade para uma projeção figurativa e atrativa dos fatos, harmonizando lugares e tempos distintos na bricolagem inventiva investida nas narrativas de sua canção.

Se no exposto até aqui pudemos contemplar o exame da canção mestra que trata do sujeito homem, é mister que se dê equivalente destaque à canção que retrata a mulher antes de fecharmos esse tópico trazendo para a discussão, de forma mais sumária, alguns aspectos demonstrativos da representação dos sujeitos do sertão elomariano em outras três canções do LP. Logo após a audição de **O violeiro** (faixa 1), o LP dá vez a **O pedido** (faixa 2) encenado por uma personagem e eu-lírico feminino. Trata-se da figura de Dassanta, personagem central da trama narrada no **Auto da catingueira**. O quarto canto do auto se transformou em canção antes mesmo de vir a ser gravado, em 1984.

A introdução instrumental da canção tão logo revela o movimento melódico do canto que vai se repetindo até encontrar uma significativa inflexão nos dois últimos versos. Se a canção não possui uma estruturação estrófica no seu registro escrito, o comportamento repetitivo e sua linha melódica entre as pausas e reintroduções do assunto engendra a impressão de que há sim uma divisão, ao menos, entre as coisas que são encomendadas pela enunciadora. Dessa feita, o gesto introdutório faz soar nas cordas a melodia do canto, perfeitamente marcada entre as pulsações sutis dos acordes que servem de base a melodia. Soam, simultaneamente, a base harmônica e a melodia até culminarem no dedilhado solo que simula o desfecho cantado de um pedido e a reintrodução de outro ao cabo de um dedilhado mais acelerado que já não mais segue a melodia do canto. Esse dedilhado é complementado com um rasgueado de mesma intensidade, encontra repouso no silêncio diligente que conclui o prelúdio ao canto ou, entre os movimentos do canto, dá fôlego à próxima encomenda de Dassanta.

Interrompido o silêncio e sua competente tensão de mistério, Dassanta canta o primeiro movimento em cuja entoação já é possível perceber os traços da fala dialetal. As marcas da oralidade presentes nos versos deslizam as tônicas de alguns vocábulos, suprimem ou adicionam letras, compõem outros por aglutinação bem como registram alguns sintagmas típicos do ambiente exclusivo de um sertão que figura a realidade e, ao mesmo tempo, é projetado enquanto objeto inventivo e ficional. Essa adequação de um

gesto oral e um tanto local ao canto faz com que o procedimento poético-narrativo respeite uma métrica regida pelas inflexões da fala. A exemplo, percebe-se a utilização quase total da redondilha maior, mas os sete pés de cada verso só são integralizados por via das variações dialetais. Fossem as palavras entoadas de acordo com a norma culta, não haveria tal encaixe dos versos cantados no corpo melódico da canção. É importante ressaltar que nem todos os versos seguem tal métrica, alguns poucos versos são mais curtos e por isso se destoam das redondilhas predominantes. Por isso, ganham destaque quando são cantados no desfecho de um movimento ou mesmo no interlúdio de alguns segmentos.

O contexto da performance é introduzido no primeiro momento enunciativo: Dassanta pede a Chico das Chagas³ que lhe traga da *fêra* (feira) para onde está prestes se dirigir uma porção de coisas cujos sintagmas assumem formas regionais de expressões, a primeira delas: um perfume (*àgua da fulô que chêra*); ao que seguem um novelo (nuvêlo), um *carrin*⁴. Soma-se a isso um pacote de misse (grampo de cabelo) que encontrará rima com um o verbo “visse”. O verbo conjugado no subjuntivo assunta a possibilidade de que seu “amigo” encontre o “cego cantadô”, figura que teria antecipado ao eu lírico o agouro de seu destino fatal. A sina trágica de Dassanta só é de fato rematada no canto ao final do Auto, quando o Chico das chagas, tropeiro e violeiro humilde, aceita o desafio para a cantoria de um cantador do nordeste que teria, também, se apaixonado por Dassanta.

O jogo responsivo do canto vai se estendendo entre vários gêneros da cantoria ao passo que a postura arrogante e destemida do desafiante vai levando o mote para um rumo mais violento. Chico das Chagas, disposto a defender sua honra e a de Dassanta, aceita a proposta de extensão do desafio para um duelo de facões. Mesmo após outra intervenção de Dassanta num dos momentos mais belos do auto, não consegue convencer Chico a desistir do duelo. No desfecho, cuja cena pode ser apreciada no auto encenado, ela tentar intervir no combate, e cai morta, ainda em flor, ao lado dos dois duelistas também esfaqueados.

É oportuno sublinhar que, na cronologia do auto, o momento d’**O pedido** antecede ao desafio dos cantadores, o que nos permite especular que Dassanta teria aparecido na feira somente depois de ter percebido a demora do tropeiro. Fizemos esse pequeno resumo

³ Sabemos ser esse o receptor dos pedidos e Dassanta a enunciativa através da nomeação desses personagens que ocorre no **Auto da catingueira** (1984)

⁴ “**Carrim** (reg.) = carretel ou retrós de linha para bordado (v. 4)” (In: SIMÕES, 2006, p. 107)

para ampliar o contexto de interpretação da canção, uma vez que ela fora composta para o auto, embora gravada pela primeira vez em das barrancas, tendo aparecido enquanto parte do auto apenas em 1983, quando da gravação do LP. O primeiro momento da canção, além de começar a formar a lista de encomendas solicitadas por Dassanta, também lança o mote da sina trágica da sujeita lírica que canta, previsão essa que é feita pela visão oracular de um “cego cantador”. Mais uma vez a figura do cego ganha destaque na narrativa cancionística do LP. Aqui, um cego específico, cantador tal qual o violeiro e, por sua visão diferenciada das coisas, engendra com sua presença na narrativa o paradoxo de um ser que embora desprovido da visão física, consegue enxergar além de seu tempo e espaço.

O segundo movimento do pedido de Dassanta é marcado por uma estrutura melódica praticamente idêntica à do primeiro. Dessa vez, o canto prosaico esboça uma memória nostálgica quando pede ao tropeiro que passe na barraca de uma “mulé reizera” (mulher rezadeira) que lhes teria servido uma série de pratos grafados por expressões regionais. É lícito notar nesse movimento como a rememoração que Dassanta empreende de um momento saudoso conduz sua narrativa que, ao mesmo tempo que é fruto da memória passada, faz com que se avive o seu pedido através de uma referência a um momento íntimo do qual também fazia parte o tropeiro. Chico teria elogiado se gabado da boa comida e, por isso, recomendou tal casa como sendo a primeira. Tendo em vista seu próprio bom gosto culinário e com sua memória elucidada pela reminiscência viva no discurso de Dassanta, possivelmente não esqueceria de trazer de lá as “brividade” (brevidades) para satisfazer não só as vontades do paladar de Maria mas, também, as saudades da feira, lugar que há tempos não habita, mas que conseguiria apreciar mesmo de longe, através de suas encomendas.

É oportuno destacar a aparição da figura da mulher que faz rezas como referente religioso que desvela um pouco dos costumes do local onde estão inseridas as personagens da canção. A narrativa que se projeta para a feira começa a delinear um ambiente místico em torno desse lugar onde pode se encontrar de tudo um pouco. Não só os produtos comerciais ocupam o centro das atenções como, também, e sobretudo, vai-se percebendo como o ambiente da feira reúne personagens aparentemente periféricas que, contudo, dizem tanto ou mais sobre a cultura e o imaginário desses sujeitos sertanejos que as próprias condutas alimentares e hábitos interpretados pela escolha dos objetos materiais que são pedidos. A partir desse movimento a canção vai deixando mais clara a inflexão do foco narrativo para uma exposição de elementos místicos pertencentes ao

imaginário local. Dassanta fecha o movimento com a expressão “ai sôdade...” marcada por um rasgueado sutil, ao que segue um abrupto e misterioso silêncio antes da introdução de um pedido que já não entra na lista de objetos físicos.

O terceiro movimento é marcado por uma espécie de advertência à Chico para que não se esqueça do compromisso que teriam marcado quando da iminente lua cheia. Aqui, a fase da lua aparece não só como referência temporal inserida na paisagem natural, no sentido de advertir ao tropeiro para que não se demore, mas também como elemento introdutório de uma ambientação obscura que culminará na referência à lendária e folclórica figura do “lubisome” (lobisomem). A medonha façanha do casal, em plena noite de lua cheia, seria brincar na quermesse alocada “na casa daquele home/ feiticêro e curadô/ qui o dia intêro é home/ filho de nosso sinhô/ mais dispois da mêa noite/ é lubisome cumedô.” Desvela-se na narrativa o mito por traz da figura desse homem feiticeiro e curador que, segundo a crença de Dassanta, representaria virtudes benévolas durante o dia e, depois da meia noite em luas cheias, figuraria como figura oposta, maléfica, comedora de gente pagã. Dassanta e Chico certamente não iriam brincar com o perigo, poderiam ir a quermesse com a tranquilidade de que estariam a salvo por terem sido batizados. Mais uma vez percebemos a estrutura maniqueísta como sendo representativa da crença religiosa dos sujeitos representados nas canções. Conviveriam, num só homem, as feições extremas do bem e do mal. E se não está clara com a menção à figura do lobisomem a tensão diabólica da passagem, acrescem na estrutura melódica desse movimento, em relação aos anteriores, mais dois versos que o concluem com uma referência a entidades demoníacas: “E tem mais dois garrafão/ cum dois canguin⁵ responsadô”. Novamente uma figura mítica se desenrola na narrativa, a referência ao calunga a quem são feitos pedidos estaria recepcionando o velho mito do demônio (ou gênio) da garrafa. Essa figura ambivalente emulada pelo imaginário dos sertanejos, uma vez que poderia se voltar contra seu invocador, viria reforçar o sentido obscuro e incerto do destino de Dassanta bem como introduzir na canção uma tensão paradoxal.

⁵ “**Canguin** (reg.) = calunguinha, com síncope, apócope e despalatalização: ca(lu)nguin(h)(a). Homúnculo de origem sobrenatural que atende aos pedidos de seu criador humano, podendo entretanto voltar-se contra ele, é o correspondente ibérico do gênio preso na garrafa. Deriva da palavra africana ‘kalunga’ que, significando originalmente o mar, tanto é sincretizada com o Deus dos europeus, quanto com o Diabo. O *Livro de São Cipriano*, obra apócrifa de cunho mágico-popular, traz uma receita de como criar um desses súcubos (v. 38)” (In: SIMÕES, 2006, p. 108)

A narrativa que até pouco tempo parecia não outro motivo que não representar a figurativização de uma cena enunciativa na qual a sucessão de encomendas realizadas pelo eu-lírico vai se tornando cada vez mais excêntrica. Se tudo isso é encontrado na feira, figuraria essa convenção social como sendo um ambiente de encontro de coisas que não seguem um padrão. Ora, no mesmo plano em que Dassanta pede objetos domésticos e alimentícios típicos da realidade cotidiana de sujeitos do sertão, encomenda também uma série de pedidos que dizem muito sobre os costumes e crenças desses sujeitos. Surge o aspecto mágico e encantado com a referência ao lobisomem e aos calunguinhas através de uma canção que vai se tornando mais alucinada ao passo que apresenta elementos insólitos quando inseridos numa espécie de listagem oral de coisas das mais corriqueiras às mais impressionantes.

A narrativa da canção sofre uma digressão atmosférica que foge à realidade objetiva quando, por meio de uma tensão subjetiva, Dassanta dá azo a uma espécie de devaneio mnemônico que ressoa o sentido do “malassombro” (mal assombrado) cantado pelo violeiro na canção anterior. O tom quimérico e inventivo desses dois movimentos retornará, no último momento da canção, à lista de acessórios que fora introduzida no início da canção. Após toda uma divagação entre os mitos e lendas compartilhados pelo imaginário local, Dassanta volta a pedir itens que correspondem ao campo semântico de materiais pra o trabalho de costura. Ao passo que pede os materiais de costura para fazer um vestido, Dassanta também vai cerzindo também, na junção de locuções um tanto distintas, a composição de uma tessitura narrativa que concilia num mesmo e harmonioso plano, a exposição de objetos materiais e histórias subjetivas. Qualquer dessemelhança entre os movimento narrados é organizada por um procedimento rítmico-melódico reiterativo.

Os sentidos aparentemente heterogêneos dos textos de cada um dos movimentos da canção encontram unidade quando a exposição dos pedidos materiais que começara no primeiro movimento é retomada no último. Ao cabo da canção, Dassanta pede ao tropeiro que lhe traga os materiais necessários à confecção de um vestido. A intenção dessa empreitada é que fique mais bonita que duas outras mulheres que conhece e que são referenciadas, através da preposição que indica posse “de”, como fossem esposas ou filhas desses homens. Para além dessa expressão um tanto patriarcal e típica da oralidade, é interessante notar nesse discurso do eu-lírico o uso de uma entoação comparativa, isto é, Dassanta aparenta querer produzir uma indumentária para si, mas com o intuito de ficar mais bonita que outrem. Nota-se aqui um teor subjetivo bem desenvolvido que faz o

movimento da canção vagar entre o sentido objetivo das coisas e sua consubstanciação social.

Se o tema da narrativa trata de uma bricolagem de pedidos aparentemente dissonantes do que tange à movimentação entre objetos e memórias para representar o que poderia ser uma lista de pedidos, o procedimento da canção em si reitera e intensifica o sentido dessa lista. Alegoricamente, Dassanta estaria mesmo tecendo uma colcha de retalhos difusos para expor ao seu interlocutor os seus objetos de desejo, bem como os seus desejos mais íntimos projetados pelas saudosas reminiscências que têm dos elementos míticos, folclóricos e míticos que são lembrados por sua memória e que se arrolam, também, como sendo parte integrante das “coisinha” coisinhas que Dassanta pede a Chico que lhe traga.

Há todo um sentimento de saudosismo simbolizado na canção através das “coisinha” (coisinhas), funcionando estes objetos do desejo como fossem totens que exortam a exposição dos relatos pela sujeita que canta. No fim da canção, o sintagma do primeiro verso iniciado pela conjunção subordinativa “Já que”, que exprime a circunstância causal que dá azo aos pedidos de Dassanta, é reiterado duas vezes e complementado de modo a enfatizar a solicitação das “coisinhas” para ela, figurando uma espécie de bordão no qual estão contidos o momento e o lugar para onde a canção é arrolada. A feira aparece como esse lugar para onde se vai, mas no qual as personagens ainda não estão presentes senão por meio da memória. Com efeito, a feira figura como lugar contingente onde é possível comprar as coisas e, principalmente, onde são transmitidos os causos e parlendas que formam o imaginário e a memória oral do povo do sertão. É o centro de convenções do povoado, o lugar onde resistem as tradições orais, onde são transmitidos e compartilhados os gestos culturais, onde as relações humanas ainda são abastecidas do contato vivo, das convivências lúdicas e transmissões de experiências. Se logram destaque na canção as subjetividades da mulher e do homem do sertão elomariano, essas imaterialidades têm a feira como meio físico ideal à prática e manutenção de uma cultura oral. Percebemos aqui o regionalismo inventivo em sua expressão mais potente, projetado pelo engenho de uma criatividade e uma imaginação que transpõem a tematização de um sertão real para dar à mostra a profundidade subjetiva das memórias urdidadas na canção.

Tendo já comentado as duas canções que pensamos ter mais importância para esse tópico, daremos agora um espaço menos intensivo às demais canções que tematizam os sujeitos do sertão elomariano. Comentaremos de cada uma das quatro canções restantes

os movimentos que mais se coadunam com nosso fulcro analítico de modo a demonstrar, mais intensamente, as imagens de si que esses sujeitos nos permitem decifrar. Começamos pela **Cantiga de amigo** (faixa 6). Nesta, percebemos desde seu título mais uma ressonância das trovas medievais. Antes mesmo de ouvir a canção, é possível imaginar que se trata de um canto cujo performer seria uma mulher. Contudo, a composição não nos deixa clara em marcas textuais essa referência. **O pedido** estaria muito mais para uma atualização desse tipo de trova do que a canção em questão. O procedimento textual da cantiga, pelo contrário, estaria se dirigindo a uma amiga mulher que teria deixado para trás aquele(a) que poderia ser seu amante. Eis as penas de um cantador atemporal, tão inusitado ao ponto de destorcer a tópica da poesia amorosa, emulando-a numa toada criativa livre de obstáculos.

Na introdução instrumental, a mais simples em relação às canções já analisadas, dá-se um breve e canoro ponteadado que mimetiza o início da melodia. Essa condução branda de um dedilhado de base harmônica que repousa nos acordes ao cabo dos versos cantados se estende até o final da canção, delineando assim uma tensão uniformemente suave marcada por um ritmo cônsono. Nessa toada, a canção denota um movimento regular e sem inflexões muito bruscas, mantendo-se numa atmosfera que sinaliza o tom lamentoso da louvação que é feita à amiga a quem é dirigido o canto.

Na primeira estrofe, o sujeito que canta, cujo gênero é indeterminado embora possamos intuir que se trata de um cantador, lança o *locuos* que será situado mais de uma vez no decorrer de seu lamento. A referência toponímica ficcionaliza a fatídica “casa dos carneiros”, nome dado a uma das fazendas de Elomar que é apresentada pelo eu-lírico como lugar – pastoril, a julgar pelo nome – do qual parte a louvação à amiga, sua “amiga mulher” que figura, em primeiro plano, como sendo a “lua nova do céu que já não” *lhe quer*. Um detalhe importante é a tensão um pouco demorada dada ao som vocálico no final do canto da palavra “amiga”, denotando uma passionalização quando da referência à amada que se repetirá em outra referência do mesmo vocábulo. Introduce-se, assim, o lamentoso motivo do canto, ou a pena de amor pela ausência e o abandono por parte daquela que, metaforicamente, estaria tão distante do sujeito que canta quanto estaria dele a lua nova. Essa entoação romântica encenado por um sujeito aparentemente prescindido pela amada é intensificada pelo coro de violeiros que intensificam legitimam a causa do lamento e o efeito sentimental da ausência da amada sobre o cantador que sofre. Esse *pathos* é evidenciado, também, pela repetição melódica de uma toada triste, fazendo ouvir na consecução das estrofes uma espécie de litania religiosa, voltada a um motivo único,

reiteradamente exposto e profundamente solene.

Na segunda estrofe, é arranjada toda uma ambiguidade em torno do vocábulo “conta”, que vem tanto simbolizar a contagem numérica hiperbólica, alucinada e um tanto romântica dos fios de cabelo da amada, quanto acentuar o sentido oral da narrativa que desnuda o desejo ardente e fantasioso daquele que quer ouvir da amada algo belo. Sua fantasia amorosa faz com que suplique à amiga que lhe conte “se o amor não tem fim”. A expressão subjuntiva deixa mais evidente o sentido utópico de seu desejo, o qual, tanto quanto sua dúvida sobre a finitude do amor, só poderia ser sanado por uma resposta que nunca vem. Iludido, o eu-lírico apresenta o motivo de sua decepção, teria acreditado na jura de amor infinito por parte daquela que no instante da performance figura como mera mentirosa. Num gesto alucinado e imaginativo, o poeta fica a contar os fios de cabelo da amada, dando-se a sensação de que a cada fio surte o efeito de uma coita.

O começo da terceira estrofe reitera o primeiro verso da primeira tornando à introdução da toponímica pastoril, dessa vez, para trazer a enumeração assertiva dos componentes que lá, na casa dos carneiros, estão a gesticular em consonância à dicção lamuriante daquele que canta. Todos esses elementos são quantificados pelo numeral “sete”. Os primeiros deles são os candeeiros, animados na canção pela correspondência que encontram nas sete violas que clamam e nos sete cantadores que entoam o canto. Esse movimento metalinguístico da canção não obstará a interpretação de que um desses cantadores seria o próprio eu-lírico, uma vez que ele faz parte protagonista do gesto suplicante. A luz do candeeiro, que seria a testemunha da coita amorosa na presença da amada, faz-se objeto animado e sentimental cuja luz resplandece o sentimento amoroso mesmo na ausência dela.

Não atoa teria sido escolhido o número sete. Ora, sabe-se bem que trata-se de um numeral sagrado, referenciado sobremaneira no livro bíblico do Apocalipse, em cujo capítulo primeiro várias são as coisas que contam em tal quantidade. Lembraremos apenas a presença dos “sete candeeiros” representantes, na profecia, das sete igrejas. Esses objetos luminosos ecoados na cantiga elomariana sacralizam o gesto da pena amorosa de que sofre o cantador. Tal numeral representaria ainda o santificado dia de domingo que, segundo o mito religioso, teria sido o dia de descanso da obra da criação. Estaria o poeta, deste modo, trazendo em seu ritual suplicante um elemento hierático que confere autoridade religiosa à sua desolação através da confirmação divina de seu gesto. A ladainha amorosa, destarte, enceta um momento culminante do discurso bíblico, excelso aos olhos de sua crença, para sacralizar o canto à amada “que partiu e até hoje não voltou”,

deixando para trás, desolado, coração lírico-religioso de um cantador em lamúrias.

A ideia da partida se faz um tanto indeterminada aos nossos ouvidos. Se formos arriscar uma interpretação para essa partida à luz de um cenário apocalíptico, intuiríamos que essa partida diz respeito à morte da amada. Estaria o cantador, junto ao coro das sete violas, clamando em brando tom por um milagre, o retorno dela, tal qual o teria realizado Jesus Cristo ao mundo terreno. “Dezessete” seria a sua idade, contada por aquele que teria presenciado sua partida à flor da idade, ou “em flor” tal qual Joana, que não sabemos bem se dormia ou estava também morta. O enigma da canção giraria em torno de uma sala na qual, possivelmente, estariam os sete cantadores, com suas sete violas, velando a amiga sob a luz de sete candeeiros. As “sete tiranas de amor” estariam tematizando a sina cruel da amada. O vocábulo “tiranas” teria sua ambiguidade aferida por se tratar também de um gênero da cantoria, contudo, por se tratar de um gênero de ritmo dançante e alegre, não cairia bem ao estado de tristeza que é transmitido pela entoação do cantador. Não cairia bem tocar tiranas num velório.

Ao fim e ao cabo, as “violetas e violeiros” agregam o coro do maldizer à amiga supostamente morta, que teria feito uma enorme crueldade aos que ficam quando passa dessa para a melhor. Sai do mundo terreno para virar lua nova, signo amoroso que suscita àquele que lamenta a sua ausência a memória de sua vida em flor. Se mentiu, não o fez conscientemente, queria o bem do amor em vida mas, morta, sobra-lhe somente a alcunha de tirana do coração alheio.

A entoação lúgubre que frequenta essa canção encontrará ressonância em **Cantada** (faixa 10), onde encontramos um procedimento rítmico-melódico assaz análogo ao da canção que acabamos de examinar. A parecença ocorre desde uma introdução mais curta que remonta ao início da melodia cantada, sucedendo também no registro de uma melodia melancólica de ritmo lento munida, no entanto, de inflexões bruscas do registro sonoro em uma ou outra partes, seja pro agudo ou para o grave. A entoação grave, contudo, é preponderante na atmosfera da canção trazendo, tal qual a anterior, uma ambientação lírica um tanto passional e amorosa. No que à tange à temática, também amorosa, é nítido se tratar de um canto também alucinadamente emotivo. O ouvinte, ao ouvir o tom lamentoso dirigido a uma amada em estado aparentemente letargo, participa da performance de um eu-lírico que canta com a intenção de despertar a “namorada” que, tal qual Joana Flor das Alagoas, encontra-se prostrada.

O porquê de sua prostração e o quanto se aproxima dos motivos que identificamos no movimento análogo das canções já analisadas é o que tentaremos examinar, de maneira

sucinta, nas tensões subjacentes ao procedimento figurativo que encena uma situação de enunciação mal acabada ou sem correspondência. Essa amada a quem o poeta canta também parece não estar animada senão na narrativa apelativa de seu chamamento. Bem no início do canto já é possível notar a tensão sentimental do cantador que, após despertar e abrir a janela, depara-se com suas “ânsias, amores e alucinações”. Desse misto de sensações, pode-se prever a vinda de uma modulação imagética um tanto alucinante, pois a narrativa vem a ser aventada por parte de um espírito aparentemente tresloucado. Nesse cenário alucinógeno, o eu-lírico tenciona, sem aparente logro, reanimar a “amada” ausente usando como argumento o chamamento que tem como sujeito agente um ser inanimado, a “luz da vela”.

Há todo um jogo em torno de símbolos luminescentes e verbos que correspondem a esse campo semântico do luminoso. Figurativamente, a luz da vela chama a amada para que esta veja-a apagar (“morrer”) pelo seu viver. Esse movimento antitético nos cria a impressão de que a luz da amada, vista pelo cantador alucinado, seria mais forte que a da vela. Consubstancia-se o sensível nos signos sagrados do meio. A vela apareceria, tal qual a chama do candeeiro, como testemunha da tentativa de um ato amoroso que, contudo, não encontra a presença de sua correspondente. Se despertada, a amada tomaria emprestadas para si o potencial iluminativo da vela que passaria à “namorada” à chama necessária para acender o coração daquele que suplica por uma iluminação amorosa.

O clamor para a amada ausente vai se tornando mais paisagístico na medida em que o cantador descreve o ardor de seus sentimentos materializando-os alegoricamente na referência aos elementos naturais. A paisagem de uma “madrugada” aparentemente sombria vai ganhando vez enquanto descritora dos sentimentos do sujeito que canta. A “aurora distante” ganha som em sua voz, estremece em seu peito o “ai” da pena amorosa. Inverte-se o agentes natural e habitual da ação quando são os galos os responsáveis por engendrar a aurora, e não a chegada da aurora o elemento motivador do canto dos galos. Canto este que alegoriza e potencializa a imagem de um cantador da matina. Canta qual galo tentando despertar a amada até que o peito canse, cesse e o sujeito lírico alucinado vá-se embora no registro mais agudo até então da melodia, como se fosse esse trecho avolumado o apelo mais agudo, a invectiva mais forte.

Mas não há descanso para o lamento, a extensão e a agudez do registro vocálico no sintagma “vou-me embora” denota o melodrama como estratégia copiosa de despertar a amada. Mas o cantador paradoxal não se vai, a expressão de realce apenas apazigua sua entoação que vai se tornando maviosa e melodicamente descendente ao passo que

descreve as pálpebras da amada em comparação à nuance purpúrea e tristonha da madrugada, tonalidade essa que perdura na entoação agora sombria do canto. Cria-se toda uma atmosfera taciturna na canção quando o cantador referencia o lócus de onde parte o seu canto como sendo uma “alcova”. Neste lugar, que seria o palco de uma cena amorosa aparentemente impossível, só entraria em sua visão a lua, caracterizada em suas fases “nova” “minguante”. Mais uma vez esse signo romântico é operado numa canção para mostrar a cena de um amor desmedido que não encontra correspondência. Míngua o poeta como míngua a lua. Há também uma lua nova marcando a antítese sentimental que vive o cantador, munido de uma esperança luminosa que se vai escasseando conforme apaga a luz da lua, só o que lhe resta em sua solidão.

A narrativa vai ganhando rumos celestes e um registro melódico ascendente ao passo que o poeta promete não prantear nem lamentar mais a ausência daquela cujos “encantos” se consubstanciarão em “cantos” alados, com o fim de se tornarem “constelações”. O espírito romântico desse poeta cria alegorias luminosas, extremamente cativado pela amada, projeta suas virtudes em astros luzentes. O encantamento dá azo ao maravilhoso pois, embevecido por um *pathos* alucinante, o sujeito projeta a luz da amada de forma exorbitante em meio ao universo. Já que não dispõe de sua presença física, imagina a amada como o elemento mais célebre de um plano sideral. Suas virtudes, representadas por sua luminosidade abundante, seriam tão preponderantes ao olhar do poeta ao ponto de apagarem os demais astros de sua visão. A amada ganha um lugar no céu e, mesmo figurando como parte ínfima do todo, sua iluminação tem o poder de se avultar sobre os outros encantos, radiando até a alcova e preenchendo inteiramente o campo de visão do cantador. Enche-lhe os olhos de luz, ou de uma esperança ingrata.

A prostração do cantador diante da ausência física de uma amada em estado aparentemente mórbido faz com que ele a projete como objeto contemplativo idealizado. Um detalhe importante e que intensifica o efeito celestial da imagem é que o momento mais agudo (mais alto) da melodia se dá nos quatro primeiros versos da última estrofe, instante em que a presença da amada é situada, imaginativamente, no céu. O devaneio amoroso finda com uma espécie de aceitação melodicamente descendente por parte do eu-lírico de serem, ambos os sujeitos de figurativização enunciativa cuja interlocutora não materializa sua presença, “apenas mistérios de Deus”. Todo o gesto amoroso finda como se tivesse sido uma mera fantasia, não há indícios da existência dessa amada senão na imaginação do poeta. Fica o tom misterioso, o ocultismo de uma cena que parece somente existir como mera alucinação, com fruto de um mistério posto no plano sacro-

celestial.

O universo encantado de **Das barrancas** não cessa por aí. Uma narrativa ambientada num insólito panorama amoroso também pode ser conferida na canção **Acalanto** (faixa 11). Na penúltima faixa do disco, o performer narra a cena de uma perspectiva periférica, como se olhando de cima, dá à luz uma estória um tanto lisérgica. A canção é ambientada numa espécie de sertão profundo, situado este numa dobra temporal que revela um episódio mítico, ressonante de um antanho monárquico que é retransmitido e inventivamente reconfigurado pela memória do sujeito que canta aos seus ouvintes. O narrador isenta-se de qualquer responsabilidade quando explica, no primeiro verso da canção, ter ouvido contar a estória que nos transmite. A impessoalidade depositada na locução inicial do canto (“certa vez”), em consonância à marcação impessoal da origem de uma narrativa que sabemos ser oral (“ouvi contar”), concebem a atmosfera fabulosa e o clima misterioso da canção já na expressão do primeiro verso.

A discreta e sucinta introdução instrumental adianta o procedimento melódico dos quatro primeiros versos da canção, engendrando um silêncio que dá vez ao começo do canto. Toda a canção é acompanhada por um violão que alterna entre um pontilhado ameno e irrupções silenciosas ao cabo de alguns versos que dão um tom misterioso à estória narrada. Também nessa canção não há a presença do rasgueado, figurando-se uma dicção canora e singela. O cantador narra de fora uma estória que teria ouvido contar e, após tê-la conservado na algibeira de sua memória, reconfigura-a inventivamente no espaço da canção. Isento de qualquer responsabilidade, pois apenas transmissor de um dado mítico da oralidade, situa a fábula num espaço longínquo de uma topomínia local marcada pela referência ao rio “São Francisco”. Acresce que o fato teria ocorrido num espaço muito além e indeterminado, num tempo também não determinado embora possamos inferir se tratar de um passado monárquico bem distante.

Ora, conta-se de um episódio fabuloso que teria acontecido no cenário de um “castelo encantado”, onde teria morado “triste rei” e uma “princesinha” sonhadora. A saga fantasiosa da bela princesinha parte, também, do deslumbre uma paisagem da janela, onde se demorava “sempre” envolta em seus devaneios, como fosse prisioneira de sua condição ilusória, movimento esse que tem sua entoação passional conferida pela terminação demorada do verbo “sonhar”. As reticências ao cabo de uma extensa prolongação vocálica do tonema da estrofe acentuam a tensão delirante dos devaneios quiméricos da princesa. O delírio ganharia um pouco mais de sentido quando o cantador narra a existência de um outro castelo, “muito além e inda mais belo” no qual haveria o

reinado de “um outro rei”. Num “certo”, mas indeterminado “dia”, a princesinha teria saído “andando sozinha”/“ao luar”. Para onde? Provavelmente para o outro castelo. Porque motivo, aparentemente em busca de sua libertação. Após deixar o castelo encantado para traz, a princesinha teria caminhado intensivamente “sem encontrar”. Esse movimento, que termina sem o objeto direto que pede o verbo, nos deixa intuir que a princesinha não tinha lá um destino definido e tampouco saberia para onde o caminho a levaria.

Envolta em sua sina sonhadora, teria caído no espaço indefinido de um nomadismo infinito. Segundo o que teriam contado ao cantador, a princesinha teria permanecido em sua marcha etérea. Para onde: não é dado saber. Mergulhado num aparente estado de abandono, tal qual o cantador alucinado da canção que examinamos há pouco, o rei teria ficado prostrado na “janela do castelo”, endoidecido, alienado à paisagem do luar que seria sua única fonte de contato com aquela que partira de sua vista e desencantado sua morada e sua alma. Atordoado em sua espera tirana, louco de um *pathos* que lhe leva ao trágico desfecho, embevecido com as “coisas” alucinantes que vê “ao luar”, tem seu fim trágico: morre de paixão pela ausência da amada, revelando-se, assim, o desfecho de sua hiperbólica sina. Diferentemente do eu-lírico de **Cantada**, esse rei não teria suportado a ânsia da espera e o desconsolo do apartamento. Sucumbe à loucura mortífera.

Ao se deslocar para um além no tempo e no espaço para filmar uma cena conciliadora de temas aparentemente difusos, a narrativa inacabada deixa indefinidos os motivos para o deslocamento da princesa. Teria ela se deslocado pela mera alforria de um lugar ao qual estava restrita? Fugido da dominação de um monarca, provavelmente seu pai? Se fôssemos buscar entendimento para essa cena no conjunto das canções de **Das barrancas**, apreciaríamos essa espécie de mito oral como uma alegoria da migração. Teria a princesa acionado o estradar como única estratégia possível de sobrevivência após se enfasiar da monotonia alucinógena da paisagem vertiginosa da janela. Teria fugido da marasmática e perpétua espera de alguma mudança paisagística responsável pela posterior prostração mortífera do rei. Não fosse sua tresloucada aventura em meio ao desconhecido, talvez tivesse para si um destino definido e fatal tal qual o do rei. Alheia ao campo do concreto, vaga num além incógnito rumo a um lugar mítico, e incerto imaginando achar no ocaso de sua gesta a paisagem dos seus sonhos, teria se desprendido de um quadro monótono (a imagem da janela) e aparentemente deletério para figurar como objeto lúdico em meio à sua própria miragem. Torna-se parte de um horizonte

conhecido até então pelo estrito retrato, passando a habitar os aléns desconhecidos de sua visão até então restrita a um painel inerte. Cai na esteira andante que a levaria para um destino mais aventureiro, para um sertão profundo, talvez menos fatal e melancólico. O fato de não nos ser dado saber que fim teve a princesinha deixa a canção em aberto para que nós ouvintes possamos intuir de sua performance narrativa e inventiva, fruto de uma reconfiguração criativa das estórias da tradição oral, os possíveis efeitos de sentido.

O sertão profundo que referenciamos há pouco, entendido como uma espécie de lugar imaginado que parte de filigranas do real, vem a ser consubstanciado na última canção que trazemos para este tópico. O tempo/espaço dilatado de **Das barrancas** escancara suas portas quando nos permitimos entrar com ouvidos atentos **Na estrada das areias de ouro** (faixa 8), descrita essa estrada por uma entoação tão quanto ou mais canora que as dicções das canções analisadas anteriormente. Situada “lá dentro no fundo do sertão”, estaria o lugar maravilhoso tal o qual, quem sabe, a princesinha ansiava percorrer. A dicção afável da voz e do violão que lhe acompanha *pari passu* dá à luz uma espécie de sertão encantado cujos habitantes, oriundos de um distópico tempo, que remonta ao passado escravagista. Teriam andado nessa estrada em tempos passados os “senhores de engenho”, “escravos e senhoras”. O sertão profundo projetado pela memória do cantador põe em evidência um passado histórico que se alicerça numa realidade documentada pela memória oral do povo sertanejo, sob um matiz vívido e, ao mesmo tempo, saturado pela inventividade daquele e canta em seu distanciamento do tempo histórico ao qual faz referência.

A narrativa da canção reconfigura para o presente uma cena que é fruto da diacrônica contação das estórias amanhadas e transmitidas entre as gerações. A oralidade como meio de sobrevivência da narrativa é mais uma vez referenciada no cancionário, dessa vez por via do vocábulo “contam” que indefine os sujeitos originários da narrativa. Dessa vez, a peripécia posta em cena pelo sujeito lírico na diegese de sua performance nos relata a recorrente aparição de uma “sinhazinha”. Vagando nessa “estrada encantada” nas “noites de lua”, com sua indumentária “de princesa”, a personagem do caso procura e recolhe um “ouro” que já tem dono: “seu pai seu senhor”. Este, nitidamente um senhor de engenho de algum tempo remoto em relação à performance em que alegorizado como “fidalgo”, teria sido levado pelo “tempo” para o que o cantador vem a chamar de “mar de pó”. Esse sintagma figurativo que denota uma aparente contradição, poderia estar referenciando tanto o sentido mareante da imensidade de um sertão de solo seca, como poderia também figurar como metáfora de um além para onde teria se deslocado o senhor

após sua dispersão do plano físico. Essas personagens habitam, contudo, a algibeira mnemônica do cantador que parte de filigranas reais para trazer ao presente a representação do passado histórico sob o viés mítico.

O cenário encantado da estrada acaba por enfeitiçar também a figura de uma sinhazinha, dando-lhe ares de princesa os quais nos permitem intuir que esta personagem é fruto de uma alucinação imagética. A memória inventiva do eu-lírico lhe faz desenhar com sua entoação misteriosa o quadro ficcional um tanto expressionista que, não obstante, alegoriza o que poderia ser uma cena corriqueira de tempos de antanho sintetizada numa narrativa um tanto lisérgica. Cintila aos nossos ouvidos a reiterada referência a uma estrada dourada. O tom hiperbólico que tenta avivar a imagem de um Brasil colonial faz com que conviva o tempo da performance com um pretérito difuso. A profundidade em que é situada a narrativa está certamente fazendo menção a uma cavidade do tempo que se alojou na memória do cantador via relatos de outrem. Tal qual o violeiro da primeira canção do disco, este sujeito lírico narra a estória como se a tivesse praticado, como se fosse testemunha ocular de um tempo distinto do seu, do qual teria tomado conhecimento pelo sentido da voz, da palavra viva. Acresce que não só a esteira da memória mas, talvez em maior medida, a inventividade que lhe confere a alcunha de um *bricoleur*, fazem-lhe amarrar nesse movimento a descrição de um gesto da transmissão oral responsável por tornar mito o fato, ritualizando com seu procedimento inventivo a cadência de um relato com suas marcas folclóricas a partir de uma tensão sobrenatural.

Aqui, tendo já projetado ao leitor como enxergamos uma figurações ambivalentes na representação das subjetividades dos sujeitos sertanejos em nosso recorte do cancionário elomariano, vem a ser um bom lugar para iniciar o último tópico analítico, onde perceberemos as evidências de nuances subjetivas as mais fatalistas. Daremos espaço, por fim, às três canções que pensamos representar a “luta” desses sujeitos no enfrentamento das condições climáticas de uma paisagem que agora voltará a ser configurada como lugar inóspito. Com base nesses três distintos focos e tensões expositivas de um mesmo tema, sublinharemos as formações textuais e cancionais onde está fixado o rito da migração, ou do êxodo rural, ou do exílio que o povo sertanejo ali figurado têm de recorrer como estratégia única e desesperada de sobrevivência. Veremos como esse drama do nomadismo é figurado em formas compatíveis por diferentes performances e, nesse intuito, com que sentidos e entoações as narrativas representam essa gesta corriqueira, patível e inexorável através do encantado universo alegórico das

canções elomarianas. Sem mais por aqui, sigamos em marcha às canções da luta.

6.4. Canções da luta

Retirada (faixa 9) ocupa o lugar de canção mestra desse tópico por ser aquela que engendra a temática da migração enquanto elemento nitidamente central. Composta de quatro estrofes contendo cada uma delas dez versos que aparentemente tentam – com alguns discretos desvios – se encaixar nos sete pés da redondilha, é projetada uma seqüências de quatro planos imagéticos sustentados por comportamentos rítmico-melódico supostamente idênticos entre si. A introdução coloca em harmoniosa sintonia os três gestos gerais que dizemos ser típicos do tratamento instrumental elomariano. Se o desemprego do rasgueado havia dado espaço a entoações mais serenas nas últimas canções que apreciamos, agora ele volta como procedimento necessário para marcação de um andamento fiel ao tema de uma canção que descreve o êxodo rural em meio (e devido) ao clima pernicioso da seca. No princípio silencioso da audição se ouve um dedilhado que adianta a melodia dos quatro primeiros versos da canção, esse solo desemboca num rasgueado lento em ritmo de toada que enfraquece sua continuidade para engendrar um silêncio, ao cabo do qual fica o ouvinte somente esperando a voz aparecer. Esse mutismo enigmático é interrompido pela repetição do mesmo gesto que acabamos de descrever, fazendo com que a canção já fixe no primeiro movimento instrumental, nessa espécie de prefácio sonoro, a síntese de sua estrutura rítmico-melódica a partir do reiterado efeito de sentido que mimetiza a marcha constante dos retirantes.

O registro agudo do canto, que insurge sem base instrumental – esta só entra em cena a partir da metade do primeiro verso –, delinea uma entoação passional presente na altura da melodia e na extensão da vogal tônica da palavra “estrada”. Na introdução do mote, realizada pela primeira estrofe, a dinâmica da retirada é abordada sob um ponto de vista que apresenta de forma descritiva o contexto. Como se o eu-lírico estivesse observando de cima um grande bando de retirantes (“tanta gente a ritirá”) numa estrada iluminada pela lua, retrata o processo inexorável de uma migração na qual os sujeitos levam consigo somente “necessidade” e a “saudade” do lugar de onde partem. Esse tonema (“lugá”) é registrado num prolongamento reticente e passional que deixa destacado na canção o sentimento saudoso daqueles que ainda estão presos à memória afetiva e aos hábitos cultivados por toda a vida no único ambiente que lhes é familiar. A aparição desses dois vocábulos como sendo as únicas provisões que os retirantes

carregam consigo engendra a imagem da miserabilidade que devasta a subsistência num lugar saudoso e difícil de se desvencilhar, conquanto figure o seu clima como motivo para a carência de recursos vitais e o conseqüente e necessário abandono. Não havendo nada para levar consigo, nem bens materiais, tampouco água e comida, os retirantes carregam em suas algibeiras sentimentais somente o sofrimento do desenlace para com a terra, da qual, estrada a dentro, só lhes vão restando a cativa memória.

A repetição dos dois primeiros versos que ocorre no anteceder do desfecho de todas as estrofes é acompanhada de uma toada rasgueada no instrumento, gesto esse que reitera e exacerba o sentido rude e ininterrupto de uma caminhada austera tal como a batida seca que é disferida nas cordas do violão violado do performer. Rumados no desértico mar do latifúndio, socando ainda mais em incessantes passos a terra dura e seca do sertão, esses sujeitos se direcionam “para a cidade/ sem vontade de chegá”, agarrados que estão à paisagem infecunda que lhes arruína as possibilidades de permanência dos costumes da vida no campo. Essa temerosa falta de vontade estaria antecipando a sina severina certamente conhecida pelo bando por meio da transmissão oral de estórias sobre aqueles que partem e não mais voltam, encarando um destino fatalista que, quando moderado, aprisiona essas almas peregrinas na selvagem exploração trabalhista do mundo capitalista.

“Passa dia passa tempo/ passa o mundo divagá” e também passam, pela memória coletiva desse povo andante, as lembranças aventadas que vão se perdendo no devaneio vertiginoso de uma andança intensa. O uso da anáfora na repetição do verbo “passar”, enquanto recurso de intensificação do gesto que está sendo figurado na canção, deixa ainda mais claro o sentido incessante do rito de passagem. A lembrança suplica pela convalescência de uma esperança já quase apagada pela inerência da caminhada, engendra uma voz mnemônica “pidino num retirá” (pedindo não retirar), verso esse que encontra em seu tonema o mesmo prolongamento reticente e passional registrado no referente “lugá”, ecoando o sentido deste e intensificando ainda mais a devastação do apego pela cruel sina nômade. Em seguida, o cantador vocaliza a máxima trágica do fado desses caminhantes, para os quais se vão embora a lembrança, o tempo e o mundo sob seus pés, contudo, o sofrimento é perene ao ponto de fazer um ou outro retirante sucumbir à gesta e “ficá” (ficar) no meio do caminho: eufemismo para a morte de inanição, sede ou insolação.

Segue o sol pungindo a cabeça e a memória de um povo maltratado pelo clima semiárido em busca da sobra de alguma sombra, vagando enquanto há lua alumando e

serenando o ritmo lancinante do caminhar. O sujeito lírico toma a primeira pessoa para trazer à narrativa da canção um sentido mais subjetivo, relata que se tivesse algum querer em seu mundo dominado pela ilusão, aboliria da estrada a saudade inerente à situação de migração, deixando aos ouvintes, novamente, a marca passional da gesta martirizante responsável pelo desapareço das memórias de sua vida anterior. Tão cruel é a gesta que chega a ser tida como uma continuidade do gesto de Jesus, figurando-se numa entoação melodiosa e serena ao fim da terceira estrofe a imagem dessa gente que leva nos ombros a cruz que Jesus teria deixado ficar, alegoria máxima do sofrimento para um povo religioso. Figura-se, assim, a retirada como sendo um gesto de sacrifício, como fosse uma penitência para o imaginário criativo de um cantador que parece sofrer tanto quanto o seu povo o penar engendrado pela luta com o meio. Vemos aqui imagem semelhante àquela montada no filme **O pagador de promessas**, onde se assiste à gesta ingênua de “Zé do burro”, o personagem central da trama que parte de sua vida seca no sertão até a cidade carregando no ombro a cruz para pagar uma promessa religiosa. A cena incessante protagonizada pelo pagador de promessas é tida como ato herege, pois teria ele tentado igualar sua façanha à de um homem tido como santo. (DUARTE, Anselmo, 1972)

A alegoria da cruz joga com a memória de um povo migrante que muito possivelmente sente na pele ao menos parte do sacrifício que teria sofrido o sujeito de sua adoração religiosa. Acreditarem que estão fazendo gesto semelhante ao do homem santo, possivelmente lhes traria algum afago sentimental e religioso para continuar a caminhada, enxergando no destino fatal a penitência, na dor, um motivo para continuar caminhando rumo a um ilusório destino no qual estariam livres da terra seca que tanto amam. Trata-se a imagem de um belo paradoxo, pois mesmo saindo do lugar de origem, amam-no e a ele estão presos pela memória. No desfecho da toada, o cantador exhibe os motes de seu canto, deixa-nos claro ser um cancionista arauto ambivalente dos prazeres e dores de seu povo, isentando-se de qualquer qualitativo que lhe associe à soberba. Não está reclamando, apenas como que filmando o fatalismo de um nomadismo indispensável à sobrevivência de um povo assolado pela paisagem que tanto amam. Se o violeiro vê a beleza na pobreza e na tristeza, este performer não se exime de tal filosofia, caracterizando, contudo, o sentido ambíguo de uma “beleza devoluta”, que vai e vem de acordo com as atribuições divinas. “Deus” seria o responsável e criador das intermitências de um clima cuja face feliz se oculta em demasia, restando ao sujeito mantê-la viva ao menos na memória, como signo cândido de uma paisagem e uma vida em flor tão distante da realidade imediata daqueles que se vão tão sem provisões que só lhes resta se

abastecerem de fé e luar (“fé e luá). Bebem da crença num destino melhor pós sacrifício, fixados sob uma lua que ao menos lhes mostra o caminho, conquanto possam não saber para onde culminará o trecho fatalista. A canção tem seu fim marcado pela repetição constante de uma onomatopeia que ressoará os tonemas ou as terminações das rimas mais fortes da canção. Como se simulando uma certa infinitude da marcha, a toada reticente e de volume descendente do final repete a vocálise “arará...” de modo a mostrar a continuidade de passos que levam os corpos retirantes rumo a um além indefinido. Conforme vai se abaixando o volume da toada final, contemplamos imagem semelhante a um plano cinematográfico no qual os retirantes vão sumindo em meio ao sertão, ficando cada vez mais distantes do olhar daquele que narra uma estória a qual parece ter passado sob seus olhos, os quais recortam somente uma passagem do rito, sem nos deixar saber no que teria culminado o suplício, conquanto possamos imaginar, tanto como o cantador inventivo, a que desfecho fatalista se destinaram.

Se até aqui temos uma cena aparentemente narrada de fora, a canção à qual nos deteremos agora nos traz uma narrativa sob um ponto de vista mais experiente, pois vivenciada por um eu-lírico retirante, cavaleiro que segue a toada rumo a um destino talvez menos indefinido que o que conseguimos auscultar na figuração do tema na canção anterior. A introdução de **Cavaleiro do São Joaquim** (faixa 9) tem seu gesto instrumental marcado pela sofisticada toada de um dedilhado ponteadado que simula o início da melodia do canto, assim como o faz, com mais intensidade, o movimento rasgueado que conclui a introdução ao se deixar repousar no soar de um acorde que encontra um silêncio abrupto. Esse gesto introdutório, já bastante presenciado nas canções até aqui, é repetido mais um vez, de maneira quase idêntica, de modo a cair novamente no silêncio que dará espaço ao início do canto.

É oportuno sublinhar que, assim como na canção anterior, o procedimento rítmico desta segue uma toada contínua, quase que ininterrupta a não ser quando da ligeira aparição de alguns silêncios que quase não dão tempo do cantador recuperar o fôlego. Esse movimento simula, como apontamos na análise anterior, uma certa conformação do procedimento rítmico-melódico à prática do nomadismo figurada na canção. Na primeira estrofe da canção, que servirá de modelo melódico para as outras três – exceto o refrão que registra a inflexão para um movimento diferenciado –, percebemos a condução canora de um canto que põe em cena o próprio cantador enquanto caminhante que vai para algum lugar que até então não nos é dado conhecer, embora já possamos intuir do título da

canção a toponímia que se fará presente na última estrofe. Vaga, o eu-lírico cantador, por uma estrada “sem fim”, levando consigo em sua algibeira sentimental, um ajuntamento “saudade e esperanças”, tópicas essas que vêm se centralizando no amplo campo temático do LP. Interessante notar como o terceiro verso dessa canção desenvolve um procedimento extremamente parecido como o terceiro verso de **Retirada**, onde o cantador narra a cena de retirantes que levam só necessidades e saudades de seu lugar.

Tendo em vista tal semelhança, acresce que o “mocó de saudade e esperanças” que o sujeito andante leva consigo reitera também o tema da esperança tão recorrente nas canções do disco. Um detalhe importante é que à emissão desse sintagma – que tanto significa o saco onde são colocadas pequenas provisões quanto dá nome a um mamífero roedor qual a saudade e a esperança – é conferido o registro mais agudo do desenvolvimento das estrofes, o que nos permite intuir que tais sentimentos, modalizados pela inflexão de destaque no registro melódico, seriam responsáveis pela exacerbação espiritual daquele que canta. Nesse “mocó” estariam concentrados, sob o mais potente e agudo ponto de emissão da performance, o mote central representado pela efusão do patético. A “vida” vem a ser responsabilizada por esse ajuntamento afetivo que traz ao cantador uma “dor” cuja aspereza é representada no próprio desfecho rasgueado da estrofe. Ora, trata-se de uma dor também “sem fim”, assim como a estrada por que passa o retirante ao passo que vai se intensificando o seu sofrimento.

Após culpar a vida, ou as intempéries nela vividas, por sua condição malsinada, o cantador introduz o brando registro sonoro do início da segunda estrofe pondo em cena a lembrança de “uma canção” que lhe fora cantada por alguém (“ela”), ao que se segue a cena de “um trem numa estação”, registrado esse tonema no mesmo cume melódico que observamos na estrofe anterior. Seria responsável, a cena locada na paisagem aparentemente metafórica da estação, pela triste memória do lugar onde o cantador teria se desvencilhado de um “bem derradeiro” que, embora dele exilado, lhe teria deixado outro “bem e uma grande dor”. Figura a cena da estação como uma espécie de montagem de atração, através da qual, na decupagem cinematográfica, reforça-se o “sentido de uma imagem pela aproximação com outra imagem que não pertence necessariamente ao mesmo acontecimento” (BAZIN, 2014, p. 97). A imagem do trem na estação estaria, assim, intensificando o sentido e o sentimento de dor subjacentes ao momento de partida do cantador para o rito de migração especificado na experiência comunicada em sua canção.

A forma como o saudoso, esperançoso e já quase alucinado cantador lida com essa

gesta nos é apresentada no seguinte refrão, onde se engendra o canto sob a entoação de um registro agudo, o qual começará a contar sobre o “sonho” que lhe dá ânimo para continuar a severa empreitada. Sonha ele, que ao chegar na tão distante e imaginada última “curva do caminho”, encontrará uma espécie de oásis que figuraria ante sua vista devaneada uma inversão total da imensa e estéril paisagem que lhe empurra para fora. A imaginária miragem que o conduz seria a possível existência de um “lugar sem dor, sem pedras, sem espinhos”. Porém, em que pese o fato de estar apenas sonhando, deixa clara em sua consciência a necessidade de persistir “caminhando a procurar” – verso esse que já ganha uma inflexão mais altiva figurando um sentimento de resistência – perante a possibilidade de não encontrar em tal lugar o ilusório cenário ansiado por sua mente fantasiosa. Importante sublinhar que esse lugar é registrado pelo advérbio “lá” ao qual é conferida a nota mais aguda, extrema e de mais difícil emissão da melodia, de modo a encenar, na melodia, o sentido extremo e distante desse lugar sonhado.

E o cantador continua caminhante, pronto a nos revelar, no início da terceira estrofe, o fato de estar “tão só”, revelando-nos, quando a realidade toma o lugar no devaneio, a sua visão e a descrição de uma “terra ruim” onde, nem tão hiperbolicamente, “tudo” teria sido queimado pelo “sol”, a “lagoa” teria virado “pó” e “os rebanhos” estariam “caindo” ao passo que vão “mugindo” atrás do retirante. Se fôssemos atribuir um gênero à cantoria dos rebanhos que parecem estar sucumbindo à empreitada deletéria, não seria muito arriscado sugerir que se tratariam de cantos de incelença. Dando coro ao canto lastimoso protagonizado pelo cantador, muge em sua imaginação as ladainhas tristes dos rebanhos imaginários que acompanham este que na mesma estrofe diz ser, tal qual o violeiro andante que vaga no “ermo da solidão das estradas” (MELLO, 1972, faixa 1), um “caminhante tão só”. Desse modo, os mugidos do rebanho figuram como outra inventiva aproximação, agora de uma cena mais pertencente ao cenário do êxodo rural que representa e intensifica o sofrimento acarretado pela insistência de um clima nocivo, o qual faz com que animais e homens sucumbam e caiam mortos de sede e de fome.

Na última estrofe é revelada uma espécie de chave para amarrar os sentidos de algumas coisas que até então flutuavam no contexto das canções. Apresentando-se pelo epíteto de “cavandante”, um neologismo lexical que aglutina os vocábulos cavaleiro e andante bem como remonta ao contexto das novelas de cavalaria, o cantador diz sê-lo, um cavaleiro andante de um “reino” infinito, vocábulo esse que embora se destoe espacial e temporalmente da cena que está sendo narrada, demonstra e intensifica mais uma vez o potencial criativo da imagem. Transportando-se para um espécie de “reino sem fim”

imaginário, marcando assim a terceira aparição da figuração da infinito na canção, o cantador projeta a fantasiosa imagem de seu cavalo alado que teria voado em busca do lugar que sua “vó cantava pra” ele (“mim”). Se relacionarmos essa cena com a imagem da segunda estrofe, na qual o sujeito lírico se lembra de uma canção que lhe fora transmitida oralmente por sua avó, encontraríamos a sujeita à qual o pronome “ela” faria referência.

Aquele lugar paradisíaco imaginado pelo cantador vem a ganhar cores mais reais quando percebemos que ele não só habita a imaginação do cantador como fora para ele descrito por sua avó, indício esse que aponta para a realidade que teria servido de base para a figuração inventiva de seu espírito alucinado pelo sol. Além de sua referência no título, somente nos dois últimos versos é aparecerá o referente “São Joaquim”, dando complemento ao epíteto do “menino do São Joaquim” que fora o cantador e do “cavaleiro do São Joaquim” que teria se tornado. Está contida nesse referente uma ambiguidade que engendrará tanto o sentido de um lugar, pois São Joaquim é um povoado de Vitória da Conquista, quando o sentido da referência ao santo avô de Jesus que, como reza a lenda, teria se retirado no deserto por quarenta dias, fazendo penitência e confiando na vinda de um milagre divino. Ao cabo de sua quarentena, teria lhe aparecido um anjo para lhe mandar de volta para casa onde contemplaria, em poucos dias, a benção divina: a gravidez impossível devido à idade avançada de Sant’Ana e o conseqüente nascimento de Maria, mãe de Jesus.

Com efeito, tendo em vista a recorrente aparição da dominante religiosa nos discursos das canções até aqui analisadas, acreditamos menos que São Joaquim viria como referência toponímica, pois a estória do exílio do santo serve como potente alegoria para a gesta nômade do cantador e cavaleiro andante que não perde a fé e a esperança na vinda da benesse em meio ao desértico e seco sertão. Interessante notar que o último tonema da canção, presente na tônica da palavra chave “Joaquim”, vinha sendo ecoado e projetado discretamente no desenvolvimento do canto nas três aparições do pronome “mim” e da expressão “sem fim”. Se a rima fosse suficiente para atrelarmos o sentido do nome e do pronome, poderíamos inferir sem medo que o *cavandante* cantador projeta em sua feição a do santo, munindo-se de fé, saudade e esperança para receber o tão esperado e imaginado milagre como prêmio de seu sacrifício penitente.

O “bem” que lhe teria deixado a sua avó, possivelmente a passageira de um trem que agora já nos cheira a alegoria da morte, teria sido a memória de um lugar longínquo no tempo e na realidade que, embora distante, viria a representar a crença num desfecho

menos trágico, ou o motivo para não se perder as esperanças e o ânimo que movem a caminhada rumo ao desconhecido senão pelas devaneadas reminiscências criativas do cantador. São, os retirantes, antes de tudo, uns lutadores. Suas armas: a força espiritual, o apego à memória. Resistem qual imbuzeiros à pungência da seca que lhes empurra rumo à travessia pelo desértico e imenso latifúndio da seca, ornados do saudosismo de suas lembranças mais cativas e da força religiosa que faz da penúria mera espera penitente. Rumam em meio às suas próprias realidades, com as quais se deparam numa travessia cujo passado e o futuro se apresentam como lampejos alucinados dos momentos aflitos e utópicos da saída e da chegada. Enfrentam o perigo da travessia sem saber onde chegar, mas com o poder de imaginar um destino menos fatal, afinal, viver, somente, é demasiado perigoso.

O destino desses retirantes é no mínimo e, tal qual a caminhada, reticente. Embora deletéria seja a luta pela sobrevivência, é também fonte de resistência e memória. Fechamos essa apreciação de **Das barrancas**, agora, com a apreciação de uma canção que nos mostra um cenário deixado para trás do retirante, ou a migração vista do olhar apaixonado de quem fica. Trata-se de uma cantiga de entoação fúnebre, narrada sob o ângulo de projeção de um cantador que descreve a retirada de sua “amiga” qual trovador que pena, emitindo seu lamento numa canção que tem nome de canto lúgubre e, ao nosso ver, possui a atmosfera mais melancólica dentre as canções do disco.

Incelença pro amor retirante (faixa 4) é uma canção triste desde a sua introdução instrumental, conduzida por um dedilhado melódico que segue o ritmo de uma toada lenta simulando a inflexão para o registro mais agudo contida nos últimos três versos da primeira estrofe. Trata-se de uma canção que se detém mais aos momentos de silêncio, cuja presença nos soa como uma espécie de lutos reduzidos nos meneios dos cantos. Projetado entre o fim de um verso e o início do outro, o silêncio consegue nos transportar à solidão e ao sofrimento de um sujeito lírico desolado com a ironia da vida, que canta em melodias ascendentes o seu suplício atenuado por tonemas os mais passionalizantes que se prolongam até o silêncio. Não há lugar para a alegria rítmica bem preenchida do rasgueado numa entoação tão sorumbática, projetada quase que instantaneamente com o auxílio canoro do acompanhamento melódico do violão. Após o singelo dedilhado da introdução e o silêncio que lhe segue, o cantador inicia o canto clamando, do além exílio, a vinda da amiga ausente, que teria abandonado “a terra/ o lugar” de onde parte o lamento daquele que lhe convoca desde a memória de sua partida.

Teria a amiga se despedido com o murmúrio que ainda assombra a memória deste

que lhe canta: “Nunca vou te deixar/ por Deus nosso senhor”; promessa essa, tão sagrada e aparentemente fiel, que agoniza de esperanças o coração de um trovador em ânsia. Quando invoca a figura do divino, o verso melódico ascende para o agudo, registrando no ponto mais alto do primeiro movimento da canção a referência ao ser máximo da adoração de ambos, o cantador e a amiga ausente. Tanta autoridade numa promessa, mas nada da amiga voltar, logo quando bastou sua partida para que a vida tivesse florido (“fulorô”) na terra que deixara para trás. Há toda uma ironia nesse jogo que remonta àquela espécie de paradoxo que vimos na canção analisada anteriormente, pois vai-se o bem do amor, como diria o violeiro, na partida da amada, mas teria surgido o bem da vida em meio à terra seca, o que, ao invés de figurar como cenário alegre, vem a ser o mote da pena, pois não há completude para a vida em flor sem que a amiga possa contemplar a maravilha desse fenômeno. Já que o cantador não pode ter as duas benesses ao mesmo tempo, canta como se chorasse, deixando essa entoação bem registrada nas acelerações e apaziguamentos de sua melodia que ascende como em arroubos de desespero e descende ao passo que cede ao cansaço engendrado pela insistência de seus brados.

Para além da ironia que intensifica sua ânsia, pois queria também este cantador, assim como os eu-líricos que cantam para Joana e Zefinha, que a amiga estivesse presente nesse lugar onde “a vida fulorô”. Conduto, embora aparentemente o sertão tenha ganhado novas cores pela vinda da chuva, o cantador relata, no segunda e maior estrofe da canção, a cena sombria causada pela partida. Tal qual os eu-líricos de **Canção da catingueira** e **Cantiga de amigo**, o que canta a incelença preocupa-se com a perda da memória da terra por parte da amiga. Começa a desenhar o cenário de uma natureza sombria que lhe acompanha em seus lamentos. O ambiente é noturno, ouve-se o bradar de um grilo cujo canto agudo de quem procura e chama alguém o cantador compara ao seu. Mas não se trata de qualquer grilo, diz-se de um animal qualificado pelo vocábulo “inhambado”, o que lhes atribui, ao grilo e ao cantador, as características do pássaro inhambu, conhecido por seu canto agudo que acelera e ascende como se tivesse em situação de desespero, sendo tal qual o eu-lírico, um cantador terrestre, um pássaro que não consegue migrar por não saber voar para longe. Um detalhe interessante é que esse gesto do canto do inhambu serve de alegoria à dicção entoada na canção, intensificando ainda mais o sentido do lamento do cantador e fazendo coro, junto ao canto do grilo, à voz que procura pela amiga ausente.

Estende-se o lamento por toda a noite ao passo que o trovador vai se alucinando, pois ouve, num só tempo, o imaginado canto de amada que nunca lhe deixaria e o canto

do grilo que persiste e se coaduna com a impositação soturna e desesperada dos murmúrios da amada encantados e eternizados na memória. O canto do grilo figura também como signo do grito da saudade, objeto mnemônico responsável por trazer a lembrança da perda. Após o tonema passional situado ao término da expressão “grilo cantador”, percebe-se uma inflexão melódica que traz um tom ainda mais sombrio para a canção, seguida essa gesticulação de uma vocálise reticente a qual encontrará o silêncio que dará vez ao verso seguinte. Atravessada a madrugada, já na “aurora”, gemem os rebanhos, o que faz com que o cantador alucinado entenda os mugidos, também, como chamados para a amiga “senhora”, “que nunca mais voltou”. Tal como mugem de desespero os rebanhos sucumbentes que acompanhariam o **Cavaleiro de São Joaquim** em sua gesta, embora não aparentem ter como causa a crueldade do clima, os gemidos desesperados dos rebanhos dão coro ao suplício do cantador que também geme ante o abandono de si e da terra por parte da amiga.

O que aparenta ser sua única esperança, a promessa que lhe teria feito um tropeiro de trazer notícia da amiga “na derradeira lua”, já estaria prestes a completar “um ano”. Tal qual a derradeira curva do caminho, onde existiria um lugar sem dores para o eu-lírico *cavandante*, a marcação temporal da última lua seria o momento, não ocorrido, em que o cantador saberia se a amiga sobreviveu à migração. Sem saber se ela “vive ou se morreu” tonema bastante investido de passionalização, prostra-se a olhar para estrada de onde teria partido a tropa na qual o cantador depositou as suas esperanças. “E a tropa não voltou”, verso esse que nos é dado a ouvir por um registro já agudo que encontra seu cume melódico marcado na negativa “não”, dando-nos a entender ser tal negativa o ponto mais cortante da comiseração em que se encontra o eu-lírico.

Desolado com a ausência de qualquer real sinal da existência da amada, só lhe resta aceitar sua situação combalida, pedindo ao senhor a atenuação de suas penas, a “clemência” (clemência) que se figura como motivo central do “canto de incelença”. Trata-se a incelença de um gênero fúnebre, um tipo de canto entoado para pessoas e coisas mortas. Daí que a retirada protagonizada pelo “amor” do cantador em busca de melhores condições de vida a este se lhe tenha configurado, com efeito, como uma irônica e paradoxal fuga para a morte. Vela com sua canção a amada, deixando-nos conhecer mais a fundo os sentimentos que acometem os sujeitos que esperam pelo retorno dos retirantes.

7. Considerações finais

Anseio que o trato analítico aqui desempenhado nas canções do primeiro disco de Elomar Figueira Mello tenha surtido efeitos positivos no sentido de ensejar a produção de novos trabalhos que relacionem a canção às outras artes sobre a balize dos estudos literários, da história, da antropologia, do cinema, dentre outras áreas do conhecimento que se prestam à mais ampla compreensão das imagens veiculadas por um gênero tão cativo ao gosto brasileiro. Se Mário de Andrade teria mencionado em uma de suas crônicas ser o violão uma espécie de carta da literatura, colocando-o como gênero supostamente inferior, esperamos ter demonstrado ao leitor a força histórica e literária que se pode apreciar nas manifestações do cancioneiro nacional que têm por base o livre jorro de um violão e uma voz.

Descrevemos as performances interpretadas nas canções de modo a tentar propiciar ao leitor um conhecimento mais amplo acerca dos procedimentos aventados nas canções. Se essas performances lançam mão de artifícios os mais inventivos, isso se dá graças à engenhosidade criativa de um cantador conquistense que tem muita obra, ainda, que merece e carece ser estudada mais a fundo. Resgatando temas desde os mais locais e reais até os mais distantes e/ou imaginados para projetar a sua *mudernage*, percebemos como as canções do arquiteto de Vitória da Conquista projetam o sertão e o sertanejo partindo das chaves que oferecem a nossa literatura e transfigurando-as em consonância à impregnação de várias outras fontes de cultura, em se aproveitando de motes ora já trabalhados por outros escritores e compositores de modo a criar, na profundidade de sua memória eloquente, um sertão reinventado.

Explorando muito bem a falta de limites que caracteriza o tema “sertão”, as canções que aqui examinamos se voltam para uma tópica extremamente cara à cultura brasileira, projetada entre os arroubos bruscos do de um violão rasgueado, suas melodias sublimes e pelos silêncios nos quais se pode entrever a própria falência da linguagem ante a representação de realidades que, por si sós, seriam capazes de arrebatrar e assombrar o espírito humano. O trânsito temporal e espacial desenvolvido nas canções se nos apresenta como uma espécie de recuo tático ao passado, a partir do qual se poderia engendrar imagens que se propagam ao futuro. Não à toa, no texto da contracapa do disco, Vinícius vem a chamar o compositor conquistense de “Príncipe da caatinga”, afinal, é bem em torno dessas imagens que se coadunam os supostos lá e cá que fundamentam a ambivalência de sua estética.

Mesmo não havendo uma amplíssima recepção de suas canções no populário brasileiro, Elomar se inscreve no campo simbólico das canções desde o seu primeiro LP, desde o qual já tem a autorização carinhosa do poetinha diplomata para entrar nesse *Hall* do cancionero nacional. Não só tem a autorização de Vinícius, como também busca em inspirações como Caymmi e Rosa, figuras de prestígio de gerações anteriores, manter aceso o fogo de uma tocha que não se apagará enquanto houver artistas dispostos a representarem as realidades e os dilemas do povo brasileiro. **Das barrancas** nos deixa claro como a canção brasileira, por mais local e regional que possa parecer, tem o potencial de se embeber de fontes dela aparentemente distintas e que, não obstante, trazem ao acabamento artístico, sempre fruto de apropriações, a expressão de uma universalidade que parte da região de um sertão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FORTUNA CRÍTICA: ESTUDOS SOBRE A OBRA DE ELOMAR

ARRUDA, Lucas Oliveira de Moura. **O cancionero de Elomar: uma identidade sonora do sertão e suas performances**. João Pessoa : Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, 2015.

BONAZZA, Alessandra. **Das visage e das latumia de Elomar Figueira Mello**. São Paulo: (Mestrado) Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006.

CAZUMBÁ, Renilda Ferreira. **Vozes medievais no sertão: o intertexto no cancionero elomariano**. Santa Catarina : Litterrata: Revista do Centro de Estudos Hélio Camões, 2015. P. 369-387.

GUERREIRO, Simone. **Tramas do Sagrado: a poética do sertão de Elomar**. Salvador: Ed. Vento Leste, 2007. (Inclui CD com depoimentos de Elomar acerca de sua obra).

GUERREIRO, Simone. **Tramas do Sagrado: a poética de Elomar Figueira Mello**. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia, 2005.

OLIVEIRA, Helder Canal de. **Elomar Figueira Mello e antropologias “periféricas”: identidade e crítica à modernidade**. Uberlândia: Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de mestre em Ciências Sociais no Programa Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia. 2013.

OLIVEIRA, Helder Canal de. **Elomar Figueira Mello: visões valorativas dos sertões e crítica à modernidade**. In: I Simpósio Pós-Estruturalismo e Teoria Social - o Legado transdisciplinar de Ernesto Laclau, Pelotas, 2015. GT 3? MOBILIZAÇÕES SOCIAIS CONTEMPORÂNEAS NA AMÉRICA LATINA E A TEORIA DO DISCURSO, 2015.

PORTELA & MAGALHÃES. **Sertões Clássicos e Sertões Históricos em Elomar Figueira Mello**. Paraná: Revista Línguas & Letras, 2016. p. 148 – 167.

RIBEIRO, Eduardo de Carvalho. **Os gêneros do discurso na obra operística de Elomar Figueira Mello: uma abordagem bakhtiniana**. 2011. Dissertação (Mestrado em Música). Belo Horizonte: Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

SARAIVA, Chico. **Guinga e Elomar: a presença do violão solístico na gênese da canção**. In: I Jornada Dicom se ambos estivessem rogando pelo retorno da amiga. Há nessa imagem todo um senscente da ECA/USP, 2012, São Paulo. Guinga e Elomar: a presença do violão solístico na gênese da canção, 2012.

SCHOUTEN, André-Kees de Moraes. **Peregrinos do sertão profundo: uma etnografia da música de Elomar Figueira Mello**. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2010.

SIMÕES, Darcília (org.); KAROL, Luiz; SALOMÃO; Any Cristina. **Língua e Estilo de Elomar**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006. Disponível em: <<http://goo.gl/EM9oIY>>. Acesso em 20 mai. 2021.

FONTES

AB'SÁBER, Aziz Nacib. **Sertões e sertanejos: uma geografia humana sofrida**. In: São Paulo : **Revista de Estudos Avançados**, 13(36), 1999, p. 7-59.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

ANDRADE, Mário de. **Pequena História da Música**. Belo Horizonte : EDITORA ITATIAIA, 2003.

_____. **Ensaio sobre a Música Brasileira**. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 2020.

AQUINO, Luiza França Tomaz de. **Estudando Tom Zé: Abordagens e evoluções na percepção do 'estranho'**. Belo Horizonte: Dissertação apresentada ao programa de Pós Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (Mestrado em Comunicação), 2020.

ARISTÓTELES, **Poética**. 1 ed. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril S/A Cultural e Industrial, 1973.

ARRIGUCCI JR. **O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes.** São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural.** Tradução de Paulo Soethe. Campinas, SP: Unicamp, 2011.

AUERBACH, Erich. **Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental.** São Paulo: Perspectiva, 2015.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento.** Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BARTHES, Roland. **A morte do Autor.** In: **O rumos da língua.** São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 57-64.

BAKHTIN, M.; VOLOCHINOV, V. N. **Marxismo e Filosofia da Linguagem.** São Paulo: Hucitec, 2004.

_____. **Os gêneros do discurso.** Em: *Estética da Criação Verbal.* São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 261-306.

BENJAMIN, Walter. **Experiência e pobreza.** In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo : Brasiliense, 1994. p. 114 – 119.

_____. **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.** In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BOLLE, Willi. **Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil.** São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

CAMPOS, Augusto de. **Um dia, um dado, um dedo.** In: **Verso reverso controverso,** São Paulo, Editora Perspectiva, 1978, p. 257-262.

CANDIDO. Antonio. **A educação pela noite & outros ensaios.** In: **Literatura e subdesenvolvimento.** São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162:

_____. **O homem dos avessos.** In: **Tese e antítese: Ensaio.** 4ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002.

_____. **Literatura e cultura de 1900 a 1945.** In: **Literatura e Sociedade.** – 9ª ed. – Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

_____. **Na sala de aula: caderno de análise literária.** São Paulo: Editora Ática, 2000.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e Cantadores**. Belo Horizonte: Itatiaia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.

CHARTIER, Roger. **Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico**. In: **Rev. Estudos históricos**. Rio de Janeiro, vol. 8, nº16, 1995, p. 179 – 192.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões: campanha de Canudos**. Estabelecimento do texto, notas e cronologia de Andre Bittencourt; introdução de Lilia Moritz Schwarcz, André Botelho. – 1ª ed. – São Paulo : Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.

CZARIN, Ecrília Ana. **Mikhail Bakhtin: Contribuições para a Filosofia da Linguagem e Estudos Discursivos**. Porto Alegre: Ed. Saga Luzzatto, 2005.

DIEGUES JR., Manuel. **Ciclos temáticos na literatura de cordel**. In: **Literatura popular em verso : estudos**. Belo Horizonte: Itatiaia : São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo ; (Rio de Janeiro): Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986. p. 27-177.

FERREIRA, Jerusa Pires. **UM LONGE PERTO: Os segredos do sertão da terra**. In: Feira de Santana: **Légua & meia: Revista de literatura e diversidade cultural**, v 2, nº 1, 2004. p.25-39.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

HANSEN, João Adolfo. **Lugar comum**. In: **Retórica**. São Paulo: Annablume Clássica, 2008.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 27ª ed. São Paulo : Companhia das Letras, 2014.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LAMAS, Dulce Martins. **A música na cantoria nordestina**. In: **Literatura popular em verso : estudos**. Belo Horizonte: Itatiaia : São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo ; (Rio de Janeiro): Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986. p. 267-308.

LONGINO, Dionísio. **Do sublime**. São Paulo: Annablume Editora. 2015.

MELLO, Elomar Figueira. **Cancioneiro**. Belo Horizonte (MG): Duo Editorial, 2008. (Contém livro de João Paulo Pinto da Cunha sobre Elomar *Cantador do Rio Gavião*, livro de notas e letras de canções, e 14 cadernos de partituras [direção artística de Letícia Bertelli; transcrições de Avelar Jr., Hudson Lacerda, Kristoff Silva e Maurício Ribeiro].

NETO, João Cabral de Melo. **Morte e Vida Severina**. In: Poesia completa; Organização, estabelecimento de texto, prefácio e notas Antonio Carlos Secchin; com a colaboração de Edneia R. Ribeiro. – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.

ORLANDI, Eni. **Análise de. Discurso: princípios & procedimentos.** 8. ed. Campinas: Pontes, 2009.

PRADO JR. Caio. **Formação do Brasil contemporâneo: colônia.** 1ª ed. São Paulo : Companhia das Letras, 2011.

QUEIRÓS, Rachel de. **O cego Aderaldo.** In: **Literatura popular em verso : estudos.** Belo Horizonte: Itatiaia : São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo ; (Rio de Janeiro): Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986. p. 349-367.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas.** 147ª ed. Rio de Janeiro : Record, 2020.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil.** São Paulo : Companhia das letras, 2006.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas.** 21ª ed. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2015. 496p.

_____. **O recado do morro.** In: **No Urubuquaquá, no Pinhém: Corpo de baile.** 13ª ed. – Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2016.

SANTOS, Márcio Roberto Alves dos. **Rios e Fronteiras: Conquista e Ocupação do Sertão Baiano.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol. 2: 1958 – 1985.** São Paulo: Ed. 34, 1998.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento Selvagem.** Tradução: Tânia Pellegrini, Campinas : Papirus, 1989.

SUASSUNA, Ariano. **A compadecida e o Romanceiro Nordestino.** In: **Literatura popular em verso : estudos.** Belo Horizonte: Itatiaia : São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo ; (Rio de Janeiro): Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986. p. 179-190.

TATIT, Luiz. **Elementos para análise da canção popular.** In: **Cadernos de semiótica aplicada : USP.** Vol. 1, nº 2, dezembro de 2003.

_____. **O “cálculo” subjetivo dos cancionistas.** In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil,** n. 59, p. 369-386, dez. 2014.

_____. **O cancionista.** 2ª Edição – 1ª reimpr. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

TINHORÃO, José Ramos. **Música e cultura popular: vários escritos sobre um tema comum.** 1ª Edição, São Paulo : Editora 34, 2017.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo : Companhia das Letras, 1997.

VILELA, Ivan. **Cantando a Própria História: Música Caipira e Enraizamento**. Prefácio: Alfredo Bosi. – 1. ed. 1. reimpr. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015. 328p.

WISNIK, José Miguel. **Sem Receita : ensaios e canções**. São Paulo : Publifolha, 2004.

XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1983.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

BAIANOS, Os novos. **Acabou Chorare**. Som Livre : 1 disco de vinil, 1972.

BARROSO, Ary. **Aquarela do Brasil**. Interprete: Francisco Alves. Aconpanhamento: Radamés e Sua Orquestra. In: **ODEON 11768**. ODEON: 1 disco compacto, 1939. lado A e lado B.

BELCHIOR. **Monólogo das grandezas do Brasil**. In: **Paraíso**. Elektra: 1 disco de vinil, 1982. Lado A, faixa 2.

BUARQUE, Chico. **Funeral de um lavrador**. In: **Chico Buarque de Hollanda - volume 3**. Produção: Roberto Colossi. Arranjo: Lindolfo Gaya. RGE: 1 disco de vinil, 1968. (36min18s)

CARTOLA. **Alvorada**. In: **Cartola**. Discos Marcus Pereira: 1 disco de vinil, 1975. lado B, faixa 1.

CATULO, Cearense. PERNAMBUCO, João. **Luar do sertão**. In: **ODEON R 120911 / 120912**. ODEON: 1 disco compacto, 1914. lado A.

CAYMMI, Dorival. **Canções praieiras**. Odeon, 1 disco de vinil, 1954.

FAGNER, Raimundo. **O último pau de arara**. In: **Manera Fru Fru, Manera**. Produção: Raimundo Fagner, Roberto Menescal, Luiz Cláudio e Ivan Lins. Direção: Paulinho Tapajós. São Paulo: Philips Records, 1973. 1 disco de vinil (42min24s), lado A, faixa 1.

GIL, Gilberto. **Expresso 2222**. Philips: 1 disco de vinil, 1972.

GILBERTO, João. **Chega de Saudade**. Direção: Antônio Carlos Jobim. Odeon: 1 disco

de vinil, 1959.

_____. **Falsa baiana; Eu vim da Bahia.** In: **João Gilberto.** Polydor: 1 disco de vinil, 1973. lado A, faixa 5; lado B, faixa 2.

GONZAGA, Luiz. **Asa Branca.** RCA/Victor, 1947.

_____. **Triste Partida.** RCA/BMG, 1964.

_____. **Vozes da seca.**, In: **RCA/ Victor 18-1193**, Disco compacto, lado B, 1953.

_____. **Baião da garoa.** In: **Continental 16945.** Disco compacto, lado B, 1954.

MELLO, Elomar Figueira. **O violeiro; Canção da catingueira.** In: 1 disco compacto de vinil. [S. l.]: Gravação Especial, 1968.

_____. **Das Barrancas do Rio Gavião.** São Paulo: Philips, 1972.

_____. **Na quadrada das águas perdidas.** Vitória da Conquista (BA): Selo Rio do Gavião; São Paulo: Discos Marcus Pereira. 2 discos, capa dupla. Acompanha folheto de 24 páginas com comentários de Ernani Maurílio, 1978.

_____. **Fantasia leiga para um rio seco.** Com a Orquestra Sinfônica da Bahia, regência de Lindembergue Cardoso. Vitória da Conquista (BA): Gravadora Rio do Gavião, 1 disco de vinil, 1981.

_____. **Cartas catingueiras.** Vitória da Conquista (BA): Selo Rio do Gavião, 2 discos de vinil. Acompanha folheto de 16 páginas com comentários de Jerusa Pires Ferreira. 1983.

_____. **Cantiga do Boi Incantado.** In: WIDMER, Ernst. **Sertânia, sinfonia do sertão.** Salvador: Fundação de Cultura do Estado da Bahia, 1983. 1 disco de vinil. Lado B, faixa 3.

_____. **Auto da catingueira.** Participação de Dercio Marques, *Xangai*, Andrea Daltro e Jaques Morelenbaum. Vitória da Conquista (BA): Selo Rio do Gavião. 2 discos de vinil. Acompanha livro de 61 páginas. Comentários de Ernani Maurílio e Adeline Renault, 1983.

_____. **Cantoria 1.** Com Elomar, Xangai, Geraldo Azevedo e Vital Farias. Gravado ao vivo em PCM-Digital no Teatro Castro Alves, em Salvador (BA). Rio de Janeiro: Kuarup Discos. 1 disco de vinil, 1984a.

_____. **Cantoria 2.** Com Elomar, Xangai, Geraldo Azevedo e Vital Farias. Participação especial de *Chico Aafa*. Rio de Janeiro: Kuarup Discos. 1 disco de vinil. 1984b.

_____. **Dos Confins do Sertão. Dos confins do sertão.** Alemanha

Ocidental: Trikont Schallplatten (Discos Trikont). 1 CD, 1986.

_____. **A jangada voltou só.** In: **Songbook Dorival Caymmi**, Produção: Almir Chediak. Lumiar Discos, 1994, 4 CDs, volume 2, faixa 15.

_____. **Cantoria 3.** Produção: Mario de Aratanha. Gravado em PCM Digital por Filipe Cavalieri no Teatro Castro Alves, Salvador, em janeiro de 1984, exceto faixas 4 e 9 gravadas em abril no Palácio das Artes em Belo Horizonte. Kuarup Discos. 1 CD, 1995.

NASCIMENTO, Milton; GONZAGA, Luiz. **Luar do sertão.** In: **Milton Nascimento – Anos 2000.** Selo: Discobertas – DB-077: CD, 2011, faixa 3.

NASCIMENTO, Milton; BORGES, Lô. **Clube da esquina.** Odeon: 2 discos de vinil, 1972.

TROPICÁLIA. Tropicália ou Panis et Circenses. São Paulo: RGE, 1968 1 disco de vinil (38min)

VELOSO, Caetano. **A terceira margem do rio.** Música: Milton Nascimento. Philips Records: 1 disco de vinil. 1991, lado B, faixa 3.

_____. **Tropicália.** In: **Caetano Veloso.** Philips Records: 1 disco de Vinil, 1968, lado A, faixa 1.

VIOLA, Paulinho da. **A dança da solidão.** Odeon: 1 disco de vinil, 1972.

_____. **XANGAI. Nós é jeca mais é joia.** In: **Cantoria de festa.** Kuarup Discos: CD, 1997, faixa 1.

ZÉ, Tom. **Parque industrial.** In: **Grande liquidação.** Produção: João Araújo. Rozemblit 1968. 1 disco de vinil (43min58s), lado B, faixa 4.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

Cantos de Trabalho: Cacau. Direção: Leon Hirszman. Produção: Departamento de Assuntos Culturais (Plano de Ação Cultural-MEC), 1976, cor, 11 min, 16mm ampliado para 35mm.

Cantos de Trabalho: Cana de Açúcar. Direção: Leon Hirszman. Produção: Departamento de Assuntos Culturais (Plano de Ação Cultural-MEC), 1975, cor, 10 min, 35mm.

Cantos de Trabalho: Mutirão. Direção: Leon Hirszman. Produção: Departamento de Assuntos Culturais (Plano de Ação Cultural-MEC), 1975, cor, 12 min, 16mm ampliado

para 35mm.

Barravento. Direção e argumento: Glauber Rocha. Produção: Rex Schindler e Braga Neto. Roteiro: Glauber Rocha e José Telles Guimarães. Montagem: Nelson Pereira dos Santos. Canções: Canjiquinha [Washington Bruno] e Batatinha [Oscar da Penha]. Produtora: Iglu Filmes. Distribuição: Horus Filmes Ltda. P&b, 80 minutos, 35mm. 1961-1962.

Deus e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Produção: Luiz Augusto Mendes. Roteiro: Glauber Rocha e Walter Lima Jr. Música: Heitor Villa Lobos. Canções: Sérgio Ricardo e Glauber Rocha. Produtora e distribuidora: Copacabana Filmes. 125 min, 35mm, 1963-1964.

O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro. Direção: Glauber Rocha. Produção: Zelito Viana; Claude Antoine; Glauber Rocha; Luiz Carlos Barreto. Roteiro e Argumento: Glauber Rocha. Canção: Sérgio Ricardo; Luiz Gonzaga; Paulo Vanzoline; Pixinguinha; Baden Powell e outros. Produtora e distribuidora: Mapa Filmes. COR, 95min, 35mm, 1969.

O Homem que Virou Suco. Direção: João Batista de Andrade. Produção: Walter de Carvalho. Roteiro e argumento: João Batista de Andrade. Canção: Vital Farias. Produtora e distribuidora: Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S. A. COR. 97min, 35mm. 1981.

Fragmentos do Programa Abertura. Glauber Rocha. Janeiro de 1979 a Julho de 1980. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=eHZ5XKEbgGQ&ab_channel=SetorEstrat%C3%A9gicoSetorEstrat%C3%A9gico (Último acesso em 24 de maio de 2021)

O Pagador de Promessas. Direção: Anselmo Duarte. Brasil: Globo Filmes. 1962.

ANEXO A – Das Barrancas do Rio Gavião (1972) - Capa, ficha técnica e texto da contracapa.



Das Barrancas do Rio Gavião (1972) - Este LP revelou algumas das mais belas composições do cancionero de Elomar. Apresentado por nada menos que Vinícius de Moraes, ele desfia seu colar de contas preciosas...

"Este disco há vinte e oito anos é propriedade eterna da Rainha da Holanda, a qual - graças às benevolências das leis brasileiras sobre direitos autorais - nunca pagou um real sequer de direitos do autor".

Faixas:

01. **O Violeiro**
02. **O Pedido**
03. **Zefinha**
04. **Incelença do Amor Retirante**
05. **Joana Flor das Alagoas**
06. **Cantiga de Amigo**
07. **Cavaleiro do São Joaquim**
08. **Na Estrada das Areias de Ouro**
09. **Retirada**
10. **Cantada**
11. **Acalanto**
12. **Canção da Catingueira**

Ficha técnica:

Direção de Produção: Roberto Santana

Técnicos de Gravação: Djalma & Bahia

Estúdio: J.S. Gravações - Bahia

Fotos: Jamison Pedra & Sílvio Robatto

Corte: Joaquim Figueira

Textos da contracapa: Vinicius de Moraes e Carlos Lacerda

Todas as músicas de Elomar

(P) 1982 Polygram Discos Ltda

6488 146 Série Azul

Texto da contracapa:

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

Pois assim é Elomar Figueira de Melo: um príncipe da caatinga, que o mantém desidratado como um couro bem curtido, em seus 34 anos de vida e muitos séculos de cultura musical, nisso que suas composições são uma sábia mistura do romancista medieval, tal como era praticado pelos reis-cavaleiros e menestrelis errantes e que culminou na época de Elizabeth, da Inglaterra; e do cancionista do Nordeste, com suas toadas em terças plangentes e suas canções de cordel, que trazem logo à mente os brancos e planos caminhos desolados do sertão, no fim extremo dos quais reponta de repente um cego cantor com os olhos comidos de glaucoma e guiado por um menino – anjo a cantar façanhas de antigos cangaceiros ou “causos” escabrosos de paixões espúrias sob o sol assassino do agreste.

Elomar nasceu em Vitória da Conquista, cidade que também deu vez a Glauber Rocha e Zu Campos, e depois de formar-se em arquitetura pela Universidade Federal da Bahia, ocupa atualmente o cargo de Diretor de Urbanismo em sua cidade. Mas do que gosta realmente é de sua caatingueira, uma das mais ásperas do sertão brasileiro, onde cria bodes e carneiros. Já me foi contado que um de seus reprodutores, o famoso bode “Francisco Orellana”, quando a umidade do ar apresenta seus índices mais baixos – que usualmente é 10 graus – senta-se em posição estratégica sobre as patas traseiras e não se peja de urinar na própria boca, de modo a aproveitar, num instintivo e engenhoso recurso ecológico, a própria água do corpo para dessedentar-se.

E tem a onça. Vez por outra, a madrugada restitui a carcaça sangrenta de um bode ou um carneiro, e todas as preocupações cessam, a não ser chumbar a bicha. E a conversa entre os fazendeiros fica sendo apenas essa: onça, suas manias, suas manhas, seus pontos fracos.

Todo mundo se oncifica. Elomar sai à noite para tocaíá-la, e quando a avista só atira nela de frente. – Um bicho que vem de tão longe para matar meus bodes, esse eu respeito! – diz ele em seu sotaque matuto (apesar da boa cultura geral que tem) e que faz questão de não perder por nada, enojado que está da nossa suposta civilização.

Quando lhe manifestei desejo de passar uns dias em sua companhia e de sua família (Elomar é casado e tem um par de filhos, sendo que a menina tem o lindo nome de Rosa Duprado) para

descobrir, em sua companhia e ao som do excelente violão que toca, essas estrelas recônditas que já não se consegue mais ver nos nossos céus poluídos, Elomar me disse: – Pode vir quando quiser. Deixe só eu ajeitar a casa, que não está boa, e afastar um pouco dali minhas cascavéis e minhas tarântulas...

É... Quem sabe não vai ser lá, no barato das galáxias e da música de Elomar, que eu vou acabar amarrando um bode definitivo e ficar curtindo uma de pastor de estrelas...”

Vinícius de Moraes
Abril de 1973

ANEXO B – Letras das canções do disco (LP) *corpus* (disponíveis em: MELLO, 2008)

O violeiro – (faixa 1)

Vô cantá no cantori primêro
As coisa lá da minha mudernage
Qui mi fizero errante e violêro
Eu falo sero e num é vadiage
E pra você qui agora está me ôvino
Juro inté pelo Santo Minino
Virge Maria qui ôve o qui eu digo
Se fô mintira me manda o castigo

Apois pra o cantadô e violêro
Só há treis coisa nesse mundo vão
Amô, furria, viola, nunca dinhêro
Viola, furria, amô dinhêro não

Cantadô de trovas e martelo
De gabinete, ligêra e moirão
Ai cantado eu já curri o mundo intêro
Já inté cantei nas porta de um castelo
De um rei que se chamava de João
Pode acredita meu companhêro
Dispois de tê cantado o dia intêro
O rei me disse fica eu disse não

Si eu tivesse di vivê obrigado
Um dia iantes desse dia eu morro
Deus fez os home e os bicho tudo fôrro
Já vi inscrito no Livro Sagrado
Qui a vida nessa terra é u'a passage
E cada um leva um fardo pesado
É um insinament' qui derna a mudernage
Eu trago bem dent' do coração guardado

Tive muita dô de não tê nada
Pensano que esse muito é tudo tê
Mas só dispois de pená pela istrada
Beleza na pobreza é que vim vê
Vim vê na procissão o lôvado seja
O malassombro das casa abandonada
Coro de ceg' nas porta das igreja
E o ermo da solidão das istrada

Pispiano tudo do começo

Eu vô mostrá como faz o pachola
Qui inforca o pescoço da viola
Rivira toda moda pelo avesso
E sem arrepará se é noite ou dia
Vai longe cantá o bem da furria
Sem um tustão na cuia o cantadô
Canta inté morrê o bem do amô

O Pidido – (Faixa 02)

4º canto de “O Auto da Cantigueira”

Já qui tu vai lá prá fêra
Traga di lá para mim
Água da fulô qui chêra
Um nuvelo e um carrin
Trais um pacote de misse
Meu amigo ah se tu visse
Aquele cego cantadô!
Um dia ele me disse
Jogano um mote de amô
Qui eu havéra de vivê
Pur esse mundo
E morrê aina em flô
Passa naquela barraca
Daquela mulé reizêra
Onde almuçamo paca
Panelada e frigidêra
Inté você disse ua lôa
Gabano a boia bôa
Qui das casa da cidade
Aquela era a primêra
Trais pra mim uãs brividade
Qui eu quero matá a sôdade
Faiz tempo qui fui na fêra
Ai sôdade...
Apois sim vê se num isquece
Quinda nessa lua chêa
Nós vai brincá na quermesse
Lá no Riacho d'Arêa
Na casa daquêle home
Feiticêro e curadô
Qui o dia intêro é home
Fiiho de Nosso Sinhô
Mais dispois da mêa noite
É lubisome cumedô
Dos pagão qui as mãe isqueceu
Do batismo salvadô

E tem mais dois garrafão
Cum dois canguin responsadô
Apois sim vê se num isquece
De trazê ruge e carmim
Ah se o dinheiro desse!
Eu queria um tracilin
E mais treis met' de chita
Qui é preu fazê um vistido
E ficá bem mais bunita
Qui Madô de Juca Dido
Qui Zefa de Iô Joaquim
Já qui tu vai lá prá fêra
Meu amigo traiz
Essas coisinhas para mim
Já qui tu vai lá prá fêra
Meu amigo traiz
Essas coisinhas para mim

Zefinha – (Faixa 03)

Ô Zefinha
O luar chegou meu bem
Vamos pela estrada
Que seu pai passou
Quando era criancinha
Igual a você também
Ô Zefinha
Essa é a terra de ninguém
Guarda na lembrança
Ela é a esperança
Dos filhos da terra
Que a terra não tem
Dos filhos da terra
Que a terra não tem

Nela seu pai
Nasceu e se criou
E se Deus quiser
Um dia há de morrer também

(Refrão)
Ô Zefinha
Ouve seu pai meu bem
Ama essa terra

Que nosso Senhor
Um dia batizou
A terra de ninguém
Ô Zefinha

Veja quantos ranchos tem
Nessa terra os home
Planta, colhe e come
Louvando Jesus
Na terra de ninguém
Louvando Jesus
Na terra de ninguém

(Refrão)

Ô Zefinha

Veja esse vale além
Seco de tristeza
Se enche de beleza
Com todas criatura
Quando a chuva vem
Ô Zefinha

Cuano esse pai for p'ro além
Olha essa gente
Cuide as criancinha
E toma conta dessa
Terra de ninguém

Incelença pro Amor Ritirante – (Faixa 04)

Vem amiga visitar
A terra, o lugar
Que você abandonou
Inda ouço murmurar:
Nunca vou te deixar
Por Deus nosso Senhor
Pena cumpaiêra agora
Que você foi embora
A vida fulorô

Ouçó em toda noite escura
Como eu à tua procura
Um grilo a cantar
Lá no fundo do terreiro
Um grilo violeiro
Inhambado a procurar
Mas já pela madrugada
Ouço o canto da amada

Do grilo cantador
Geme os rebanhos na aurora
Mugindo cadê a senhora
Que nunca mais voltou
Faz um ano in janêro
Que aqui pousou um tropêro
O cujo prometeu
De na derradêra lua
Trazer notícia tua
Se vive ou se morreu
Derna aquela madrugada
Tenho os olhos na istrada
E a tropa não voltou

Ao Sinhô peço clemença
Num canto de incelença
Pro amor que retirou

Joana Flôr Das Alagoas – (Faixa 05)

Joana Flor das Alagoa
Se alevanta e vem vê
O truvão longe ressoa
Tiranas de bem querê
Joana Flor das Alagoa
Olha como Deus é amor
Qui encheu d'água as Alagoa
Em flor... em flor...
Joana flor das assucena
Meus olhos tem pena
Vê tanta beleza
Sem ninguém
Pra vê
Olha a noite vai cresceno
E a chuva caino
E a lagoa incheno
E os bicho cantano
Cantigas de amor
Só você durmino
Oh! Joana em flor
Ai saudade lá nos brejo
A saracura canta
Há tempos qui num vejo
Nessa terra santa
Um coisa assim
Joana se alevanta
Flor das assucena
Meus olhos tem pena

Vê tanta beleza
Ninguém pra vê
Lôvado Nosso Sinhô
Qui ouviu minha oração
E nessa noite choro
A chuva no meu sertão
Joana, vem vê
Os sapinho tão cantano
Tiranas de bem querê

Cantiga de Amigo – (Faixa 06)

Lá na casa dos Carneiros
Onde os violeiros
Vão cantar louvando você
Em cantigas de amigo
Cantando comigo
Somente porque você é
Minha amiga mulher
Lua nova do céu
Que já não me quer

Dezessete é minha conta
Vem amiga e conta
Uma coisa linda pra mim
Conta os fios dos seus cabelos
Sonhos e anelos
Conta-me se o amor não tem fim
Madre a amiga é ruim
Me mentiu jurando
Amor que não tem fim

Lá na casa dos Carneiros
Sete candeeiros
Iluminam a sala de amor
Sete violas em clamores
Sete cantadores
São sete tiranas de amor
Para a amiga em flor
Que partiu e até hoje não voltou

Dezessete é minha conta
Vem amiga e conta
Uma coisa linda pra mim
Pois na casa dos Carneiros
Violas e violeiros
Só vivem clamando assim

Madre amiga é ruim
Me mentiu jurando
Amor que não tem fim
Cavaleiro do São Joaquim – (Faixa 07)

Caminhando eu vou
Nesta estrada sem fim
Levando meu mocó de saudade e esperanças
Que a vida ajuntou pra mim
E no peito uma dor sem fim

Lembro de uma canção
Que ela cantava para mim
Um trem numa estação
Que partiu levando um bem
Derradeiro e só deixou
Outro bem e uma grande dor

(Refrão)
Sonho que na derradeira curva do caminho
Existe um lugar sem dor, sem pedras, sem espinhos
Mas se de repente
Lá chegando não o encontrar
Seguirei em frente
Caminhando a procurar

Caminhante e tão só
Vejo a terra ruim
O sol tudo queimou
A lagoa virou pó
E os rebanhos estão caindo
Vêm mugindo atrás de mim

Cavandante eu sou
Por este reino sem fim
Meu cavalo voou
Procurando o lugar
Que minha vó cantava pra mim
Eu menino do São Joaquim
Cavaleiro do São Joaquim

Na estrada das areias de ouro – (Faixa 08)

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

Retirada – (Faixa 09)

Vai pela istrada enluarada
Tanta gente a titirá
Levano só necessidade
Saudade do seu lugá
Qui ficô no muito longe
Bem pra lá do bem pra cá
Vai pela istrada enluarada
Tanta gente a ritirá
Rumano para a cidade
Sem vontade de chega

Para dia passa tempo
Passa o mundo divaga
Lembrança passa com o vento
Pidino num ritirá
Tudo passa nesse mundo
Só não passa o sofrimento
Vai pela istrada enluarada
Tanta gente a ritirá
Sem sabe qui mais adiante
Um retirante vai fica

Se eu tivesse algum querê
Nesse mundo de inlusão
Não dêxava qui a saudade
Suciada com' o pena
Vivesse pelas istrada
Do sofrê a mendiga
Vai pela istrada enluarada
Tanta gente a retirá
Levano nos ombro a cruiz
Qui Jesus dexô fica

Eu não canto pur soberbo
Nem canto pur reclamá
Em mia vida de labuta
Canto o prazê cando a dô
E as beleza devoluta
Qui Deus no sertão botô
Vai pela istrada enluarada
Tanta gente a ritirá
Passando cum' tá se vên
Bebeno fé e luá

Cantada – (Faixa 10)

Então desperto e abro a janela
Ânsias, amores e alucinações
Desperta amada que a luz da vela
Tá se apagando chamando você
Está chamando apenas para vê-la
Morrer por ter viver

Amada acende um coração amante
Que o som suave de uma aurora distante
Estremeceu aqui no peito meu, ai!
Os galos cantam pra fazer que a aurora
Rompa com a noite mande a lua embora
Os galos cantam, amada, e um mais instante
O peito arfante cessa e eu vou-me embora

Vem namorada que a madrugada
Ficou mais roxa que dos olhos teus
As pálpebras cansadas
Amada atende a um coração em festa
Que em minha alcova entra nesse instante
Pela janela tudo o que me resta
Uma lua nova e outra minguante

Ai namorada nesta madrugada
Não haverá prantos nem lamentações
Os teus encantos vão virar meus cantos
Voar para os céus e ser constelações

Oh namorada nesta madrugada
Incenciaram-se os olhos meus
Não sei porque você um quase nada
Do universo perdido nos céus
Apaga estrelas, luas e alvoradas
E enche de luz radiosa os olhos meus
Mulher formosa nesta madrugada
Somos apenas mistérios de Deus

Acalanto – (Faixa 11)

Certa vez ouvi contá
Que muito longe daqui
Bem pra lá do São Francisco
Ainda pra lá
Em um castelo encantado
Morava um triste rei
E uma linda princesinha
Sempre a sonhar

Ela sempre demorava
Na janela do castelo
Todo dia à tardinha
A sonhar
Qui além do seu castelo
Muito além e inda mais belo
Havia um outro reinado
De um outro rei

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

E o castelo encantado
Foi ficando inda pra lá
Caminhando e caminhando
Sem encontrar

Contam que esta princesinha
Não parou de caminhar
E o rei endoideceu
E na janela do castelo morreu
Vendo coisas do luar

Canção Da Catingueira – (Faixa 12)

Maria, minha maria
Não faça assim comigo não
Olha que as chuvas de janeiro
Ainda não caíram no chão
Olhas que as chuvas de janeiro
Ainda não caíam no chão

Maria, minha Maria
Não faça assim comigo não
Olha que as flores do umbuzeiro
Ainda não caíram no chão

Maria, minha Maria
Meu anjo de pés no chão
Quando tu fores pela estrada
Se ouvires a canção
Se do fundo das águas
Ouvires a canção
Não tenhas minha amada
Temeroso o coração
Pois são saudades
São minhas mágoas
Que contigo também vão

Maria, minha Maria
Não vá-se embora ainda não
Esqueça o xale, esqueça a rede
Esqueça até o meu coração
Mas não te esqueças oh! Maria
Desse nosso pedaço de chão