



UNIVERSIDADE DA INTEGRAÇÃO INTERNACIONAL
DA LUSOFONIA AFROBRASILEIRA – UNILAB
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
INSTITUTO DE HUMANIDADES – IH
MESTRADO INTERDISCIPLINAR EM HUMANIDADES – MIH
LINHA DE PESQUISA: EDUCAÇÃO, POLÍTICA E LINGUAGENS
AUTOR: VALDINEZ CLAUDIO OLIVEIRA DA SILVA
ORIENTADORA: PROF^a DR^a LARISSA OLIVEIRA E GABARRA
COORIENTADOR: PROF. DR. ITACIR MARQUES DA LUZ

RESSONÂNCIAS MOURAS NA MÚSICA DE ELOMAR

REDENÇÃO – CE, 2020

VALDINEZ CLAUDIO OLIVEIRA DA SILVA

RESSONÂNCIAS MOURAS NA MÚSICA DE ELOMAR

MOORISH RESONANCES IN ELOMAR'S MUSIC

Dissertação apresentada como requisito para obtenção de título de Mestre em 2020, no Mestrado Interdisciplinar em Humanidades da Unilab – Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afrobrasileira.

Orientadora: Prof^a Dr^a Larissa Oliveira e Gabarra.

Coorientador: Prof. Dr. Itacir Marques da Luz.

REDENÇÃO – CE, 2020

**Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-
Brasileira Sistema de Bibliotecas da UNILAB
Catalogação de Publicação na Fonte.**

Silva, Valdinez Claudio Oliveira da.

S578r

Ressonâncias mouras na música de Elomar / Valdinez Claudio
Oliveira da Silva. - Redenção, 2020.

139f: il.

Dissertação - Curso de , Programa de Pós-graduação
Interdisciplinar em Humanidades, Universidade da Integração
Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, Redenção, 2020.

Orientador: Profa. Dra. Larissa Oliveira e Gabarra.

Coorientador: Prof. Dr. Itacir Marques da Luz.

1. Mello, Elomar Figueira, 1937- Interpretação e crítica. 2.
Canções - Brasil - História e crítica. 3. Historiografia cultural
- Brasil. I. Título

CE/UF/BSP

CDD 780

VALDINEZ CLAUDIO OLIVEIRA DA SILVA

Ressonâncias Mouras na Música de Elomar

Dissertação apresentada ao Mestrado Interdisciplinar em Humanidades (MIH) Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab), como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Humanidades.

Aprovada em: 15/01/2020.

BANCA EXAMINADORA



Larissa Oliveira e Gabarra
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB)
Presidente



Pingréwaoga Béma Abdoul Hadi Savadogo
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB)
Examinador Externo ao Programa



Joana D'arc de Sousa Lima
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB)
Examinador Externo ao Programa



Prof. Dr. Itacir Marques da Luz
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB)
Examinador Externo ao Programa

Participação por Videoconferência

Oussama Naouar
Universidade Federal de Pernambuco UFPE
Examinador Externo à Instituição

DEDICATÓRIA

Dedico à minha companheira Regina Ribeiro e à Mara Rosália, Marília Ribeiro e Marcos Hadji, nossos filhos.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela força quando tudo parecia estar tão obscuro.

Ao Estado do Ceará, através da Secretaria de Educação/SEDUC, pelos recursos necessários para a pesquisa.

À Unilab, por tantos momentos de aprendizado e alegria com amigos e professores.

À minha orientadora, Prof^a Dr^a Larissa Gabarra, pela paciência e por ter acreditado que era possível, indicando caminhos a serem percorridos.

À Regina Ribeiro, pelo companheirismo sempre presente, pelos conselhos, pelos ensinamentos;

Aos nossos filhos, Mara Rosália, Marília Ribeiro e Marcos Hadji, pelo aconchego e incentivo.

Aos colegas de turma e de curso, com os quais dividi as aflições da pesquisa, as conquistas e os tão preciosos cafés nos intervalos das aulas, pelos momentos de descontração bem aproveitados.

Agradeço também a quem se interessar pela leitura dessa dissertação. Que o texto possa proporcionar reflexões.

RESUMO

A presente dissertação procura estabelecer um diálogo entre os aspectos literários, historiográficos e estéticos da obra musical de Elomar Figueira Mello, considerando o silenciamento da influência da cultura moura sobre a obra em análise. A cultura moura pode ser compreendida como entrelaçamentos de povos e culturas de origem negra do Norte da África, dos berberes, que chega ao Nordeste brasileiro por meio da presença europeia, principalmente, ibérica, mas também pelos povos escravizados vindos da borda do Saara. A discussão teórica e a análise etnográfica da música de Elomar perpassam o pensamento de autores como Gilberto Freyre (2004), Câmara Cascudo (1978), Ariano Suassuna (1974), Luis Soler (1978), Jacques Rancière (2005), Gilles Deleuze (1997), Nietzsche (2007) numa interlocução entre a produção da ideia de identidade nacional, cultura popular regional e a linguagem popular como espaço de criação. A pesquisa se desenvolve a partir da perspectiva de que a obra do compositor Elomar está inserida numa teia de práticas e representações, expressão e circulação de elementos temáticos do sertão nordestino, consequentemente, ressonâncias, reverberações do mundo mouro, a partir da África. Entre estas representações e práticas encontram-se a oralidade que é a proclamação verbal dos saberes guardados na memória humana; o cantador, personagem que apresenta suas histórias em cantoria, acompanhados da viola, onde sua musicalidade expressa aspectos cotidianos do sertão; o cenário é um sertão ficcional criado para ambientar as narrativas; e a cantoria – o cordel e o repente como fórmulas de uma literatura oral musicada, estruturada em rima e em versos cantados, próprios da musicalidade moura.

PALAVRAS-CHAVES: Elomar, oralidade, sertão, cantoria, berberes, estudos africanos.

ABSTRACT

This dissertation seeks to establish a dialogue among the literary, historiographical and aesthetic aspects of Elomar Figueira Mello's musical work, considering the silencing of the influence of Moorish culture on the work under analysis. Moorish culture can be understood as the intertwining of peoples and cultures of black origin from North Africa, from the Berbers, which reaches the Brazilian Northeast through the European presence, mainly Iberian, but also by the enslaved peoples coming from the edge of the Sahara. The theoretical discussion and ethnographic analysis of Elomar's music permeates the thoughts of authors such as Gilberto Freyre (2004), Câmara Cascudo (1978), Ariano Suassuna (1974), Luis Soler (1978), Jacques Rancière (2005), Gilles Deleuze (1997), Nietzsche (2007) in a dialogue between the production of the idea of national identity, regional popular culture and popular language as a space for creation. The research develops from the perspective that the work of the composer Elomar is inserted in a web of practices and representations, expression and circulation of thematic elements of the northeastern hinterland, consequently, resonances, reverberations of the Moorish world, starting from Africa. Among these representations and practices are orality, which is the verbal proclamation of knowledge stored in human memory; the singer, a character who presents his stories in singing, accompanied by the viola, where his musicality expresses daily aspects of the backwoods; the scenario is a fictional hinterland created to set the narratives; and the singing - the cordel and the suddenly as formulas of a musical oral literature, structured in rhyme and in sung verses, typical of Moorish musicality.

KEYWORDS: Elomar, orality, backwoods, singing, Berbers, African studies.

Sumário

| | |
|---|-----|
| VALDINEZ CLAUDIO OLIVEIRA DA SILVA | 2 |
| RESUMO | 7 |
| ABSTRACT | 8 |
| I. AL MUQADDIMAH, UMA INTRODUÇÃO. | 10 |
| II. IDENTIDADE CULTURAL E LINGUAGEM POPULAR | 20 |
| 1. IDENTIDADE NACIONAL E CULTURA REGIONAL..... | 22 |
| 2. LINGUAGEM POPULAR COMO ESPAÇO DE CRIAÇÃO DO ARTISTA | 32 |
| III. ECOS DA ÁFRICA NO SERTÃO NORDESTINO | 42 |
| 1. A CONQUISTA MOURA: PENÍNSULA IBÉRICA..... | 42 |
| 2. INFLUÊNCIAS MOURAS NA COLONIZAÇÃO BRASILEIRA | 51 |
| IV. RESSONÂNCIAS MOURAS NO AMBIENTE SERTANEJO | 56 |
| 1. SÍNTESE DE TRÊS OBRAS: | 59 |
| A. “Das Barrancas do Rio Gavião” | 59 |
| B. “Auto da Catingueira” | 61 |
| C. “Dos Confins do Sertão” | 63 |
| 2. HERANÇAS MOURAS NA MÚSICA DE ELOMAR..... | 66 |
| A. Oralidade. | 67 |
| B. Cantador. | 81 |
| C. Cenário. | 88 |
| D. Cantoria: fórmulas e gêneros musicais | 94 |
| V. CONSIDERAÇÕES FINAIS | 110 |
| REFERÊNCIAS: | 116 |
| ANEXO 1: MAPA DO CONTINENTE AFRICANO | 126 |
| ANEXO 2: TEXTO INTEGRAL DAS TRÊS OBRAS DE ELOMAR | 127 |

I. AL MUQADDIMAH, UMA INTRODUÇÃO¹.

Início esse texto contextualizando-o à história do sertão a qual estou ligado. Meu pai era filho único e nasceu em 1933, em Garanhuns/Pernambuco. Aos cinco anos de idade foi levado às pressas por sua mãe, minha avó, para Rio Branco/Acre. No início de 1938, minha avó tinha fugido com o filho para o Acre, para escapar da morte certa. Isso ocorreu alguns meses antes de meu avô ser morto e degolado junto com Lampião, por também ser cangaceiro. Meu pai raramente falava sobre esse assunto, por suscitar certas lembranças de sua infância, que ele não gostava. Aos 12 anos perdeu também sua mãe. E, ainda adolescente, ele foi trabalhar com uma equipe que demarcava e abria no meio da floresta, a BR 364, no trecho que liga Rio Branco/AC a Porto Velho/RO, primeiramente, e depois noutras rodovias no Estado do Acre. Por lá cresceu, trabalhou, formou família e viveu até a morte, aos 73 anos.

Quando eu era menino, sempre ouvia as histórias que ele contava sobre o que se lembrava ou o que ele acreditava ser o sertão nordestino, cheio de imagens da seca, com cadáveres e esqueletos de bois, cavalos, jumentos, cabras, bodes e outros animais, onde o urubu e o carcará voavam em busca de uma presa. A jaçanã, a asa branca, o assum-preto e o acauã eram as aves nordestinas das suas músicas. Meu pai gostava de contar/narrar histórias antigas (especialmente as malassombradas) do sertão e da dura vida nesse ambiente sertanejo, quase todas ligadas à literatura de cordel. Essas narrativas me faziam criar imagens do sertão que me acompanharam por muito tempo. Ele também gostava de escutar música durante a madrugada, antes de sair para trabalhar. E a gente acordava escutando música pelo rádio de pilhas, sintonizado em programas desde as músicas do período clássico (especialmente as de Handel, Mozart e Beethoven) e às músicas nordestinas, notadamente as composições de Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Anastácia, Marinês, Trio Nordestino entre outros.

Entre os anos 1977 a 1983 houve uma grande seca que assolou o sertão nordestino, deixando a terra inóspita. Os jornais televisivos mostravam imagens de retirantes que saíam do sertão seco em busca de melhores oportunidades de vida. Reportagens davam conta desse desastre natural na vida das pessoas. Vi chegar no Acre muitas pessoas que fugiam da seca e se abrigavam na casa de parentes que por lá moravam. No início de 1983 tive a oportunidade de fazer a viagem inversa. Fui morar em Juazeiro do Norte, sul do Ceará, para estudar

¹ Decidi – junto com minha orientadora – que este texto introdutório seria construído a partir da minha experiência pessoal, optando por uma linguagem informal em primeira pessoa. Considero que o conhecimento prévio da minha história de vida, que tem raiz no sertão brasileiro do Norte e do Nordeste, transformou-se ao longo do tempo, as bases do meu interesse pelo tema abordado, o que ficou ainda mais claro enquanto mergulhava na pesquisa que originou este trabalho.

Teologia. Atravessei o Brasil de ônibus, numa longa e cansativa viagem de quatro dias, passando por Mato Grosso, Brasília, atravessando Goiás, Bahia e Pernambuco e, por fim, chegando ao Sul do Ceará, em Juazeiro. Durante o trajeto a paisagem foi mudando do verde vibrante ao cinza nordestino.

No dia seguinte à minha chegada, fomos convocados a ajudar na distribuição de alimentos em um bairro da periferia da cidade vizinha, Caririáçu/CE. Foi a partir dessa experiência que comecei a compreender o que a seca e a fome podiam causar na vida dos sertanejos: as pessoas eram esqueléticas, outras muito doentes e nada tinham para se alimentar. Também notei que aquelas imagens que eu criara ao longo de minha pequena existência sobre o sertão, estavam todas desmoronando, pois o sertão real era mais carente que o meu sertão imaginário.

Se por um lado o cinza nordestino trazia a carência alimentar, por outro lado trazia um tom prata com abundância sem igual, em termos culturais. Durante os quatro anos de estudos no Seminário², vi as romarias com suas cantigas, conheci o movimento de banda cabaçal, de Milagres/CE e do Crato/CE (Irmãos Anicetos), os penitentes da Irmandade da Cruz, de Barbalha/CE, o Cego Oliveira³ que tocava sua rabeca e cantava inúmeras cantigas como o Romance de João de Calais, no caminho do Horto, em Juazeiro do Norte/CE. E, a partir dessas realidades e de outras inúmeras experiências, fui criando uma nova ideia do Nordeste, a partir do sertão do Cariri. Um sertão mais intenso de culturas remotas, conformado em histórias longínquas.



Mais tarde fiz graduação em música. Enquanto trabalhava com grupos de canto coral e depois com grupos instrumentais, essa paisagem sonora sertaneja que eu vivenciara, foi tornando-se mais consciente e exigente e o repertório dos meus grupos musicais passou a percorrer ainda mais a música nordestina, principalmente as músicas tradicionais.

Certa vez um dos meus grupos corais foi convidado para abrir o Festival Vida e Arte, que homenageava o Padre Cícero. Como o grupo não poderia cantar parado em um ambiente

² Estudei Teologia no Seminário Batista do Cariri (SBC) entre os anos 1983 a 1986.

³ Capa de LP duplo – Cariri Produções Artísticas Ltda. M.E. Gravado em 1992, no Ceará, no governo do Ciro Gomes.

propício, como é de costume, devendo circular pelos corredores do Festival, optamos por fazer uma performance como numa procissão nos mesmos moldes das procissões de Juazeiro, onde o coral, fantasiado de romeiro, com chapéus, roupas, carregando velas acesas e cruzeiros, iria entre os boxes caminhando e cantando certos benditos de romarias comuns do Horto e seu museu com ex-votos dedicados pelos romeiros ao Padre Cícero. Isso agradou a plateia. Em quinze anos de apresentações e turnês pelo Brasil, a gente apresentava um repertório recheado, principalmente da música tradicional nordestina, que garantia nosso sucesso diante da nossa plateia.

Vivenciar essas manifestações descortina a ideia produzida de sertão apenas carente e alimenta a construção de uma nova ideia sobre esse espaço localizado entre o ficcional e a realidade experienciada. Nas composições de sertão, há o sertão intenso, cujas histórias parecem ser ecos de sociedades longínquas. Diante desse repertório cultural, a música é a fonte dessa pesquisa com o foco nas ressonâncias mouras nessa cultura sertaneja do Nordeste. Sem sombra de dúvida, a música desse ambiente é carregada de um enredo próprio, que aproxima a sonoridade da gestualidade, da narrativa e do cenário, como visto em certos benditos entoados pelos romeiros quando vão a Juazeiro do Norte, ou mesmo na obra de Ariano Suassuna (1974), cada um numa construção artística diversa.

Nesse sentido a obra de Elomar Figueira Mello é sintomática. O compositor baiano tem três filhos, dos quais, o mais moço, João Omar, acompanha o pai desde os nove anos de idade. Quando Elomar se formou em Arquitetura pela Universidade Federal da Bahia – UFBA, no final dos anos 1960, retornou à sua Vitória da Conquista/BA, permanecendo até os dias atuais. Sua formação musical iniciou-se ainda criança, acompanhando os cantos das festas religiosas, a música dos cantadores, violeiros e repentistas do sertão baiano com suas histórias e vivências.

Numa entrevista concedida a Eduardo Carvalho Ribeiro, em 29/07/2009, Elomar conta sua experiência com os cantadores e seus encantamento por aquele estilo narrativo:

[...] eu vi esses menestrelis, eu vi aquela música singela ali do campo, os forrós, tocando na sanfona, no violão. Aqueles cantares rústicos, aquelas canções, aquelas modinhas, aqueles romances medievais já bem distorcidos semanticamente pelo passar dos séculos, não é? Roubo de donzelas... Ouvi Zé Crau, Zé Guelê cantar, não foram muitos não! Zé Tocador lá na região da Palmeira onde eu passei parte da minha infância. [...] Aos 7, 8 anos já ouvia Luís Gonzaga, Humberto Teixeira, essas coisas, aquele sucesso que tava. E no rádio ouvindo as serestas, a música seresteira brasileira: Chico Alves, Orlando Silva, Augusto Calheiros, Vicente Celestino e Carlos Galhardo, cantando esse cancioneiro da seresta, né? Tangos de Gardel, muitos [...] aos 15 anos eu fui prá Salvador estudar. Lá descobri a Protofonia do Guarani, Hora do Brasil (RIBEIRO, 2009, p.?).

Noutra entrevista concedida ao pesquisador Igor Rossoni, Elomar assegura que nascera no sertão baiano o qual tinha uma tradição ibérica, marcadamente moura:

[...] nasci no sertão nordestino, o localizado na região sudoeste da Bahia - mais precisamente às fronteiras do Sertão da Ressaca a partir do Mato-Cipó - com toda tradição de uma antropo-melografia ibérica, vinculada por aproximadamente oito séculos de ocupação moura. (ROSSONI, 2007, p.1).

Elomar Figueira Mello é um artista conhecido no Brasil desde a década de 1970, como compositor, cantor e violonista. Sua obra é sintomática, pois suas músicas delineiam uma ideia de sertão a partir das manifestações populares que compõem as tradições sertanejas (ZUMTHOR, 1993). A obra do supracitado compositor é singular no conjunto da música contemporânea tradicional nordestina produzida no Brasil, entre outros como Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Anastácia, Marinês, Trio Nordestino, Quinteto Armorial, Banda de Pífanos de Caruaru, Banda Cabaçal dos Irmãos Anicetos. Ritmos musicais como o baião⁴, ciranda⁵, forró, frevo⁶, coco de roda⁷, embolada⁸, xaxado⁹, xote¹⁰, cavalo marinho¹¹, e alguns gêneros da cantoria como aboio, chula, coco, desafio, galope à beira-mar, gemedeira, martelo agalopado, martelo alagoano, mourão (mouro), parcela, puluxia, quadrão, sextilha etc. podem ser especiais para estabelecer o diálogo e análise da música elomariana, em relação à cultura moura.

⁴ O Baião é um gênero de música e dança popular da região Nordeste do Brasil, derivado de um tipo de lundu, denominado “baiano”, de cujo nome é corruptela.

⁵ A Ciranda é um gênero de música e dança de roda muito conhecida no Brasil, mais praticada na região Nordeste, principalmente em Pernambuco.

⁶ O forró e o frevo são ritmos e danças típicas do Nordeste do Brasil, praticados no carnaval, nas festas juninas e em outros eventos.

⁷ O Coco de roda é um ritmo e dança típica da região Nordeste do Brasil. “Coco” significa cabeça, de onde vêm as músicas de letras simples. Com influência africana e indígena, é uma dança de roda acompanhada de cantoria e executada em pares, fileiras ou círculos durante as festas populares do litoral e do sertão nordestino.

⁸ Embolada, Coco de embolada, Coco-de-improviso ou Coco de repente é uma arte muito popular surgida no Nordeste. Consiste em uma dupla de “cantadores” que, ao som enérgico e “batucante” do pandeiro, montam versos bastante métricos, rimados, rápidos e improvisados. O parceiro deve improvisar uma resposta rápida e, ao mesmo tempo, bem bolada. Caso não consiga, seu par é coroado triunfante.

⁹ Xaxado é uma dança e ritmo popular brasileira originada no sertão de Pernambuco. Foi muito praticada no passado durante o Cangaço, em celebração às suas vitórias. A palavra xaxado é uma onomatopeia do barulho xa-xa-xa, que os dançarinos fazem ao arrastar as alpercatas no chão durante a dança.

¹⁰ Xote é uma dança de salão de origem alemã, originalmente com o nome de Schottisch que significa “escocesa”, uma referência à Polca Escocesa, com passos semelhantes aos da polca, difundida na Europa e no Brasil, especialmente no Nordeste, onde é executada ao som de sanfonas nos bailes populares.

¹¹ O Cavalo-Marinho é um folguedo cênico brasileiro, típico da Zona da Mata Setentrional de Pernambuco. O auto integra o ciclo de festejos natalinos e o término se dá com dia de Reis que presta homenagem aos Reis Magos. O auto reúne encenações, coreografias, improvisos e toadas, além de uma série de danças tradicionais, tais como o coco, o mergulhão e a dança de São Gonçalo. O espetáculo é narrado através da linguagem falada, da declamação de loas e toadas - como são conhecidas as estrofes poéticas que integram o enredo. Ver mais em: OLIVEIRA, Érico José Souza de. **A Roda do mundo gira: um olhar etnocológico sobre a brincadeira do cavalo marinho estrela de ouro** (CONDADO – PERNAMBUCO). Tese. Universidade Federal da Bahia, 2006. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9609> > Acesso em 17.01.2020.

Embora haja uma grande diversidade de composição nessas referências, existe um elemento comum que norteia a música tradicional nordestina: a memória, visto que essa se traduz nas composições como uma melodia saudosa que está presente em boa parte das canções de Luiz Gonzaga ao se referir sobre o sertão como um lugar desejado, mas que permanece num estado pretérito. No caso do Quinteto Armorial, pode-se dizer que esse sentimento saudoso se materializa em forma de sons de um passado que se misturam com o presente, o que também poderia acontecer com as bandas de pífanos no sertão nordestino.

O músico em questão mescla a música erudita com as sonoridades das tradições musicais dos violeiros, dos cantadores, dos repentistas e daquelas tradições presentes nas festas religiosas, concebendo uma nova estética como a do Movimento Armorial, quando usa o violão como instrumento central que não assume somente a comum postura de acompanhar a harmonia para o canto, mas, paralelamente, também segue a mesma linha melódica do canto e apresenta pequenas variações em contraponto com a voz, aspectos ressaltados pelos berberes (FIGUEIREDO, 2018).

Essa breve exposição traz um esboço das tradições sertanejas como ressonâncias das milenares heranças mouras, vindas da Península Ibérica por meio dos portugueses. Tal cultura pode ser compreendida como uma mescla cultural de origem negra do Norte da África, dos berberes, que chega ao Nordeste brasileiro junto com os europeus. Desta forma a intensão desse trabalho não se trata de buscar ou identificar uma origem, mas sim em apontar ressonâncias, os ecos culturais mais precisamente dos berberes. Com o apoio teórico de autores como Jacques Rancière (2005), Gilles Deleuze (1997), Nietzsche (2007), Ibn Khaldûn (1958), Gilberto Freyre (2004), Câmara Cascudo (1978), Ariano Suassuna (1974) e Luis Soler (1978), numa interlocução entre a produção, as representações e as ressonâncias culturais nas expressões musicais.

A obra de Elomar Figueira Mello se encontra nesse pensamento de transfiguração. A explicação dá ressonância ao pressuposto de que há uma transmutação de ideias geradas na cantoria elomariana que são trazidas dos antigos gêneros musicais de herança moura, colocadas nas suas composições contemporâneas sobre o sertão, dando visibilidade para um remoto mundo ibérico, mas sobretudo norte-africano, berbere, através dos elementos preservados pela tradição sertaneja e na sua própria memória ao contexto contemporâneo do sertão.

Desta forma o objetivo dessa pesquisa é apontar as ressonâncias culturais dos berberes, nas práticas e representações, expressão e circulação de elementos temáticos do

sertão nordestino, tomando como base três obras de Elomar: *Das Barrancas do Rio Gavião* (1972), *Auto da Catingueira* (1983) e *Dos Confins do Sertão* (1986), considerando o processo histórico cultural que pode ser ressaltado como uma das consequências do silenciamento da influência da cultura moura sobre a obra a ser analisada.

Esse objetivo se desdobra em compreender a partir de análises da obra de Elomar, a forma (que são os gêneros musicais) e o conteúdo (ou seja, as temáticas) das representações do sertão. Com esse trabalho, espera-se fortalecer os estudos africanos na música brasileira e sua influência moura, ressaltando suas tradições e valores como um patrimônio sonoro-cultural do País e, por fim, enriquecer o lugar de debate sobre as referências sonoras, ampliando o conhecimento historiográfico das nossas matrizes culturais e o reconhecimento dos aspectos culturais mouros, pelo viés dos estudos africanos¹².

Intitulo essa pesquisa de Ressonâncias Mouras na Música de Elomar. Cada termo deste título tem um sentido na composição desta pesquisa. Primeiramente, considero que a produção de Elomar, como obra artística, pode ser tomada como texto e fonte desse trabalho. Isso potencializa as ressonâncias (primeiro vocábulo do título), pois permite ao trabalho uma audibilidade maior e mais agradável, além de multiplicar e desdobrar o som. Escolher o conceito de “ressonância” possibilita revelar a relação de cumplicidade e intensidade entre a cultura moura e a produção de Elomar. Através de uma se compreende – se audibiliza – melhor a outra, assim, mutuamente, ressoando mutuamente a construção política e poética de Elomar em relação à cultura moura.

O termo “mouro” serve para designar todos os muçulmanos do Magreb (Ocidente em árabe), isto é, da África do Norte (RODRIGUEZ, 2018) e, igualmente, apresenta certas características culturais dos povos norte-africanos, especialmente dos berberes islamizados, que chegando na Península Ibérica, levaram outra visão de mundo, o mundo Kel Tamacheque, amazir¹³. Além disso o vocábulo traz muito do racismo atual que, como originários da África,

¹² Entendo que seria importante assumir a perspectiva endógena sobre a história da sociedade Amazir comumente conhecida como berberes para entender as ressonâncias africanas na música de Elomar. No entanto, os estudos africanos, a partir do Brasil, demanda uma releitura pós-colonial sobre a história do Brasil e do mundo que no mestrado não houve tempo hábil para aprofundar. Assim o termo mouro designando a sociedade Amazir que dominou a Península Ibérica, ainda aparece como um elo entre a história da África e história do Brasil, marcando essa carência numa ruptura com a história eurocêntrica. Ver mais em: ADNANE, Mahfouz Ag. **Movências tamacheque além-fronteiras: conexões, performances em narrativas insurgentes em festivais culturais saarianos (2001 – 2017)**. Tese. São Paulo: PUS/SP, 2019.

¹³ “Kel Tamacheque é uma sociedade amazir (autodenominação de sociedade que muitos autores nomeiam como berbere) formada por descendentes dos primeiros habitantes do Norte da África, e de inúmeros entrelaçamentos de povos e culturas no bojo do movimento da história, que ocupam atualmente um vasto território no Saara central”. ADNANE, Mahfouz Ag. **Ichúmar: da errância à música como referência cultural Kel Tamacheque (1980 – 2010). Raízes históricas e produção contemporânea**. Dissertação. São Paulo: PUC/SP, 2014, p.29.

enfrentam. Daí o silenciamento sobre eles como influenciadores culturais. Por isso se torna ainda mais importante apresentar a influência positiva que estabeleceram por quase oito séculos na Península Ibérica. Assim eu olho a Península Ibérica a partir da influência cultural dos amazir, os berberes (mais conhecidos na Península Ibérica como mouros), especialmente da música e romances que produziram lá e da sua literatura e cantorias reproduzidas e adaptadas pela oralidade, aqui no sertão nordestino.

O termo música traz em si a ideia de cultura, do mesmo modo que traz a imagem sonora imbricada das feiras, embora esses sons não estejam lá diretamente. A música tem a folia do povo nas feiras, nas festas e nos folguedos, mas aparece como no cinema mudo, sendo apenas uma imagem alegórica da própria sonoridade. Além disso música define que o foco da pesquisa são os sons das melodias e das letras do compositor, arquiteto e escritor baiano Elomar. É a partir desta reflexão inicial que proponho o tema desta pesquisa que é estudar as ressonâncias mouras do sertão, que se tornou cenário, personagem e inspiração central na música de Elomar.

Estudiosos brasileiros de várias áreas do conhecimento como Ariano Suassuna (1974), Câmara Cascudo (1984), Gilberto Freyre (1992), Luís Soler (1978), Mário de Andrade (1942) consideram que os berberes ocuparam a Península por quase oitocentos anos e, mesmo depois de expulsos, mantiveram ativas as trocas culturais durante todo o período de colonização brasileira, etapa da história que reuniu europeus e africanos de regiões distintas do continente africano. Nesse processo de colonização é possível afirmar que os colonizadores que aportavam no Brasil trouxeram consigo traços culturais mouros que, em contato com outras culturas locais (indígena e, mais tarde, africana), se transformaram, na nova Colônia, em novos arranjos culturais. Além disso, os povos escravizados trazidos da África para a Colônia brasileira reforçaram esses traços culturais, potencializando essa ressonância na nossa cultura. Por isso é importante constatar características fortes e específicas da cultura moura, perceptíveis por meio dos elementos tanto nos gêneros musicais quanto nas temáticas presentes na música dos cantadores, nas festas e nos folguedos populares.

A originalidade desse estudo está em afirmar que a forma de tocar, a narrativa, a oralidade, as temáticas abordadas na cantoria com suas fórmulas e seus gêneros musicais presentes no trabalho do músico baiano, são ressonâncias da cultura moura. Outro aspecto importante deste trabalho é a forma de análise e classificação desses antigos e múltiplos elementos mouros presentes na obra de Elomar, através da linguagem que fortalecerão os estudos culturais da música popular, ressaltando essas heranças, tradições e valores de uma

cultura silenciada, embora cultivada pela oralidade sertaneja, como um patrimônio sonoro-cultural do país, possibilitando a ampliação dos conhecimentos da história da música brasileira, ancorada nessa cultura milenar. Considero, portanto, que silenciar os mouros é ignorar a história e a arte que vêm do continente africano, e, do mesmo modo, desconsiderar as heranças das nossas raízes culturais.

O início da investigação se deu com a pesquisa de autores do campo da filosofia, da literatura, da historiografia e da cultura popular brasileira. No entanto não foram encontradas muitas informações específicas sobre a influência moura na nossa cultura, nesses autores. Então, devido a essa escassez de fontes, foi necessário a recorrer a outras fontes, como dissertações, teses e livros que foram publicados no Brasil, e fora deste, tendo em vista a análise da produção musical do referido compositor, levando-se em conta o exame de referências relacionadas às heranças mouras no Nordeste brasileiro. Durante a pesquisa foram considerados alguns autores que deram base para o fio condutor dessa investigação. Também recorri à audição de três álbuns de Elomar Figueira de Mello, que perfazem vinte e cinco composições, que, ao escutar, fui associando aos conteúdos que já havia lido. O desafio, portanto, era articular uma leitura-auditiva desses três álbuns de Elomar com ressonâncias mouras da cantoria, que fui conhecendo melhor a partir da bibliografia sobre o tema. Assim essa dissertação está desenvolvida e organizada em cinco capítulos.

Intitulei o primeiro capítulo que acabei de apresentar, como “Al Muqaddimah, uma introdução”. Esse título é inspirado no título original da obra de Ibn Khaldûn (1958), o qual faz um extenso tratado da filosofia da história, ciências sociais, sociologia, economia, história cultural etc. A palavra muqaddimah vem do árabe e significa introdução à história. Contextualizei, nessa seção, o percurso de como cheguei ao objeto de pesquisa, contando aspectos culturais da minha história. Além disso apresentei em qual contexto se encontra a composição elomariana, fazendo uma breve relação ao contexto cultural dos mouros. Do mesmo modo foram apresentados a problemática, os objetivos (geral e específicos), a abordagem metodológica, o enfrentamento da escassez de fontes e, por fim, essa estrutura da dissertação.

O segundo capítulo, Identidade Cultural e Linguagem Popular, foi desenvolvido em duas seções: Na primeira seção apontei alguns movimentos que propuseram um formato para Identidade Nacional e Cultural Popular Regional. Trata-se de um breve passeio pelos principais eventos históricos que buscavam uma identidade cultural brasileira, na qual as contribuições de alguns autores apontam para novas compreensões sobre a influência moura

na cultura brasileira. O movimento modernista brasileiro, por exemplo, nos anos de 1920 trouxe numa de suas correntes essa busca por uma “originalidade” na arte (ÁVILA, 2013), ao investir numa espécie de retorno a elementos de uma cultura nacional fincada em manifestações que pôs em realce, por exemplo, a oralidade, os regionalismos, as lendas, os mitos etc. Também destaquei os estudos de Câmara Cascudo e de Ariano Suassuna, de que a cultura brasileira sofreu forte influência da cultura ibérica, a qual defendo ser de formação moura, e que a cultura popular, aqui representada pela cantoria, traz em si ecos dessa cultura africana (berbere). Nos anos de 1970 o jovem Elomar surge com canções que resgatam linguagem, personagens e cenários de um sertão brasileiro que dialogam com essas raízes mouras de Cascudo e Suassuna.

Na segunda seção fiz uma proposta de caracterização da linguagem como espaço de criação, isto é, a Linguagem Popular como Espaço de Criação do Artista, na qual a composição de Elomar é estudada na perspectiva de que realidade e ficção compõem a construção estética de sua obra, como ele vê e cria um sertão com um ideal sertanejo, no qual o fator cultural mouro é um participante afetivo do seu trabalho artístico. Explorei esse subtema através do pensamento de RANCIÈRE (2005) DELEUZE (1997) e NIETZSCHE (2007), que esclarecem o sentido de ficção e criação através de uma zona formada por elementos apresentados nas fronteiras do pensamento entre história, filosofia, literatura e música.

Dividi o terceiro capítulo, intitulado Ecos da África no Sertão Nordestino, em duas seções. Na primeira seção, chamada A Conquista Moura: Península Ibérica, fiz um breve panorama histórico da maneira como os berberes foram islamizados pelos árabes, como se influenciaram mutuamente e se juntaram a eles para conquistarem a Península Ibérica, a partir de 711 d.C., não somente militarmente, mas também levando uma sólida influência religiosa, política e, especialmente, uma imensa riqueza cultural inexistente daquele porte na Europa, influenciando e produzindo um desenvolvimento sociocultural na Ibéria, desde que chegaram e, até mesmo, depois de expulsos.

Na seção seguinte, tratei sobre as Influências Mouras na Colonização Brasileira. Discorri que a cultura moura aportou no Brasil vindas nas frotas portuguesas através do intenso trabalho dos jesuítas, do comércio Atlântico e da oralidade dos homens e mulheres que aqui aportavam.

No quarto capítulo, Ressonâncias Mouras no Ambiente Sertanejo, efetuei uma análise lítero-musical a partir de três obras de Elomar, que, primeiramente, são apresentadas

em Síntese: *Das Barrancas do Rio Gavião*, que tem na temática central o sertanejo retirante, apresentado de forma dramática; *O Auto da Catingueira* trata, através da oralidade e cantoria, sobre o mundo real e mítico de Dassanta e as paixões que inspirou com sua beleza; e *Dos Confins do Sertão* que é uma obra cheia de narrativas dos romances ibéricos, de tempos remotos (talvez dos séculos IX a XV) e lugares distantes (ou d'além mar) e isolados nas brenhas do sertão. Em seguida, apresentei algumas Heranças Mouras na Música de Elomar, destacando quatro elementos mouros presentes na obra do compositor supracitado: a oralidade, o cantador, o cenário e a cantoria: fórmulas e gêneros musicais, os quais representam com exatidão algumas das ressonâncias mouras na nossa cultura sertaneja, apontadas nessa dissertação.

No quinto capítulo, referente às Considerações Finais, aponte os principais obstáculos para a realização da pesquisa, bem como os resultados encontrados, os quais podem suscitar novas ponderações sobre a cultura moura na cultura popular nordestina, pois o texto não tem uma conclusão definitiva e está passível a futuras revisões. Por fim constam as referências bibliográficas e os anexos.

II. IDENTIDADE CULTURAL E LINGUAGEM POPULAR

Para investigar as culturas mouras que ressoam no sertão nordestino, desenhada na música de Elomar, torna-se inevitável inquirir sobre o caldeirão cultural que se avoluma intensamente no Nordeste brasileiro. A maioria das pesquisas sobre o trabalho de Elomar constata uma gênese cultural Ibérica de forma genérica¹⁴. Mas quem dominava a Península Ibérica antes das navegações? Vários estudos (KHALDÛN, 1958; CASCUDO, 1984; SOLER, 1978; RODRÍGUEZ, 2018) indicam que, vindos do Norte da África, os berberes, islamizados e conhecidos como mouros, quando já na Península, dominaram-na politicamente por quase oitocentos anos (de 711 a 1492 d.C.) e, conseqüentemente, a dominaram culturalmente deixando a marca de seus hábitos (e não só) nas práticas culturais da Península. O silenciamento dessa história se dá por serem os mouros originários da África. E isso é percebido também em muitas análises sobre a obra de Elomar, deixando-os invisibilizados.

Os mouros¹⁵ são povos africanos, principalmente os berberes, que habitam na região onde ficam hoje o Marrocos, Argélia, Tunísia, Líbia, Níger, B. Faso, Mali entre outros. Falam a língua berbere de origem africana e são considerados os povos mais antigos do continente africano, com aspectos culturais próprios. Os principais grupos linguísticos berberes pertencem a sociedades africanas bem diversas, como tuaregues, tamazights e chleuhs, além dos chaouias, rifains e kabyles, habitantes dos oásis do Saara. Eles eram nômades com economia baseada no comércio de tecido, alimentos, sal, artesanato e joias. Usavam o camelo, animal adaptado ao deserto, para transportar suas mercadorias e os oásis para comercializar e

¹⁴ ANDRADE, 2016, p.08. A autora diz que Elomar “rebusca o passado da história e da cultura do sertão, fazendo referências a elementos da *herança erudita galego-portuguesa medieval*, conservadas no cancionário popular nordestino e na literatura de cordel. O resultado é o resgate da conexão entre a arte do trovador, do menestrel medieval e a do cantador sertanejo”; BONAZZA, 2006, no resumo, fala de Elomar Figueira Mello como “um artista brasileiro, cantador, operista, arquiteto e criador de bodes, que utiliza em seus textos poético-musicais imagens *do universo medieval* “relidas” pelo sertanejo”; GUERREIRO, 2005, p.5. Sua tese “constitui-se numa leitura dos textos poético-musicais do compositor baiano Elomar Figueira Mello, em suas diversas linguagens e gêneros - canção, ensaio, poema, romance, teatro e ópera -, e dá visibilidade a uma prática artística, literária, musical e teatral singular, enraizada no sertão, com um *estilo clássico e traços da literatura medieval* e do romantismo”; PAES, 2016, p.08, analisou o romance de Elomar, “Sertanílias – romance de cavalaria, publicado em 2008, com as seguintes finalidades: compreender a abordagem que ele faz das matrizes medievais e avaliar a reconfiguração de sua narrativa a partir do referente, o sertão baiano, especificamente as regiões conhecidas como ‘Sertão da e o Médio São Francisco. As discussões desenvolvidas pautaram em duas hipóteses: os ciclos de *narrativas medievais*, ainda presentes nas tradições de cunho oral e, por conseguinte, na memória coletiva do sertanejo foram reconstruídos no referido romance e incorporados às lendas locais; o cavaleiro medieval é recuperado na construção idealizada da figura do protagonista”.

¹⁵ Acredita-se que os primeiros proto-berberes tenham surgido no Neolítico, fusão de três culturas pré-históricas originárias da própria África e do Oriente: os iberos-maurusienses, os capsenses os neolíticos (Desanges, 1983: 429 – 430). Citado por ADNANE, 2014, p. 30.

descansar das longas viagens. O termo “mouro” vem do latim “maures” que significa “negro”, em relação à pele escura desses povos (RODRIGUEZ, 2018).

No início do século VIII d.C., após o contato com árabes vindos do Oriente Médio para espalhar o islão, os mouros tornaram-se muçulmanos (RODRIGUEZ, 2018). Em 711 d.C., ao conquistarem a Península Ibérica, levaram consigo não somente o islã, mas também toda uma ciência arquitetônica, matemática, astronômica, medicinal, tecnológica, filosófica que contribuiu para a formação da cultura ocidental (KHALDÛN, 1958). Essa cultura se firmou na Ibéria por oito séculos. Os mouros foram definitivamente expulsos da Península às vésperas das grandes navegações, em 1492, pelos Reis Fernando de Aragão e Isabel de Castela (RESTON, 2008). Mesmo assim, eles ali deixaram uma forte herança cultural, expressa nas manifestações populares, na arquitetura e nas artes.

Os ecos dessa permanência moura na Península Ibérica chegaram ao Brasil ainda com as primeiras caravelas portuguesas, nas práticas e representações¹⁶ marcadas na memória do colonizador, como afirma Câmara Cascudo:

Não dizíamos árabe ou sarraceno, mas mouro, o nome mais constante na Península Ibérica, lembrando os berberes, mouros históricos, reinando na Espanha, vivos na recordação lusitana, Ifriqiya e Maghreb. (CASCUDO, 1984, p.15).

Os berberes apesar de serem confundidos com os árabes são um povo com marcas identitárias e com especificidades. Eles foram influenciados pelos árabes, que também os influenciaram durante todo processo histórico e político da expansão mulçumana. Os berberes islamizados se tornaram conhecidos por mouros na Idade Média. Sua cultura, fruto de um longo processo de contato entre vários povos, desde a Ásia, África e Península Ibérica, chega às Américas, por meio da colonização, e ao Nordeste brasileiro, a partir do século XVI (SANSONE, 2012).

Dessa maneira, o Nordeste brasileiro não é um mero receptor da longínqua cultura árabe, mas um receptor de uma mescla cultural que fundamentalmente tem sua composição calcada no Norte do continente africano, nas experiências dos berberes, já reordenadas na Península Ibérica. Talvez seja este aspecto que amplie a imensa dificuldade, durante muito tempo, para identificar esses elementos negros, berberes, africanos no imaginário do Nordeste. No entanto, podemos dizer que o Nordeste recebeu uma forte herança dos componentes culturais do universo mouro. Tanto através dos portugueses, quanto pelos escravizados vindos

¹⁶ “A representação é instrumento de um conhecimento mediato, que faz ver um objeto ausente através da sua substituição por uma imagem capaz de o reconstituir em memória e de o figurar tal como ele é” (CHARTIER, 1990, p.20).

diretamente do continente africano, especialmente daqueles que vieram da região do Saara. Este é um dos motivos pelos quais é possível investigar as composições de Elomar pelos indícios de elementos culturais mouros presentes na obra do artista. A obra de Elomar Figueira Mello tem o sertão como geografia mítica e simbólica aparente na sua produção musical, envolvendo temáticas e sonoridades reinventadas e povoadas por elementos culturais mouros.

1. IDENTIDADE NACIONAL E CULTURA REGIONAL

Pensar nas ressonâncias mouras no ambiente do sertão nordestino, nos permite averiguar que certas manifestações e permanências culturais nos mais variados e longínquos rincões sertanejos são notáveis desde a chegada dos portugueses. A variedade de gêneros musicais dos cantadores, repentistas ou violeiros (parcela, gemedeira, quadrão, coco, mourão, aboios, martelo agalopado, galope à beira mar, glosa [mote], desafio/peleja [ou repente]...), as festas populares como as festas juninas e a festa do Divino, e os folguedos como a marujada, o reisado, o pastoril, a cavalhada, a chegança, entre outras manifestações, são traços ibéricos de influência moura. Entretanto esses traços da cultura moura fincados na cultura brasileira, quase nunca foram considerados, devido ao silenciamento imposto pelos ibéricos, desde a expulsão dos mouros, às vésperas das grandes navegações, em 1492, pelos conhecidos reis católicos Fernando de Aragão e Isabel de Castela, no mesmo ano em que Colombo chegava à América (RESTON, 2008).

A cultura sertaneja tem profundas reverberações da cultura norte-africana, dos mouros, originários dos berberes, habitantes do deserto do Saara. E esconder ou não levar em conta uma cultura milenar, como a cultura moura, torna-se um ato político. Mas o que vemos é que quase não se nomeia essa herança nem na Península Ibérica, muito menos no Nordeste brasileiro. Esse panorama da Cultura popular, embora esquecido ou silenciado pela história oficial, continua pungente e vivo no sertão. Daí a importância de pensarmos que esses ecos culturais que abundam no sertão nordestino, se expondo de tal forma nessas manifestações de “raiz”, são uma das razões porque por “oitocentos anos de domínio político, de caldeamento racial e, sobretudo, de liderança cultural, não se apagam de uma hora para outra, pelo menos no seio da massa humana”, conforme Luis Soler (1978, p. 93). Essa desvalorização da cultura moura é um eco da depreciação dos africanos perpassada pelos ibéricos desde a expulsão dos mouros.

Destacamos que os mesmos portugueses e espanhóis, tendo as culturas mouras por herança durante tantos séculos, são parte do racismo estrutural global, em que documentar ou

narrar essa história não é possível, tornando-os invisibilizados. Essa é uma das razões que marcam o profundo silenciamento dessa cultura africana como integrante da cultura popular ibérica e, conseqüentemente, brasileira (LITO DE ALMEIDA, 2013; SOLER, 1978). Embora haja uma opacidade nas fontes bibliográficas de pesquisa sobre o tema, um pequeno número de pesquisadores oferece alguns lampejos que se pode perseguir. Desta forma, um dos principais obstáculos a serem transpostos para a realização dessa pesquisa é o enfrentamento da escassez de fontes que abordam o percurso histórico da cultura moura no Brasil. O processo histórico que tornou o discurso europeu dominante sobre aspectos da cultura brasileira, muitas vezes torna opaco o [re]conhecimento de matrizes culturais remotas que se tornaram praticamente invisíveis, sendo necessário a desconstrução de discursos a fim de possibilitar a investigação do objeto de pesquisa. Neste caso específico, a investigação se dá sobre as ressonâncias da cultura moura como elementos presentes na música de Elomar. A herança cultural moura na obra do compositor baiano é perceptível por meio dos elementos, tanto nos gêneros musicais, quanto nas temáticas presentes.

Para compreendermos melhor o contexto histórico da produção do compositor baiano Elomar, na busca pelas heranças culturais do sertão nordestino, torna-se necessário destacar alguns movimentos culturais que valorizaram a cultura popular como elemento imprescindível da identidade nacional e que envolveram importantes intelectuais brasileiros no século XX. Assim, lançamos mão de fatos relevantes para a história cultural brasileira responsáveis por trazerem à tona, especialmente na literatura, na música e nas artes plásticas, discussões que abordam a cultura popular brasileira.

O movimento modernista brasileiro nos anos de 1920 trouxe numa de suas correntes essa busca por uma “originalidade” na arte, segundo aponta Bernardo Élis (ÁVILA, 2013), ao investir numa espécie de retorno a elementos de uma cultura nacional fincada em manifestações que pôs em realce, por exemplo, a oralidade, os regionalismos, as lendas: “É a oralidade que leva à temática pelos problemas locais que agita e anima” (ÁVILA, 2013, p. 88). Do ponto de vista específico das relações entre a música e o movimento modernista, podemos ressaltar que o viés também persegue o fio condutor de uma origem das influências “afro-espanholas” [mouras] que de alguma forma moldam os ritmos que originaram a música brasileira (ÁVILA, 2013, p. 129).

Mário de Andrade (1942), um dos organizadores da Semana de Arte Moderna¹⁷, desde cedo percebeu que era de fundamental importância a cultura popular na formação da identidade nacional. Muito observador, ele tinha o hábito de documentar as culturas e as histórias. Anotava continuamente informações sobre as culturas populares e fez várias etnografias, levando essas experiências para a sua literatura, tornando-se um pesquisador respeitado no Brasil pela relevância na introdução da cultura popular como fundadora da nação.

Vinte anos após o evento que marcou a arte brasileira, Mário de Andrade (1942) apresenta uma reflexão de que o Movimento Modernista foi o resultado da fusão de três princípios fundamentais: no primeiro, *o direito à pesquisa estética*, que ele entendia que na literatura, na pintura e na música havia um claro avanço na conquista de liberdade às inquietações e pesquisas. Na *atualização da inteligência artística brasileira*, Mário julgava que o artista deveria ter uma "atitude estética", se voltando ao cerne do próprio fazer-artístico. Daí o seu intenso interesse pela cultura popular que ele intitulava de folclore¹⁸, o que o levaria ao estudo e ao inventário da tradição e à defesa das "coisas brasileiras", das manifestações populares. O terceiro princípio seria a *estabilização de uma consciência criadora nacional*, um discurso que se pretendia ser fundador da identidade brasileira, embora dificilmente pudesse ser alcançado. Desta forma o Modernismo foi um enorme movimento cultural que reverberou fortemente, tanto sobre o panorama artístico quanto sobre os brasileiros, no campo da literatura, na música e nas artes plásticas, numa reelaboração cultural do Brasil.

Ao visitar a Amazônia e o Nordeste em expedições culturais, Mário de Andrade conheceu, se tornou amigo de Câmara Cascudo, trocando cartas e ideias até sua morte. Mário, numa carta em 09.06.1937, aconselhou Cascudo que, em lugar de escrever sobre o Conde d'Eu, "um príncipe vazio, tão desimportante, figura de nenhum alcance fundamental",

¹⁷ "A Semana de 22 é o mais importante "fato" da história da cultura moderna no Brasil. Por isso ela possui uma existência histórica que lhe permite ser inventada e desinventada, amada e odiada, reconstituída e desconstruída em todos os momentos em que a história do Brasil moderno é colocada em questão. A Semana tornou-se efeméride oficial e passou a ser reinventada conforme os interesses e necessidades de cada época em que o Brasil teve que repensar sua modernidade. É o que o artigo pretende demonstrar, partindo da análise dos vinte primeiros anos da existência histórica da Semana. [...] A história da Semana é a história do nosso século querendo saber quem somos e para onde vamos – com mais ou menos desatino". ALAMBERT, Francisco. A reinvenção da Semana (1932-1942) Dossiê (Semana de Arte Moderna) - REVISTA USP • São Paulo • n. 94 • P. 107-118 • junho/julho/agosto, 2012.

¹⁸ Esse fato demonstra como a cultura popular vai sendo utilizada e substituindo o termo "folclore". Durval Muniz demonstra as "genealogias de atitudes, práticas, ditos e escritos que vão paulatinamente dando forma a este novo objeto para o saber que é: o folclore nordestino, a cultura do Nordeste, mais tarde nomeados de cultura popular nordestina" (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p 117).

escrevesse sobre folclore, numa insistência profunda. Nessa carta Mário de Andrade aponta a riqueza cultural nordestina em termos cômicos:

youê tem a riqueza folclórica aí passando na sua rua a qualquer hora [...] você precisa um bocado mais descer dessa rede em que você passa o tempo inteiro lendo até dormir [...] não faça escritos ao vai-e-vem da rede, faça escrito das bocas e dos hábitos que você foi buscar na casa, no mucambo, no antro, na festança, na plantação, no cais, no boteco do povo (MELO, 2000, p. 146).

Mário de Andrade, dessa forma, alertou a Câmara Cascudo que ele deveria se voltar para os estudos da terra, do sertão, do folclore. E, incentivado para estudar a cultura popular, Luís da Câmara Cascudo se debruçou ainda mais sobre o tema durante a vida inteira. Fundou a Sociedade Brasileira de Folclore que propunha uma teoria para a cultura popular, além de estabelecer o conceito de Literatura Oral no Brasil e escrever inúmeras obras, sendo a mais importante o "Dicionário do Folclore Brasileiro", de referência mundial, no estudo de cultura popular. Numa entrevista disse que sempre pesquisou o folclore, porque

queria saber a história de todas as cousas do campo e da cidade; a convivência dos humildes, sábios, analfabetos, sabedores dos segredos do Mar, das Estrelas, dos morros silenciosos; as assombrações, os mistérios. Jamais abandonei o caminho que leva ao encantamento do passado (DANTAS, 1970/2014, p. 9).



Cédula de 50.000 cruzeiros com a efígie de Câmara Cascudo. Casa da Moeda do Brasil (9 de dezembro de 1991). «Museu de Valores do Banco Central do Brasil».

Os estudos de Câmara Cascudo sobre o sertão apontam que as manifestações da cultura popular, nomeadas por ele como folclore brasileiro, são reminiscências ou heranças ibérica, mas também africana. Essas heranças permanecem nítidas e vivas no cotidiano

brasileiro, através das crendices, histórias, gestos, hábitos alimentares, cantorias. Os mouros não somente deixaram profundas marcas culturais na Península Ibérica, mas também na cultura brasileira. Porque junto com o colonizador, desembarcaram no Brasil os ecos linguísticos, musicais, culinários, arquitetônicos, decorativos, técnicas agrícolas e de irrigação, farmacologia e medicina; e, junto com os escravizados, todas essas heranças eram realimentadas. Por isso sua presença é formadora da cultura popular e sociedade brasileira.

Câmara Cascudo (1984) argumenta que falamos centenas de palavras de origem árabe: açúcar, café, arroz, azeitona, algodão, açougue, tambor, arroba, cenoura etc. Destaca-se ainda que a maioria das palavras iniciadas por “al”, artigo definido na gramática do idioma árabe, foi sendo incorporado por nossos antepassados. A presença moura está na arquitetura, na doçaria e até no pé do nordestino, pois a popular alparcata, foi introduzida na Ibéria pelos berberes. Além disso argumenta que o torço ou turbante improvisado, um pano estreito que envolve parte da cabeça feminina, ocultando os cabelos, é também um elemento mouro. Observa que dos três Reis-Magos, Belchior, o rei negro, é mouro, de turbante. O traje mouro da chegança é vermelho, inclusive seu turbante com a meia-lua.



Foto sobre Ravenna, Itália – 14/outubro/2016: Mosaico com os três *Reis Magos* em Sant Apollinare Nuovo em Ravenna Cerca do século VI. Imagem de decoração, catedral, italiano – 91260431 Disponível em: <https://elrethistorico.com/la-primera-imagen-los-reyes-magos-la-historia/> Acesso: 14.12.2019 – Os três reis magos desse mosaico representavam os principais povos: os mouros, os orientais e os europeus.

O sociólogo Gilberto Freyre¹⁹ (2004), por exemplo, em seu *Sobrados e Mucambos*, igualmente ressalta que nossa influência cultural ibérica, na verdade, não seria exclusivamente europeia, com efêmeros domínios franceses no Rio de Janeiro e no Maranhão, de holandeses

¹⁹ Após Casa Grande e Senzala (1933), Gilberto Freyre publicou Sobrados e Mucambos (1936), Nordeste (1937), Açúcar (1939), Aventura e Rotina (1953), Assombrações do Recife Velho (1955), Sociologia da Medicina (1967) e muitos outros trabalhos sobre a cultura brasileira.

no Nordeste, ou de ingleses na Amazônia, mas a cultura brasileira está impregnada pela influência moura, quando diz que

O primado ibérico de cultura nunca foi, no Brasil, exclusivamente europeu mas, em grande parte, impregnado de influências mouras, árabes, israelitas, maometanas. De influências do Oriente mescladas às do Ocidente. De sobrevivências sólidas do Oriente não de todo dissolvidas nas predominâncias do Ocidente sobre Portugal ou sobre a Ibéria (FREYRE, 2004, p. 552).

Esses traços africanos de nossa cultura foram transmitidos desde os primeiros momentos de colonização, se desenvolveram de forma preponderante e ainda permanecem nas sonoridades, costumes, formas, cores e gestos, como herança dos mouros, dos Norte-africanos, especialmente no sertão nordestino (FREYRE, 2004, p.430).

Tanto Gilberto Freyre, quanto Luís da Câmara Cascudo estavam entre os intelectuais que procuravam construir uma ideia de identidade nacional através da cultura. Eles contribuíram grandemente para a questão da busca de traços mouros presentes nas manifestações do povo brasileiro. Nos seus estudos identificaram e indicaram ecos mais distantes impregnados na Península Ibérica, percebendo a influência dos mouros também na cultura brasileira.

Em 1933 ao publicar *Casa Grande & Senzala*, Gilberto Freyre (1992) mostrou que os mouros na Ibéria, foram fundamentais para que os ibéricos, especialmente os portugueses, fossem bem-sucedidos na empreitada das grandes navegações. Entre as contribuições que trouxeram, destacam-se o azulejo decorativos nos chafarizes e igrejas, os pátios floridos e os detalhes em arabescos, a atração pelo asseio, pela claridade, pela água, e aspectos gastronômicos, como o gosto pelos quitutes, pelas comidas oleosas, gordurosas e açucaradas.

Freyre considera que provavelmente tenham vindos ao Brasil, entre os primeiros colonos, muitos mouros e moçárabes. Gilberto Freyre (1992) usou o termo “mouro” pelo fato de que os mouros terem reinado por séculos na Península Ibérica e permanecerem vivos na memória lusitana, Ifriqiya e Magreb (CASCUDO 1984), mas também pela intenção de falar mais sobre aqueles que vieram na lembrança do colonizador e ficaram. Provavelmente Freyre e Cascudo, referências do pensamento social brasileiro, tenham iniciado a constatação da presença moura na busca de uma identidade nacional e apontado contribuições em nossa cultura.

Um ponto importante é que esses estudiosos apontam que a cultura moura está proeminente na cultura sertaneja, manifestações populares do sertão desde o “descobrimento” do Brasil. Além disso essa cultura se manifesta nas festas religiosas, nas brincadeiras infantis,

na moralidade imposta na sociedade sertaneja, nas cantorias e nas manifestações artísticas, bem como nos romances da literatura de cordel.

Na mesma trilha da construção da identidade nacional, por uma outra perspectiva mais regionalista, temos um movimento que surgiu após o fim da segunda Guerra Mundial (1939 - 1945) que teve impacto importante na forma de pensar culturalmente a região Nordeste. Nesse trajeto é possível identificar Ariano Suassuna que tinha ido da Paraíba para Pernambuco para estudar ainda nos anos 1942 (VITOR & LINS, 2018, p.12). Já entre os anos 1950 e 1960 ele tornara-se conhecido como intelectual ligado às artes e pesquisador cultural.

Entre os anos de 1950 e 1970 houve uma série de movimentos artísticos culturais que buscavam a consolidação de uma identidade cultural para o Brasil. No final dos anos 1950, Miguel Arraes²⁰ convidou um grupo de intelectuais que deu início a estudos sobre a construção de uma identidade regional, a partir do eixo Pernambuco – Paraíba, criando o Movimento de Cultura Popular²¹ (MCP), que abriu espaços de diálogos entre as culturas populares e os intelectuais nos anos 1960, mas que também ocorreu na Bahia e se estendeu pelo Brasil. Esse movimento

tinha uma atuação um pouco mais regionalizada do que o Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE. Era integrado por muitos intelectuais, como Paulo Freire, Francisco Brennand, Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho e outros. O objetivo principal do MCP era conscientizar as pessoas através de esportes, cultura e recreação, e foi sustentada quase que exclusivamente através de convênios com a prefeitura municipal. O MCP foi extinto em 1964, pela ditadura militar. (SANTOS, 2009)

Ariano Suassuna (1974), sendo um preeminente defensor da cultura nordestina brasileira, idealiza e cria o Movimento Armorial, que é a construção de uma estética que procura mostrar de forma erudita o que é popular, numa proposta de realizar uma arte brasileira erudita a partir de elementos populares da nossa cultura, orientando para esse fim todas as formas de expressões artísticas como música, dança, literatura, artes plásticas, teatro, cinema, arquitetura, entre outras manifestações artístico-culturais. Ariano concebe a arte armorial brasileira assim:

²⁰ Miguel Arrais de Alencar nasceu em Araripe/CE no dia 15 de dezembro de 1916 e faleceu em 13 de agosto de 2005 em Recife/PE. Advogado, economista e político brasileiro, foi prefeito da cidade de Recife, deputado estadual, deputado federal e por três vezes governador de Pernambuco. Foi o homenageado na Unidos de Vila Isabel no Carnaval de 2016. Considerado defensor intransigente dos pobres, seu nome foi incluído no Livro dos Heróis da Pátria no dia 25 de setembro de 2018.

²¹ O Movimento de Cultura Popular (MCP) foi criado em parceria com estudantes, artistas e intelectuais, com o objetivo de alfabetizar de jovens e adultos; porém, o movimento ampliou para a conscientização política e a elevação do nível cultural dos mais carentes, através de instalação de galerias de arte, cinemas, teatros, parques de recreação, oficinas de artes plásticas e teleclubes, além de fazer debates sobre cultura popular e valorizar o artesanato e as festas tradicionais.

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos "folhetos" do Romancero Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus "cantares", e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romancero relacionados (SUASSUNA, 1974, p.7).

Os estudos de Ariano Suassuna (1974), que defendia ardorosamente as culturas brasileiras e a identidade nacional singular, impulsionaram a criar o Movimento Armorial, que incluía diferentes tipos de arte. Suassuna apresentou o sertão como universo cultural e lúdico. E o sertanejo foi transportado para um universo mítico, retirado de sua vida comum e colocado no centro de uma cena lúdica, de uma prazenteira, resgatando assim o espírito mágico da literatura de cordel, marcada pela oralidade, muito popular no Nordeste brasileiro. O Movimento Armorial, desse modo, enfrentou a questão da produção de uma arte brasileira mais voltada para o lado criativo do que conceitual, mais prático que teórico, pois, por se propor ser um princípio estético, era necessário criar uma arte baseada nos elementos originais da cultura popular.

Nesse contexto, surge uma sequência de álbuns "Cantoria" [1 e 2 (1984); 3 (1995)] que envolvem Elomar, Geraldo Azevedo, Vital Farias e Xangai. Todos eles têm em comum o modo de fazer música marcado pelo resgate ou construção de uma estética "original" nordestina. A formação do compositor Elomar é importante para pensar a criação e construção de sua obra – entre os anos 1960 e 2000. Nos anos 1960, em Salvador, também havia uma efervescência cultural que deve ter impactado na forma de compor do referido cantor, enquanto estudava Arquitetura na Universidade Federal da Bahia - UFBA, entre 1959 e 1964.

Edgard Santos, reitor da UFBA²², esteve ligado ao projeto nacional de cultura, especialmente à forma de uma discografia da Bahia, mas também ligado à atmosfera e efervescência cultural no Brasil que coloca o tema popular no nacional ou nacional no popular, em um debate de construção de um projeto de cultura. O reitor, sem se descuidar da ciência, concebeu a proposta ambiciosa no campo das artes e humanidades: o teatro, a dança, a música, os estudos africanos, eram atualidades no currículo universitário brasileiro de então. Desta forma o proeminente reitor Edgar Santos promoveu a vinda para Salvador de conceituados intelectuais e artistas de várias partes do mundo, como o maestro alemão Hans-Joachim

²² Ver mais em: RISÉRIO, Antônio. **Avant-garde na Bahia**. Série Pontos sobre o Brasil. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995. O livro é um ensaio da recente história da cultura brasileira. Caetano Veloso fez a apresentação do livro. Antônio Risério é poeta, escritor e antropólogo. Fez política estudantil em 1968, mergulhou na viagem da contracultura, editou revistas de poesia experimental nos anos 1970, escreveu para a imprensa brasileira e concebeu o Centro de Referência Afronegra.

Koellreutter, que dirigiu a Escola de Música, os suíços Walter Smetak e Ernst Widmer, para coordenar os Seminários de Música da Bahia, o diretor teatral Martim Gonçalves, a dançarina Yanka Rudzka, entre outros. A interação e o aprendizado com muitos desses artistas, produzia uma grande efervescência cultural, entre os que circulavam pela UFBA, como os jovens Caetano Veloso, Gilberto Gil, Glauber Rocha, entre outros. Conforme Gilberto Mendes,

Logo após o término da Segunda Guerra Mundial houve a primeira tentativa de uma nova música brasileira, partindo de um grupo de compositores dentre os quais se destacavam Claudio Santoro, Guerra Peixe e Eunice Catunda, reunidos em torno do Prof. Koellreutter. (ÁVILA, 2013, p. 133).

Caetano Veloso, na sua apresentação do livro de Antônio Risério (1995), considera que ainda há algo a ser conhecido na história cultural da Bahia, no final dos anos 1950:

O que aconteceu na Bahia do final dos anos cinquenta ao início dos sessenta (mostro aqui ter aprendido a lição de português de Risério) é ainda um aspecto pouco conhecido – embora determinante – da história recente da cultura brasileira. Este livro vem fazê-lo inteligível. Para mim, Risério revela nele o sentido de minha própria inserção no mundo (RISÉRIO, 1995, prefácio).

Certamente que a experiência de Elomar no sertão juntamente com toda essa efervescência cultural que ele vivenciava na UFBA, durante seu curso de Arquitetura, teve influência na sua formação como compositor e intérprete da sua obra. Assim, os gêneros musicais, os temas cotidianos e os anseios sertanejos tornaram-se material para a composição das músicas do artista que via nessa cultura sertaneja elementos necessários para criar o diálogo entre o popular e o erudito, tal como Ariano Suassuna, propusera.

Nessa mesma linha, Luis Soler²³ (1978), autor de *As raízes árabes na tradição poético-musical do sertão nordestino*, indica que os mouros ou berberes, povos norte-africanos articulados pelo comércio e política de consolidação com as demais sociedades subsaarianas, são antecedentes de muitos dos que povoaram o solo nordestino dos primeiros tempos de colonização, dos quais também ainda fariam parte muitos jesuítas, homens e mulheres comuns e escravizados colonizadores. Soler (1978) também defende que as tradições mouras e sertanejas coexistiam e que havia muitas coincidências entre elas, como

o lenço cobrindo a boca e o pescoço das mulheres, a instituição da cabra na vida caseira, o amor ao cavalo, um verdadeiro culto entre os sertanejos, muitos tipos de comida: as coalhadas e os requeijões sertanejos, o cuzcuz - o alcuzcuz dos árabes... (SOLER, 1978, p.68).

²³ O músico violinista catalão naturalizado brasileiro Luis Soler Realp (1920 – 2011) conviveu com Ariano Suassuna, foi participante do Movimento Armorial, integrante da Orquestra Armorial e Romançal, além de ter sido professor do músico Antônio Carlos Nóbrega (violinista do Quinteto Armorial).

E ainda enumera “o canto narrativo, mais falado do que cantado” dos cantadores nordestinos como uma reminiscência do “lingui-lingui” árabe, “o lenga-lenga da gíria dos cantadores” (SOLER, 1978, p.69).

O pesquisador Luis Soler entende que o caldeirão cultural nordestino é uma herança moura, vinda do Norte da África. Por esta razão ele considera que os tipos de “repente nordestino” seguem padrões estruturais dos versos e rimas, das modalidades mouras de repentes e desafios como o martelo agalopado, martelo alagoano, o galope à beira-mar, o quadrão, a gemedeira, a sextilha e o mourão (mouro). Essas estruturas formais eram fórmulas de diversão muito antiga que envolvia música, histórias, notícias de outros lugares, era um momento de diversão e encontros, um território onde entravam em cena a magia e o fantástico. A cantoria e seus gêneros como o desafio pertencem a uma tradição musical moura. Portanto, do ponto de vista lítero-musical, essa é uma antiga fórmula modal estabelecida pelos mouros. Eis uma das razões de Elomar se aventurar por esse reino da imaginação, terra sem fronteiras, onde entidades e seres míticos e misteriosos circulam lado a lado com figuras reais de beatos, donzelas, vaqueiros e andarilhos.

Luis Soler (1978) esclarece que a escassez de referência sobre os mouros no Brasil, ocorre pelo fato de, como indivíduos, representarem um número irrelevante na colonização do sertão, apesar da sua relevância simbólica, não tem história registrada. Além disso, quando nossa colonização se iniciou, a história era escrita pelos ibéricos, que tinham acabado de expulsá-los da Península, ignorando-os completamente (SOLER, 1978, p. 93).

As contribuições de autores como Mário de Andrade (1942), Câmara Cascudo (1984), Gilberto Freyre (2004), Ariano Suassuna (1974) e Luiz Soler (1978), entre outros, apontam para novas compreensões sobre a influência moura na cultura brasileira, cujos traços estamos expondo. Suas pesquisas sob o ponto de vista da cultura popular foram um marco dos estudos etnográficos do século XX, especialmente aqueles sobre o sertão como ambiente onde ocorrem as histórias fantasiosas, dos assombros e das festas, sobre o sertão como base das narrativas musicais, literárias, plásticas e cinematográficas. Porque lá no sertão floresceu a literatura de cordel, a cantoria, e todas outras manifestações populares. Mas, apesar de ser borbulhante e de dar motes para tantos enredos nas diversas formas de manifestações, continua esquecido e silenciado como ecos mouros.

2. LINGUAGEM POPULAR COMO ESPAÇO DE CRIAÇÃO DO ARTISTA

Podemos dizer que a arte é capaz de transportar o ser humano a mundos paralelos, fictícios, para que o observador, leitor ou ouvinte tenha múltiplas emoções que se qualificam em experiência única, conforme o contexto explanado por John Dewey (2010, p.110). E, tratando sobre os níveis de experiência artística, o autor defende que “a arte celebra com intensidade peculiar os momentos em que o passado reforça o presente e em que o futuro é uma intensificação do que existe agora” (DEWEY, 2010, p. 82). O autor desenvolve uma filosofia pragmática da arte considerando a experiência como um modo fundamental de acesso à obra de arte. Desta forma, sua concepção se torna relevante para a percepção da obra de arte contemporânea e o processo de aprendizado a partir da experiência artística.

Consequentemente, uma das vantagens da arte é revelar espaços incompreensíveis à humanidade. E a vantagem da ficção é mostrar os espaços incompreensíveis, justamente para restituir ou aproximar à realidade. Por isso ela tem a capacidade de dizer o que se pensa, por suas especificidades e por suas limitações, de dizer o que outras disciplinas não afirmam, sendo, portanto, agregadora e influenciadora a uma reflexão mais profunda sobre o ambiente e para além de si (RANCIERE, 2005).

Platão (2006) propôs em sua República²⁴ que o poeta estivesse fora da ordem social. O fato que o poeta é expulso não é uma consequência, mas um paradigma. O poeta é excluído porque ele atravessa e confirma a partilha da cidade, como divisão. Da mesma maneira que a lógica, no lugar da arte, configura a sociedade em que vivemos. Entretanto, o poeta transita sempre, não fica parado, pois ele é aquele que pode construir história de um lugar com suas narrativas, registrando o que é social, a partir do objeto do sensível, a partir da experiência sensível. A arte sempre reflete a política, mas não a política partidária. Elomar faz esse trânsito quando faz uma crônica de uma donzela (Dassanta²⁵) que se apaixona por um forasteiro, de um vaqueiro que cuida de um rebanho bovino ou caprino, da seca que assola o sertão e, a partir de um olhar artístico, o poeta agrega e redefine a divisão política da sociedade, do ambiente sertanejo.

²⁴ A República (Πολιτεία = Politeia no original grego), escrita por volta de 380 a.C., foi a obra de maior destaque de Platão. A obra se baseia na necessidade de descobrir um método capaz de garantir a gestão harmoniosa de uma determinada sociedade, mantendo-a livre de quaisquer interesses pessoais, disputas particulares, possibilidade de um regime político anárquico e, por fim, protegendo-a ainda do caos por completo. PLATÃO. *A República* [Tradução: Anna Lia do Amaral de Almeida Prado]. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

²⁵ Dassanta é a personagem central do *Auto da Catingueira*, obra de Elomar.

O pensamento de Jacques Rancière (2005) implica a configuração de restituição, de estabelecimento de uma partilha política. Seu texto *A Partilha do Sensível* fundamenta a reflexão sobre as relações estético-políticas envolvidas na construção da obra de arte, nos saberes que tecem a obra e os sentidos culturais que emanam dela. Esse olhar sobre a obra de Elomar aponta para um compositor cuja performance está centrada na oralidade, mas também para um regime cuja arte e política, realidade e ficção compõem a construção estética do trabalho artístico que contempla uma memória escrita e sonora. Na verdade, a partilha da arte, da sensibilidade, da experiência estética e da política realiza um movimento de reestruturação social, numa redefinição da existência, criando formas de ver e mostrar a realidade. Rancière (2005) afirma que

Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outras tomam parte nessa partilha... A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no *comum* em função daquilo que faz, do tempo e do espaço que essa atividade exerce. (RANCIÈRE, 2005, p.15).

A intenção de Rancière (2005) é que a partilha do sensível determine a configuração da sociedade, numa reconfiguração do sensível. A partilha é uma contra leitura da polis, da cidade, que não pensa a polis como uma orquestração, disciplinarização, controle, mas que é capaz de produzir parasita, explorador, aproveitador. O autor desenvolve a ideia de regime ético e regime estético, onde o regime ético é mais ligado a Platão, sendo mais político, e que a arte deve responder a uma prática na sociedade, onde cada indivíduo ocupa um lugar e deve ser funcional para que, de alguma forma, a cidade possa funcionar. O resultado aplicativo desse regime seria a crítica de Aristóteles a Platão, que instala o regime da *mimesis*, com uma série de categorias que definiriam o regime representativo que é a submissão da imagem à palavra, a separação das belas artes das artes aplicadas, onde a principal questão seria o desenvolvimento linear com começo, meio e fim, onde em toda causa existe uma consequência (causa e efeito) que seria o próprio regime representativo e se desmontaria no regime estético. O regime estético seria a crise da representação, onde não existiria mais causa e efeito. É justamente o regime da história do comum, dos invisíveis da sociedade, dando voz ao comum, numa perspectiva inovadora.

Na verdade, essa partilha da arte, da sensibilidade, da experiência estética, da política, da “polis”, cidade construída como policiamento, divisões, áreas ou grupo, faz um movimento

de reestruturação social, numa redefinição da existência criando formas de ver e mostrar a realidade, onde “as práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade”, conforme Rancière (2005, p.17). A arte transita nesse perímetro, mas ela passa a morar nas fronteiras do sentido, no limite entre tempo e espaço, visível/dizível e invisível, palavra e ruído, com intuito de definir a arena e o jogo da política como configuração da experiência. Em momentos de censura, por exemplo, a arte impulsiona a criatividade e desafia o artista obrigando-o ser mais criativo, seja na criação de um filme, um poema ou uma música, a partir “do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto” (RANCIÈRE, 2005, p.17). A arte será mais criativa e essa criação pode ser recebida como, politicamente, mais carregada ou menos carregada.

Nessas fronteiras, a arte está entre o empírico e o teórico, mas ela tem seus próprios esquemas de provas. Entretanto a lógica de comprovação, a lógica da prova, a construção da prova poética, estética e filosófica obedece a outras lógicas. E assim os pintores, os poetas e os músicos traduzem “de maneira mais agradável aquilo que os filósofos já teriam pensado de maneira complicada...” (GAGNEBIN, 2006, p. 202). Elomar faz isso quando, por exemplo, ele constrói a personagem de Dassanta, cheia de vigor físico, destemida frente às circunstâncias sertanejas, mas que também tem seus medos de certas assombrações, visagens e latumias. A lógica da narrativa está em criar uma personagem mística, mas baseada no ser humano real.

Desta forma a literatura contribui para a história do pensamento. Quem desenvolve esse pensamento é a literatura, que trabalha com a linguagem e esta faz o jogo do pensamento. Assim a arte testa os limites da linguagem cujo objetivo é diminuir as fronteiras do real e da criação. A filosofia não tem a pretensão de ter uma mensagem verbal com função conceitual, racional, em áreas intermediárias, de sobreposição, de textos ficcionais, com dimensão especulativa ou, ao contrário, textos ficcionais que têm uma carga filosófica.

Isso não significa que não haja distensões entre o texto especulativo e o ficcional. Entretanto a distensão de ver isso como arte e a distensão verbal como raciocínio é produto da filosofia, do que ela estabelece como fronteira. Então afirmar em absoluto que a filosofia é racional e se preocupa com a linguagem no sentido de ter de expressar a complexidade do pensamento de especulação, de hipóteses e afirmar que a arte se preocupa com a linguagem porque ela persegue uma preocupação poética, mimética, são também produtos da própria caracterização que se opera no âmbito racional.

Entretanto, é necessário admitir que a tentativa de determinar a linguagem especulativa como algo privado da filosofia, distinto das demais, carrega os traços do que é negado e, ao que tudo indica, superado, pois “o literário não é superado pela filosofia, mesmo na filosofia de Platão ou especialmente na de Platão” (MAGALHÃES, 2009, p. 51). O professor Antônio Magalhães (2009, p. 48) também indica que a Poética de Aristóteles mostra uma visão diferente dessa ideia sobre a função da arte e da poesia, tendo a *mimeses* algo indispensável, característico da poesia, que estabelece a distinção do saber resultante da história e que aproxima a poesia da filosofia, deixando claro que

a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas que podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade. Não é em metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta; a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma história com o metro do que sem ele; a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos que podiam acontecer. Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares. Enunciar verdades gerais é dizer que espécie de coisas um indivíduo de natureza tal vem dizer ou fazer verossímil ou necessariamente; a isso visa a Poesia, ainda quando nomeia personagens (ARISTÓTELES, 1997, IX, p.28).

O que Aristóteles anuncia é que embora cada arte tenha a sua própria linguagem, a história, a literatura e a filosofia usam a linguagem escrita como forma de comunicação da realidade. Enquanto a história relata o fato, a literatura possibilita um fato, já a filosofia analisa os relatos factuais e os fictícios. Cada uma dessas manifestações se apresenta como faceta de um complexo total.

Jean-François Lyotard (1986), um importante filósofo francês na discussão sobre a pós-modernidade, comparou o discurso a “jogos da linguagem”. Para ele os discursos são sistemas discretos de atividades governadas por regras que envolvem a linguagem. Como não há um conjunto comum de suposições em relação às quais suas reivindicações ou pontos de vista conflitantes possam ser julgados, não há razão universal ou verdade. Dessa forma os discursos são na maior parte incalculáveis. Assim sendo, ele defende que

Um artista, um escritor pós-moderno está na situação de um filósofo: o texto que escreve, a obra que realiza não é, em princípio, governada por regras já estabelecidas, e não podem ser julgadas por regras já determinadas, e não podem ser julgadas mediante um juízo determinante, aplicando a esse texto, a essa obra, categorias conhecidas. Estas regras e estas categorias são aquilo que a obra ou o texto procura. O artista e o escritor trabalham, portanto, sem regras, e para estabelecer as regras daquilo que foi feito (LYOTARD, 1986, p.26).

É claro que há nessa reflexão teórica de tensão entre a poética e a ciência, ao mesmo tempo em que cria sua especificidade e influencia a própria literatura. Portanto, a arte na atualidade mostra que há um pensamento efetuado através das obras de arte. A partir desse

raciocínio podemos inferir que Elomar cria uma obra onde explicita o que pensa sobre o mundo, isto é, sua visão de mundo, cria assim uma filosofia própria, que identificamos aqui como sertão. Essa cosmovisão está posta através de como ele apresenta sua obra: os sons dos instrumentos usados nas suas apresentações e gravações, nas suas narrativas cantadas, nas suas melodias e nos seus romances, num discurso lítero-musical que aproxima culturas e que cria um diálogo entre o sertão metafórico inserido na sua obra e o sertão real: entre história e ficção, memória coletiva e memória individual.

O que pode fazer a obra de arte? A obra de arte dá vivências, dinamismos e vivências atemporais. Para Deleuze (1997), a filosofia anda sempre afirmando poder dizer algo. E o filósofo age afirmativo na sua capacidade de dizer de forma clara. Por outro lado, a ficção na literatura vive sempre mascarada, por isso não há necessidade de um preâmbulo teórico para a obra de arte, do ponto de vista deleuziano. A literatura não se limita a uma simples série de agenciamentos, pois ela é completude de mundo, de uma época, de personagens singulares. Assim os ditos da literatura permitem extrair a ideia, a essência que nela está envolvida.

Na opinião de Deleuze (1997), a arte não consegue fazer prova porque no final, o que constitui a ficção (na literatura) é a narração, é o mito. Isso sempre será seu limite com a exterioridade e interioridade, e estará no limite do dizível, do que pode ser dito e do que não pode ser expresso, no limite do que é pensável, pois nem tudo o que se fala é o que se pensa ou o que se quer dizer, por isso a arte sofre esse limite.

A literatura, o teatro e o cinema procedem das interações e articulações estéticas, políticas. Isto é, a estética, fundamento da obra de arte, deve permitir e estabelecer linhas de fugas das condições políticas, permitir explorar posições para que possamos transpor limites. Ela tem necessariamente distensões por composição que espera, porque delimita e constitui a ficção. A arte constitui a literatura como um campo de experimentação. Por isso a ficção não é só ficção, mas também experimentação no campo social. Assim a obra sempre fala no limite daquilo que não existe e produz um pouco do que há de certo (DELEUZE, 1997; RANCIÈRE, 2005).

O lugar da escrita, da transcrição literária e os ditos da literatura acontecem por imitar o devir manipulando a língua. Por exemplo, o cinema manipula as imagens, as falas, o som, lugar, decorações... A validade do cinema vem da sua capacidade de afetar a imagem, o som, as personagens, as falas. Da mesma forma, escrever é elevar a linguagem até seus limites, fazer do devir minoritário o ser ante maioria. Ao compor Elomar vai até o limite entre o real e o ficcional. Do ponto de vista deleuziano percebe-se que os grandes autores são aqueles

que trazem as suas formulações dos ditos literários às condições da linguagem – sem desvincular da linguagem, mas com um pouco de metafísica. Todavia, os ditos da literatura são vários, na medida que eles conseguem se emancipar da vivência empírica, cotidiana, da experiência ordinária.

O desafio do artista, portanto, é não produzir o que é comum, o que qualquer um pode fazer, mas produzir algo que faça a diferença, apresentando uma nova ideia, um diferencial, acrescentando ao fazer artístico um olhar renovado, numa perspectiva de trazer algo singular, uma nova maneira de observar a mesma coisa, com poder de expansão do pensamento. Deleuze (1997) nos mostra que a arte é uma conexão com a realidade, mas não necessariamente a realidade em si. Dessa maneira, a arte permite ajustar ou transformar a realidade, mas num campo de experimentação daquela realidade. Ela precisa de inéditos de arguição com algo novo a dizer. Por isso a importância do olhar político, mas também de um olhar individual que respalda.

Se o pensamento não é um privilégio da filosofia, segundo Deleuze (1997), e o pensamento diz respeito a filósofos, a cientistas, a artistas; se todos esses são pensadores, isso não quer dizer que ele assimile diferentes domínios do pensamento. Não se pode dizer que o literato faz filosofia ou que a filosofia é literária. Assim, em todas as formas de pensamento, há uma distinção das formas de criação que caracterizam os vários saberes. O pensamento deleuziano é uma filosofia que se elabora, que se faz ali naquela hora. É uma filosofia muito dinâmica, que acompanha a vida, a existência, a vitalidade, os dinamismos corporais (do devir). É uma filosofia que pensa e que restitui o caminho do pensamento.

As obras de arte e a literatura, para Rancière (2001), são instâncias elevadas de concretização de um inconsciente que surpreende a existência na

relação de pensamento e de não-pensamento, de um certo modo, da presença do pensamento na materialidade sensível, do involuntário no pensamento consciente e do sentido no insignificante (RANCIÈRE, 2001, p. 11).

Isso significa dizer que as produções culturais são resultadas desse inconsciente estético que organiza as ligações de saber e de não-saber, da realidade e da ficção de modo sedutor. Nesse caso as narrativas de Elomar são verdadeiras metáforas. A metáfora tem utilidade e parece ser um conceito intelectual que destoa ou discorda da realidade, porque a realidade tem de falar da coisa em si, tem que ter uma fala racional.

Platão (2006) usa a metáfora como aforismo na alegoria da caverna, num estilo poético. Nietzsche (2007) elabora uma ideia de verdade, enquanto Sócrates tem de ter uma verdade uma [elaboração conceitual], a alegoria da caverna. Essa elaboração conceitual, no

entanto, acaba sendo mais verídica que o real; o real como reflexo das ideias metafísicas estabelecidas pelos socráticos. Desta forma, a metáfora que Elomar elabora na sua obra é a partir de uma realidade contemporânea sertaneja, ancorada em vestígios da antiga cultura moura. Em relação ao lírico, Nietzsche (2007) elabora uma metafísica que habilita os valores morais, que segundo o pensamento nietzschiano, variam de acordo com as escolhas feitas pelo homem em sociedade, podendo ser entre os valores filosóficos, sociais ou religiosos. Nietzsche (2007), em seu livro “O Nascimento da Tragédia”, interpreta a ligação entre música e imagem, entre Dionísio e Apolo, como a “oposição entre a aparência e a coisa em si” (NIETZSCHE, 2007, 21, p.121).

Desse modo, é possível reconstruir o social numa narrativa e transformar os afetos em ficção. Também é possível valorizar a música como representação da vontade de uma realidade perceptível. Para Nietzsche (2007) a música é incapaz de vir da razão consciente, mas vem de um “conhecimento imediato da natureza do mundo” (NIETZSCHE, 2007, 6, p.45). Nesse sentido, ela é representação da vontade do indivíduo:

o eterno fenômeno da arte dionisíaca expressa a vontade por trás do ‘principium individuationis’, a eternidade da vida para além de todos os fenômenos (NIETZSCHE, 2007, 16, p.95).

Nessa perspectiva, a realidade perceptível se apresenta como uma ilusão, uma aparência, embora uma aparência de algo existente. Mas a realidade dionisíaca encontra expressividade apropriada somente na música, pois só a música pode ser “reprodução imediata da vontade” (NIETZSCHE, 2007, 6, p.45). E, como representação da vontade, a música é incapaz de vir da razão consciente, mas vem de um “conhecimento imediato da natureza do mundo” (NIETZSCHE, 2007, 6, p.45).

As músicas de Elomar são representações das vontades dos indivíduos de uma certa realidade, trazidas à tona pelos perceptos, ou ficções de base emocionais, afetivas sobre essa mesma realidade, que por sua vez reconstruem a própria realidade social (DELEUZE, 1997). O sertão real, não idealizado, ressoa as experiências longínquas da África do Norte, vividas a cada leva de grupo de pessoas dessa diáspora africana durante séculos de comércio Atlântico.

Nietzsche (2007) apresenta, portanto, a razão e o conceito abstrato em contraposição com o conhecimento e a reprodução imediata da vontade, a partir da ideia de Schopenhauer. Assim, ao se expressar, o poeta expõe o estado de metamorfose, no qual não é o eu do poeta, mas “o artista originário do mundo” que cria. “É, portanto, através do recuo da subjetividade, e do querer consciente, que o poeta pode expressar a arte em sua essência”, conforme Anna Hartmann Cavalcanti (2006, p. 35).

Nietzsche (2007) faz uma relação entre música e essência, imagem e fenômeno, poesia e música, palavra e som, entrelaçando aos fundamentos da poesia lírica e da tragédia um significado transcendente à arte dionisíaca. A música assume uma posição, como resultado de representação cósmica das ações e forças dionisíacas. Ao mesmo tempo em que a música é sem imagem, ela corresponde ao regime dionisíaco criador de imagens. De igual modo, Dionísio não é meramente uma força que procura se apresentar em imagens, mas uma imagem simbólica, carregada de significação. Assim o filósofo aprimora um conceito metafísico da arte, a partir das noções de apolíneo e dionisíaco, música e imagem. Conclui-se que a elaboração simbólica de linguagem se concebe a partir dos tipos de essência e aparência, da antecedência e supremacia da realidade dionisíaca em relação ao mundo aparente.

Elomar se encontra nesse aspecto epistemológico de criação que metamorfoseia o sentido sonoro de sua obra, abrindo um portal que nos leva a outros mundos, aos campos elísios dos poetas antigos, onde as “Coéforas”, as deusas da fúria e do terror, se transformam em deusas benévolas, as “Eumênides” (ÉSQUILO, 2000). Esse vislumbre se dá através do som e da letra, que sem imagem, cria uma, o próprio sertão.

Elomar trabalha sua música a partir da literatura do mundo fantástico, um dos elementos da cultura moura. Suas narrativas são ficcionais e estão centradas em elementos aplicáveis à literatura. Embora a dimensão ficcional da letra da sua música use elementos inverossímeis, imaginários, distantes da experiência, o compositor faz, na sua produção, uma aproximação com o verossímil por meio de personagens reais.

Essa perspectiva pode ser vista desde Rousseau (1979), o escritor e filósofo que teve uma importante influência na Revolução Francesa e no Romantismo, que escolheu um fato imaginário não somente para expor o que pensava, mas para fazer conceituações. Na prática para ser mais real, mais tátil, cria um personagem fictício, o *Emílio*. Quando Rolando Roque da Silva nos apresenta a obra *Emílio*, afirma que

O *Emílio* completava o pensamento de Rousseau sobre a sua concepção do mundo... Com o *Emílio* ganhava forma e homogeneidade sua filosofia da existência, uma filosofia ingênua e impraticável certamente, mas generosa, rica de idealismo, confiante na recriação do mundo moldado na moral e na justiça (ROUSSEAU, 1979, p.420).

A arte possibilita a criação. É possível criar a partir do pensamento, expondo “fisicamente”, transmitindo a ideia de maneira clara, objetiva e eficaz, que não seja de outra maneira. Para Deleuze (1997) a criação é filosofia. E filosofar é, necessariamente criar. A filosofia é produção, é criação de pensamento. Para ele todas as formas de saber científico, filosófico ou não, são formas de pensamento. Não há divisão de saberes, tudo é criação de

pensamento na filosofia, na ciência e nas artes. A ciência cria pensamento, mas criando funções; a arte cria pensamento, criando sensações, no sentido que engloba os perceptos e os afetos. Desta forma, o escritor cria personagens, enquanto o filósofo cria conceito. Porém

Não há conceito simples. Todo conceito tem componentes, e se define por eles... e todo conceito remete a um problema, a problemas sem os quais não teria sentido, e que só podem ser isolados ou compreendidos na medida de sua solução (DELEUZE, 1997, p.27).

O autor compreende que só a arte pode registrar o devir; apenas ela pode testemunhar dinamismos nos espaços temporais e nada mais que a arte é capaz de abordar esses dinamismos. Por isso Platão (2006) escolhe o diálogo, Nietzsche (2007) escolhe o texto literário e Elomar escolhe a música. Eles criam fictício, porque é por meio da arte, literatura, teatro, cinema e, neste caso, a música, é que os intelectuais ou os artistas conseguem expor seu pensamento. Por isso a poética persiste no seio humano.

Há coisas, entretanto, que só podem ser expressas com a arte. O *Auto da Catingueira* (de Elomar) é ficção. É uma forma de pensar o determinado a partir de uma possibilidade indeterminada, ficcionalmente. O ser humano é dotado da capacidade de se projetar nas próprias histórias contadas, de se tornar histórias, de se ficcionalizar. A imaginação cria mundos novos, novas paisagens fantásticas, mas mundos e paisagens oriundas da realidade, repletas de subjetividades que compõem o ser humano, que se expõem por meio de diversas linguagens. Desta forma “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (RANCIERE, 2005, p. 58).

A filosofia e a literatura são, portanto, matérias da linguagem, pois a convergência está na linguagem. Quando se escreve o pensamento ficcional igualmente se faz filosofia. Elas se sobrepõem, se distinguem por movimentos especulativos científicos. Portanto, não se confundem, mas os dois modelos propõem uma mobilização, uma resposta.

Jacques Rancière (2005), no seu livro *A Partilha do Sensível*, nos alerta sobre o pensamento ficcional dizendo que

Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. Isso não tem nada a ver com nenhuma tese de realidade ou irrealidade das coisas (RANCIERE, 2005, p. 58).

A ficção é um dos altos pontos da experimentação e por isso é realidade também, tanto quanto qualquer material da escrita da História, Literatura ou Filosofia. E a distopia é

um dos elementos essenciais à ficção. Essa capacidade humana de se projetar, de contar histórias, de se ficcionar, de criar mundos, criar paisagens fantásticas é um recurso antropológico fenomenal. Daí dizermos que sem a distopia não há ficção. *A República* (Platão), o *Zaratustra* (Nietzsche), o *Emílio* (Rousseau) e a *Dassanta* (Elomar) são belas ficções. Quando Platão ou John Lennon iniciam suas obras a com a palavra *imagine*, eles desafiam a seus leitores/ouvintes a ficcionarem.

Consequentemente, Elomar cria o ambiente sertanejo e nele constrói uma estrutura ficcional onde ocorrem suas narrativas. Se para Deleuze (1997), a arte é algo que dá consistência às percepções que todos nós temos, logo um literato, um pintor ou um compositor seria capaz de transformar a percepção em “percepto”, que no sentido deleuzeano pode ser interpretado como “sensação”. Assim, o artista daria uma consistência aos afetos e perceptos sobre o sertão, por exemplo, mostrando as paisagens, o cotidiano, as vivências, recriando assim sensações (DELEUZE, 1997, p.213). A partir dessa ideia, pode-se afirmar que a obra de Elomar vai ao encontro das sensações de afeto presentes no sertão, transportando-o para seu ambiente ficcional por meio das narrativas e melodias que compõem suas peças.

Essa interpretação oferece ressonância ao pressuposto de que há uma transmutação de ideias geradas na cantoria elomariana que são trazidas dos antigos gêneros musicais de herança moura, colocadas nas suas composições contemporâneas sobre o sertão, dando visibilidade para um remoto mundo ibérico, mas sobretudo mouro, berbere, norte-africano, através dos elementos preservados pelas culturas populares sertanejas e nas suas próprias oralidades e memórias.

III. ECOS DA ÁFRICA NO SERTÃO NORDESTINO

1. A CONQUISTA MOURA: PENÍNSULA IBÉRICA

Falar de África apresenta grande complexidade em virtude da ausência de informações no Ocidente sobre a História Africana. Embora tenha surgido um conjunto de literatura historiográfica sobre o continente, na maior parte do tempo, a história da África esteve envolta do desconhecido. Os principais motivos dessa escassez de informações são arrolados na obra *História Gerais da África III*²⁶, a qual expõe que os historiadores europeus “não consideravam os africanos como fundadores de culturas originais que floresceram e se perpetuaram através dos séculos” (FASI, 2010, p. XIX e XX) e, de igual modo, “o continente africano quase nunca era considerado como uma entidade histórica” (FASI, 2010, p. XIX e XX). Além disso, o tráfico negreiro e a colonização africana geraram terríveis danos como “o aparecimento de estereótipos raciais criadores de desprezo e incompreensão, tão profundamente consolidados que corromperam inclusive os próprios conceitos da historiografia” (FASI, 2010, p. XIX e XX).

Entretanto, podemos perceber que o desenvolvimento cultural e científico do continente africano é fonte de estudo para diversas áreas do conhecimento. Segundo a arqueóloga Edith A. Allen (1957), o Antigo Egito²⁷, situado no Norte da África, manteve intercâmbios culturais e comerciais com outros continentes e com outras regiões no próprio continente negro que se tornaram indispensáveis para a produção e circulação de conhecimento. Ao longo dos séculos de sua história, o Egito manteve aproximação, especialmente com os povos norte-africanos como Cartago (hoje Líbia, no Noroeste da África), Núbia (situada abaixo do Egito), Etiópia e Somália (costa Oriental), mas também com os povos mesopotâmicos, como a Suméria, Caldeia, Assíria, Babilônia, Pérsia e Península Arábica. Além disso, o Egito também mantinha relações com povos do mediterrâneo, como os de Chipre e Creta (MOKHTAR, 2010). Desta forma, as diversas sociedades africanas, em maior e outras em menor grau, mantiveram relações com civilizações ocidentais, como a romana, e com outras que se desenvolveram na Península Arábica, nas planícies iranianas e no Extremo Oriente.

²⁶ FASI, Mohammed El. *História Geral da África, III: África do século VII ao XI*. Brasília: UNESCO, 2010. A obra *Histórias Gerais da África* foi editada pelo Comitê Científico Internacional da UNESCO, cujo editor foi Mohammed El Fasi, prefaciado por M. Amadou Mahtar M'Bow, diretor geral da UNESCO (1974-1987).

²⁷ Ver mais em: YOYOTTE, J. O Egito faraônico: sociedade, economia e cultura. In: MOKHTAR, Gamal (Ed.) *História Geral da África II – África antiga*. Brasília: UNESCO, 2010, p.69 – 96.

Conforme a pesquisadora Edith A. Allen (1957), o Norte da África, notadamente o Egito, experimentou grande “progresso cultural, sobretudo no desenvolvimento da escrita hieroglífica e da arquitetura, estabelecendo por eras um governo centralizado e forte com instituições cívicas e religiosas” (ALLEN, 1957, p.29). O Antigo Egito tinha sido organizado por volta de dois milênios antes da era cristã e permaneceu independente até a conquista romana em 30 a.C., época que sua “população estava em torno de sete milhões de habitantes” (COGGIOLA, 2016, p.20).

O arqueólogo alemão Werner Keller (1992), ao comentar sobre o desenvolvimento cultural e nas ciências e tecnologias do Norte da África destaca que no Antigo Egito a poesia e a ciência estavam em pleno florescimento. Keller (1992) argumenta que foi no Egito que surgiu a primeira literatura de passatempo e a “primeira poesia mundana”, isto é, não religiosa. E esclarece que sua antiga cultura era tão desenvolvida que

os médicos egípcios se guiavam por livros de receitas para preparar seus remédios de plantas de valor curativo comprovado; os cirurgiões discorriam entre si sobre conhecimentos anatômicos. Os matemáticos da terra do Nilo conseguiram, pelo método empírico, fazer o mesmo cálculo dos lados do triângulo que só meio milênio depois o grego Pitágoras fixaria no axioma que leva o seu nome (KELLER, 1992, p.27).

Os fatos levantados por esses pesquisadores indicam que os antigos africanos egípcios foram desbravadores na medicina, na matemática, no comércio, nas artes pictóricas e artes arquitetônicas²⁸.

O Egito foi porta de entrada dos árabes islamizados para o Norte da África. Os árabes pré-islâmicos, por exemplo, mantiveram por séculos esses laços de interesses viajando por longos caminhos através do deserto do Saara, levando e trazendo mercadorias com suas centenárias e imensas caravanas. Devido à baixa produtividade do solo da Península Arábica e o desejo de ter uma terra cultivável, somado a uma população em crescimento, várias etnias árabes nômades, aos poucos, foram se mudando da Península Arábica e adentrando em direção ao Magreb ou “Ocidente” (AGNOLD, 2002).

No Norte da África, no Saara, os berberes, por serem igualmente nômades, também tinham práticas de comércio que, por necessidade e desenvolvimento comercial, foram introduzindo rotas que ultrapassavam fronteiras e preparavam o terreno para a intensa trocas

²⁸ O Egito se compunha como uma grande metrópole africana da antiguidade. Observa-se que as antigas múmias egípcias ainda hoje são objeto de estudo na medicina moderna, pelo avanço das técnicas de embalsamamento utilizadas ainda nesse passado. E que as imensas pirâmides do Egito, também permanecem como testemunhas desse passado, sobre as quais os modernos construtores perscrutam de onde tiraram as pesadíssimas pedras usadas nessas antigas construções, como foram cortadas, levadas até o local onde se erigiram essas maravilhas do mundo antigo e colocadas milimetricamente uma sobre as outras, sem as tecnologias contemporâneas.

culturais com a civilização árabe. Nessa época era normal o governo de Constantinopla empregar chefes tribais para guardar a fronteira do deserto. Mas com o rompimento dessas relações, próximo ao final do século VI, as províncias bizantinas Norte-africanas ficaram vulneráveis a ataques sucessivos, rápidos e vitoriosos, promovendo uma intensificação de trocas culturais entre os árabes islamizados e os povos africanos do Norte, notadamente os berberes (AGNOLD, 2002).

De acordo com Osvaldo Coggiola (2016), em *A revolução Árabe e o Islã*, esse ambiente propiciou certo alívio aos berberes, do julgo bizantino por já terem uma aproximação comercial com os árabes, promovendo menores resistências a introdução do islã. O autor aponta algumas razões dessa não oposição, dizendo que

Ao longo dos séculos a Igreja de Constantinopla (ou Igreja Bizantina) foi cada vez mais se distanciando da Igreja Católica, se recusando a reconhecer o Patriarca de Roma como autoridade cristã universal. Esse distanciamento acabou levando ao rompimento total entre as duas igrejas em 1054, com um curto período de reunificação no século XV, devido ao Concílio de Florença. A intolerância religiosa da dominação bizantina, com os editos do *basileus* Eraclio, impuseram rígidas normas religiosas em todo o Oriente Médio, como o batismo obrigatório dos judeus, presentes em toda a região, e a imposição da doutrina da Igreja Bizantina aos cristãos coptos (ou monofisistas). Foi isto que levou o Egito a não opor grande resistência à penetração religiosa externa, quando a religião islâmica se expandiu a partir de seu núcleo original na Península Arábica, a partir do século VII (COGGIOLA, 2016, p. 33).

A resistência foi menos acentuada porque também já conviviam de algum modo com os árabes. Além disso, havia uma nova forma de administrar e de exercer a religiosidade proporcionada a partir de uma unidade política e militar. A unidade religiosa tinha sido a maior e mais poderosa motivação promovida e realizada por Maomé (570-632) e pelos califas. Entretanto, logo após a morte de Maomé, os califas, seus sucessores, em 634 D.C., utilizaram-se das guerras para expandir o novo império islâmico, unificando definitivamente a Península Arábica e enviando os primeiros exércitos para o exterior, iniciando assim a expansão militar, mas também política e religiosa.

Essa expansão se deu, portanto, logo após à unificação da Península Arábica, propiciada pelo islã. Mas a força dessa expansão foi precedida pelo crescimento comercial e potencializada por uma amplificação militar, numa mão dupla de trocas econômicas e culturais. Dessa forma, a propagação islâmica inicia por toda a Península Arábica, atravessando o Egito, seguindo em direção ao Norte da África, atravessando o Estreito de Gibraltar e caminhando pelo Sul europeu, notadamente, na Península Ibérica até ao Sul da França.

Para Osvaldo Coggiola (2016), a conquista da Península Ibérica, entre 711 e 714 d.C., assinalou a rápida expansão do império islâmico que, com apenas oitenta anos, já dominava mais que o Império Romano, espalhando e impondo sua cultura. Uma expansão que se apoiava na economia e no fator sociocultural, onde a língua se mostrava primordial para seus objetivos, pois

A nova e expansiva religião se apoiava no tecido econômico e social criado por processos seculares sedimentados nessa região: ‘As caravanas de comércio do Oriente Médio, que levavam o ouro e o marfim africanos, escravos, milho e gado para a Ásia e traziam os metais asiáticos, objetos de metal e produtos têxteis para o Egito, tiveram início muito cedo e sua atividade está bem documentada na Bíblia e nas narrativas patriarcais’. Surgia lentamente, junto com a nova religião, uma nova civilização. A língua árabe unificada foi o resultado de uma mistura entre a língua árabe original e o árabe setentrional, que assimilara palavras de outras línguas semíticas do Levante (COGGIOLA, 2016, p. 38).

A expansão árabe inicia em torno de um ideal unificador. Essa unificação do povo se dá através da língua, da cultura e da religião islâmica, alinhando os projetos expansionistas com interesses comerciais, sociais e religiosos, onde as trocas culturais envolvidas se tornaram ainda mais fortes. Esse ideal de unificação se mostrou um elo importante de confluência organizacional, operacional e religiosa, transformando as energias dispersas em uma unidade cultural a partir de um novo credo comum monoteísta, intensificando-se o intercâmbio entre o Magreb (Ocidente) e o Macresh (Oriente). Através das imensas expedições mediante caravanas²⁹ de camelo que eram muito mais que um instrumento comercial, mas também expansionista e unificador (COGGIOLA, 2016).



²⁹ Essas caravanas possibilitavam o deslocamento para longas distâncias em meio ao deserto com grande quantidade de mantimentos, pedras preciosas, metais, porcelanas, tapetes e escravos. Essas caravanas quando eram bem organizadas, podiam reunir até seis mil camelos, sendo que cada camelo era capaz de transportar uma carga de até trezentos quilos. Mas para que pudessem seguir a seu destino, elas tinham traços bélicos, com chefes, dirigentes, regras e estágios obrigatórios. Além disso, adotavam precauções contra os nômades saqueadores, até os organizadores descobrirem ser mais rentável chegarem a um acordo mediante um tributo fixo para atravessarem seus territórios (COGGIOLA, 2016).

Quando esses árabes passaram a se fixar nas cidades ao longo do caminho rumo ao Magreb, o seu principal objetivo era comercial. Eles se colocavam em quartéis que eram localizados ao lado das cidades e assim permaneciam por anos cobrando impostos, sem modificar nada da cultura e produção local, pois não tinham interesse imediato de fazer seguidores entre os moradores locais.

Porém, em seu encalço e com o crescimento das comunidades muçulmanas em numerosas regiões do Sudão, chegavam clérigos para quem as atividades religiosas importavam geralmente mais que as atividades comerciais (FASI, 2010, p.89).

Esses religiosos exerciam funções clérigas nas comunidades, mas também muitos deles acrescentavam práticas de cura, adivinhações, fabricação e venda de talismãs e amuletos. Para muitos conversos, aderir ao islã não significava um total afastamento das suas antigas práticas religiosas não-islâmicas. Inicialmente muitos aceitaram o islã porque “os primeiros chefes muçulmanos interpretavam o islã de modo liberal, mostrando-se, portanto, muito tolerantes em face de certas práticas não-islâmicas” (FASI, 2010, p.89). Apesar dessa tolerância, os muçulmanos combateram certos comportamentos não-muçulmanos, desde à sua chegada à África Ocidental.

No decorrer do tempo o poderio do exército árabe avançava em direção ao Magreb. Muitos que se recusavam em ceder à religião ou eram mortos ou se tornavam prisioneiros. Mas para que o exército tivesse bom êxito, alguns desses prisioneiros de origem nobre eram libertos mediante sua conversão ao islã e lhes confiados postos de comando no próprio exército. Isso atraiu para as fileiras do exército islâmico, quase imediatamente, um grande número de berberes novos convertidos, desejosos de participar da conquista da Espanha e de receber a sua parte do despojo. Osvaldo Coggiola (2016) esclarece que

Através das conquistas no Norte da África, ocorreu um aumento enorme da extensão do novo Império, bem como uma verdadeira revolução na máquina de guerra islâmica, visto que os berberes (povo do norte da África, da região de Numídia) se converteram ao islamismo e tomaram para si a responsabilidade de invadir a Espanha visigótica. (COGGIOLA, 2016, p.37).

Dessa forma os “berberes juntaram-se às fileiras dos exércitos dos seus inimigos de ontem e abraçaram a sua religião” (FASI, 2010, p.78) e conquistaram parte do Norte da África e a Península Ibérica. Os povos que chegaram na Ibéria, no início da conquista, eram principalmente berberes provenientes do Norte da África, povo que ficou popularmente mais conhecido como mouro na Península Ibérica. A religião, portanto, foi de suma importância para promover uma unificação entre os povos berberes e garantir ao longo do tempo a expansão territorial e hegemonia sobre os povos conquistados.

Em 711 d.C. dá-se o início da conquista da Península Ibérica, al-Andalus, pelo domínio da sociedade berbere, da África do Norte, conhecedora do deserto do Saara. Essa conquista que duraria num domínio de quase oito séculos (de 711 a 1492). Quando os conquistadores instalaram seu poderio, implantaram um novo modo de pensar e agir, a partir de sua cultura milenar.

Atravessando o estreito de Gibraltar, mouros e árabes levavam à Península uma organização militar e uma imensa riqueza, um valioso acervo cultural inexistente naquele porte na Europa. Pois chegaram dotados de grande conhecimento tecnológico relacionado à agricultura, à indústria, ao comércio e à arquitetura, e de notáveis conhecimentos científicos, artísticos e filosóficos. Eles também foram os responsáveis por introduzirem no mundo ocidental muitas práticas e produtos próprios do oriente, beneficiando diretamente todo o ambiente geográfico do Magreb e da Península Ibérica (KHALDÛN, 1958). Depois de quase oito séculos de presença dominante na Península Ibérica, incluindo disputas internas pelo poder, os mouros foram expulsos pelos reis católicos Fernando de Aragão e Isabel de Castela, em 1492 (RESTON, 2008).



Litografia do busto dos reis católicos Fernando de Aragão e Isabel de Castela. Disponível em: https://2.bp.blogspot.com/_IPX7ZO73pzU/SvL5CtQXRrI/AAAAAAAAApc/iS1mNYFCYJs/s1600-h/reyes-catolicos.gif > Acesso em: 16.11.2019

A Península Ibérica foi palco de muitas batalhas de povos de várias origens. Mas a partir da chegada dos mouros, do ponto de vista do conhecimento, constituíram a cultura mais exuberante do Ocidente. Amantes das artes, especialmente da sonoridade das palavras, eles introduziram a rima na poesia latina, que trabalhava apenas com a métrica (SOLER, 1978). Estudiosos da astronomia, medicina, matemática e das letras, eles mantinham imensas

bibliotecas nos principais centros de seus reinos. Além disso, introduziram novas técnicas que ajudaram no desenvolvimento da região, especialmente no nível intelectual, cultural e de relações humanas. A ciência islâmica, além de absorver os conhecimentos locais preexistentes, tinha suas raízes nas escolas orientais, compostas por textos tradicionais indianos, chineses, persas e de antigas civilizações pré-islâmicas como a caldaica e babilônica, egípcia e grega, conforme o pesquisador Joseph Abraham Levi (2005).

Assim os muçulmanos colocaram a Astronomia entre as ciências matemáticas, chamando-a de "a ciência das esferas celestiais", abrangendo o cálculo das órbitas planetárias, com composição de tábuas astronômicas e teorias a respeito dos instrumentos usados nas diversas pesquisas e facilitando ações desde à agricultura, ao comércio, às ciências em geral, ao aprimoramento da fabricação de grandes embarcações e navegações náuticas.

A religião, conseqüentemente, passou a oferecer novas oportunidades de flexibilização social por intermédio de atividades no ensino, aprendizagem e administração legal para os novos convertidos. A partir dessa nova fase ibérica houve muitos avanços científicos e culturais que atraíram intelectuais, os quais traduziram do grego, latim, hebraico, hindu, persa e outras línguas para a língua árabe inúmeros textos filosóficos e artísticos, tratados de medicina, tratados científicos e matemáticos. Além disso, muitos califas eram protetores das artes e das ciências, favorecendo o avanço e a propagação do conhecimento. Toda mesquita era um centro de estudo filosófico, científico e religioso com graus de aprofundamento do conhecimento (LEVI, 2005).



A nota de dez dinares tunisinos com a imagem do historiador **Ibn Khaldûn**, circulou entre os anos 1994 e 2005 – Banco Central da Tunísia.

O historiador Ibn Khaldûn³⁰ ratifica que os mouros e árabes ao chegarem na Península Ibérica, levaram não apenas uma organização militar, mas também uma imensa

³⁰ Ibn Khaldûn (Abu Zeid Abdelrahman Ibn Mohammed Ibn Khaldûn al-Hadrami), nasceu em 27 de maio de 1332 na Tunísia, e faleceu em março de 1406 no Egito. Ele foi um dos principais historiadores da Tunísia, e é considerado um precursor das disciplinas modernas da historiografia, sociologia, economia e demografia. Mas é

riqueza cultural inexistente daquele porte na Europa. Eram tão dotados de grande conhecimento tecnológico relacionado à arquitetura, à indústria, ao comércio e à agricultura, e de notáveis conhecimentos científicos, artísticos e filosóficos, que consideraram “bárbaros”, os ibéricos.

A partir desses fatos relatados, compreendemos que a chegada dos conquistadores na Península Ibérica, deu um novo impulso na busca e experimentações de novos saberes. Ivan Hrbek, autor do texto *A África no contexto da história mundial* (FASI, 2010), esclarece que esse desenvolvimento científico foi muito notável após a chegada das inovações tecnológicas levadas pelos “conquistadores” ao contexto ibérico. Ele ressalta que

Em certas partes da Europa Ocidental e Setentrional, a longa estagnação da agricultura chegara ao seu final com a introdução da carroça pesada, do campo sem cercado, da alternância trienal de culturas, inovações que, em conjunto ou separadamente, permitiram melhorar os métodos de produção de alimentos. Novas técnicas igualmente surgiram na esfera da produção artesanal: utilização de máquinas hidráulicas para servirem às profissões ligadas à tecelagem ou os martelos e foles das forjarias, graças aos quais foi possível uma melhoria quantitativa e qualitativa do ferro e dos utensílios de ferro produzidos. O transporte por via terrestre foi facilitado pela invenção do timão que permitia utilizar longas carroças e melhor atrelar os cavalos; progressos também foram realizados em matéria de construção naval (FASI, 2010, p.21).

As inovações tecnológicas, fruto de conhecimento acumulado pelos mouros, favoreceram o desenvolvimento humano, pois suas “máquinas” e métodos dinamizaram a produção agrícola, facilitando a construção de canais de irrigação e a introdução de gêneros alimentícios de diversas partes do mundo, como a cana-de-açúcar, arroz, laranja, limão, além de, também melhorarem as estradas e facilitarem os meios de transportes na Ibéria.

Além disso, esse desenvolvimento favoreceu a introdução cultural com sua música, dança, teatro e literatura, conforme transpareceu Khaldûn (1959):

Na Andaluzia, todas as artes chegaram à perfeição graças à atenção que se prestou em melhorá-las e em cuidá-las, também deram às artes para a civilização andaluza uma tintura tão persistente que somente desaparecerá com ela. Assim acontece com um tecido que, quando bem firme, subsiste enquanto dura a fazenda (KHALDÛN, 1959, p.317).

Esses avanços só foram possíveis porque foi dada atenção devida às artes, todas elas, das mais simples à de maior apuro técnico. Os mouros possuíram e conservaram o uso do canto desde o “tempo do paganismo, e são-lhe ainda afeiçoados na vida nômade” (KHALDÛN, 1959, p.372). Isso significa que eles tinham alto apreço por sua arte lítero-

mais conhecido por seu livro em três volumes, o Muqaddimah [“Introdução”] publicada em 1377 (e no Brasil, em 1958, como Prolegômenos ou Filosofia Social), que fez uma análise abrangente e esclarecedora da sociedade do Oriente, do Norte da África e, especialmente, da Península Ibérica, entre os séculos VIII a XII.

musical. A sua poesia era uma espécie de discurso métrico e suave, mas que traduzia uma cultura que vislumbrava as relações sociais, como explica Khaldûn:

Se, ao contrário, os produtos de uma arte não procura e não tem saída, ninguém terá disposição de aprendê-la, mesmo os que praticam, abandonam-na, deixando-a perecer por seu abandono. Foi a razão por que o califa Ali disse: “o valor de um homem é o que ele sabe fazer de melhor”. Por estas palavras dava a entender que o valor de um homem se mede pela arte que exerce, e que é sua arte que constitui o preço do trabalho que o faz viver (KHALDÛN, 1959, p. 319)³¹.

Ivan Vilela (2008), ressalta que foram os árabes que introduziram vários instrumentos musicais, especialmente os instrumentos de cordas na Península Ibérica, desde a sua chegada, introduzindo pelo menos

[...] dois dos instrumentos que acabariam por constituir duas imensas famílias no Ocidente. O *oud*, ou alaúde árabe e a *rebabe*. A *rebabe* é a mãe de todos os instrumentos de arco existentes no Ocidente. Violinos, violas, violoncelos, gambas são descendentes desta precursora da rabeca. Já o *oud* foi o primeiro instrumento de cordas dedilhadas, com braço, onde as notas podiam ser alteradas que chega à Europa. Na Europa havia cítaras greco-romanas e harpas celtas. Já por volta do século XIV surgem as violas (VILELA, 2008, p.8).

Podemos notar que conforme esses dados, o alaúde, a rebabe e outros cordofones como o violino, viola, violoncelos, viola da gamba (joelhos), são de origem árabe. Os cordofones são muito importantes para as orquestras contemporâneas. Quanto ao alaúde, há quem acredite que ele seja um precursor do violão.



Alaúde medieval tardia de 5 pratos - 58 cm, 5 cursos; alaúde medieval baseado em fontes iconográficas por volta de 1480, especialmente a pintura de Gerard David mostrada acima. 9 costelas de sicômoro com uma curva suave entre o corpo e o pescoço. Duas rosas góticas: uma rosa circular muito elaborada de pinho e pergaminho, bem como uma rosa em forma de janela de lanceta logo abaixo do braço. Esse recurso aparece repentinamente nas pinturas de alaúde por volta de 1480 e se torna particularmente comum nas pinturas flamengas da época. Existe um instrumento sobrevivente do período que também possui esse recurso: o clavicytherum na posição vertical no museu do Royal College of Music em Londres. Disponível em < <https://www.vanedwards.co.uk/2.htm>

> acesso em 20.10.2019.

Entretanto Wagner Campos (2005)³², desconsidera que o alaúde e o violão tenham a mesma origem ou que o violão seja uma atualização do alaúde, assegurando que

Diferentemente do que se costuma afirmar, sabe-se hoje que o violão não descende da família do alaúde, sendo o alaúde um instrumento que se caracteriza por seu formato de meia-pera e fundo convexo. Diz-se, hoje, que o violão se situa como

³¹ Nessa época a arte não era vista como vemos hoje. A medicina, por exemplo, era uma arte da saúde. Desta forma quando o historiador trata da arte, como arte em geral, quase sempre trata como toda realização em prol social, embora também trate especificamente de várias artes, como atividades humanas que sobressaiam às artes comuns.

³² Ver mais em: CAMPOS, Wagner. A história do violão (Caderno Sonora Brasil – Mostra de instrumentos musicais). São Paulo: SESC Nacional, 2005.

intermediário entre a cítara e o violino, sendo o primeiro de origem romana, levada à Espanha por volta de 400 D.C. esta teoria, então, se opõe àquela mais conhecida relacionando o alaúde ao violão, levado pelos mouros à Espanha depois de sua invasão no século VIII (CAMPOS, 2005, p.2).

Wagner Campos (2005) considera que após a chegada dos mouros na Península Ibérica a cítara romana e o alaúde árabe conviviam, influenciando-se mutuamente. O alaúde, por sua praticidade e beleza sonora, tornou-se predileto dos cantores, instrumentistas e menestréis de toda a Europa.

Entre os séculos XII e XIII acontecem as cruzadas e, conseqüentemente, a arte dos trovadores, baseada na arte moura. As cruzadas ocorrem para expulsar os mouros da Península Ibérica e, no afã de “salvar” a terra santa, seguem em penetração para o Oriente, no intuito de trazer “tesouros”; na verdade havia o propósito de arrancar dos mouros novos conhecimentos que os cruzados não tinham. Portanto, as cruzadas foram incentivadas para procurar tesouros e novos saberes. Por outro lado, a arte trovadoresca trouxe um novo fôlego ao terreno de desolação humana pelas muitas baixas de guerra, oferecendo uma espécie de aprimoramento à forma lítero-musical existente, mas com as mesmas raízes mouras. É nesse ambiente de efervescência que os trovadores, motivados principalmente pelo culto à mulher, eram apaixonados pela poesia e pela música. No entanto, a canção trovadoresca era sinônima da arte lítero-musical moura.

2. INFLUÊNCIAS MOURAS NA COLONIZAÇÃO BRASILEIRA

A primeira missa no Brasil foi celebrada no dia 26 de abril de 1500, em um domingo de Páscoa, pelo frei franciscano Henrique Soares de Coimbra, auxiliado pelo padre Marcos de Oliveira Ferreira e oito frades franciscanos, e acompanhada pelos tupiniquins que no fim se levantaram, soaram a buzina e começaram a saltar e dançar, conforme Caminha, em sua carta:

(...) Enquanto estivemos à missa e à pregação, seria na praia outra tanta gente, pouco mais ou menos como a de ontem, com seus arcos e setas, a qual andava folgando. E olhando-nos, sentaram-se. E, depois de acabada a missa, assentados nós à pregação, levantaram-se muitos deles, tangeram corno ou buzina, e começaram a saltar e dançar um pedaço. (...) Depois tornou-se o Capitão para baixo para a boca do rio, onde tínhamos desembarcado. E além do rio andavam muitos deles dançando e folgando, uns diante os outros, sem se tomarem pelas mãos. E faziam-no bem. Passou-se então para a outra banda do rio, Diogo Dias, que fora almoxarife de Sacavém, o qual é homem gracioso e de prazer. E levou consigo um gaiteiro nosso com sua gaita. E meteu-se a dançar com eles, tomando-os pelas mãos; e eles folgavam e riam e andavam com ele muito bem ao som da gaita. Depois de dançarem

fez ali muitas voltas ligeiras, andando no chão, e salto real, de que se eles espantavam e riam e folgavam muito. (...) *Trechos da carta de Caminha*³³.

Esse foi o primeiro e mais importante registro cultural no Brasil. Caminha registrou em sua carta aspectos culturais dos nativos, a dança e a música, que já faziam parte da cultura dos índios. Desde esse primeiro momento a intenção dos portugueses em relação aos nativos, a música e o folguedo já estavam determinados a ser mediador das trocas. E, conforme o relato, os portugueses se juntaram aos índios para se alegrarem. Isso significa que a cultura indígena abarcava também essas artes. Como vemos na carta de Pero Vaz de Caminha, havia pelo menos um músico/gaiteiro entre os tripulantes na caravana de Cabral, já que existia “um gaiteiro nosso com sua gaita” (gaita de boca, também conhecida por harmônica) para alegrar o momento.

Logo após esse evento, os portugueses retomaram à sua viagem expedicionária. Outras expedições (1501, 1503, 1515, 1526) foram feitas trazendo padres e exploradores para visitar a terra, mas Portugal não teve muito interesse imediato. Porém, com a decadência do Império português nas Índias, foi necessário em 1530, uma expedição colonizadora, comandada por Martin Afonso de Souza e seu irmão Pero Lopes de Souza, “para salvar o Brasil das mãos estrangeiras”, de acordo com Francisco de Assis Silva (1976, p. 22). Mas somente quase meio século depois da primeira expedição, em 1549, é que chegou em Salvador, juntamente com a nova expedição de Tomé de Souza, o padre jesuíta Manoel da Nóbrega, dando início à intensa atuação dos jesuítas nas Américas.

Segundo documentos apontados pelo pesquisador Marcos Holler (2006), havia restrições expressas quanto ao uso da música pela Companhia de Jesus. Porém, o uso do canto e de instrumentos “nas cerimônias religiosas e eventos profanos são constantes em relatos jesuíticos desde sua chegada até a expulsão dos padres em 1759” (HOLLER, 2006, p. XIII), por determinação de Sebastião José de Carvalho e Melo, o Marquês de Pombal. Entretanto, Marcos Holler (2007) acrescenta que entre os jesuítas havia uma possível contradição entre o que era ordenado e o que era feito. Na verdade, os jesuítas aproveitaram a cultura nativa para poder influenciar oferecendo sua catequese. O pesquisador explica que

Observando-se as proibições ao uso da música nos regulamentos da Companhia de Jesus, parece um paradoxo que a documentação sobre a música na atuação dos jesuítas nas Américas seja tão abundante. Pouco tempo após a chegada de Nóbrega no Brasil (e décadas antes do início da atuação dos jesuítas na América Espanhola)

³³ CAMINHA, Pero Vaz de. CARTA – Ministério da Cultura – Fundação Biblioteca Nacional – Departamento Nacional do Livro – http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf - Acesso em 28.04.2019.

as referências à música eram frequentes, e não existe indícios de uma contradição com os preceitos da Companhia de Jesus. (HOLLER, 2007, p.3).

Aos jesuítas, a música foi um instrumento significativo na tarefa de catequização no período de duzentos anos, no Brasil Colonial. A viola, por exemplo, foi trazida pelos jesuítas para fazer parte da orquestra típica de catequese. Pois, “os jesuítas logo perceberam na música um meio de sedução e convencimento” (HOLLER, 2010, p.12), “como uma ferramenta de conversão do gentio” (HOLLER, 2006, p.149). Por esta razão “a música foi empregada para auxílio da catequese durante todo o período em que os jesuítas atuaram no Brasil Colonial” (MORAIS e TALIBA, 2010, p.46).

A tese de Marcos Holler (2006) preenche lacunas deixadas pela ausência de uma documentação perene e pela dificuldade da localização dessa produção remota, esparsa e de difícil acesso. Sua pesquisa traz à luz fatos e documentos ligados à própria formação do Brasil, e traz luz como ocorreu o início da construção musical e cultural brasileira, a partir da influência que os jesuítas exerceram por onde aqui passaram. Porém essa influência exercida pelos clérigos portugueses era marcada pela cultura moura que estava impregnada e exposta através dos procedimentos culturais, como as festas populares, os folguedos, os autos (teatro) e os gêneros musicais usados pelos jesuítas.

Segundo Marcos Holler (2006, p.89 a 124), na expropriação dos bens de membros da Companhia de Jesus, quando foram expulsos, foram contabilizados diversos instrumentos musicais de sopro – flautas, fistulae, tibiae, charamelas, trombetas, tubae, gaitas, baixões, fagotes, doçainas, oboés, sacabuxa, clarim, trombetas, cornetas, requinta, buzinas e búzios; instrumentos de cordas – violas, harpas, cytharae, lyrae, barbiti, descantes, rabecas, rabeções e chordarum instrumenta; instrumentos de teclado – cravo, clavichordium, manicórdio, órgão; e uma variedade de instrumentos de percussão como os tambores, pandeiros e maracás, entre outros.

Nessa exposição de variados tipos de instrumentos, percebe-se que havia um interesse estratégico para a música como recurso de colonização e catequese. Os jesuítas se dedicavam mais ao ensino das crianças, por acreditarem que através delas alcançariam naturalmente os adultos. E um dos primeiros ensinamentos foi o ensino musical. Por volta de 1554 muitos índios músicos já eram conhecidos e “um jesuíta em especial dedicou-se como um dos primeiros mestres de música no Brasil: Antônio Rodrigues, mestre do canto e da flauta” (MORAIS e SALIBA, 2010, p.46).

Por isso, não só introduziram como também utilizaram muitos outros elementos como os autos sacros, as danças indígenas (cateretê e cururu), a cerâmica religiosa, a cantoria, as festas populares como as festas juninas e a festa do Divino, e os folguedos (todos com a presença moura teatralizada) como a marujada, o reisado, o pastoril, a cavalhada, a chegada, entre outras manifestações, como o canto gregoriano, que visavam além de transmitir a fé cristã, colonizar os nativos. Daí podemos notar que os ecos mouros estavam nessas variadas formas pedagógicas que influenciaram profundamente e integraram-se à cultura brasileira (MORAIS e SALIBA, 2010; FREITAG, 1969). É bom que se diga aqui que os jesuítas só tiveram bom êxito educacional, porque tiveram a empatia pela utilização da música e da dança dos nativos e dos escravizados vindos da *Sahel*³⁴, “borda do deserto” em árabe. Essa instrumentalização pelos jesuítas constitui elemento importante da formação das culturas populares brasileiras, como os folguedos que são tão importantes para a memória coletiva do sertanejo e da memória individual do Elomar.



A arte barroca, estilo que predominou no período colonial, evidencia o bom gosto artístico no incentivo da manufatura de estátuas, pinturas e obras decorativas, além da própria arquitetura dos seus templos (BARBIERI, 2018). A cerâmica figurativa, de origem moura, foi estimulada pelos jesuítas e por outras ordens religiosas, através da modelagem alusiva, principalmente, à natividade com figuras peculiares como os reis magos e animais, num colorido temático que chega aos nossos dias. A dança cateretê, por não ter mulheres, por exemplo, era utilizada na catequese com textos adaptados à fé católica. No cururu, dança indígena introduzida nas festas religiosas, prevaleceu a forma de desafio mouro, sem as coreografias, o que facilitava ouvir os versos dos cantadores. A influência do canto dos jesuítas está nos traços de simplicidade, ritmo livre e modos antigos na música brasileira, como na cantoria, nos lundus, fandangos e em diversas melodias (FREITAG, 1969).

Mário de Andrade (1954) conta que, quando esteve no Amazonas, ouviu um *tantum ergo* cantado como acalanto, por uma índia. Ele narra a sua experiência dizendo que

³⁴ Mapa da Sahel disponível em: <https://ensinarhistoriajoelza.com.br/rotas-transaarianas/> - Blog: Ensinar História - Joelza Ester Domingues. Acesso em 25/01/2020.

A deformação era inconcebível. Porém, jamais não me esquecerei da comoção de beleza que recebi dos lábios da tapuia. O cantochão vive assim espalhadíssimo nos bairros, nas vilas, por aí tudo no interior. Será possível talvez perceber na liberdade rítmica de certos fraseados no nosso canto, e mesmo em algum dos seus arabescos, uma influência gregoriana (ANDRADE, 1954, p.182).

Esse testemunho do Mário comprova que o legado jesuíta é inegável e incontestável. Sua influência perpassa vários aspectos artísticos, culturais, pedagógicos e religiosos no Brasil. Pois além da influência musical, eles também adaptavam peças teatrais baseadas em passagens bíblicas que eram traduzidas para o idioma nativo. Embora seja difícil determinar a extensão do legado artístico dos jesuítas, a atuação musical deles “certamente influenciou a formação da cultura brasileira ou de identidades culturais regionais”, como avalia Holler (2010, p.12). Apesar de todas as críticas aos jesuítas, não se pode negar que eles foram os mentores, por exemplo, da educação brasileira, em estilo cultural ibérico. Sem o trabalho deles não teríamos certos acervos com centenas de livros.

As sonoridades sertanejas esboçadas na obra elomariana, portanto, nos remetem a imagens e lugares e épocas fantásticas, resquícios da herança moura que nos chega por meio do povo português; dos mouros, dos cristãos novos e dos povos escravizados que trouxeram sua cultura, sua forma de ser. Pois a leva de escravizados vindos do Shael (borda do Saara), que hoje é Guiné, Costa do Marfim, Nigéria, Beni e outros, reafirmaram muitas das matrizes mouras que já estavam na “cultura portuguesa”. Essas sonoridades, transmitidas pela oralidade, são um legado que antecedeu à chegada no Brasil.

IV. RESSONÂNCIAS MOURAS NO AMBIENTE SERTANEJO

A música brasileira está impregnada de heranças estéticas e culturais variadas. Nossa música reúne elementos musicais, poéticos e performáticos da música erudita e da música tradicional. Por isso a nossa cultura não é homogênea. Ela tem um caráter plural, resultado de um processo de interações entre culturas, transcorridas em diversos períodos históricos. E é, pelo menos, dividida em cultura erudita, aquela centralizada no sistema educacional – escolas e universidades, e em cultura popular, geralmente simbolizada pelo sertanejo e o sertão.

A convergência desses modelos se deu no Movimento Armorial (SUASSUNA, 1974) que procurou unir a cultura oral e popular com a escrita e erudita, numa interligação com a música, as artes plásticas, o teatro e a literatura. Os artistas utilizavam-se do “material” popular para recriação e transformação em diferentes práticas artísticas. Porém podemos perceber, nos seus desdobramentos, que há uma interdependência e uma intercomunicação entre as culturas popular e erudita. Assim a cultura popular, vista entre seus integrantes como uma manifestação mais autêntica da cultura no país, seria um início para a elaboração de uma música erudita e vice-versa.

O Movimento Armorial, bem como o Movimento Nacionalista do início do século XX, procuravam estabelecer o resgate da tradição, da cultura popular, para a realização de uma arte erudita. A criação da arte armorial se propôs ser brasileira e, igualmente erudita, ligada às raízes populares de nossa cultura e, do mesmo modo, universal. Entretanto essa divisão entre música “popular” e música “erudita” é falsa, pois uma desfruta da outra. A segmentação, de fato, tem origem social, muitas vezes preconceituosa. Assim a cultura popular é tão valiosa quanto a cultura erudita, e uma antecede a outra.

A concepção divisora da música, em popular e erudita, está intimamente ligada à urbanização das vilas e ao surgimento das classes médias e populares, especialmente até o início do século XX, que impulsionou grande interesse por uma música ligada à vida urbana. Nos anos subsequentes, com o advento de tecnologias de gravação, do disco e do gramofone, no início do século XX, com o aparecimento e transmissão pelo rádio nos anos 30 e da possibilidade de ver e ouvir através da televisão nos anos 50, fizeram com que a música se tornasse mais popularizada e acessível. No Brasil, notadamente nos anos pós-guerra, a música se torna cada vez mais, um veículo de expressão artística popular.

Os anos 1960 iniciam trazendo transformações na sociedade mundial e, especialmente, na cultura brasileira. O cinema novo, por exemplo, a partir da literatura, tratou de retratar a vida, mostrando a pobreza, a miséria e os problemas sociais. Desta forma o filme

O pagador de Promessas, em 1962 [com texto (1958) de Dias Gomes], pela primeira vez, um filme brasileiro conquista Cannes, vencendo a Palma de Ouro, a maior premiação do Festival. O diretor Anselmo Duarte e sua equipe foram recebidos com um desfile público em carro aberto ao desembarcar no Brasil após receberem o prêmio, na França. Outro exemplo que retratou a realidade sertaneja foi *Vidas Secas* (1964) dirigido por Nelson Pereira, baseado no livro (1938) de Graciliano Ramos, que retrata a vida miserável de uma família de retirantes sertanejos obrigada a se deslocar de tempos em tempos para áreas menos castigadas pela seca. Os filmes *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em Transe* (1968) de Glauber Rocha, da mesma forma denunciavam o distanciamento das políticas públicas capazes de amenizar o cenário social causado pela seca no sertão nordestino.

Na música pouquíssimos compositores se arriscavam a se debruçar sobre esses temas que eram constantes no cinema, no teatro e na literatura. Luiz Gonzaga era um deles, mas tratava de lembranças e saudades do cotidiano sertanejo suscitado pelo seu afastamento do sertão. Através dos ritmos típicos nordestinos que usava, Luiz contava e cantava histórias de um sertão que evocava múltiplas imagens e sons desconhecidos dos que habitavam nas metrópoles, de um sertão sofrido, mas também de alegria e de festas. Sertão de seca, mas também de natureza exuberante; sertão de partidas dolorosas e de retirantes que sonham voltar para sua terra. “Assim me parece que esse sertão inspira, concomitantemente, aconchego, expulsão, firmeza e fragilidade, alegria e dor num movimento constante”, conforme Sulamita Vieira (2000, p.191).

Entretanto, o compositor a tratar desses mesmos temas no entardecer dos anos 1960, foi o Elomar Figueira Mello. Elomar tem uma obra musical significativa e peculiar, que ressuscita temas pertinentes ao sertão, apresentando-os com viés ibérico, assentado na herança da tradicional cultura moura. Sua obra apresenta diversos elementos mouros reconhecidos e expostos no romanceio, na literatura de cordel e na cantoria sertaneja. Seus principais temas levantados são a seca, a fome, a miséria, o esquecimento, a solidão dos que vivem isolados no sertão, longe da urbanidade.

Nesse contexto Elomar apresenta sua obra que traz episódios da recente história sertaneja, mas transfigura-os numa ficção com cenários imaginários repletos de fatos que poderiam ser históricos do sertão nordestino. Seus personagens reais são transpostos para outras eras imemoriais. Fala de pessoas que propositalmente estavam esquecidas pelos governos.

A ressonância moura, nesse caso, se dá na forma em que Elomar se utiliza dessas culturas, popular e erudita, para formatar sua obra. A produção de sua obra se encontra entre a memória individual e o processo histórico, tendo uma função de representar memórias coletivas e identidade nacional. Assim a música de Elomar amplia o universo mouro, para além das fronteiras formais e evoca, no expectador, as forças culturais complexas e dinâmicas do passado. Traz narrativas e temáticas centenárias que dialogam com o contemporâneo reinventado, num discurso musical envolvente que chama atenção da plateia, mas também de estudiosos. Desta forma, a obra elomariana reaviva rudimentos da tradição moura, trazidas pelos colonizadores portugueses e africanos, disponibilizada de forma mística como resultado da observação sobre antigos elementos culturais da oralidade espalhados pelo sertão, que vem sendo perdidos ao longo do tempo.

As vivências e tradições sertanejas influenciaram sua forma de compor, inspirada no jeito de falar sertanejo, mas que revela e faz referências permanentes a valores artísticos fundados, especialmente, nas antigas tradições mouras que se mantiveram na essência da cultura ibérica. Consequentemente ele cria um universo repleto de histórias imagéticas que critica a cultura contemporânea, em favor de uma cultura tradicional e regionalista, simples ao seu modo de ver. Dessa forma, ele raramente aparece na mídia televisiva, faz poucas apresentações e permanece no seu sítio, no interior de Vitória da Conquista/BA, onde criou em 2007 a Fundação Casa dos Carneiros com objetivo de organizar, preservar e divulgar sua obra fora do circuito da indústria cultural e apresentar seu projeto artístico.

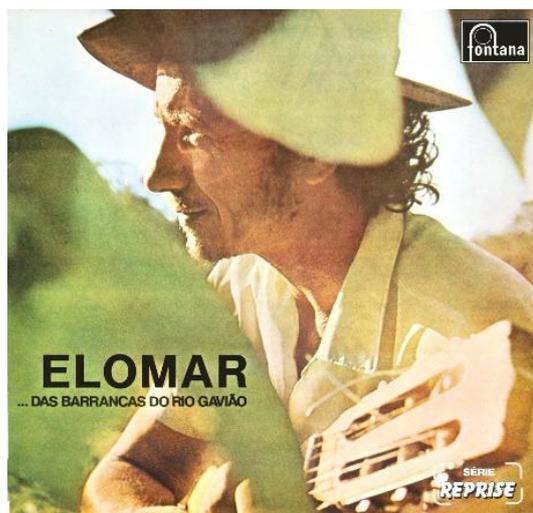
Na Fundação Casa dos Carneiros encontram-se as ilustrações, vídeos, livros, gravuras, fotografias, cartas, documentos, raridades de seu trabalho musical, inclusive em fitas cassete, canções disponíveis para audição e até tiras de Henfil – que criou um de seus personagens, o Bode Francisco Orelana, inspirado no músico, criador desses animais. Também boa parte do seu acervo já está disponível na internet, nas plataformas digitais como o Google, YouTube, PDF e sites diversos, além do seu “Porteira Oficial do Elomar”.

1. SÍNTESE DE TRÊS OBRAS:

A. “Das Barrancas do Rio Gavião”

No álbum *Das Barrancas do Rio Gavião* Elomar busca uma inspiração na poética sertaneja nordestina, que reflete questões modernas como se estivesse na Idade Média da Península Ibérica, apresentando melodias com elementos da cultura regional, mas moldadas sob o viés de elementos poéticos mouros.

A obra *Das Barrancas do rio Gavião* foi composta e gravada em 1972, pelo selo Philips, com direção e produção de Roberto Santana. Os técnicos de gravação foram Djalma e Bahia, no estúdio J.S. Gravações Bahia. As fotos foram feitas por Jamison Pedra e Sílvio Robatto e o corte por Joaquim Figueira. Na contracapa do LP contém uma apresentação pública de Elomar e sua obra, escrita por Vinícius de Moraes:



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 precisa de umidade para sobreviver; 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.

Essa apresentação do Vinícius de Moraes sobre o LP de Elomar, traz uma expectativa sobre a gravação e sobre a obra completa do artista, a partir daquela data. Vinícius revela as influências dos poetas ibéricos e complementa com sua fala sobre as fantásticas imagens criadas ao ouvir a obra, lançando um pressentimento do que seria não apenas nesse disco, mas também em toda a produção de Elomar, a partir daquele momento. O comentário do Vinícius de Moraes não consta na reedição do disco, feita em 1978 pelo selo Philips/Polygram.

Todas as composições do álbum são de Elomar e cada música tem duração entre dois minutos e vinte segundos a quatro minutos e dez segundos. O fio condutor desse álbum é o sertanejo retirante, apresentando-o com todas as suas características dramáticas, na ordem seguinte: “O Violeiro”, “O Pedido”, “Zefinha”, “Incelença do Amor Retirante”, “Joana Flor

das Alagoas”, “Cantiga de Amigo”, “Cavaleiro do São Joaquim”, “Na Estrada das Areias de Ouro”, “Retirada”, “Cantada”, “Acalanto” e “Canção da Catingueira”.

Desta forma, a primeira cena musical é realçada pelo “violeiro”, que narra histórias, auxiliado com o toque da viola, seu instrumento de trabalho; em seguida conta a história de uma catingueira fazendo um “pedido” ao marido; na terceira música “Zefinha” (se é uma criança ou uma jovem mulher – não se sabe) recebe diversos conselhos sobre como proceder na vida e viver na terra (o narrador está pronto para se retirar, com a esperança de um breve retorno); então o compositor nos apresenta uma “incelença do amor retirante”, canção na forma de uma *kharjah* moura; na música “Joana Flor das Alagoas” o narrador mostra a alegria proporcionada pela chuva, descrevendo a alegria dos animais e do sertanejo, enquanto Joana dorme e não vê ou não vive essa exuberância natural; também é-nos apresentado a “cantiga d’amigo”, uma forma musical comum, também inspirada nas *kharjahs* da cantoria moura.

A segunda parte segue a mesma temática proposta com as sonoridades mouriscas e antigas formas mouras, são-nos apresentadas terras imaginárias e míticas, sob um olhar dramático e humano do retirante, na narrativa “Cavaleiro do São Joaquim”; depois a canção “Na Estrada das Areias de Ouro” revisita um romance medieval; a canção “Retirada” fala sobre como pensa e vê o sertanejo quando sai do sertão, motivado pela seca; mostra duas formas do cancionero ibérico: a “Cantada” apresenta uma cantiga d’amor e o “Acalanto” apresenta uma versão de um antigo romance medieval e finda com a “Canção da Catingueira” usando a antiga fórmula cantiga d’amor.

A faixa musical “O Pedido” também aparece no contexto dos álbuns “Auto da Catingueira” e “Nos Confins do Sertão”. As faixas “Violeiro”, “Cantiga de Amigo” e “Na Estrada das Areias de Ouro” que compõem esse álbum, também aparecem no álbum “Dos Confins do Sertão”.

Podemos constatar características fortes e específicas da cultura moura, presentes na música dos cantadores e, especificamente, na obra de Elomar, a presença na ambiência sonora, geográfica e temporal, no sotaque da letra e nos temas abordados como saudade, lamento, aboio, boiada, sertão etc. que contemplam não somente as narrativas do ambiente sertanejo, mas também do mundo mouro.

B. “Auto da Catingueira”

O *Auto da Catingueira* foi escrito por Elomar, a partir de 1964 e concluído em 1969. Entretanto, foi gravado somente em 1983 e lançado em álbum duplo pela Gravadora e Editora Rio do Gavião, em 1984 (BONAZZA, 2006, p.70). Nesse intervalo de tempo, entre 1964 e 1984, várias partes foram apresentadas antes do lançamento. O referido *Auto* é uma obra que segue a poética sertaneja, embora seja embasada na influência moura. A narrativa tem como principal personagem a Dassanta, uma pastora de cabras, moradora da caatinga, filha de um vaqueiro.

A obra trata sobre o mundo real e mítico de Dassanta e as paixões que inspirou, com sua beleza que “matava mais qui cobra de lagêdo”. O autor ressaltava o trágico para provocar uma catarse emocional nos ouvintes, como na literatura épica. É, portanto, uma ficção atemporal, que trata das lutas do sertanejo no cenário da caatinga e, talvez, Dassanta fosse a própria caatinga encarnada. Cada canto é um ato nessa ópera: canto/ato, portanto. A lógica da narrativa



está em criar uma personagem mística, mas baseada no ser humano real.

Através de linguagem simples, Elomar mescla expressões regionais com expressões ibéricas, e faz transposição de ideias geográficas e fantásticas, que vão colorindo e encantando a mente do ouvinte. As pesquisadoras Elinês de Albuquerque Oliveira e Francisca Sales Mariano (2013) apresentam o *Auto da Catingueira* como uma obra que retoma o trovadorismo medieval através da cantoria sertaneja, com personagens do sertão:

Percebemos que o autor modeliza o gênero ópera-nordestina, apropriando-se de elementos culturais da realidade sertaneja, para compor a música na obra, tendo a cantoria popular como gênero musical, com o ritmo e melodia típica do sertão; os instrumentos musicais da cantoria, como: violões e violas, somados com o violoncelo, flauta doce, transversal, de taquara, sax tenor e clarinete; e como solistas: o narrador, os cantadores de viola, Chico das Chagas e o Cantador do Nordeste que contendam até a morte, e a bela pastora Dassanta, com seu canto lírico (OLIVEIRA e MARIANO, 2013, p.5).

As pesquisadoras percebem que o compositor Elomar atualiza a forma de apresentar sua obra operística absorvendo elementos culturais sertanejos, como suporte de sua criação.

Ele usa as referências ibéricas como o cancionero e a cantoria numa ressonância atualizada. O cantador é aquele que expõe suas narrativas através da oralidade, espelhando-se nos antigos autos, apresentados a partir do século IX, conforme os moldes mouros que continham as seguintes características: eram contos dramatizados, tinham extensão curta e linguagem simples. A intenção dos autos era moralizadora e seus personagens simbolizavam virtudes ou pecados, anjos ou demônios, numa dualidade sem fim. Comuns em Portugal, os autos foram usados abundantemente pelos jesuítas, especialmente por Anchieta, na colonização do Brasil, promovendo uma rica tradição na música, no teatro e na nossa literatura (MORAES e SALIBA, 2010). Ariano Suassuna, por exemplo, é muito conhecido pelo seu “Auto da Compadecida” e João Cabral de Melo Neto por “Morte e vida Severina ou Auto de Natal”.

Antes de se enveredar pela história, Elomar põe a narração na boca de um cego cantador, que pela tradição traria mais força e emoção à sua narrativa. Assim o Cego Cantador, portanto, personagem do “Auto da Catingueira”, relata em cinco atos/cantos a trajetória da vida de Dassanta, nascimento, batismo, aventuras sobrenaturais e as paixões que inspirou, até o último dia de sua vida, que culmina com o terrível duelo mortal pelo seu amor, entre os violeiros apaixonados, Chico das Chagas [o tropeiro] e o Cantador do Nordeste. Mas em lugar de espadas e floretes, as armas da disputa são as violas que se transformam, simbolicamente, em armas fatais, e os diversos gêneros da cantoria, como a chula, o coco, o mourão, a parcela e a tirana são os golpes desferidos na peleja.

O tema da obra é a caatinga e seus desdobramentos sertanejos como cantoria, trabalho, existência, modos de vida, angústias, desejos, destino, amor e morte, são os subtemas. A obra expõe uma narrativa, via um narrador que se apresenta como um observador ou testemunho da história o Cego cantador/narrador e de personagens propriamente ditos: a Dassanta, o tropeiro Chico das Chagas e o Cantador do Nordeste que dão vida ao enredo, na seguinte estrutura: “Bespa” (invocação e proposição) – é a abertura da obra, contendo uma invocação nos mesmos moldes tradicionais da poesia épica; “Da Catingueira” (canto I) – apresenta a bela Dassanta, a partir do seu nascimento, seu quase-batismo e sua beleza como fonte de desventura; “Dos Labutos” (canto II) – apresenta os trabalhos cotidianos e dificuldades no sertão; “Das Visage e das latumias” (canto III e recitativo) – nessa parte é a própria Dassanta que narra o que convive e o que vê no sertão, expondo suas crenças nas mitologias sertanejas. Para ela as visagens e os barulhos assombrosos fazem parte de sua realidade. Por ela estar acostumada a presenciar coisas pelas veredas por onde passa, não tem medo.

Na melodia “Do pedido” (canto IV) – o cantador apresenta a mulher no seu cotidiano convivendo normalmente com seu companheiro. Certo dia, enquanto o marido arruma o animal para ir à feira, Dassanta faz alguns pedidos esperando ser atendida. O cantador traz a melodia numa ambiência de tristeza antecipando o triste fim de Dassanta; na composição “Das Violas da Morte” (canto V), o autor apresenta uma narrativa que trata do desfecho trágico dos personagens. O Cantador do Nordeste, ao ver a beleza de Dassanta, mulher de Chico, o tropeiro, é envenenado pela febre ligeira da paixão e faz um desafio para lutarem por ela até a morte. No fim, o Cego narrador diz que contou o que ouviu, e espera que a sua história ainda seja narrada por muitas gerações.

C. “Dos Confins do Sertão”

A primeira impressão que se tem da obra *Dos Confins do Sertão* é que se trata de um lugar distante, cheio de histórias a serem contadas, um lugar de histórias, isolado nas brenhas do sertão. Essa sensação se dá em razão de Elomar investir no cenário sertanejo nas suas canções, as quais remetem a elementos do mundo dos antigos, dos romances ibéricos, onde as ressonâncias mouras caminham livremente. Esses elementos são transpostos ao mundo do sertão nordestino, numa adaptação tempo-espacial no sertão profundo, um lugar tão distante e perto ao mesmo tempo, que para encontrá-lo, é necessário “atravessar portais encantados, que só são visíveis nas horas ‘medonhas’, momento em que o tempo pára” (ANDRADE, 2016, p.143). O tempo da consciência coletiva, do tempo das mentalidades, do mundo do inconsciente³⁵. A autora que se refere à fala de Dassanta no “Auto da Catingueira”, no canto III (Das visage e Das Latumia), quando diz que tudo “pára” depois da meia-noite “em memória da hora inselente / que hai toda noite desda criação”, isto é, em um momento atemporal.



³⁵ Ver mais em HALBWACHS, Maurice. Memória coletiva. São Paulo: Edições Vértice, 1990; LE GOFF, Jacques. História e Memória. Campinas/SP: Ed. Unicamp, 1990; BRAUDEL, Fernand. O Mediterrâneo e o mundo na época de Felipe II. São Paulo: Martins Fontes, 1983; VOVELLE, Michel. Ideologias e mentalidades. São Paulo: Brasiliense, 1987.

A memória coletiva, em Halbwachs (1990), consiste em afirmar que a memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva. Para ele, as lembranças podem ser reconstruídas, a partir das vivências em grupo. A lembrança é uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente. Para Jacques Le Goff (1990) o conceito de memória nos remete, a um fenômeno individual e psicológico, que possibilitaria nossa atualização de impressões ou informações passadas.

O cenário da obra lítero-musical de Elomar mostra uma realidade idealizada e deslocada no tempo e no espaço. Os gêneros e as formas musicais usados nas suas composições são aqueles que fazem parte da tradição da cantoria moura. É uma obra que se apresenta dentro do pensamento de transfiguração. A explicação dá ressonância ao pressuposto de que há uma transmutação de ideias geradas na cantoria elomariana que são trazidas das antigas cantigas ibéricas trovadorescas que são alicerçadas nas heranças mouras, e colocadas nas suas composições contemporâneas sobre o sertão. Elomar dá visibilidade para um remoto mundo ibérico, via os elementos mouros preservados da tradição sertaneja e da sua própria experiência de vida no sertão.

Desta maneira, a temática catingueira usada por Elomar no campo lítero-musical brasileiro é singular, porque poucos se aventuraram compor dentro dessa temática e muito menos fazer essa transformação de gênero lítero-musical, a partir de um “investimento linguístico, cenográfico [no qual se inclui o investimento ético], genérico e ainda no processo criativo do compositor” (ANDRADE, 2016, p.118).

A obra *Dos Confins do Sertão*, lançada em 1986 pela gravadora alemã Trikont, foi gravada e publicada na Alemanha Ocidental, a convite especial do próprio governo da Alemanha. E foi o resultado de uma apresentação em um Festival de música Ibero-americana, do qual o autor representou o Brasil e acabou recebendo da crítica daquele país o “Primeiro Prêmio Internacional”, conforme consta na *Porteira Oficial de Elomar*. A obra traz quatro melodias [“O Violeiro”, “O Pidido”, “Cantiga de Amigo” e “Na Estrada das Areias de Ouro”] que já tinham sido gravadas noutras produções, noutras sequências, mas que têm um sentido lógico dentro da temática proposta.

As onze melodias que compõem o disco “Dos Confins do Sertão” são apresentadas numa sequência que chama a atenção. A primeira faixa nomeia-se “Parcelada – Puluxia”. Esse mostra dois antigos gêneros da cantoria sertaneja. A *parcela* tinha uma melodia melancólica e seus principais temas era a saudade do tropeiro, porque não podia fixar residência ao lado de uma amada. Já a *puluxia* é uma espécie de conversa sobre o cotidiano do tropeiro com seus

animais de trabalho, cujo principal objetivo é amenizar a solidão. A melodia “Campo Branco” apresenta o cenário sertanejo do qual o compositor extrai a ambiência de sua narração, o sertão, com suas alegrias, tristezas e esperanças. A canção “Função” fala da saudade de um espaço e tempo perdido. Na “Cantiga do Boi Encantado” o autor lança mão do aboio cantado, gênero da cantoria nordestina. A composição fala do perigo em pegar o boi, fazendo uma lista daqueles que deram muito trabalho a ele e a seu cavalo, mas que eles superaram a todos. A composição “Naninha” é idealizada em um romance ibérico do falso mendigo cego que narra a história de um príncipe que se disfarça de cego e mendigo com a intenção de raptar sua amada que lhe tinha sido negada em casamento.



Festa do Divino – “Pedindo para o Espírito Santo” c. 1841 – Atribuído a Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive. Disponível em: https://dspace.brasilianaiconografica.org/brasiliana/bitstream/handle/bras_/9704/497.jpg.jpg Acesso: 12.12.2019.

As duas últimas composições fogem da fórmula usada por Elomar nas três obras aqui expostas em síntese. Elas aludem à religiosidade do compositor, pois falam da sua crença. A composição “Noite de Santo Reis”, por exemplo, surgiu a partir de uma experiência do compositor. A música dá loas anunciando o nascimento de Jesus Cristo. A melodia foi inspirada na tradição ibérica das folias de reis que faz parte do ciclo natalino. E a canção “Lôas para o Justo” foi escrita na forma estrófica da literatura de cordel, mas sua melodia foi composta na forma de hino, gênero musical difundido entre os séculos XVI e XIX pela cristandade europeia. E que, no entanto, não foi capaz de apagar por completo as heranças mouras, deixando o rei Baltazar, uns dos personagens dessa narrativa. Trata de sua crença em

Deus e como ele vê a vida espiritual, baseada numa fé cristã superior a uma fé denominacional. Ele finaliza a obra com a apoteose: “o autor de tudo é Cristo, o Rei dos reis”. Assim essas duas últimas melodias, portanto, representam a fé sertaneja, pois historicamente as festas de reis continuam dentro da valorização da cultura popular sertaneja.

2. HERANÇAS MOURAS NA MÚSICA DE ELOMAR

A cultura moura encontrou uma terra fértil, sobretudo na aridez do sertão, metáfora do Saara, onde as condições de vida revelam aspectos que se reproduzem em vários lugares do mundo: o convívio com uma natureza hostil, a seca, a luta com o gado e uma devoção religiosa. Esse relacionamento com o ambiente interessa porque é decisivo à geração de um modo de vida que se adapta ao meio, se adequando às condições adversas e usando tecnologias milenares de sobrevivência em ambientes hostis.

Desde cedo Elomar foi influenciado pela cantoria nordestina e seus cantadores como Zé Crau, Zé Guelê, Zé Tocador etc., que iam de localidade em localidade apresentando seus desafios, repentis, tiranas, cocos, parcelas etc. Através deles conheceu formas, gêneros, estilos de tocar, de improvisar, além de histórias e cultura tradicional. Certamente esses aspectos biográficos ajudaram a firmar seu estilo musical impregnado de cantoria, de ponteados, fraseios, com temáticas sertanejas, fortalecendo em si próprias conexões mouras, nas formas e na temática perpassadas pelo modo de vida, pelos detalhes cotidianos, pelos gestos, pela oralidade, pelo inconsciente.

Ao fim é possível verificar na obra de Elomar a presença de uma cultura sertaneja com fortes características musicais da cultura moura em seu modalismo, nos cromatismos, ornamentações e cadências melódicas; em suas formas de cantoria, no estilo africano de desafios e recitativos; nas maneiras de tocar (rasgueado, ponteados); nos tipos de instrumentos utilizados; na rítmica e, por fim, nas temáticas da poesia épica, do romanceiro e dos autos.

Elomar, desde o início de sua carreira como compositor, engendra os sons contemporâneos numa busca essencial de sons antigos os quais enveredam por sonoridades da cantoria, do repentista, do aboiador, de antigas melodias mouras, cristãs e judaicas. Cantigas e sons que foram esquecidos com o tempo, mas que Elomar faz uma pesquisa etnográfica, a partir da sua experiência na convivência com a caatinga e com o sertanejo, criando uma memória própria de onde nasce suas melodias e narrativas.

Elomar lança mão da cultura popular nordestina, para retratar nas suas músicas o sertão e acaba retratando também as matrizes mouras presentes nessa ressonância moura da caatinga e da experiência sertaneja. Esses elementos são temperados de saudade, lembrança, esperança, solidão, alegria do inverno (denominado de período das chuvas) e tristeza como consequência da seca na vida do sertanejo (a presença da fome), que estão presentes tanto no gênero musical cantoria, quanto na temática, a exaltação do retirante, do trabalho sertanejo, da própria existência/sobrevivência desse, dos modos de vida, do trajar, do amor pelo gado (miúdo e graúdo), do modo se transportar/retirar-se, das angústias, dos desejos, dos destinos, do amor e da morte. Além do uso cantoria e da oralidade transpassando as narrativas representadas, como as referências para a construção da sua composição.

Daí a necessidade de uma análise dos aspectos recorrentes na cultura moura representado na obra de Elomar. Por isso essa parte da pesquisa se dedica a uma análise de alguns elementos da herança moura como a *oralidade*, apresentada como transmissão de conhecimentos, preservação da memória e narrativas orais registradas pela escrita; o *narrador* – como violeiro ou cantador (cego, solitário, retirante); o *sertão* – como cenário das narrativas vistas através da caatinga, espaço da saudade, cenário da seca, das retiradas, da solidão, do lamento, de terras imaginárias, fantásticas e míticas sob um olhar dramático e humano do retirante; do trabalho, existência, modos de vida etc.; e a *cantoria* com suas fórmulas e gêneros musicais (invocação, parcela, puluxia, aboio, as kharjahs mouras e desafio).

A. Oralidade.

O uso da tradição oral é uma das marcas da cantoria por narrar histórias, lendas, mitos, fábulas, máximas, adágios, contos, melodias, poesias etc. A tradição oral é uma grande escola da maioria dos povos africanos. Os griots³⁶, como já afirmado, são incumbidos de manter e transmitir narrativas, com a função de educar e encorajar seu povo, preservando a memória, a consciência e o coração daqueles que



³⁶ Ver mais em BA HAMPATE, Amadou. Tradição viva. HGA vol. 1. Brasília: UnB/Unesco, 2010, p. 167 - 212.

os procuram. Na prática, eles usam recursos das expressões orais e corporais para a transmissão desses saberes, contribuindo assim para o reconhecimento, a consolidação e a permanência das raízes culturais de seus povos.

A palavra do griôt ou a narrativa das tradições orais são vistas sob o ângulo de seus ritmos poéticos, daí a importância atribuída por Senghor à poesia, à literatura, ao teatro e à arte. (BARRY, 2000, p.21)

A oralidade é uma forma de transmissão dos conhecimentos armazenados na memória. Antes da escrita era o principal modo de transferência de conhecimento e de comunicação entre as pessoas, de formas que as memórias auditivas e visuais eram, portanto, os meios que tinham para acumular e transmitir os saberes às futuras gerações (MACHADO, 2006). A inteligência estava tão vinculada à memória que os mais vividos, por terem maior acúmulo de conhecimento, eram considerados sábios. A identidade grupal estava sob a guarda dos contadores de histórias, dos cantores e de outros arautos, portadores da memória coletiva, como no caso dos griots. A oralidade tinha um papel tão fundamental na comunicação, que influenciou até a estrutura do pensamento de sociedades letradas (NIANE, 1982).

A memória mantém uma narrativa capaz de se adaptar aos diferentes tempos e lugares, sem separar presente do passado, atualizando os fatos da vida e da história. Por esta razão Elomar desenvolve narrativas ambientadas na oralidade tradicional dos cantadores acompanhados da viola, onde sua musicalidade expressa aspectos cotidianos de um sertão com seus símbolos, tradições, valores, imagens, poética, ficção e realidade, que se aproxima à uma linguagem lítero-musical, herança da cultura moura difundida durante séculos, por toda Península Ibérica. Algumas formas representativas da narração podem até serem apagadas da memória coletiva, mas também podem ser ressignificadas, como afirma Câmara Cascudo:

Todos os autos populares, danças dramáticas, as jornadas dos pastoris, as louvações das lapinhas, Cheganças, Bumba-meu-boi, Fandango, Congos, o mundo sonoro e policolor dos reisados, aglutinando saldos de outras representações apagadas na memória coletiva, resistindo numa figura, num verso, num desenho coreográfico, são elementos vivos da literatura oral (CASCUDO, 1978, p.23).

A oralidade se torna necessária para a preservação da memória. Desta forma o romanceiro, o cordel, o repente e a cantoria se apresentam como antigas fórmulas dessa preservação, através de uma literatura oral musicada estruturada em rima e em versos cantados. A literatura de cordel, entretanto, apareceu na Península Ibérica, popularizando-se com o Renascimento, vindo a servir como informação e festa.

O cordel está impregnado, desde tempos remotos, de sertanejeidade. Suas histórias reescrevem heranças ibéricas que dão conta do imaginário coletivo, transmitindo verbalmente,

nas vigílias, no trabalho, ao redor de fogueiras, remotos conhecimentos. Mesmo escrito, o cordel confunde-se com a oralidade, por conter rima, métrica, linguagem coloquial, uma versificação que se reflete na cantoria e no repente. Tem em seus temas narrativas de outras culturas como a vida e obra de Carlos Magno, do Rei Arthur e de antigos romances. E, adaptados, tratam do cangaço com histórias de cangaceiros e seus bandos, como Jesus Brilhante, Antônio Silvino e Lampião; do ciclo do Padre Cícero e Frei Damião; seca e retirantes; vaqueiros e vaquejadas; histórias bíblicas, profecias, milagres, beatos e santos do sertão; temas profanos e políticos; crônicas, humor, ironia, sarcasmo, crimes, desastres, revoluções; cotidiano e lendas urbanas (LOPES, 1994, p.21).

O romance, por exemplo, de origem ibérica, foi uma forma lítero-musical, cujo período áureo foi o século XV (momento de extrema transformação no mundo Ibero, onde a cultura moura ainda impregnava a vida cotidiana, ao mesmo tempo que era tomada como requisitos dos mulçumanos). Era cantado e tinha um texto dialogado ou apenas narrativo, como na modinha ou toada, nas cantigas de roda, no acalanto, na moda de viola. Quando se lê a obra “O Romanceiro” [de Almeida Garrett (1799 – 1854)], percebe-se que o enredo dos romances listados, parece ser inspirado nas clássicas histórias mouras, aquelas narrativas elaboradas, reelaboradas ou compiladas na Tunísia desde o século VIII, e difundidas desde o século IX, que foram narradas e divididas por Xahrazad em *Cento e Uma Noites*, “cujo objetivo principal era salvar a sua vida” (JAROUCHE, 2005).

Léa Vinocur Freitag (1969) observa que muitos romances recolhidos no Brasil têm variações no nome dos personagens e nos detalhes, mas que permanecem íntegros em tema e sentido. E cita como exemplo, o romance de D. Jorge e Juliana, que tem quarenta e sete versões em nove Estados do Brasil, dessa possível versão original:

Quanto à época de origem desse romance, Menéndez Pidal em *Flor Nueva de Romances Viejos*, refere-se a uma versão da primeira metade do século XVI. Trata-se na narração de Juliana à mãe (a figura da mãe participando da confidência da filha é comum na poesia medieval) de sua tristeza, porque D. Jorge, a quem ela ama, vai se casar com outra. Ele vem anunciar o noivado, Juliana oferece vinho para comemorar, D. Jorge morre envenenado, e os soldados prendem a moça (FREITAG, 1969, p. 372).

Em alguns aspectos esse romance se assemelha ao final trágico de *Medeia*, tragédia grega de Eurípedes, datada de 431 a.C., que trata de uma mulher traída, que apesar de estar carregada de amor e ódio a um só tempo, se centra na vontade de vingança. A pesquisadora Léa Vinocur Freitag (1969) atesta que esses romances vieram de Portugal na memória dos lusitanos e, ao chegarem aqui, foram adaptados às necessidades de quem narrava, evocando

suas memórias e experiências de maneira também diversificada. Para Janaina Amado (1995)³⁷ é sempre importante ter em mente que não se busca uma reconstrução do passado tal qual ele existiu, pois o vivido e o (re)lembrado possuem dimensões diversas, como afirma:

Parece-me necessário, antes de tudo, distinguir entre o vivido e o recordado, entre experiência e memória, entre o que se passou e o que se recorda daquilo que se passou. Embora relacionadas entre si, vivência e memória possuem naturezas distintas, devendo, assim, ser conceituadas, analisadas e trabalhadas como categorias diferentes, dotadas de especificidade. O vivido remete à ação, a concretude, às experiências de um indivíduo ou grupo social. A prática constitui o substrato da memória; esta, por meio de mecanismos variados, seleciona e reelabora componentes da experiência (AMADO, 1995, p.131).

Além disso, Léa Vinocur Freitag (1969) apresenta outros romances sem transcrevê-los, como a história de Santa Helena, na Espanha, ou de Santa Iria, em Portugal, ambas martirizadas e degoladas, em Tomar e Soris. Além da história da Xácara do Cego, dos tempos medievais, que conta a estória de Ana, uma moça formosa que vivia numa aldeia, e cuja beleza havia cativado muitos nobres. Assim

Um deles, não podendo vencer a recusa de Ana, disfarçou-se em cego pedinte e, de combinação com a própria mãe da moça (novamente é ressaltada participação da mãe na vida sentimental da jovem), bateu uma noite à porta, pedindo que Ana lhe ensinasse o caminho, pois tinha se perdido. A moça, levando a roca do branco linho, foi então encaminhar o cego que, tendo fora da aldeia muitos criados à espera, raptou-a, levando-a para o seu castelo (FREITAG, 1969, p.372).

Essa narrativa é recontada em “Naninha³⁸”, composição de Elomar, da obra “Dos Confins do Sertão”. A obra elenca o maravilhoso e o fantástico dos antigos romances relatados na Literatura de Cordel e no Romanceio. A narrativa dessa canção é idealizada num lugar bem distante, próximo ao imaginário popular com seus personagens e suas histórias reconfiguradas. A história do romance em que o personagem é um falso mendigo cego tem tradição ibérica e reaparece no tecido cultural de sertão brasileiro.

Desse modo, a narrativa de “Naninha” trata de um príncipe que se disfarça de cego e mendigo com a intensão de raptar sua amada que lhe foi negada em casamento. O cantor introduz sua narração da seguinte maneira:

Certa vez um certo prinspe / paxonô-se prua donzela / intiada de um rei / lá do rêno
de Castela / mala sorte a qui li foi / morreno de amô pru ela / pru modi das Arma o

³⁷ Ler mais em AMADO, Janaina. O grande mentiroso – tradição, veracidade e imaginação em história oral. **História vol. 14** (1995), p. 125 – 136. XXVIII Simpósio Nacional de História – Lugar dos historiadores: velhos e novos desafios – 27 a 31 de julho de 2015, Florianópolis – SC. Disponível em: http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1427814205_ARQUIVO_anpuhtrabalhocompleto.pdf > acesso em 10.09.2019.

³⁸ Além dessa música que conta a história da Naninha, como uma princesa raptada, existem mais duas referências sobre Naninha na obra de Elomar: na música “Das Visage e das Latumia” do Auto da Catingueira, Dassanta enxerga a “Naninha sentada / pidino ismola”. Naninha também aparece como uma personagem na obra “Sertanílias”, também de autoria de Elomar.

rei / li negô intão a mão dela / umbuçado cum um velo / com o semblante ocultado
/ pelas porta do castelo / mindingava paxonado.

O príncipe disfarçou-se de pedinte para, perto da donzela, facilitar o arrebatamento da princesa amada, já que o pai dela lhe tinha negado a mão. Então fantasiou-se de mendigo e cego e ficou pelas portas do castelo, esperando a donzela: “té qui um dia essa princesa / desceu feito um Sarafim”. A sugestão do rapto está na imagem da princesa descendo da torre do castelo, feito anjo “Sarafim”. Ele aproveita a oportunidade e pede para ela lhe ensinar o caminho que ele tinha de seguir, com a desculpa de que era cego. O jovem príncipe convence à princesa de caminhar um pouco mais. Depois de andarem um bom caminho, ele se declara para ela tirando o disfarce. E, sem disfarces, o jovem príncipe declara o seu profundo amor: “ó noiva do céu / amada perdoa / sou o princ'pi teu”. A princesa o aceita e foge com seu amado. Nessa altura da peça o compositor entoa acordes no violão, num ritmo rápido, insinuando o casal em fuga daquele lugar para outro bem distante, em estilo griots. O som da viola do cantador ajuda na ambiência total da narração, com seu ritmo acelerado, impulsionando a imaginação do ouvinte, na cena final.

A pesquisadora Simone da Silva Guerreiro certifica que essa canção é uma reelaboração “do romance do falso cego, de tradição ibérica, ligado ao tema ‘raptos e violações’, frequente nesse gênero textual” (GUERREIRO, 2005, p.68). Ela também lembra que na narrativa popular o raptor é um homem simples do povo que se disfarça de um pobre cego e mendigo, mas “seus sentimentos não são explicados”. E alerta que o príncipe nessa música, pelo contexto, parece ser “do reino de Aragão, uma vez que a donzela é de Castela, filha de um rei de outras armas, referência à Idade Média, em que havia disputas entre os dois reinos” (GUERREIRO, 2005, p.68).

Narrativas como essas podem ser apreciadas em inúmeros cordéis nordestinos. O romanceio é uma narrativa escrita para ser cantada, da mesma forma que a literatura de cordel pode ser cantada. A cantoria, por sua vez, pode ocorrer a partir das narrativas do romanceio e do cordel. Desta forma o romanceio foi incorporado à cultura brasileira e, através deles, somos transportados pela música e poesia popular a outras esferas culturais. São histórias com a temática da donzela-guerreira que ao final é domesticada, pode ser um eventual resquício e reelaboração de lendas oriundas de um hipotético matriarcado em algum remoto passado pré-islâmico.

O romanceio tradicional é uma literatura musicada, da mesma forma que a cantoria, expressão da literatura oral popular, é igualmente uma poesia musicada. O romanceiro e a

cantoria se assemelham, uma vez que têm a mesma raiz. Massud Moisés (2006), quando trata sobre a origem do conceito de “romance”, observa que a palavra nascera da ideia do “falar românico”, um “latim estropiado”, misturado com as línguas de povos conquistados por Roma, em contraste com o “falar latim” da região do Lácio e arredores. Assim, as línguas dos povos dominados passaram lentamente a serem denominadas de o “falar romance”. Mas com o tempo essa expressão se caracterizou como linguagem geral. Depois acabou rotulando as composições literárias de cunho popular. “E, como estas fossem de caráter imaginativo e fantasista, a expressão prestava-se para nomear narrativas em prosa e verso” (MOISES, 2006, p.157).

Embora Massud Moisés (2006) ressalte a importância do romance medieval, reconhecendo que foi na Espanha que o romance floresceu e se fortaleceu com fórmulas e metros populares, chegando até nossos dias, como exemplificado na obra de Elomar, os mouros foram os criadores dessa modalidade de poesia. O romance, a literatura de cordel, a cantoria e o repente, originários da ancestralidade moura, portanto, se expandiu da Península Ibérica até ao Sul da França, pelo mar Mediterrâneo e por outros mares até o Brasil.

Podemos arrolar alguns exemplos do romanceiro na obra de Elomar. Por exemplo, na canção *Na estrada das areias de ouro* o compositor faz inclusões adaptativas de elementos que permeiam o imaginário popular do povo sertanejo, tal como em histórias da literatura de cordel, fazendo referências a lugares encantados no sertão, entidades sobrenaturais, metamorfoses em noites de lua cheia etc. Apresenta uma concepção moura dos romances, onde os acontecimentos eram mais importantes do que os protagonistas:

Lá dentro no fundo do sertão / Tem uma estrada / de areia 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 / de areia de ouro / E contam que em noites / De lua pela estrada encantada /...

Por essa razão o narrador-cavaleiro conta sua história cheia de riqueza e de mistério, numa terra encantada com senhores de engenho, escravos e senhoras, onde até a estrada desse lugar é de areia de ouro.

Essas composições falam de um sertão de um tempo remoto, junto a sons que cruzaram séculos e se reencontram transfigurados em canções nordestinas contemporâneas. Por conseguinte, Elomar escolhe narrativas refinadas, cheias de elementos épicos e de heróis que experimentaram certas aventuras, também escolhe narrações de personagens existentes no sertão, transfere e mescla essas informações à sua obra, dando aspectos sertanejos. Longe de criar um registro histórico, Elomar cria uma narrativa incorporando fatos verídicos com

tramas, nomenclaturas e simbologias de antigas tradições mouras e com sonoridades dos antigos gêneros musicais mouros.

O narrador conta que em noite de lua cheia “uma linda sinhazinha” vagueia perdida pelas areias, guardando o ouro de seu falecido pai, um fidalgo levado pelo tempo para o mar de pó. Apenas restou a Sinhazinha encantada, vagando sozinha “lá dentro, no fundo do sertão / na estrada / das areias de ouro”, conforme os versos abaixo:

[...] Uma 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 bandas do mar de pó / E hoje que tudo passou / A linda sinhazinha / Encantada ficou / Lá dentro no fundo do sertão / Na estrada / das areias de ouro.

Essa narrativa envolve uma história assombrosa, com uma visagem que esconde uma tragédia familiar, onde o fidalgo e rei desapareceu, deixando a jovem princesa órfã e vagando por estradas ermas. Da ausência do pai promove uma profunda tristeza e saudade na criança. A narrativa se passa em um tempo em que havia engenhos e senhores de escravos, portanto, pelo menos há dezenas de anos. Assim, nessa narração o mundo dos trovadores com palácios e cortes, e o mundo colonial nordestino do senhor de engenho “por onde andaram outrora senhores de engenho / e de muitas riquezas / escravos e Senhoras”, se fundem no mundo do senhor de engenho através da poesia da literatura de cordel e se apropria da estrutura da poesia ibérica, difundida pela oralidade, carregada de uma herança cultural moura.

Assim podemos interpretar que “aquele fidalgo” seria um pobre sertanejo, um pai de família, um retirante. Alguém que se retirou do sertão para que, de onde estivesse, enviasse dinheiro para suprir as necessidades da família. Essa narrativa de Elomar não esconde a dor de filhos e filhas que ficavam na esperança da volta do pai, que muitas vezes, quando saía, nunca mais voltava, deixando a família sem notícias e sem manutenção. O lugar (o sertão) de onde saía o pai, é um lugar “de muitas riquezas”. A riqueza pode ser sua terra no sertão, que quando chove proporciona fartura. A “estrada das areias de ouro” pode ser comparada com as diversas estradas sem asfalto que se enveredam sertão adentro, conectando vilas e vilarejos, situados em lugares remotos, às grandes estradas que levam às metrópoles.

Desta forma a narrativa descreve uma “dobra” de tempo com passagem para uma dimensão espaço-temporal fantástica, numa narrativa sobrenatural de uma estrada assombrada de areias brancas, onde uma “sinhazinha / vestida de princesa” protege os bens de seu pai, como uma guardiã daquele lugar. Nessa perspectiva, provavelmente, “a sinhazinha” seria uma menina sertaneja que vira o pai sair quando ela era criancinha. Por fim, o sistema harmônico dessa canção faz uma interessante relação entre texto e música, numa inter-relação entre o

poema e o canto narrativo com uma sonoridade suave, triste e suspensa no final, que resulta numa ambiência mística dos contos de fadas.

Outro exemplo é a história contada na música “Acalanto”. A narrativa parece que também foi retirada daqueles contos orientais, clássicos da literatura mundial que está no imaginário popular, do Oriente ao Ocidente, de autoria anônima, das histórias árabes da Tunísia, onde berberes e árabes disseminavam por todos lugares as histórias contadas pela boca da personagem central, Xahrazad, a narradora das *Cento e Uma Noites*, mulher de Schahrair, sultão das Índias (JAROUCHE, 2005).

Nessa concepção lírica Elomar rememora os comuns raptos de mulheres³⁹ sertanejas que ocorriam no passado. Na literatura temos alguns famosos raptos como o de Helena que teria provocado uma guerra entre a Grécia e Ílion (Tróia), fato contestado por estudiosos por argumentarem que Helena teria ido por vontade própria. A história recente do sertão apresenta a ideia do “rapto” de Maria Bonita que vivia conjugalmente com um sapateiro, em contradição contam que ela teria acompanhado livremente o famoso Lampião.

Para a pesquisadora Tanya Maria Pires Brandão (2011), um dos principais fatores do rapto de mulheres era pelo decorrência do número inferior delas pelo sertão, pois

a ideia central é de que essa prática decorria da predominância numérica dos homens entre os habitantes livres locais e da expectativa de homens e mulheres em conquistarem condição social que consideravam melhor para si e para seus descendentes (BRANDÃO, 2011, p.1).

A autora acrescenta ainda que:

O rapto de mulheres contra a vontade das mesmas era visto como uma desobediência às leis divinas e humanas, como informa o Governador do Maranhão no processo em foco. Entretanto, como se observa nesse caso, nem a possibilidade de sofrer uma ação processual por estupro inibia os homens de roubar uma mulher para ser sua companheira. Por outro lado, embora a mulher raptada tentasse se eximir da responsabilidade, havia parentes e amigos para socorrer e ajudar o raptor. Percebe-se que se tratava de um rapto arranjado. Portanto, ao que parece, não era visto como um ato de barbárie. (BRANDÃO, 2011, p.7).

Nesse caso, a mulher poderia ser retirada do seu convívio social de forma bárbara ou por necessidade familiar ou até pessoal, isto é, de forma consensual (GNACCANNI, 1989).

³⁹ Ver mais sobre os raptos em: BRANDÃO, Tanya Maria Pires. Rapto de mulheres: estratégia na formação de núcleos familiares, capitania do Piauí, século XVIII. **CLIO – REVISTA DE PESQUISA HISTÓRICA** n. 29.2 (2011) ISBN 0102-9487 Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaclio/article/view/24357> Acesso em: 10.12.2019; GNACCANNI, José César. O rapto das donzelas. **Tempo Social. Revista da Sociologia**. USP, São Paulo, 1 (1), p. 149 – 168, 1º Sem. 1989. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ts/issue/view/6383> > Acesso 11.12.2019.

A canção mostra, entretanto, uma princesinha que sonhava com a liberdade de conhecer o mundo, imaginou chegar a outro lugar. Ao sair sozinha do seu castelo, “não parou de caminhar”, abandonando a sua família. O pai sem ter notícias da filha, enlouquece e morre. A canção trata certamente da naturalidade do rapto das moças sertanejas. Mas Elomar conta essa história de forma elegante, na lírica moura, onde um cantador narra histórias contadas através da oralidade. O encantamento está exatamente na tragédia descrita no final da música, pois a princesinha saiu a procurar o castelo encantado, andando sem “parar de caminhar” sempre para frente “sem encontrar”. E nunca mais voltou. O pai “endoideceu / e na janela do castelo morreu, / vendo coisas ao luar”. O ciúme da filha o levou à loucura e à morte⁴⁰.

Outro exemplo de oralidade que destaco é o *Auto da Catingueira*. Essa obra é uma narrativa cheia de histórias ao redor de Dassanta, uma personagem mística, cheia de vigor físico, destemida frente às circunstâncias sertanejas, mas que também tem seus medos de certas assombrações, visagens e latumias. Sua formosura, “bunita que mitia medo... qui matava mais qui cobra de lajêdo”, a afasta da realidade e se apresenta como sinal de tragédia e morte certa. Seu nascimento e batismo é narrado ainda no início, apesar de não haver uma data precisa, nem registro. Por essa circunstância ela passa a ter uma aura de personagem atemporal e mítica, próprios de narrativas de tradição oral⁴¹. O pesquisador Jan Vansina afirma que

A tradição oral foi definida como um testemunho transmitido oralmente de uma geração a outra. Suas características particulares são o verbalismo e sua maneira de transmissão, na qual difere das fontes escritas. Devido à sua complexidade, não é fácil encontrar uma definição para tradição oral que dê conta de todos os seus aspectos. Um documento escrito é um objeto: um manuscrito. Mas um documento oral pode ser definido de diversas maneiras, pois um indivíduo pode interromper seu testemunho, corrigir -se, recomeçar etc. (KI-ZERBO.2000, p. 139).

O cantador faz uma breve proposição, posicionando sua narrativa como se fosse uma história real ocorrida em um tempo e lugar muito distante: “Nessa terra há muitos anos / Viveu um rico sinhô / Dono de um grande fecho...”. Essa antiga fórmula introdutória, bastante

⁴⁰ Essa seção da narrativa é semelhante à última parte do romance “O Pavão Misterioso” do cordelista paraibano José Camelo de Melo Rezende (? – 1964), que conta que depois do rapto de Creuza em um “misterioso pavão”, o pai fica desolado por não saber nada sobre como se encontra sua filha, adoece de raiva e morre sem conseguir se vingar. Somente após a morte do velho, a princesa Creuza retorna para o castelo com Evangelista, seu marido, que é bem recebido no seu reino...

⁴¹ Ver mais sobre a tradição oral em: BA HAMPATE, Amadou. Tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (Ed.) História Geral da África I – Metodologia e pré-história da África. Brasília: UnB/Unesco, 2010, p. 167 – 212; BARRY, Boubacar. Senegâmbia: o desafio da história regional. Rio de Janeiro: Centro de Estudos Afro-Asiáticos [Universidade Candido Mendes – UCAM], 2000, p.5 – 34; NIANE, Djibrill Tamsir. Sundiata, ou a epopeia mandinga. São Paulo: Ática, 1982; VANSINA, Jan. A tradição oral e sua metodologia. In: KI-ZERBO, Joseph (Ed.) História Geral da África I – Metodologia e pré-história da África. Brasília: UNESCO, 2010, p.139 – 166.

simples e tradicional, instiga a curiosidade e, instantaneamente, prende a atenção dos ouvintes. É a fórmula daquilo que se deve saber de cor, decorado, ou seja memorizado pelo coração, de *couer*⁴². Os cantadores até hoje, geralmente, retiram suas histórias da coletividade com seus variados temas, conservados na memória, segundo a tradição moura, que refletem a realidade do cotidiano popular. E, conforme Jan Vansina, a origem das tradições pode

repousar num testemunho ocular, num boato ou numa nova criação baseada em diferentes textos orais existentes, combinados e adaptados para criar uma nova mensagem. Mas somente as tradições baseadas em narrativas de testemunhos oculares são realmente válidas, o que os historiadores do Islã compreenderam muito bem. (KI-ZERBO.2000, p. 139).

O professor Elri Bandeira de Sousa (2015, p.60) explica que o presságio

estruturalmente se relaciona com as diversas prolepses que anunciam, por antecipação, sua morte trágica e sua transformação em “passo das asa marela jaçanã pomba-fulô”, motivada por disputas em torno de sua intensa beleza (SOUSA, 2015, p.60).

Essas antecipações são importantes para manter a atenção dos ouvintes ao que ainda estava por vir. Desta forma o Cego Cantador antecipa as desgraças que estão por acontecer na vida de Dassanta e sua fantástica pós-morte: “Dispois da morte virô passo japiassoca assú”. E, para gerar um sentimento de piedade na plateia, foca nos aspectos físicos, cultural e social, bem como a pobreza, a dor e o sofrimento, ressaltados na narração, como sendo a própria desgraça dela. No mesmo sentido, as pesquisadoras Elinês de Albuquerque Oliveira e Francisca Sales Mariano (2013) fazem uma leitura sobre esse fato, dizendo que

A beleza de Dassanta é reconhecida por gerações, no início da obra o autor apresenta as primeiras implicações da tragédia. A formosura de Dassanta é superior á todas as mulheres da região, nos olhos a febre ‘matadeira’ quem fixasse nesta beleza se apaixonava, Dassanta era a perdição do cantador, que compara a atração por algo conflituoso, que põe em risco a vida de quem por ela se apaixonava. Os ‘pépiqueno’ simboliza a delicadeza da mulher, que mesmo pisando os chãos da catingueira, o seu andar é macio e sua pele é suave. Os ‘cabelo comprido’ soltos ao vento é símbolo de força e feminilidade. E ‘imbaxo do vestido um manto de segredo’ o vestido é instrumento de sensualidade que marca as curvas do corpo feminino de Dassanta, reforça o desejo e a imaginação dos olhos masculinos (OLIVEIRA e MARIANO, 2013, p.7).

O compositor usa toda fórmula para chamar atenção a essa personagem: a beleza da mulher, as delicadezas femininas, a maciez da sua pele, a cor dos seus olhos, os seus cabelos compridos e soltos ao vento e a sua sensualidade reservada, além de reforçar o desejo e a imaginação masculina, é um modo de fortalecer a trágica narrativa sobre o fim da trajetória

⁴² BA HAMPATE, Amadou. Tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (Ed.) História Geral da África I – Metodologia e pré-história da África. Brasília: UnB/Unesco, 2010, p. 167 – 212;

dessa mulher. Uma tragédia, segundo Aristóteles (1997), precisaria satisfazer três exigências primordiais: conter personagem de elevada condição (um herói ou heroína), a narrativa deveria ser contada em linguagem elevada e digna e ter um final triste, com a destruição de um ou vários personagens sacrificados por seu orgulho ao tentar se rebelar contra as forças do destino. E argumenta que “a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas que podiam acontecer” e “nada impede que alguns fatos sejam verossímeis e possíveis” (Aristóteles, 1997, IX, p.28, 29). Ele ainda argumenta que, segundo a tradição, os poetas se apoiam em nomes de pessoas que existiram para tornar crível o seu argumento.

Desta forma, a narrativa da vida de Dassanta, do seu nascimento, juventude, ambiente que ela sempre viveu, as mortes provocadas por sua beleza, a sua própria morte e pós-morte, faz com que o ouvinte fique atento para todos os pormenores e pense nas desventuras da personagem. A mulher de tão bonita que era causava alvoroço entre mulheres e homens, pois a alegria do lugar, conforme o cantador, sumia dando lugar a à morte e à tristeza. O narrador informa tristemente que

Mais o pió qui era sua boniteza / Virô u'a besta fera naquelas redondeza / In todas brincadêra adonde ela chegava / As mulé dançadêra assombrada ficava / Já pois dela nas fêra os cantadô dizia / Qui a dô e as aligria na sombra dela andava / E adonde ela tivesse a véa da foice istava / A véa da foice istava / In todas as brincadêra adonde ela ia / Iantes dela chegava na frente as aligria / Dispois só se uvía era o trincá dos ferro / As mãe soutano uns berro chorano mal dizia / E triste no ôtro dia era só chôro e intêrro / Chôro e intêrro (bis).

A beleza da protagonista era também a sua própria ruína. Os homens brigavam por ela até a morte. A sua formosura era a causa dos prantos de muitas mães por perderem seus filhos nas disputas pelo amor da moça, depois de terem sido atingidos pela “febre matadêra”, uma louca paixão que os impulsionavam a pelejarem até a morte pelo amor da jovem. Era uma beleza que se apresentava como uma fonte de desventura entre os homens e nela própria.

No canto *Dos Labutos*, Dassanta é apresentada como pastora de ovelhas, mostrando seus trabalhos cotidianos e as dificuldades do sertão. Nessa peça também temos ciência de como os personagens se conheceram, se apaixonaram e decidiram ficar juntos “nua bespa de São João”. Foi uma paixão com a uma “febre matadeira”. No final do canto o narrador reforça algumas dúvidas sobre a situação jurídica do casal, conforme os versos: “uns conta quêles casô / ôtros qui se imbrechô / ôtros qui se ajuntô / já ôtros qui num casô não”. A atração pelo seu companheiro, está pautada na força masculina, na coragem e na sua função de cantador. A oralidade é marcada nessa ária uns conta “quêles casô”. Quando o narrador apresenta incerteza nos acontecimentos, visto que na oralidade, alguns detalhes são perdidos no tempo,

permitindo que várias versões apareçam, mas a história permanece e sobrevive sem prejuízo de comunicação, pois a verossimilhança com a realidade é expressa por esse tipo de dúvida própria do cotidiano.

Mas esse pormenor é criado por Elomar para deixar dúvidas no ouvinte acerca do seu matrimônio, uma vez que no sertão isso é extremamente cultivado como uma honradez – especialmente à mulher. A dúvida provocada gera, nesse panorama sertanejo, uma espécie de tragédia para Dassanta, pois sendo tão bonita, ainda tem a possibilidade ou sina de não estar oficialmente casada, o que pode gerar ainda mais um afastamento do convívio social, além da dúvida de o casamento legitimar a peleja. Uma tragédia provocada pelos “bons costumes” sertanejo, mas sem sombra de dúvida pelo machismo estruturante da sociedade não só sertaneja. E depois a sua trajetória, soada através de uma triste tirana, demonstra que a sua dura e solitária vida sertaneja simboliza uma espécie de maldição. Dassanta era trabalhadora desde sempre. Todo o dia bem cedo já estava cuidando do rebanho. Esse trecho da peça especifica o que ela fazia diariamente, até ela conhecer o tropeiro, a sua grande paixão, numa véspera de São João, conforme narra o Cego cantor:

Já a fogueira tava acesa / todo mundo no terrêro / festejava São João / foi cuan intrô
o tropêro / feito um prinspe feiticêro / foi aquele quilarão / o danado foi riscano / no
terrêro feito um rai / Dassanta junto dos pai / prele foi se paxonano / pois o turuna
pachola / qui tinha pauta cum Cão / mais pió qui ua pistola / qui tinguin febre
ispanhola / chegô cua viola na mão.

Seu casamento, portanto, pode até ser duvidado, o que dá margem para a intromissão de outros pretendentes, mas sua paixão, não. Foi uma “febre matadeira” que se apossou de seu ser, levando-a às últimas consequências. No primeiro canto os homens se matavam por ela, mas nesse canto é Dassanta quem se apaixona. Para ela o tropeiro era como se fosse “um prinspe feiticêro” que físgou seu olhar e sua vida⁴³.

No terceiro canto *Das Visage e das Latumia*, Dassanta canta uma tirana, lamentando sua vida, sentimentos e frustrações. Em um recitativo forte e abrangente, ela faz um relato sobre o universo fantástico que habita o imaginário sertanejo, onde o mundo experimentado se mistura com o mundo mágico, misterioso e mítico, onde as crendices fazem relações com o universo do invisível e do mal-assombrado, numa aura milagrosa que manifesta uma atmosfera fatalista.

⁴³ A Dassanta, personagem criada por Elomar, se assemelha com a força e coragem de Carmem, personagem central da ópera em quatro atos do compositor francês Georges Bizet, estreada em 03 de março de 1875, com libreto de Henri Meilhac e Ludovic Halévy, baseado na novela homônima de Prosper Mérimée.

Inicia-se com a própria Dassanta cantando os seus desencantos. Ela diz que tem visões assombrosas e pode ver visagens. A melodia é cantada por ela e ela mesma é quem narra sua história. Seu canto lamurioso indica que sente falta de irmãos que não tem, de uma nova forma de vida. Entretanto cuidar do rebanho pelas brenhas do sertão é o que sabe fazer desde pequenina. O som da flauta ecoa como se fosse o vento quente num mormaço sertanejo. A voz da protagonista se confunde com o som da flauta em um canto de lamento. As pesquisadoras Elinês de Albuquerque Oliveira e Francisca Sales Mariano (2013) afirmam que

O canto na peça exerce uma função significativa no teatro de Mello, contém variações de entonação, o ritmo oscila de acordo com os acontecimentos, há trocas de gêneros musicais, que servem de desafio para o adversário, os instrumentos musicais também são utilizados como efeito de sentido, no 3º Canto, o som da flauta ressoa o uivar dos ventos em terras desertas, da solidão de Dassanta no pastoreio das cabras, o sentido é completado com sua voz soprano e com seu timbre vibrante, transmite o sentimento de Dassanta pelo tropeiro Chico das Chagas (OLIVEIRA e MARIANO, 2013, p.5).

O seu canto é cheio de temas ligados à sua vida, à paisagem geográfica sertaneja com suas histórias fantásticas, numa visão de mundo mítico. As modulações vocais exercidas nessa ária, feitas com a voz de soprano, oscilam de acordo com os acontecimentos, bem como os efeitos sonoros produzidos pelos instrumentos musicais utilizados na peça, fazem o mesmo. É um canto que explana a dolorida vida no seu cotidiano solitário, esperançosa de mudança daquele cenário hostil. É uma história literalmente cantada, pois os sons produzem as imagens conforme a narração que se quer. É mais que musical porque o seu canto passa a ressignificar sua vivência, num lamento de uma vida prisioneira na terra, condenada a pastorear seu rebanho.

Essa narração não funciona somente com o som musical, mas também com gestos e cenários. Há algo nesse tipo de tradição que sem imagem (desenho, foto ou vídeo) cria-se uma imagem. Por exemplo, Amadou Bâ Hampaté (2003), no prefácio do seu livro “O Menino Fula”, diz que, treinado a observar, olhar e escutar com atenção desde criança, que todo acontecimento se inscrevia na memória como cera virgem, em que se desenha as imagens daquilo que testemunhou, pois tudo estava nos mínimos detalhes:

O cenário, as palavras, os personagens e até suas roupas. Quando descrevo o traje do primeiro comandante de circunscrição francês que vi de perto em minha infância, por exemplo, não preciso me “lembrar”, eu vejo em uma espécie de tela de cinema interior e basta contar o que vejo. Para descrever uma cena, só preciso revivê-la. E se a história me foi contada por alguém, minha memória não registrou somente seu conteúdo, mas toda a cena – atitude do narrador, sua roupa, seus gestos, sua mímica e os ruídos do ambiente, como os sons da guitarra que o griôt Diéli Maadi tocava enquanto Wangrin me contava sua vida, e que ainda escuto agora. (BA HAMPATÊ, 2003, p.13).

Em seguida Dassanta testemunha que ouve barulhos assombrosos, umas latumias. E, em um êxtase corajoso fala das suas desventuras com as “visage” que se escondem nas veredas sertanejas e sua saga em que algumas vezes se deparou com alguma “assombração”, nessas palavras:

Nas minha andança dent’ dos serrado / já vi coisas do invisíve e do malassombrado / Oras viva e arriviva / gôrda e fôrra a Fragazona / in pinicado de Sansão / cum as tinha qui di no calunga / na quara da pedra una / na toca do Lubião / nas lôa do saposunga / in pinicado de Sansão / imprecavejo muit’ inconive / já vi coisas do invisíve / visage e latumias / pantumia e parição / de quem tá morto e quem vive / istripulia de Rumão.

Certamente que o ambiente em que Dassanta vive influencia seu modo de ver o mundo com seres fantásticos que habitam o imaginário sertanejo. Ela sempre conviveu com esses seres quiméricos no seu cotidiano de labuta, conduzindo seu rebanho. Ela não se surpreende mais com essas “latumias” [ruídos, barulhos], “pantumia” [fantasmas, vultos e almas do “outro mundo”] e parição, nem com as “istripulia de Rumão”, isto é travessuras e barulhos gerados por seres sobrenaturais (PAES, 2016).

Os seres mitológicos, as visões e as miragens testemunhadas por Dassanta, fazem parte do seu cotidiano. Apesar de não existirem, para Dassanta, suas ilusões e visões parecem reais, são como miragens. A coragem e o medo são irmãos gêmeos opostos entre si, onde um age mais que o outro diante das circunstâncias, porém sua coragem sobrepuja seu medo. E, por conviver com esses fantasmas desde sua meninice, isso não lhe causa mais espanto, exceto em algumas visões sobrenaturais, como na experiência que ela mesma conta:

Fui bebê água perto na aguada / ia mais discunfiada qui bode pastô / cuano cheguei perto / foi qui dei pur fé / fiquei toda rípiada da cabeça aos pé / apois lá dibaixo do imbuzero do miao / topei Chico Niculau / mais Manezim Serradô / Eu vi Naninha sentada / pidino ismola / cujos difunto nas viola / cantava uns canto de horrô / voltei corren olhan prá traiz e benzeno / cuan cheguei é qui fui vêno / qui minha sede passô.

A Dassanta é uma mulher corajosa, pois pode dormir longe de casa, junto ao seu rebanho ao relento. Ela anda de cabeça erguida e tem coragem de ir e vir pelos caminhos do sertão. Seu medo raro só se apresenta em certos eventos em que aparecem certas visagens, como a visão de “Chico Nicolau” e “Manezim Serradô”, cantadores falecidos, que aparecem cantando “uns canto de horrô”. Ou quando “Naninha”, outra falecida, aparece sentada pedindo esmola.

O tom da voz falada de Dassanta desenvolvida na peça, cria imagens que enriquecem o próprio significado das palavras pronunciadas, incorporando na imagem a própria linguagem, transportando o ouvinte a lugares fantásticos dentro de si mesmo. Desta forma,

o que se encontra por detrás do testemunho, portanto, é o próprio valor do homem que faz o testemunho, o valor da cadeia de transmissão da qual ele faz parte, a fidedignidade das memórias individual e coletiva e o valor atribuído à verdade em uma determinada sociedade. Em suma: a ligação entre o homem e a palavra. E, pois, nas sociedades orais que não apenas a função da memória é mais desenvolvida, mas também a ligação entre o homem e a Palavra é mais forte. Lá onde não existe a escrita, o homem está ligado à palavra que profere. Está comprometido por ela. Ele é a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele é. A própria coesão da sociedade repousa no valor e no respeito pela palavra. (BA HAMPATÊ, 2010, p.168)

A palavra desta forma tem uma grande força e, à medida da evolução da narrativa, as imagens faladas levam ao místico, ao sobrenatural, ao encantamento, da mesma forma que os já citados griots (djéli), os cantadores da África ocidental, que têm a tradição de seduzir seus ouvintes com o som de suas vozes, transformando suas palavras em encantamento enquanto narram suas histórias.

B. Cantador.

A cultura moura se espalhou e se misturou com a cultura Ibérica por quase oito séculos, chegando no Brasil com os colonizadores e trazendo características importantes como a cantoria e os cantadores que têm uma especial presença na música elomariana.



O cantador é um elemento moura. Ele exerce uma função idêntica à dos griôts⁴⁴ no Norte do continente africano, onde a palavra, o canto e os gestos (dimensão performática) são

⁴⁴ Imagem da litografia dos Griots de Sambala, rei de Medina (fulas, Mali), 1890 - Por Jeannot (grav.) – Bibliothèque Nationale de France, domínio público. Disponível em < <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=3166553> > Acesso em 10.06.2019.

usados em pró da narração, do encantamento pela palavra, pelo repositório de saberes antigos que são expostos aos seus ouvintes, através da tradição oral.

A tradição oral é a grande escala da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. Ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas. *Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial.* (BA HAMPATÊ, 2010, p.169).

Nesse caso, Elomar permite que se percebam aspectos do sertão: o seu dialeto com expressões do campo, a luta pela sobrevivência do sertanejo, seus costumes, sua ética, seu cotidiano. Para fazer isso ele elege o cantador como seu principal personagem narrador de histórias e apresenta-o na primeira peça “O Violeiro” gravada ainda em 1968:

Vô cantá no canturi primero / as coisa lá da minha mudernage / qui mi fizero errante e violêro / Eu falo séro e num é vadiagem / E pra você qui agora está mi ôvino / Juro inté pelo Santo Minino / Vige Maria qui ôve o qui eu digo / Si fô mintira mi manda um castigo... (MELLO, Elomar. 1º Compacto - Faixa 1 “O Violeiro”, 1968).

O cantador narra histórias, como um viajante de outras eras, que ao pousar em uma casa no sertão para descansar, conta as novidades da cidade, ou histórias fantásticas, ou assombrosas, ou da sua vida de violeiro, entretendo seus ouvintes. Entretanto, nesse caso, o poeta narra a sua história de andar cantando mundo afora, afirmando que sua forma de viver não é vadiagem, mas o que narra, viu e ouviu, isto é, vivenciou na sua longa caminhada. Desta forma, Elomar mostra um personagem clássico, íntegro e sincero, tal como Homero apresenta o Ulisses, na Odisseia (HOMERO, 1988)⁴⁵. Portanto, um cantador experiente e viajado não canta somente por dinheiro, mas por sua missão de cantar. Por tradição, os cantadores sempre tiveram como incumbência transmitir mensagens, testemunhos, contos, provérbios, cantigas e outros saberes através da emissão vocal, falada, cantada, gritada ou com instrumentos musicais.

A arte de narrar contando/cantando histórias ainda é muito comum em alguns povos do continente africano, a exemplo dos griots (djéli), que têm a função social e cultural de narrar tradições. Os griots se comprometem a preservar e transmitir histórias, conceitos, fatos

⁴⁵ Odisseo ou Ulisses parece ser um personagem criado por Homero. Ulisses, depois do fim da guerra de Tróia que durara dez anos, e após vaguear pelo mundo na tentativa de voltar para casa por mais dez anos, alcança a praia de Esquéria, como náufrago na terra dos feácios. Deles recebe hospitalidade e, em troca, satisfaz a curiosidade deles, narrando todas as suas aventuras desde a partida de Tróia até estar ali com seus ouvintes, antes de ser gentilmente reconduzido por eles, à sua Ítaca (HOMERO, 1988).

históricos, os conhecimentos e as canções de seu povo. Para essa comunidade, eles são os portadores da verdade, nunca mentem e são capazes de encantar o ouvinte com suas palavras proferidas como música. Até hoje diversos povos africanos mantêm o costume de sentar-se embaixo de árvores ou ao redor de fogueiras para ouvir as histórias e os cantos. A construção da história de base oral é marca dos povos africanos antigos e os griots têm papel fundamental em sua estruturação (NIANE, 1982).

Observe a palavra do griôt Mamadu Kuyatê sobre si e sobre o conhecimento histórico de seu povo, guardado na memória:

Sou griôt. Meu nome é Djeli Mamadu Kuyatê, filho de Bintu Kuyatê e de Djeli Kedian Kuyatê, mestre na arte de falar. Desde os tempos imemoriais estão os Kuyatês a serviço dos príncipes Keila do Mandinga: somos os sacos de palavras, somos o repositório que conserva segredos multisseculares. A Arte da Palavra não apresenta qualquer segredo para nós; sem nós, os nomes dos reis cairiam no esquecimento; nós somos a memória dos homens; através da palavra, damos vida aos fatos e façanhas dos reis perante as novas gerações. [...] Minha palavra é pura e despojada de qualquer mentira; é a palavra de meu pai; é a palavra do pai de meu pai. Eu vos transmitirei a palavra de meu pai tal como a recebi; os cronistas reais desconhecem a mentira. Quando surge uma dissensão entre as etnias, somos nós que decidimos a questão, visto que somos os depositórios dos juramentos que os Antigos nos legaram (NIANE, 1982, p.11, 12).

A oralidade, portanto, faz parte do espírito tradicional e se situa na duração, na permanência. A transmissão oral se situa no presente da performance, no texto pronunciado dos cantadores, da literatura de cordel e do romanceiro, transposto para a linguagem regional sertaneja, pela memória coletiva. Para Elomar essa realidade é tão importante que ele se comunica através do cantador. O seu personagem, cantador ou violeiro, conhece os gêneros musicais do seu ofício e é tão viajado que certa vez recusou o convite de um rei chamado João, para ficar no seu castelo, conforme os seguintes versos:

Cantadô di trovas i martelo / Di gabinete, lijêra i moirão / Ai cantadô já curri o mundo intêro / Já inté cantei nas portas di um castelo / Dum rei qui si chamava di Juão / Pode acriditá meu companhêro / Dispois di tê cantado u dia intêro / o rei mi disse fica, eu disse não (MELLO, Elomar F. 1º Compacto - Faixa 1 “O Violeiro”, 1968).

Ibn Khaldûn (1959, p.319, 325) reforça que era natural aos bons cantadores serem convidados para viverem em palácios para alegrar as festas com suas músicas. Afonso, o Sábio, por exemplo, era um rei mecenas generoso e um dos maiores trovadores e poetas, que patrocinava inúmeros trovadores viajantes de sua época, conforme Soler (1978, p. 53). Nessa perspectiva, o cantador violeiro, pretendendo ser livre, enaltece essa veia poética. Por isso ele tem a honradez e a ética dos antigos artistas, que muitas vezes figuravam como desocupados, andarilhos.

Apenas três coisas podiam satisfazê-lo: “viola, furria, amô, dinheiro não!”. A “viola” era o seu instrumento de trabalho. Sem ela não seria violeiro consagrado por onde andasse. A “furria”, sua liberdade, é o seu bem maior que tem na vida, segundo ele, dado por Deus, porque “Deus feiz os homi e os bicho tudo fôrro”. Essa ideia de liberdade é tão forte para o cantador, que ele insinua que morre um dia antes de perder sua liberdade, como se vê:

Se eu tivesse de vivê obrigado / Um dia I antes desse dia eu morro / Deus feiz os homi e os bicho tudo fôrro / Já vi escrito no livro sagrado / Que a vida nessa terra é uma passage / Cada um leva um fardo pesado / É um ensinamento qui desde a mudernage / Eu trago bem dentro do coração guardado (MELLO, Elomar F. 1º Compacto - Faixa 1 “O Violeiro”, 1968).

O violeiro se coloca obstinado de fazer tudo na maior liberdade possível. Mas ao pensar na possibilidade de perdê-la, logo diz que prefere perder a vida um dia antes, a viver cativo. O cantador, quando se refere ao “livro sagrado”, deduz-se que seja a Bíblia⁴⁶, pois ele interpreta o texto sagrado dizendo “que a vida nessa terra é uma passage”, soproza, tênue. O amor que se refere o cantador, é como aquele amor que impulsionava os travadores a cantarem cantigas d’amor e cantigas d’amigo, heranças das antigas *kharjahs* mouras, embora agora cante as coisas do sertão.

Outro aspecto do cantador é que ele pode aparecer como um cego. Na peça “O Pedido”, do *Auto da Catingueira*, há dois cantadores, um que narra a história e outro que é um cego adivinho. O narrador presenciou tudo o que explana e o outro é citado por Dassanta, a figura central da obra. O cantador Cego é uma espécie de adivinho [uma função do griôt (BA HAMPATE, 2010)], adivinho sertanejo, que afirmara Dassanta haveria “de vivê pur esse mundo e morrê aina em flô”⁴⁷, isto é, viver sem rumo, sem fixar residência com um companheiro, além de prever sua morte ainda jovem.

Esse fato é interessante porque uma narrativa feita por um cego cantador, por tradição, pode trazer mais emoção e dar mais força, mais autenticidade à narrativa. Essas narrativas executadas por cegos eram conhecidas por *arte de cego* ou *romances de cegos*, muito comum na Península Ibérica, entre os séculos XIII e XV. Elomar traz para sua obra a figura do cego tocador que canta esses tipos de cantigas para uma plateia atenta em um cenário longínquo do sertão. Essas *cantigas* constituíram um meio de subsistência para esses artistas. Entretanto, Paul Zumthor (1993) acrescenta:

⁴⁶ Salmos 39: 5 e 6 “Deste aos meus dias o cumprimento de um palmo; a duração de minha vida é nada diante de ti. De fato, todo ser humano não passa de um breve sopro. Sim, cada um vai e volta como a sombra. Em vão se agita, amontoando riqueza sem saber quem ficará com ela”.

⁴⁷ Língua construída, como o crioulo, que se torna língua nacional, tem uma frequência, inteligibilidade, escrita, sonoridade e grafia próprias.

Mais fortemente do que as motivações econômicas, porém, atuaram as pulsões profundas que para nós significam, miticamente, figuras antigas como Homero ou Tirésias aqueles cuja enfermidade significa o poder dos deuses e cuja ‘segunda vista’ entre em relação com o avesso das coisas, homens livres da visão comum, reduzidos a dar para nós só voz pura (ZUMTHOR, 1993, p.58).

Muitos cegos foram bons contadores de histórias, como o Cego Aderaldo (CARIRY, 2017), poeta popular cearense, que era destacado por ter um rápido raciocínio improvisando rimas e repentes; ou como Patativa do Assaré (2006)⁴⁸, também cego, famoso pelo conjunto de sua obra, sendo capaz de recitá-las inteiras de cor, além de conversar em rimas; ou o Cego Oliveira com sua rabeça cantando histórias orais de folhetos, no caminho para a estátua do Pe. Cícero, em Juazeiro do Norte/CE. Vale salientar que desde sempre muitos poetas famosos eram cegos como, por exemplo, Homero – autor de *Ilíada* e *Odisseia*, que andava de cidade em cidade recitando seus versos; Camões (era cego de um olho) – autor de *Lusíadas*; e Jorge Luis Borges que depois de ficar cego continuou produzindo ficções. Todos, ao seu modo, importantes para a cultura.

O cantador também pode aparecer como um solitário. Na peça “Incelença de um amor retirante”, o narrador vive isolado no sertão, na esperança da volta de sua companheira. Ele ouve a voz da amada até no canto dos grilos. O contexto apresentado é que ela teria se retirado daquele lugar insólito. Entretanto, durante a seca, na realidade sertaneja, geralmente, quem se retirava era o homem, na intenção de buscar alternativas para o sustento da família, mandando recursos, de onde estivesse, para a família desolada. Nessa canção o compositor faz o inverso dessa tradição, pois não trata do sentimento da mulher, mas expressa o ressentimento de um homem abandonado e traído, ao mesmo tempo em que denuncia a devastação íntima de quem não se retirava do sertão.

Outra música que denuncia o êxodo sertanejo é a “Canção da Catingueira”. A narrativa apresenta uma cena onde a catingueira faz os preparativos finais para se retirar, deixando o companheiro no sertão. O cantador buscando reverter aquela situação, explora a sensibilidade feminina, apelando apenas ao amor pela terra, para ela não se retirar dali, e que ao menos ela se lembre do “pedaço de chão”. A dama, certamente, está em retirada do sertão em busca de dias melhores; ela está decidida ir para outro local tentar a vida, embora seja aconselhada a ter esperança. Elomar apresenta mais uma vez um dos problemas da caatinga,

⁴⁸ Patativa do Assaré nasceu em 05 de março de 1909. Cego de um olho, aprendeu a ler aos 12 anos e no ano seguinte já atuava como versejador em festas. Em 1925, com a compra de uma viola, inicia sua atividade de compositor, cantor e improvisador. Em 1926 teve um poema publicado no *Correio do Ceará*, mas seu primeiro livro, *Inspiração Nordestina*, foi lançado 30 anos depois. Seus poemas são, na maioria das vezes, em redondinhas e decassílabos. Morreu em 2002, aos 93 anos.

o abandono da terra, criticando episódios da recente história sertaneja, mas transfigurando-os numa ficção com cenários imaginários de fatos históricos do sertão nordestino.

Na maioria das vezes o destino desses homens eram as construções nas grandes metrópoles, especialmente São Paulo, como aponta Durval Muniz (2011, p. 172). A mulher ficava sozinha com os filhos na esperança de receber notícias, ajuda financeira e a sua volta. Elas, com o tempo, passaram a serem conhecidas como as “viúvas das secas”⁴⁹ ou “viúvas de marido vivo”, porque muitos deles não voltavam. Infelizmente esse tipo de migração ainda é comum no sertão. Elomar transmuta essa ordem e oferece outra possibilidade de pensar sobre essa realidade, através de um canto triste e cheio de saudade.

Outro aspecto levantado no retirante é a solidão de quem vai deixando o lugar, os sonhos, as esperanças, nas quais tudo vira passado, conseqüentemente, memórias, lembranças, registrados nos versos seguintes: “Caminhante tão só / Vejo a terra ruim / O sol tudo queimou / a lagoa virou pó / e os rebanhos estão caindo / vêm fugindo atrás de mim”. A dor da solidão é construída pela própria condição social. O sertão virou terra fértil para as ressonâncias mouras, pois na sua matriz elas também vivenciavam a solidão da travessia do deserto. As memórias dos oásis que a caminhada/migração proporcionava. O drama da seca se transforma em símbolo das injustiças sociais e a necessidade de criar um porto seguro, conforme os versos que seguem: “Caminhando eu vou / Nesta estrada sem fim / Levando meu mocó de saudade e esperanças / Que a vida juntou pra mim / E no peito uma dor sem fim / Cavaleiro do são Joaquim (3x)”. O retirante sai tristemente levando apenas lembranças e esperanças de dias melhores, que se torna uma espécie de andarilho à procura de um porto seguro.

Outra canção que apresenta uma cena onde a personagem chamada “Zefinha”, provavelmente uma criança, pois afirma no início da “conversa”, conforme a frase cantada: “quando era criancinha igual você também”. Os retirantes saem daquele lugar seco, onde o pai, desolado, passa a dar certos conselhos sobre a vida e sobre a terra que ela devia seguir, em um tom melancólico, na esperança de um possível retorno: “essa é a terra de ninguém / Guarda na lembrança ela é a esperança / Dos filhos da terra / Que a terra não tem”.

O cenário dessa canção se assemelha às cenas narradas no romance *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, que apresenta uma família de retirantes que foge da miséria e da seca em

⁴⁹ Ver mais em: SILVA, Uilma Maíra Queiroz. **Viúvas da seca: as relações de gênero no sertão**. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/35/1401422518_ARQUIVO_VIUVASDASECA-ASRELACOESDEGENERONOSERTAO.pdf > Acesso 20.12.2019; SANTOS, Andreia Miranda Almeida dos. **O Cotidiano, Memórias e Resistências das “Viúvas da seca” de 1932, no Município de Miguel Calmon – Bahia**. (TCC / História) Jacobina/BA: Universidade do Estado da Bahia – UNEB, 2014. Disponível em: <http://www.saberaberto.uneb.br/bitstream/20.500.11896/719/1/TCC%20Andreia.pdf> > Acesso: 20.12.2019.

busca de uma vida melhor. O momento apresentado na canção é uma conversa que se dá numa noite enluarada, enquanto caminham. O personagem cantador conduz uma “prosa” com Zefinha contando suas esperanças de sertanejo. O cantador fala de si quando criança, do que pensa sobre o senhorio da terra, da ancestralidade familiar vivida nessa terra que ladeia a estrada em que caminham, conforme os versos que seguem:

“Ô Zefinha / O luar chegou meu bem / Vamos pela estrada que seu pai passou / Quando era criancinha igual você também / Ôôô 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 o seu pai nasceu e se criou / E se Deus quiser / Um dia há de morrer também / E se Deus quiser / Um dia há de morrer também”.

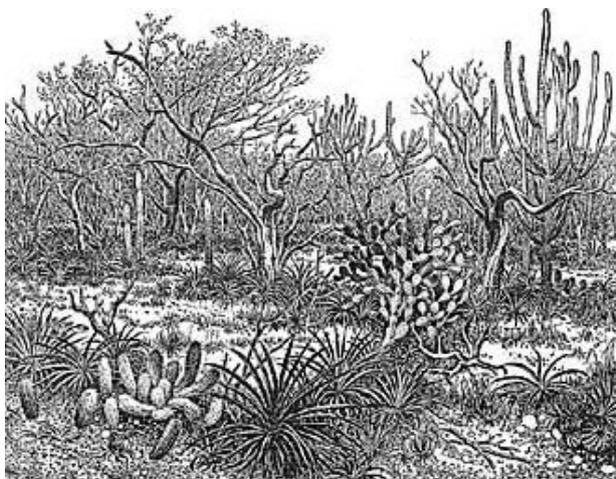
O texto acima se refere a um vislumbre sobre a terra seca e improdutiva, mas que a família dos retirantes que sempre viveram ali no sertão. A tristeza envolta desse êxodo coercitivo é extrema e retrata a realidade, onde o sertanejo sai de seu lugar e vai morar nas periferias das cidades, tentando superar a fome e a miséria a que está obrigado no sertão, dividido pelos grandes proprietários que detém as áreas de açudes.

Elomar denuncia de forma crítica a afetividade que reina nas retiradas que, embora tirassem o sertanejo de sua terra, não tiravam a terra de seu pensamento, numa tremenda esperança de um dia poder voltar à sua origem “e se Deus quiser / um dia há de morrer também”, uma esperança sem fim: “Veja esse vale além / Seco de tristeza, se enche de beleza / Com todas as criatura quando a chuva vem”.

Desta forma essas e muitas outras histórias são extraídas da obra de Elomar, que por sua vez foram tiradas das suas vivências no sertão baiano. Tudo é narrado nas suas melodias como se oralidade fosse, cantado por um violeiro antigo, sabedor de muitas lendas e histórias. Como se Elomar tivesse recebido o título de cantador como herança de um ofício, que estava traçado no seu destino. Ele é testemunho de quem testemunhou. Ele apresenta sua cantoria como legítima por fazer parte de uma tradição. Entre os griots essa é a premissa, o griot precisa fazer parte da linhagem dessa tradição para ser legitimado pela comunidade. Igualmente, o violeiro/narrador, personagem de Elomar, faz esse mesmo papel de legitimá-lo como cantador.

C. Cenário.

O cenário da obra de Elomar é o sertão. O sertão é um espaço geográfico árido ou semiárido, um local de difícil permanência por causa da escassez de água, de solo pedregoso que dificulta na agricultura, além das longas e austeras temporadas de estiagem. A seca faz parte da vida sertaneja, mas para os sertanejos



sobreviverem nesse ambiente é um desafio cotidiano. Por esta razão são considerados fortes e, igualmente, esperançosos de uma vida melhor. A aridez do sertão, pode ser uma metáfora do Saara.

O sertão chegou com os portugueses ao Brasil. No início, o domínio português se restringiu ao litoral e pouco se interessou pela conquista do interior, pelo sertão seco. Para eles, o sertão iniciava onde terminava a areia da praia. E, à medida que as cidades iam se formando no litoral, o sertão era levado para mais distante, criando assim muitos opostos. De um lado, surge o sertão com características de violência, poucos habitantes, um lugar ideal para fuga, dividido em potentados (coronéis) que se comportavam como verdadeiros senhores feudais com exércitos próprios (jagunços), onde a lei e a ordem se promulgavam conforme sua vontade e necessidade.

Esse cenário foi responsável por confrontos entre o costume e a lei, o antigo e o novo, além de arar um terreno adequado para o surgimento do messianismo, do fanatismo, das redenções, das romarias, dos folguedos e das festas populares. Ivone C. Barbosa (2000) explica que o termo “sertão” guarda um enorme poder de sucessão de imagens, sentimentos, raciocínios e sentidos que, ao longo da experiência histórica brasileira, foram sendo construídos em seu entorno. Assim o espaço sertanejo se constrói “principalmente pelas memórias que são acionadas para a construção simbólica da nação” (BARBOSA, 2000, p.47). Essa ideia é reforçada pela antropóloga social Nei Clara de Lima (2006) em seu artigo “Os crespos do sertão”, quando observa que:

Entre os vários mitos que contribuíram para a formação da ideia de sertão, um deles indica-o como lugar inóspito e pleno de escassez. Das descrições de sua paisagem, as formas de vida humana que ele engendra o que se configura, é uma espécie de esterilidade sem fim: aridez, temperatura abrasada, chuvas torrenciais denunciando um clima demolidor, ínvias brenhas, crosta recozida do solo... A geografia mítica do agreste é construída de muitas palavras-imagens, quase todas referidas a dureza

e a inospitalidade. Do mesmo modo, uma ideia de escassez, de decadência e de rusticidade compõe a figura do vivente sertanejo e de seu modo de vida. Muitos são os veículos desses signos: a literatura, especialmente a regionalista, o cinema, a literatura acadêmica, a música etc. O mundo letrado em geral é que tem fornecido essas prefigurações do sertão e do sertanejo, recobrando-o de imagens que, de vários modos, tem sido associada à noção de atraso, de enclave, uma peça a restringir a modernização e a modernidade entre nós (LIMA, 2006, p.1).

Apesar da imagem do sertão ter sido construída junto a formação da ideia de nação e a ele ter sido imposto uma imagem de esterilidade, como explica a autora, o cenário da obra lítero-musical de Elomar cria a partir dessa mesma imagem uma realidade idealizada e deslocada no tempo e no espaço. O sertão elomariano é um espaço não apenas físico, embora geograficamente situado, é um espaço amplo, constituindo-se como suporte mítico, metafórico, ageográfico e atemporal, onde ocorrem narrativas que entrelaçam imagens, ideias e emoções. Um sertão criado para esse fim e mantido num tempo congelado, como se a história não tivesse capacidade de afetá-lo (SENA, 2010).

Um exemplo desse cenário sertanejo é relatado na música de Elomar, “Campo Branco”, faixa 7 do álbum *Na quadrada das águas perdidas*. “Campo Branco” é a tradução do tupi de “caatinga”, que significa “mata branca”, decorrente do tom esbranquiçado da vegetação no período da estiagem no sertão nordestino. Elomar apresenta um sertão de onde extrai a ambiência de sua canção. É na caatinga que o narrador reside e dela narra suas histórias, numa interação com o meio que vive. A chuva no sertão é símbolo de riqueza e fartura, porque traz fertilidade à natureza e prosperidade ao sertanejo. Sem a chuva o campo fica branco e seco, simbolizando miséria e morte, como nesses versos: “Campo branco minhas penas que pena secô / Todo o bem qui nós tinha era a chuva era o amô”.

O estado emocional do sertanejo está relacionado ao espaço onde vive. E o grande problema regional, a seca, pode ser amenizado com a chuva. Assim se há chuva abundante a vegetação enverdece numa interação cíclica. Lia Raquel Vieira de Andrade vincula o homem à terra ao afirmar que o

homem é reflexo da terra que é reflexo do homem; a chuva é o amor da terra, logo a chuva também é o amor do homem. Dessa forma, a terra e o homem estão entrelaçados, sendo este, extensão daquela (ANDRADE, 2016, p.123).

Homem e terra estão ligados, nessa concepção. Por este motivo o sertanejo tem uma esperança por dias melhores e isso o faz forte e resignado. Mas não é somente ele que espera a chuva para florescer, os animais e até os insetos e a natureza também se preparam para esse grande evento da chuva, homem e natureza juntos numa felicidade única por sua chegada.

Assim a composição *Campo Branco* de Elomar, rememora *a volta da asa branca*⁵⁰, de Luiz Gonzaga e Zé Dantas (1950), que também trata da chuva chegando no sertão. Nos dois casos os compositores, cada um ao seu modo, mostram a sabedoria sertaneja em prever a chuva, dos famosos “profetas das chuvas” (SOUSA, 2014) nas suas peças musicais, os quais relatam que se a árvore catingueira tatarena “rodá vai botá fulô”, ou se começar a relampejar, ou ainda se a “asa branca voar de volta para o sertão”, são fatores que podem ser indícios da possibilidade de chuva, da fertilidade no sertão e fartura para o sertanejo.

Da mesma forma, a canção “Joana flor da Alagoas”, composição do próprio Elomar, é outro exemplo de inspiração de felicidade que a estação chuvosa traz ao sertão. Pois enquanto a donzela Joana dorme, ela não vê ou não vive a exuberância desse cenário do sertão proporcionado pelas águas da chuva, que até os bichos cantam um “canto de vinda da chuva”, realizando uma festa da natureza.

O sertão também se apresenta como espaço da saudade. Os sons das melodias elomariana produzem nostálgicas sensações que trazem partes do passado, traspassam tempos e espaços, remetem-nos a lugares e épocas místicas, a um sertão atemporal e ageográfico, onde o tempo e o espaço são evidenciados pela transposição do sol e da lua, mas com marcas geográficas, que nos conduz às águas do rio Gavião. Neste aspecto, a pesquisadora Geisa Borges da Costa (2012) defende que

Elomar cria uma cantiga doída de saudades rebuscada pelos caminhos da memória usando a oralidade como registro de resistência ao deslembrar; constrói palavras e tenta preservar a vida com combinações de esquecimento; e escolhe narrar um sertão fragmentado através de palavras e sotaques em desusos, numa narrativa elaborada a partir de antigas cantigas que ouvira na sua trajetória: rodas de trabalho, com rezadeiras, pegadas de boi e andanças de tropeiros, numa forma de salvaguardar a paisagem campestre do esquecimento (COSTA, 2012, p. 10).

As composições têm uma dolorosa saudade de outras eras, de um passado mítico, de pureza, de ingenuidade, de uma dominação tradicional, de códigos sociais e de valores patriarcais. Durval Muniz (2011), em *A invenção do Nordeste*, explica que o sotaque pode funcionar como identificação, aproximando pessoas, ou estranhamento, separando, ou como clichê, pois “remete a outras associações sonoras, imagéticas e discursivas que permitem construir, em torno da fala e de quem fala, pesados preconceitos” (ALBURQUERQUE JR, 2011, p. 176).

⁵⁰ “Já faz três noites que pro Norte relampeia / A asa branca ouvindo o ronco do trovão / Já bateu asas e voltou pro meu sertão / Ai, ai eu vou me embora vou cuidar da plantação” – *A volta da asa branca*, de Luiz Gonzaga e Zé Dantas (1950).

O sotaque na obra de Elomar, apresenta-se como uma forma de aproximação dos seus ouvintes modernos com a temática sertaneja, mas também como uma forma de aproximar a antiga matriz da fala que envolvia o galaico-português, o ladino (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011). Desta forma o dialeto sertanejo exposto na sua obra, retrata uma visão do sertão místico, propício para (re)criação de diversas narrativas de antigos cantadores sertanejos, herdeiros de fórmulas mouras, cuja base era a tradição oral que consistia em fábulas, contos e cantos tradicionais e improvisados (BARRY, 2000).

Por esta razão Durval Muniz (2011), reserva em seu livro, um capítulo intitulado “Espaços da Saudade” para apresentar o Nordeste como uma região criada pela urgente necessidade dos políticos e intelectuais em meio a uma forte sensação de perda no seu espaço econômico e político, e em defesa dos seus privilégios ameaçados. É importante notar que para o autor, o sertão é uma construção discursiva e enunciativa. Daí ele analisar os discursos políticos, literários e imagéticos dizendo que essa construção está associada às perdas das elites nordestinas, às novas posições que vão sendo conquistadas por novas elites, e daí as enunciações que produzem as estereotípias. Ou seja há uma disputa que produz intrigas em torno do campo semântico e conceitual: sertão. O autor afirma que

A saudade é um sentimento pessoal de quem se percebe perdendo pedaços queridos de seu ser, dos territórios que construiu para si. A saudade também pode ser um sentimento coletivo, pode afetar toda uma comunidade que perdeu suas referências espaciais ou temporais, toda uma classe social que perdeu historicamente a sua posição, que viu os símbolos de seu poder esculpidos no espaço serem tragados pelas forças tectônicas da história (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p.78).

A saudade estabelece, portanto, um sentimento de crise entre o passado rico e promissor e o presente em que se repensam os símbolos e a estrutura imagético-discursiva que constituíam a região no início do século XX. A saudade, como mostra Muniz, é um sentimento colocado no lugar daquilo que foi reprimido e transformado em imagem marginal habitada pelo cangaço, a seca, a miséria, o fanatismo, o messianismo. As lutas pelo controle dos Estados, são temas que afirmam a ideia de Nordeste, uma área com um espaço de poder, revestido de desvalorização, primitivo, cristalizado especialmente pelos movimentos culturais como a literatura, as artes plásticas (pintura), o teatro, o cinema e a música. Para a construção de uma identidade nacional, o sertão passa a ser considerado como um lugar onde prevalece o ritmo dado pela dinâmica da natureza, em que o elemento humano é submetido às forças do mundo natural (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011).

O Nordeste passa a ser um espaço da saudade para os retirantes que sobrevivem nas periferias das cidades grandes, especialmente em São Paulo. Nessas periferias, por exemplo,

a música de artistas como Luiz Gonzaga, se conecta com a saudade do lugar de origem, da terra, da família, dos amores, dos animais de estimação, do roçado, dos cheiros etc. Um lugar construído como um local de passado bucólico, saudoso, cuja metamorfose se deu pela modernização de sua paisagem urbano-industrial, com discursos elaborados, sem perder de vista o espaço geográfico na construção do forte regionalismo, a partir do imaginário cultural.

A saudade é um sentimento de quem perde pessoas queridas, territórios, paisagens, símbolos etc. A região Nordeste surge na “paisagem imaginária”, “fundada na saudade e na tradição” (ALBURQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.78) numa perspectiva mais política e econômica, que cultural, numa reação à sensação de perda espaços econômicos (açúcar e algodão) e políticos, símbolos de riqueza e poder. Seria uma forma de defesa da dominação ameaçada. A seca seria uma grande ameaça à região, e o sertão, um lugar real, passa a ser retratado como “um lugar criado de lirismo e saudade, um lugar que não existe mais, uma fábula espacial” (ALBURQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.91).

O sertanejo, personagem criado por Elomar, assume um papel de destaque como um dos personagens centrais de sua narrativa mitológica num ambiente tradicional, povoado por outros personagens que vivenciam as próprias histórias contadas. O compositor explora esse antigo conhecimento transportando para sua música com toda a ambiência cultural possível, como as questões cotidianas, o drama de quem convive com a seca, a fome, a morte dos animais, a retirada de homens e mulheres, a tristeza, o isolamento e a solidão dos que ficam, a saudade dos que vão, as lutas e amargura dos sertanejos etc. Desta forma o espectro sonoro apresenta-se como um “pano-de-fundo” da cultura nordestina brasileira, as ressonâncias mouras possibilitam nessas circunstâncias a emergência do som melódico.

A questão do retirante é abordada em várias canções por Elomar. A canção *Cavaleiro do São Joaquim*, por exemplo, trata de um sertanejo que se retira do sertão e que, andando debaixo de um sol a pino, ele começa a lembrar de outros tempos de sonhos e esperanças. O sertanejo sai de sua terra, por uma “estrada sem fim / levando meu mocó de saudade e esperanças / que a vida juntou pra mim / e no peito uma dor sem fim”.

O interessante é que a canção “Cavaleiro do São Joaquim” mostra aspectos diferentes do mesmo tema, a saga do retirante, relatados na canção “retirada”. Elomar denomina esse retirante de “cavaleiro”, com um profundo respeito a aqueles que, pelo infortúnio na vida, é obrigado a migrar para outros lugares. Desta forma essa canção destaca suas lembranças deixadas e levadas do sertão enquanto o sertanejo migra para os grandes centros.

Na “Retirada” o autor apresenta o desgosto desse sertanejo de sair da sua terra, preferindo a morte, a viver longe dali. O que leva é “saudades e esperanças”. As lembranças do retirante lhe causam comoção: “Lembro de uma canção / Que ela cantava pra mim / Um trem numa estação / que partiu levando o bem derradeiro / e só deixou no meu peito uma grande dor”. A sua memória é o encontro consigo mesmo, um encontro com a sua identidade ameaçada. É uma memória espacial e temporal, ao mesmo tempo. O retirante, baseando-se num passado memorial, no presente ato retratado na canção, sonha com um possível futuro mais promissor: “Sonho que na derradeira curva do caminho / existe um lugar sem dor sem pedra sem espinhos / mas se de repente lá chegando não encontrar / seguirei em frente caminhando a procurar”. Isso significa que ele estará em uma procura constante, sem fim.

Outro exemplo é a canção “Função” que evidencia a saudade das alegrias ingênuas do tempo de criança, recuperadas na memória do cantador com base nas cenas das antigas festas juninas que tinham viola, fogueira e baião, como o cantador narra: “Cuano eu era minino a vida era manêra / não pensava na vida junto da foguêra / brincano cun's irmão a noite intêra / sem me dá qui êsse tempo bom / havêra de passá”. Assim o cantador assegura que nesse tempo não tinha o discernimento da vida, é como se ele dissesse que era feliz e não sabia. Mas agora, na maturidade, o cantador tem de enfrentar a realidade: pensa na vida junto à fogueira, lembra-se dos tempos de outrora e chega à conclusão de que esse sentimento de saudade não nasceu na cidade, mas no sertão, na beira da fogueira: “e a saudade me chegá essa féra / quem pensá qui êsse bicho é da cidade / s'ingana a saudade nasceu cá no Sertão / na bêra da foguêra de São João”. E finda sua canção lamentando aquele São João de seu tempo de criança: “ai meu São João, lá das aligria”. Então afirma tristemente que “a saudade cada dia mais me dói no coração”.

Portanto, o sertão na produção musical de Elomar, envolve temáticas com timbres reinventados ao longo de um processo histórico pensado via memória coletiva. A sonoridade nesse caso pode ser entendida como uma fala, representação ou ressonância dessa memória. Num tempo mais curto, pode se entender reinvenções de um passado recente, mediada pela memória do indivíduo sobre suas próprias experiências nesse cotidiano rural do sertanejo nordestino, carregado de cenário sertanejo, que se apropria daquela mesma memória coletiva ou tradição oral.

D. Cantoria: fórmulas e gêneros musicais

Detalhe da xilogravura Festival de Violeiros, de J. Borges, que estampa o LP *Violas & Repentes* (Disco Marcus Pereira, 1980). Disponível em: <http://albumitaucultural.org.br/secoes/moda-de-viola-com-requeijao-e-goiabada/> > Acesso em 20.01.2020

Um dos primeiros eventos durante uma cantoria é a *Invocação*, *Saudação* ou *Agradecimento* pelo ato em si, pela oportunidade de fazer a cantoria, sendo uma fórmula muito antiga, que tem tradição desde antes dos clássicos gregos do tempo de Homero e deles mesmos. Pois há uma invocação na abertura do *Auto da Catingueira*, na música “Bespa” [Véspera]. Essa ideia de *invocação* é tão importante que se encontra em todos os clássicos da literatura, nos romances, nos cordéis e na cantoria. Desde antes de Homero, a invocação é uma tradição entre os poetas que pedem inspiração às musas, consagrando-lhes também a sua poesia épica. Vergílio Publius Maro [70-19 a.C.], poeta romano, ao imitar o poeta grego Homero, escrevendo Eneida, sua obra-prima, nos mesmos moldes de *Ilíada* e *Odisseia*, também fez a seguinte invocação:

Musa, lembra-me as causas: que divindade foi ofendida ou por que a rainha dos deuses, ressentida, obrigou um varão insigne pela piedade a correr tantas aventuras, a sofrer tantos trabalhos? Tão grandes iras existem nos ânimos celestes! (Vergílio,



2001, p.11).

Vergílio (2001), no início da sua obra, faz a sua invocação pedindo para as musas lhe lembrarem de todos os detalhes do que estava para narrar, da epopeia de Eneias, o grande general troiano que, assim como Odisseo que deu muitas voltas até retornar à sua Ítaca, ele também teria feito uma grande trajetória, desde sua *Ílion*, destruída pelos gregos, até encontrar um novo refúgio para viver, a *Itália*. Segundo a epopeia de Vergílio, um dos descendentes de Eneias, Rômulo, seria o fundador da cidade de Roma e seu primeiro rei. E César Augusto, a quem é dedicado a Eneida, é considerado um descendente prometido pelos deuses ao próprio

Eneias: “Este é César Augusto que tantas ouviste ser-te prometido” (VERGÍLIO, 2001, p.128).

O historiador Ibn Khaldûn (1332 - 1406), na sua Muqaddimah [*Introdução*] publicada em 1377, invoca a Deus para que lhe dê amparo e sucesso em que empreende uma extensiva e incontestável análise sobre a sociedade islâmica do Oriente, do Norte da África e da Península Ibérica, nas seguintes palavras:

Em nome de Allah misericordioso e clemente. Eis o que diz Abd-ur-Ruhman Ibn Muhammad Ibn Khaldûn, nativo de Hadramut, pobre servidor de Allah, que pede misericórdia a seu Senhor que já de antemão o cumulou de benefícios. Que Deus Altíssimo lhe dê amparo e sucesso! (KHALDÛN, 1958, p.1).

Desta forma, Khaldûn (1958) pede misericórdia, agradece os benefícios alcançados ao longo de sua existência e invoca a Deus para que lhe dê amparo e êxito na sua missão. A invocação, como se vê, era comum entre os poetas e escritores. Foi também assim, por exemplo, com Dante Alighiere ao escrever a “Divina Comédia”, Goethe no seu livro “Fausto” e Cervantes no “Don Quixote de La Mancha”. Quando o grande poeta português Luis de Camões (1980) escreveu sua epopeia, Os Lusíadas, fez igualmente uma invocação nos seguintes termos:

(Estrofe 4) E vós, Tágides minhas, pois criado / tendes em mim um novo engenho ardente, / se sempre em verso humilde celebrado / foi de mim vosso rio alegremente, / dai-me agora um som alto e sublimado, / um estilo grandíloquo e corrente, / por que de vossas águas Febo ordene / que não tenham inveja às Hipocreme. (Estrofe 5) Dai-me uma fúria grande e sonora, / e não de agreste avena ou flauta ruda, / mas de tuba canora e belicosa, / que o peito acende e a cor ao gesto muda; / dai-me igual canto aos feitos da famosa / gente vossa, que a Marte tanto ajuda; / que espalhe e se cante no universo, / se tão sublime preço cabe em verso (CAMÕES, 1980, p. 22).

Foi assim que Camões (1980) invocou às Tágides, ninfas do rio Tejo, personagens por ele criadas, a lhe ajudarem a contar os feitos d’Os Lusíadas. Então o poeta pede “uma fúria grande e sonora”, isto é, uma forte inspiração para levá-lo ao delírio poético, ao sucesso pleno. Ele consegue ficcionar Vasco da Gama fazendo uma fantástica história para a navegação portuguesa, tornando-a um clássico da literatura mundial.

Seguindo a mesma fórmula clássica dos antigos poemas épicos, Elomar inicia sua obra com uma igual atmosfera invocatória poética, colocada na boca do Cego cantador que narra os acontecidos, como podemos ver nos seguintes versos:

Senhores dono da casa / O cantadô pede licença / Pra puxá a viola rasa / Aqui na vossa presença / Pras coisa qui vô cantano / Assunta imploro atenção / Iãntes porém eu peço / A Nosso Sinhô a benção / Iãntes porém eu peço / A Nosso Sinhô a benção / Pois sem Ele a idéa é mensa pru cantá / E pru tocá é pensa a mão / Pra todos qui istão me ôvino / Istendo a invocação / Sinhô me seja valido / Inquanto eu tivé

cantano / Pra qui no tempo currido (bis) / Cumprido tenha a missão... (MELLO, Elomar F. “Bespa” [Véspera], do “Auto da Catingueira” 1984).

Assim, o cantador pede licença ao dono da casa para contar sua história e profere uma invocação, mas invés de pedir proteção às Musas, ele roga “a Nosso Sinhô a benção” para saber contar/cantar as aventuras que se propõe. Assim, tanto na literatura de cordel quanto na cantoria a invocação é uma tradicional fórmula preliminar às suas narrativas.

Em seguida o cego narrador explica que não vivenciou o que conta, mas afirma que sua história lhe foi contada por um vaqueiro cujo avô foi companheiro do pai de Dassanta. O professor Elri Sousa (2015) chama a atenção para a restauração dessa rede de narradores que preservavam na memória os fatos, dando credibilidade aos fatos narrados, ao afirmar que

É importante ressaltar o caráter desse narrador que nos reporta a outros tantos narradores perdidos na sequência temporal. O *Auto da catingueira* é uma daquelas obras que preservam, na escrita, traços do velho narrador anônimo em vias de extinção, conforme o encontramos na reflexão de Benjamin (1994, p. 197 – 221), em suas considerações sobre a obra de Nicolai Leskov: o ‘camponês sedentário’ e o ‘marinheiro/comerciante’, ligados a uma comunidade, onde transmitem histórias baseadas na reminiscência (SOUSA, 2015, p.57).

Os enredos da cantoria são movidos pelos afetos da memória ou do que vivenciou ou apenas do que ouviu. A figura do velho cantador vem sedimentar ainda mais o respeito daquilo que é dito, pois a longevidade é como uma marca de acúmulo de saberes, uma referência de confiabilidade da narrativa, portanto, sem sombra de dúvidas, verdadeira. Em seu texto “A tradição viva” Amadou Bâ Hampaté (2010) assevera que

A tradição africana, portanto, concebe a fala como um dom de Deus. Ela é ao mesmo tempo divina no sentido descendente e sagrada no sentido ascendente. [...] Maa Ngala, como se ensina, depositou em Maa as três potencialidades do poder, do querer e do saber, contidas nos vinte elementos dos quais ele foi composto. Mas todas essas forças, das quais é herdeiro, permanecem silenciadas dentro dele. Ficam em estado de repouso até o instante em que a fala venha colocá-las em movimento. Vivificadas pela Palavra divina, essas forças começam a vibrar. Numa primeira fase, tornam-se pensamento; numa segunda, som; e, numa terceira, fala. A fala é, portanto, considerada como a materialização, ou a exteriorização, das vibrações das forças. (BÂ HAMPATÉ, 2010, 172).

Existem alguns gêneros da antiga cantoria sertaneja que hoje são pouco utilizados como por exemplo, os que aparecem na canção *Parcela/Puluxia*. A *parcela* tratava da saudade do tropeiro que, por estar pelas estradas tangendo o gado a longas distâncias, não podia fixar residência ao lado de uma amada que, por sua vez, não tinha a presença permanente daquele tropeiro que se enamorasse.

O cantador nessa “parcelada” fala que “todo cantadô errante / Trais nos peito u'a marzela”, que ele mesmo não cria no “amô da catingueira”. E compara o amor a uma venenosa

“serpente” que “morde a gente” e morre, da mesma forma que alguém que canta parcela. O protagonista foge da parcela, como quem corre da morte, pois quem canta parcela fica “lôco / De tanto cantá parcela / Corre o risco São Francisco” e “morre doido cantn'ela”. Por isso ele diz que é “cantadô de côco / Eu num canto parcela / Parcela é feiticêra / Eu côrro as légua dela / ai, ai, ai, ai / Chegano num lugá / Adonde teja ela / Eu vô me adisciplano / E dano nas canela / Daindá daindá daindá...” Desta forma a parcela era uma melodia melancólica, seus temas são de saudade, de perda. O compositor enaltece esse gênero abandonado pelos novos cantadores.

A “puluxia”, embora fosse entoado mais pelos tangedores de gado, os tropeiros, é também outro gênero esquecido da cantoria nordestina. A puluxia era “um canto apologético comum entoado pelos tropeiros”, que enaltecia o cotidiano desses trabalhadores sertanejos. Como canto apologético, “a puluxia retrata situação de falseamento por representar, por um lado, demonstração de respeito, mas, por outro, fingimento, atitude que possibilita ao perdedor encobrimento de orgulho ferido”, conforme registra Simone Guerreiro (2005, p. 180).

Os dois exemplos de puluxia⁵¹ inseridos na obra “Confins do Sertão”, são a “Puluxia das Sete Portas” e a “Puluxia Estradeira” que falam da jornada diária do tropeiro que acorda ainda de madrugada e trabalha o dia inteiro até anoitecer. Por fim, a puluxia é uma conversa, isto é “pensar alto”, do tropeiro com seus animais enquanto trabalha, cujo objetivo principal é amenizar sua solidão.

Na “Puluxia das Sete Portas” o cantador tropeiro acorda sua mula para, como ele, iniciar o trabalho: “Levanta Umbarada a manhã já chegô”. Ele faz um trocadilho em relação ao amanhecer do dia dizendo que “a besta ruana na istrada formô / a tropa incantada do padrão-Sinhô”. Ele conversa com o seu animal como se pessoa fosse, tão grande é sua solidão. Levantar-se era viver e seguir na labuta e agruras daquela vida, pois eles não têm nada na vida a não ser a graça divina e as forças da vida, conforme os versos: “o bem qui nós tinha Deus deu Deus levô / Dexô nós graça e as fôrças da vida / Cum quê nós amassa o pão com suó”. Desta forma, o tropeiro leva sua vida trabalhando duro no seu dia-a-dia, tendo apenas a fé como amparo das árduas da vida.

Na “Puluxia Estradeira”, dentro do costume conversador, o tropeiro se dirige ao seu animal para conversar sobre o cotidiano: “Ê ê ê / Mula ruana pisa no chão / Depressa correno qui a noite já vem”. E, como no aboio, acrescenta um canto dolente, “O bem qui nós tem / O

⁵¹ As peças “Puluxia das Sete Portas” e “Puluxia Estradeira”, inseridas nos “Confins do Sertão”, pertencem ao auto “O Tropeiro Gosalin”, também obra de Elomar, que “é focado nas atividades do personagem título, em suas andanças pelas trilhas que ligavam os sertões ao Recôncavo da Bahia”, conforme Fernando Portela (2015, p.13).

bem qui nós tem / O bem qui nós tem”, como uma reflexão sobre momento para o descanso noturno, a herança única que desfrutava na vida. Ele narra histórias de outros tropeiros enquanto conduz a manada: “Gonsalin era um tropêro / qui passô a vida andano / de janêro a janêro caminhava todo ano”. Relata que Gonsalin perdeu o pai quando “só déis anos ele tinha”, na seca dos anos noventa do século dezenove “dêrna qui perdeu seu pai / na fome do noventinha”.

O tropeiro cantador conta suas histórias ao longo de sua jornada “e lamenta os novos tempos, que, com novas pessoas e novas tecnologias, subvertem a dinâmica do sertão de fora, o sertão geográfico, e comprometem a sua própria existência” (PORTELA, 2015, p.81). Apesar da vida dura, da seca, do chão rachado, o sertão no imaginário popular e para aquele que ali nasceu e se identifica com sua terra natal, não deve receber outras influências, não deve viver um tempo em que suas próprias dinâmicas não sejam regidas por essa imagem sertaneja.

Se lembra do que lhe contou o tropeiro Miguel Ventania que “pusentado apois a tropa”. “Frente à invasão do asfalto”, conclui que a tropa “hoje é ridicularia” e lamenta a ausência do companheiro: “Cadê João Imburana qui nunca mais vem / qui nunca mais vem / qui nunca mais vem...”. O tropeiro cantador termina lamentando essa nova realidade.

Elomar utiliza a parcela e a puluxia, gêneros da antiga cantoria sertaneja, que pode ser entendida a partir de uma matriz moura. Hoje a parcela e a puluxia é pouco utilizada, pois menos nômades também se tornaram os sertanejos. A conversa com o animal, tão comum entre os sertanejos, também era comum entre os cameleiros do Saara “para estimular seus camelos” (Khalidûn, 1959, p. 371), pois passavam o tempo, bem como o lamento do cotidiano. A memória coletiva, que perpassa o tempo e guarda inconscientemente costumes por uma longa duração é capaz de ser reinventada, vivenciada no deserto do século VII e no sertão do século XX do outro lado do Atlântico, como uma antiga forma de cantoria.

O aboio, de maneira geral, é um canto de trabalho, de tanger o gado, típico do sertão. Como um canto singular, ele é capaz de acalmar, controlar e manter reunida uma boiada. O aboio se insere neste ambiente do sertão, como um canto triste sem palavras entoado por vaqueiros enquanto tanger o gado, mas tem parentesco mouro. A sonoridade deste canto dolente é finalizada com uma frase de incitação à boiada. Em *Vidas Secas*, Graciliano Ramos diz que “o aboio era triste, uma cantiga monótona e sem palavras que entorpecia o gado” (RAMOS, 1995, p.74). Essas são características do aboio falado.

Segundo Câmara (CASCUDO, 2012, p.4) há pelo menos duas espécies de aboio: o falado e o cantado. O “aboio falado” era caracterizado por ser um canto monocórdio, silábico, entoado livremente, sem palavra, com ritmos lentos, com melodias improvisadas, melancólicas e desesperançosas, entoadas por vaqueiros enquanto tangem o gado que segue tranquilo, ouvindo o canto: “Êêêê!” que também serve “para orientar os companheiros dispersos durante as pegas de gado, sentado na porteira do curral olhando o gado entrar e guiando a boiada nas estradas”, nas palavras de Lúcia Gaspar (2009).

O “aboio cantado” ou “aboio em verso” é uma série de poemas com temas agropastoris, modalidade de origem moura, berbere, da África setentrional islamizada, que veio para o Brasil, através dos escravizados. Os pesquisadores Fábio Leão Figueiredo e Ângela Elisabeth Lühning esclarecem que

Câmara Cascudo (2002: 5) aponta duas definições para o aboio: “canto entoado, sem palavras, pelos vaqueiros, enquanto conduzem o gado” e “canto em versos – modalidade de origem moura, vindo para o Brasil, possivelmente, da Ilha da Madeira”. De fato, dadas as suas características melódicas (canto melismático, notas longas e agudas, uso frequente de glissandos, desvios curtos e recorrentes sobre as notas de referência), o aboio parece ser a expressão mais flagrante da musicalidade moura ou árabe na cultura brasileira (FIGUEIREDO e LÜHNING, 2018, p. 111).

Para Câmara Cascudo o aboio era coisa séria, muito antiga e respeitada pelo homem do sertão. Desta forma a “Cantiga do Boi Encantado”, que consta na obra “Dos Confins do Sertão, de Elomar, pode ser classificada como aboio em verso ou aboio cantado. O aboio, usado em alguns estilos de cantoria, se assemelha ao “ayeo”, uma vocalização melismática em “Êêêêh” que é empregado por Elomar nessa “Cantiga do boi encantado” logo no início.

Desde o início o cantador fala do perigo em pegar boi. Faz uma lista sobre tantos bois que deram muito trabalho. São tantos bois que o vaqueiro cantador se lembra, mostrando que ele e seu cavalo “Alas qui viemo in dois eu e mais ventania / o mais famado dos cavalo do lugá”, são valentes e que nenhum boi pode com eles:

De todos boi qui ai no mundo já peguei / Afora lá ele qui tem parte cum cão / O tal boi bufa cum esse nunca labutei / E o incantado que distinemo a pegá / pra nós levá pras terra daquela donzela / Jurema vela viu te pegá boi arruá / pra nós levá pras terra daquela donzela / Juremo a ela viu te pegá boi arruá...

Ele lista tantos bois medonhos, mas que ele e seus cavalos companheiros, superaram a todos. Os únicos bois que não foram domados pelo vaqueiro cantador foram o “boi encantado e aruá”, por serem fantásticos, de outro mundo. Ele pergunta: “Ê boi, quem haverá de pegá”. E conclui aboiando pelos caminhos. Esse aboio final “Êêêêh” é um chamado aos seus companheiros que estão “perdidos dos valores de sua terra, errantes que, assim como o

gado de corte, rumam para a morte sem saber” nas palavras de Lia Raquel V. Andrade (2016, p.139).

O último “Êêêêh” é um convite a todos experimentarem o aboio como uma canção a ser imitada. O aboio, portanto, é uma espécie de chamamento da boiada e orientação geográfica aos companheiros aboiadores, mas também é um canto narrativo onde o cantor com sua viola narra sua luta diária nas pegadas de boi, cantando na mesma intensão sonora do aboio de condução do gado, uma das artes que sabe fazer.

As *Kharjahs* eram uma das fórmulas da cantoria moura muito comum entre os séculos VIII e IX que inspiraram a forma de compor dos antigos cantadores ibéricos por centenas de anos. Esse estilo encontram-se em várias canções elomarianas. Melodias como a “cantada”, “retirada”, “casa dos carneiros” etc. utilizam o gênero lítero-musical galaico-português ora “cantiga d’amigo”, ora “cantares d’amor”, comuns nos séculos XII a XV. Esses gêneros são originários das antigas *kharjahs*, composições líricas mouras, muito populares do Al-Andalus entre os séculos VIII e IX (SPINA, 1996), compostas em dialeto hispano-árabe coloquial ou na língua romance (latino) conhecida por moçárabe (arabizado), e escritas por poetas e poetisas cultos e aristocráticos.

As *kharjahs* apresentavam afinidades temáticas, numa relação íntima entre a “cantiga d’amor” e os “vilancetes”, pois os três gêneros a uma só, consideravam principalmente o amor não correspondido ou contrariado, como fonte do sofrimento do amante; o lamento pela despedida, perda, abandono ou ausência do amado, imprimindo um tom plangente ao canto, quando acompanhado por um alaúde; o medo da mulher, o sofrimento amoroso, os ciúmes, o júbilo pela chegada do namorado, as carícias atrevidas, o corpo etc. Estes temas aparecem nos monólogos e diálogos com a mãe ou com a amiga confidente. Por isso, normalmente era cantado pelo poeta como se ele fosse uma mulher narrando sua história, seu desejo por seu amante ausente. Destacam-se a abundância de exclamações, interrogações e repetições, vocabulário simples e muitos diminutivos (SPINA, 1996).

As “*kharjahs*”, as “cantigas d’amigo” (galaico-português) ou canções sobre amantes e os “vilancetes castelhanos” (canções camponesas) são subdivisões de uma mesma tradição popular moura, nos temas, motivos, métricas, dicção formulada e estilo “intuitivo”. As *kharjahs*, porém, são as mais antigas poesias líricas do romance tradicional oral, cantadas na Península Ibérica. Elas se expandiram para o mundo mediterrâneo e Europa, inspirando o trovadorismo no Sul da França (SCHIPPERS, 2005, p.73). O pesquisador Arie Schippers (2005) enfatiza a origem moura da métrica da poesia estrófica andaluza:

The opposition to Garcia Gomez' Hispanic metrical theory came from England in the 1970s and 1980s, starting with reflections on the Romance elements of the *kharjahs*, made by T. Gorton, J. Abu-Haidar, A. Jones and R. Hitchcock. Corriente presents a refutation of Garcia Gomez' and Monroe's theory of "rhythmic Romance parallels" and stresses the Khalilian Arabic origin of the metre of Andalusí strophic poetry, but with special prosodic characteristics resulting from the special accentual nature of the Andalusí Arabic dialect vis-a-vis Oriental Arabic dialects and standard Arabic where syllabic length played a dominant role (SCHIPPERS, 2005, p.74).⁵²

Ariel Schippers (2005) argumenta que a poesia trovadoresca tem uma origem árabe [moura] do metro da poesia estrófica andaluza. Da mesma forma os estudos do trovadorismo de Segismundo Spina (1996) referenda que a poesia dos trovadores provençais sofreu influência da dinâmica temática familiar aos poetas mouros dos séculos IX e X, inclusive a técnica poemática do *zéjel*, tipo métrico da poesia moura especialmente na poesia de Guilherme IX e Afonso⁵³ de Aragão, mais conhecido como Afonso X, o Sábio, rei de Leão e Castela (1252-84).

Segismundo Spina (1996) ainda observa nos seus estudos que

Se por um lado a canção provençal é um hino ao amor puro, nobre, inatingível, por outro sentimos muitas vezes pulsar, sob forma subjacente, o amor carnal. O amor-elevação associa-se não raro o amor dos sentidos, a ponto de, numa mesma poesia (como é o caso de muitos trovadores), encontrarmos enlaçadas as duas formas. O amor, para os trovadores, era, como bem definiu Bernard de Ventadorn, o amor integral, o puro e o da carne; a alegria da razão (amor intelectual) e a alegria dos sentidos (a boca, os olhos e o coração) (SPINA, 1996, p.26).

A existência do trovadorismo, portanto, foi o resultado da apropriação da cultura lítero-musical moura [especialmente as *kharjahs* e a técnica poemática do *zéjel*, tipo métrico especial da poesia], exportada para os salões de Borgonha, onde mudam-se os temas, mas não sua forma original, transformando-as em composições líricas: canções d'amor e cantigas d'amigo; ou em composições satíricas: canção de escárnio e canção de maldizer (SPINA, 1996, P. 49).

As canções líricas tratam do amor, ou sua ausência. A líricas são divididas em "canção d'amor" e "cantiga d'amigo". A "canção d'amor", é uma cantiga onde o cavaleiro

⁵² A oposição à teoria métrica hispânica de Garcia Gomez veio da Inglaterra nas décadas de 1970 e 1980, começando com reflexões sobre os elementos românticos dos *kharjahs*, feitos por T. Gorton, J. Abu-Haidar, A. Jones e R. Hitchcock. Essa corrente apresenta uma refutação da teoria dos "paralelos rítmicos do romance" de Garcia Gomez e Monroe e enfatiza a origem árabe Khaliliana do metro da poesia estrófica andaluza, mas com características prosódicas especiais resultantes do nome acentuado especial do dialeto árabe andaluz vis-a-vis dialetos árabes orientais e árabe padrão, onde o comprimento silábico teve um papel dominante (SCHIPPERS, 2005, p.74). [tradução livre]

⁵³ Afonso X, o Sábio, rei de Leão e Castela (1252-84), foi um mecenas generoso do movimento trovadoresco e um dos maiores trovadores e poetas de sua época, tendo composto centenas de cantigas dedicadas, "com muito bom senso e perspicácia, à Santa Maria", sobre os prodígios da Virgem, sendo melodias contemplativas, conforme Soler (1978, p. 53).

se dirige à sua amada impossível, e se põe a seu serviço, tornando esse amor num objeto de sonho, num sofrimento doloroso, onde a mulher é vista como um ser inatingível, idealizado, a quem é dedicado um amor sublime também idealizado. Uma das causas do surgimento desse lirismo provençal era a chegada de colonos franceses que foram lutar contra os mouros.

A “cantiga d’amigo”, era uma cantiga breve e singela posta na boca de uma mulher apaixonada, se originou do sentimento popular na Península Ibérica. No trovadorismo o ambiente dessas cantigas não era mais a corte, mas a zona rural, onde a mulher sofria por se ver separada do amigo (ou amante ou namorado), vivia angustiada sem saber se ele voltaria ou não da cruzada, ou ainda, se a trocava por outra. No caso das temáticas elomariana o retirante sai de sua terra e deixa a família à espera dos recursos que ele enviaria.

As “canções satíricas” criticam as pessoas, comportamentos, ou instituições e são divididas em “canção de escárnio”, quando o poeta fazia crítica indireta e irônica ou sátira com expressões ambíguas ou com duplo sentido, dirigida a alguém próximo ou do mesmo círculo social do trovador; e em “canção de maldizer” que comportava críticas diretas e grosseiras, usando termos de baixo calão com o intuito de agredir alguém verbalmente.

À moda moura, os trovadores cantavam acompanhados de um instrumento, quase sempre o alaúde, introduziam o jogo das rimas nas estrofes, o amor cortês em sua temática e elevava o poeta-músico ao nível social dos altos senhores cortesãos, como afirmou Khaldûn (1960). Essa forma de cantoria com versos bem elaborados e mistificados, foram ao longo dos séculos transmitidas através da oralidade, de maneira quase natural que chega aos nossos ouvidos pelos cantadores modernos, como uma herança local: o que não deixa de ser, mas ao retomar essa longa duração percebe-se que as tradições nordestinas, uma matriz cultural moura, permanece. A fórmula influenciou não somente os trovadores, mas também a música sertaneja nordestina com suas belas melodias e formas.

Dentro dessa cultura explanada, temos a canção “Retirada” que fala do retirante e seu destino que, pela falta de condições de viver na terra em que nasceu, é obrigado a sair pelo mundo em busca de um novo local para viver. Desta forma a canção fala do sonho de tantos que partem do sertão à procura de melhores oportunidades de vida. O cantador narra e interpreta a “Retirada” do sertanejo, usando uma melodia melancólica, dolente; ele vê os retirantes saindo do sertão sem querer, levando somente necessidade e a saudade do seu lugar; desta forma ele retrata o incômodo que a retirada traz ao sertanejo. O cantador observa que “Esse povo muito longe / Sem trabalho, vem prá cá / Vai pela estrada enluarada / Com tanta gente a retirar / Rumano para a cidade / Sem vontade de chegar”.

O narrador também menciona que tudo passa sem pressa porque quer lenteza; o que não passa rápido é o sofrimento de quem se retira, pois tudo a seu tempo passa, “Só não passa o sofrimento”. Alguns nem conseguem sair porque morrem antes, “sem saber que mais adiante / um retirante vai ficar”. Essa observação do cantador é tão sofrida que ele comenta: “Se eu tivesse algum querer / Nesse mundo de ilusão / Não deixava que a saudade sociada cum penar”. O retirante expressa que não quer sair do seu sertão: prefere ficar, nem que seja morto.

O cantador lembra que o que resta ao sertanejo é a “fé e luar”, isto é, a esperança de poder encontrar no fim da estrada ou no fim da viagem, um bom recomeço. E finaliza dizendo “Em mĩa vida de labuta / Canto o prazê canto a dô”, assegurando que uma de suas obrigações é cantar o prazer e o sofrimento daquele cenário infeliz.

Da mesma forma a peça musical “Cantada” se insere nos moldes das antigas *kharjahs* mouras, cuja temática principal era o amor, motivador do sofrimento do amante; um lamento pela perda ou ausência do amado, imprimindo um tom plangente ao canto, onde o cantador faz uma declaração de amor:

E então desperto e abro a janela / ânsias, amores, alucinações / Desperta amada que a luz da vela / Tá se apagando chamando você / Está chamando apenas para vê-la morrer por teu viver. / Amada acende um coração amante / que o som suave de uma aurora distante / estremeceu aqui no peito meu, ai.

A declaração de amor é uma das características da cantiga d’amor. A ambiência criada dá o tom elevado de tristeza que ronda essa melodia. O cantador declara seu profundo amor, considerando-o que naquela madrugada tudo é esquecido, pois “Os galos cantam pra fazer que a aurora / Rompa com noite e mande a lua embora / Os galos cantam, amada, o mais instante / O peito arfante cessa e eu vou me embora”. Outra particularidade é que a mulher é um ser inatingível, idealizado. Seu sofrimento amoroso é tão elevado que até os céus e toda natureza são testemunhas de paixão. Outro sinal é o profundo sofrimento por sua amada. O ambiente da declaração pode ser um castelo ibérico, mas também cabe muito bem numa ambientação sertaneja, onde o cantador apenas imagina a possibilidade de deixar de ser solitário em algum lugar ermo do sertão. A linguagem lírica dessa canção difere um pouco das outras dessa obra. Enquanto a linguagem de outras peças é sertaneja e arcaica, em um dialeto ladino, a linguagem desta peça é culta, dentro do vernáculo, numa dinâmica camoniana, com rimas e versos ajustados. A letra encaixa perfeitamente com a prosódia musical. A melodia é suave e cativante. E a ambiência harmônica da melodia soa no campo

sonoro de mi menor⁵⁴ um tom muito característico para repertório do violão clássico, na sua afinação padrão.

Outro exemplo de “canção d’amigo”, herança das kharjahs, é a composição “Casa dos Carneiros”, onde o narrador tem o ressentimento de ter sido abandonado e traído, tema aproximado da música “Incelença de amor retirante”. A “Casa dos Carneiros” é apresentada como uma casa de amigos, um lugar ideal onde os outros violeiros têm a plena liberdade de cantar, embora o narrador sinta falta da amada que preencheria todo seu espaço íntimo, razão por que vive angustiado e ressentido. E faz as contas do tempo que a amada se retirou e não voltou, dizendo: “Dezessete é minha conta...”. Não se sabe se é uma quantidade de dias, luas, meses ou anos. Mas a frase dá a ideia de que ele há tempos, espera por ela. Então ele convida a amada para confabular consigo, contar algo. E reclama gentilmente, com o intuito de vê-la novamente consigo, “Madre amiga é ruim”. Ele, ressentido, desabafa sua mágoa: “Me mentiu jurando amor que não tem fim”, isto é, sua moral não permite mentiras. É como se dissesse aquele provérbio sertanejo: “a palavra vale mais que dinheiro”.

A “Casa dos Carneiros” tem uma “sala de amor” iluminada por “sete candeeiros”. O número sete é considerado por muitos como um número místico, cabalístico, e se faz presente em muitos casos: ele representa os dias da semana e os dias entre cada fase da lua; no catolicismo, sete são os pecados capitais e os sacramentos; na música as sete notas musicais são divididas em sete escalas, sete pausas e sete valores. Assim o sete é símbolo da perfeição e a totalidade do universo. Elomar compõe seu poema usando esses conhecimentos para embelezamento poético: “Lá na Casa dos Carneiros, sete candeeiros, / Iluminam a sala de amor; / Sete violas em clamores, sete cantadores / São sete tiranas de amor, para amiga em flor...” Isto é, são sete cantadores, cada um com sua viola canta uma tirana, numa sala iluminada com sete candeeiros.

O “cotidiano catingueiro” é o sustentáculo das fábulas narradas na cantoria de Elomar. Suas histórias populares são baseadas na rotina dos sertanejos. A peça musical “O Pedido”, por exemplo, gravada em 1972, e inserida em diferentes contextos de gravação (“Das Barrancas do Rio Gavião”, “Auto da Catingueira” e “Nos Confins do Sertão”), é uma peça-chave do “Auto da Catingueira” e é uma das melodias mais tocadas em distintos repertórios. Em um show sem data, Elomar conta-nos que essa canção faz parte de uma história comum de um tropeiro de nome Chico que se apaixona por uma catingueira, a Dassanta, criadora de

⁵⁴ Esta é a tonalidade ou campo harmônico de mi menor: *escala* (mi – fá# – sol – lá – si – dó – ré) mais *acordes* (Em – F#dim – G – A – Bm – C – D). Outros acordes (tons vizinhos diretos e indiretos e tons afastados) podem entrar, mas o campo harmônico funciona como ótima base de raciocínio sonoro.

cabras. Tendo se casado, passam a viver ali mesmo, nesse lugar ermo, longe da civilização e não iam à feira com frequência. Ela é a personagem central do “Auto da Catingueira”.

A cena se inicia da seguinte maneira: certo dia, quando Chico estava arrumando um burro para ir à feira, Dassanta, sentada na cozinha da casa, tecendo uns bilros, se dirige a ele e lhe pede para trazer umas coisinhas da feira. Ela pede “um novelo” (fios de lã usados no tricô) “e um carrim” (perfume), “um pacote de miss”, “ruge” (pó cosmético para o rosto), “carmim” (corante vermelho vivo, colorau, extraído do urucum), “trancellin” (trança fina de seda para costura) e “três metros de chita / Que é pra eu fazê um vestido / E ficar bem mais bonita / Que Madô de Juca Dido, / Que Zefa de Nhô Joaquim...”

O “pedido” é para suprir alguns desejos e vaidades femininos. Dassanta apresenta-se inteiramente feminina, humana, que pede ao marido que lhe traga da feira umas “coisinhas”, “umas brevidade”, isto é, uns “regalos e agrados”. Mas o narrador tange a sua viola num ar mais triste, antecipando presságios à atmosfera do triste fim da protagonista. A viola é tangida numa canção dolorida, dando uma ambiência sonora na cena, nos moldes dos antigos cantadores. De repente Dassanta interrompe o “pedido” principal e, num vislumbre sobrenatural, nos antecipa seu trágico destino, profetizado por “Aquele cego cantadô / Um dia ele me disse / Jogano um mote de amô / Qui eu havéra de vive / Pur esse mundo / E morrê aina em flô”.

Então Dassanta faz outro pedido: “Passa naquela barraca / Daquela mulé reizêra / Onde almoçamo paca / Panelada e frigidêra / Inté você disse uma lãa / Gabano a boia bôa”. Talvez quisesse que seu companheiro, levasse suas “coisinhas” à rezadeira, para que ela benzesse. A falta de médicos no sertão ainda é uma realidade. O sertanejo, no entanto, sempre recorreu aos recursos naturais existentes para amenizar as doenças advindas, tais como dos famosos chás, cura com ervas, herança de vários povos africanos ou mesmo indígenas brasileiros, às rezadeiras, num esforço para aplacar a falta de saúde corporal. Não somente existiam as rezadeiras e benzedadeiras, mas também “feiticêro e curadô”.

Dassanta pede para o seu companheiro não esquecer do seu “pedido” porque planeja se divertir numa festa, uma quermesse, que seria

na casa daquele homem, / Feiticeiro curador / O dia inteiro é homem / Filho de
Nosso Senhor / Mas dispois da meia noite / É lobisomem comedor / Dos pagão que
as mãe esqueceu.

Por trás do seu pedido, está o desejo de se divertir. Entretanto sua referência sobre o dono da casa é assombrosa. Ela crê no mito de que o homem vira lobisomem comedor de crianças não batizadas na igreja. Elomar mostra que esse sertanejo que ele encena, ainda é

ligado ao sobrenatural, às lendas, às antigas tradições orais, onde o tempo não passa, nem o sertanejo deixa de acreditar em histórias fantásticas. O autor procura representar o cotidiano do sertanejo, os sonhos das mulheres e a forma como o homem reage.

O sertão é cheio de histórias, sem geografia física: um sertão de espaço e tempo pretérito e imaginário. Seus personagens transitam no cotidiano de um mundo inventado, povoado de donzelas, príncipes e reis, cheio de castelos e carregado de matrizes mouras, num ideal do puro amor e tragicidade, onde tudo é transmutado do ambiente do sertão para uma realidade que varia entre o fictício e o verossímil.

O Desafio aparece no quinto canto do Auto da Catingueira, intitulado “Das Violas da Morte”, sendo o mais extenso e o que apresenta o desfecho trágico da narração. A cena apresenta Dassanta e Chico numa festa em noite de lua cheia, e lá aparece um cantador que, ao ver a beleza da mulher, sente-se envenenado pela febre ligeira da paixão, faz um desafio para, por ela, pelejar até a morte. O duelo aceito leva os acontecimentos às últimas consequências, num duelo de vida e morte. É importante ressaltar que na cantoria o gênero “desafio” é uma prática muito comum entre os cantadores, e pode ser definido como uma “disputa poética, cantada de improviso e parte decorada, entre os cantadores”, de acordo com Cascudo (1984, p.177-181).

A tensão apresentada no confronto, é mais peculiar pela variedade de estilos expostos, fazendo um resgate de fórmulas quase esquecidas da cantoria. A troca de gêneros da cantoria servem para dar um ar de provocação e competição. Para Luis Soler (1978) o desafio é de origem moura:

Desafio, diálogo contrapontado mais ou menos agressivo, questionário adivinhatório etc., que foram (e são) características marcantes da tradição poético-musical dos árabes [mouras] em seus aspectos de espetáculo e de relacionamento humano, motivo pelo qual não podemos estranhar que seja precisamente chamado de “mourão” um tipo de cantoria baseada no diálogo (SOLER, 1978. p. 104).

O desafio é uma das marcas da tradição lítero-musical moura que imprimia um espetáculo, uma festa à cantoria. Da mesma forma o historiador Ibn Khaldûn (1959) também nos informa que os mouros conservavam o gosto pela música e a poesia. O historiador achava tão importante o canto, que reserva alguns capítulos sobre as artes em geral e, especialmente, à arte do canto, com um tratado de como emitir sons enquanto canta, da mesma forma que toca o tabbaba, o zolami (oboé), o Zamr (Buk), os instrumentos de corda como barbat e Rabat (espécie de guitarra) e os instrumentos de percussão como o canun (tímpano), baquetas, pratos e blocos de madeira (KHALDÛN, 1959, p.363 e 364). Isso comprova que eram importantes e comuns o canto e a cantoria desde antes de chegarem à Ibéria até à época de seus dias,

quando Khaldûn registrou esses fatos na sua Muqaddimah. Assim essa antiga cultura assimilada dos mouros foi introduzida no Brasil, através da entrelaçada cultura lusitana, sejam por colonizadores comuns, marinheiros, militares ou religiosos: ou ainda pelas levas de escravizados do shael.

No início se cantava apenas para estimular os camelos nas caravanas, depois passaram a cantar para passar o tempo e, por fim, para se divertirem:

Os condutores de camelo se puseram depois a cantar para estimular seus camelos; cantavam também os moços para passar o tempo. Faziam trinados sobre as notas e formavam modulações. Empregavam os árabes o termo *ghana* (canto) para indicar o ato de fazer modulações ao cantar versos (Khaldûn, 1959, p. 371).

Desta forma os cantadores mouros eram pessoas simples que cuidavam dos camelos, da mesma forma que os primeiros cantadores nordestinos eram pessoas que pastoravam o gado, os vaqueiros e os tropeiros do antigo sertão brasileiro. Khaldûn (1959) acrescenta que a tradição da cantoria é muito antiga, e remonta aos antigos cantores gregos e persas que se tinham espalhado por todos os lugares da antiguidade com sua arte. Observa que grande número desses antigos cantores passou para o Hijaz, colocando-se sob o patronato dos árabes [mouros]. “Eles fizeram então ouvir árias que estes adotaram ao cantar suas poesias” (KHALDÛN, 1959, p.373).

Quando os mouros conquistaram a Península Ibérica, sua forma de cantar e divertir-se influenciou por inúmeras gerações não só a Ibéria, mas também o Sul da França e parte do Mediterrâneo. Soler (1978) atualiza essa afirmativa quando observa que o

O grupo de elementos musicais autenticamente raciais dos árabes, historicamente documentados e ainda marcantes nos povos muçulmanos de hoje, poderíamos resumi-los no seguinte enunciado de tendências: um apreço muito maior pelos valores do verso que pelos valores propriamente musicais. Razão que explica a rude maneira de cantar dos violeiros; dentro da qual os elementos musicais, mais do que valerem por si mesmos, servem sobretudo para sonorizar o recitado poético e ajudá-lo a chegar aos ouvintes: um sistema de impostação de voz, em suma (SOLER, 1978, p. 83, 84).

Podemos notar que a tradição demonstrada por Soler ratifica o que Ibn Khaldûn, sete séculos antes, já afirmava sobre a cantoria moura e que ainda são a base da cantoria sertaneja brasileira. A sonorização comum entre os cantadores servia também para preenchimento do tempo, enquanto elabora suas glosas. Ibn Khaldûn (1959) assevera que os conquistadores “conservaram sempre o uso do canto, possuíam-no no tempo do paganismo, e são-lhe ainda afeiçoados na vida nômade” (KHALDÛN, 1959, p.372).

Pois bem! Desafiado, embora temeroso, Chico resolve enfrentar o cantador do Nordeste. Mas o sagaz desafiante vai ao embate com cantos de gêneros desconhecidos, armas

usadas para humilhar Chico e levar a plateia ao transe e ao delírio. Então são apresentados vários gêneros do desafio:

Vamo logo mão a obra / Dexa as bestage de lado / Qua lua já fez manobra / No seu canto alumiado / Vosmecê que sois daqui / Vai deixano espilicado / As moda dos cantori / Que lhe é mais agradado / Se vamo cantar o *moirão* / O *martelo* ou a *tirana* / Ou a ligeira sussarana / *Parcela* de mutirão / Ou entonce ao invés / A obra de nove pés / De oito sete ou seis / Ou se dez pés em *quadrão* / Vamo logo mão a obra / Dexa essas coisas de lado / Vamo cantar no salão / tô mais riuna que a cobra / Que traz no rabo encravado / O envenenado ferrão./

O desafio inicia e se desenvolve apresentando uma variedade de gêneros musicais dos cantadores. Luis Soler (1978) considera que a cantoria segue padrões estruturais dos versos e rimas, das modalidades mouras de repentes e desafios como aboios, canto de incelença, coco, coco tirano, desafio/peleja [ou repente], função de cabeceira, gabinete, galope à beira-mar, gemedeira, glosa [mote], ligeira, mourão [moirão, mouro], martelo, martelo agalopado, parcela, quadrão de seis, sete, nove ou dez pés, quadrão perguntado, sextilha, tirana. Essas estruturas formais eram fórmulas de diversão muito antiga que envolvia música, histórias, notícias de outros lugares, era um momento de diversão e encontros, um território da magia e do fantástico.

No desenrolar da peça, próximo do final, Dassanta canta o seguinte refrão: “daindá, daindá, daindá” em um tom de incelença, que indica uma profunda tristeza e lamentação. O “ai, ai clariô” também é uma lamentação sobre o desfecho que se anuncia. Essas partículas sonoras da nossa cantoria são ecos das que ocorrem na cantoria moura, conforme Soler (1978, p.86) nos explica que a música moura tem

uma absoluta dependência rítmica da música em relação ao verso cantado; o ritmo musical sendo sempre consequência métrica poética e esta, por sua vez, baseando em dois padrões fundamentais: o “h’idá” (passo do camelo) e o “khabab” (trote do cavalo). Ocorre-nos que tudo o que teria de surpreendente, tem de coerente ao supormos a sobrevivência do h’idá beduíno (ye hedia... ye yada...), nos “ai, d-a dá” das ligeiras, que são cantadas nos desafios (SOLER, 1978, p.86).

Podemos assim inferir que os dois pesquisadores Ibn Khaldun (1958) e Luis Soler (1978), apesar de afastados pelo tempo, identificam os mesmos elementos culturais mouros, cada um a seu tempo. As partículas em si correspondem a lamentação exposta nos dois tipos de cantoria: a moura e a sertaneja.

O medo e a tristeza abalam a protagonista que tudo entra em clima de finitude, onde a morte se aproxima para ver de perto os fatos narrados. Tudo é pressentido por Dassanta que resolve agir. A coisa fica tão descontrolada que Dassanta faz uma última súplica ao seu companheiro, lembrando a ele que “Dexemo lá três bixim / druminu nas inocênça / Inté mei

disprivinidu / De pano e subrivivênça / Dêxa de cabeça dura / Pra que guardá pinião / Pula cruz da siputura”. E, apesar disso, Chico lhe responde:

Num tem jeito minha hora/ Chegô...” Num tem jeito é minha sina / É sina de cantado / Ôvi os galo da campina cantô./ (cantadô) Solta a viola violêro / Malunga e cantadô / Puxa fita pro terrêro, já vô / (tropêro) Crusei camim de caipora / Nessa arribada do amô / (cantadô) Num tem jeito minha hora chego!!!

Nesse último pedido Dassanta apela a seu companheiro que evite a desgraça que se anuncia, através de seu canto triste, mas não é levada em conta, Chico não atende a seu apelo. E ela sabe que isso significa o anúncio da morte dos três, mas sua atitude simboliza um código de conduta entre os vaqueiros, não vai deixar-se por vencer. E morre por esse capricho.

O Cego-narrador informa que o enredo e seu desfecho lhe fora contada por seus antepassados. Após a morte do trio, o narrador informa que:

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

O triste fim é exposto. Os três morrem, numa tragédia esperada desde o princípio da obra. Pela manhã são encontrados os corpos testemunhas dessa tragédia. O narrador faz a sua parte de contar o que ouviu, tendo certeza de que essa história continuará sendo contada, na tradição oral, alcançando gerações.

Desta maneira Elomar usa vários elementos tradicionais dos autos ibéricos do ponto de vista lítero-musical, numa essência trágica greco-moura, observando os limites da oralidade, passada de geração a geração, de pai para filho, que como os griots, assegura a preservação de histórias e de eventos importantes que se sucedem no sertão forjado por ele, numa perspectiva de herança oral depositada em memórias privilegiadas. Eis uma das razões de Elomar se aventurar por esse reino da imaginação, terra sem fronteiras, onde entidades e seres míticos e misteriosos circulam lado a lado com figuras reais sertanejas.

V. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho foi conduzido, em primeiro lugar, por uma pergunta que, ao mesmo tempo em que impulsionava a reflexão, conduzia a pesquisa: É possível afirmar que a produção musical do compositor e cantor baiano Elomar Figueira Mello seja permeada por ressonâncias mouras? O sentido do termo ressonância para este trabalho compreende “aquilo que ecoa”. Nesse caso específico, como a música elomariana contemporânea ressoa traços da cultura moura, presentes na península ibérica a partir do século VIII?

Durante esse percurso, umas das primeiras dificuldades que se mostraram grandes obstáculos, tinha relação direta com a própria história que dissimula as heranças culturais mouras num processo histórico-cultural que se transformou ao longo da escrita da história, uma tradição cultural. Por isso, creio que se tornou uma verdade histórica quase inabalável, dizer que os traços culturais presentes na cultura tradicional do cordel, da cantoria, do repente, que inundaram o sertão nordestino, por exemplo, têm raízes fincadas na Península Ibérica, sem levar em conta que parte das tradições culturais da Península, foram construídas pelos povos mouros que ali viveram e expandiram seus domínios por quase oito séculos.

Ao longo da investigação que resultou neste trabalho, tornou-se possível, então, afirmar que a herança cultural moura na obra do compositor baiano é perceptível por meio dos elementos tanto nos gêneros musicais quanto nas temáticas presentes. Ao romper a historiografia tradicional é possível encontrar vários pesquisadores que em seus estudos historiográficos revelam que a Península Ibérica, o chamado berço das heranças culturais brasileiras, na verdade traz consigo a cultura moura, do povo berbere, que ocupou a Ibéria por quase oitocentos anos, mas expulsos, justo antes das grandes navegações.

Destaco que a procura de uma identidade cultural brasileira ocorrida a partir do final do século XIX, percorrendo com várias abordagens sobre o tema na maior parte do século XX, culminam nos estudos de Câmara Cascudo e Ariano Suassuna entre outros, de que a cultura brasileira sofreu forte influência da cultura ibérica, a qual defendemos ser de formação moura, e que a cultura popular, aqui representada pela cantoria, traz em si ecos dessa cultura berbere. Tanto um – Câmara – quanto o outro – Suassuna – mergulhou na cultura regional em busca de legitimar as heranças das tradições culturais, embora por caminhos complementares que resultaram em obras relevantes para os estudos culturais brasileiros.

Cascudo foi em busca das práticas culturais e de linguagem sertanejos por meio de um processo etnográfico que se remete às heranças ibéricas. Já Suassuna percorre caminho

semelhante no afã de construir uma obra artística que revele personagens e práticas que tenham a mesma origem peninsular. Nos anos de 1970, o jovem Elomar surge com canções que resgatam linguagem, personagens e cenários de um sertão brasileiro que dialogam com essas raízes ibéricas de Cascudo e Suassuna.

Outro aspecto importante foi a proposta de caracterização da linguagem como espaço de criação, na qual a composição de Elomar é estudada na perspectiva de que realidade e ficção compõem a construção ética e estética de sua obra, que o autor constrói mundos visuais por meio de sua narrativa, no jogo do real com o ficcional. Para Rancière (2005), a vantagem da ficção é mostrar os espaços incompreensíveis, justamente para restituir ou aproximar à realidade. Para ele a arte sempre reflete a política (mas não a partidária). Daí a sua intenção é que a partilha determine a configuração da sociedade, reconfigurando o sensível e possibilitando a arte morar nas fronteiras do sentido, no limite entre tempo e espaço, visível/dizível e invisível, palavra e ruído, com intuito de definir a arena e o jogo da política como configuração da experiência.

Assim a obra sempre fala no limite daquilo que não existe e produz um pouco do que há de certo, estando a arte nos limites do dizível e do pensável. O desafio do artista, portanto, é produzir algo singular, uma nova maneira de observar a mesma coisa (DELEUZE, 1997; RANCIÈRE, 2005). Além disso, vimos que é possível reconstruir o social numa narrativa e transformar os afetos em ficção, valorizando a música como representação da vontade de uma realidade perceptível (NIETZSCHE, 2007). Então observamos que Elomar cria o ambiente sertanejo, um sertão, e nele constrói uma estrutura ficcional onde ocorrem suas narrativas. Mas essa construção do ambiente sertanejo parece também ser fruto de construção estereotipada do Sertão, já criada pela literatura, cinema, artes plásticas e música, desde os anos 1930. E que na década de 1960 há uma retomada ao tema, sendo Elomar um continuador dessa criação do discurso de Sertão, vinculado à época supracitada.

Fizemos um breve panorama de como os mouros se juntaram aos árabes para conquistarem a Península Ibérica, não somente militarmente, mas também levando uma imensa riqueza cultural inexistente daquele porte na Europa, influenciando e produzindo um desenvolvimento sociocultural na Ibéria, desde que chegaram e, até mesmo, depois de expulsos. Consequentemente quando os portugueses chegaram no Brasil, já nos primeiros momentos, Caminha registra em sua carta vários aspectos culturais dos nativos, como a dança e a música, que já faziam parte da cultura dos índios, determinando uma intensa relação quanto à cultura indígena. Daí tratarmos os jesuítas como um dos colonizadores que utilizaram a

dança, o teatro e a música, para catequizarem/colonizarem usando, principalmente, técnicas de sua própria cultura, a cultura moura.

Mas foi justamente por ter usado a cultura dos nativos e dos escravizados vindos da borda do Saara, que obtiveram maior sucesso e, conjuntamente, reafirmaram muitas das matrizes mouras que já estavam na “cultura portuguesa”, sendo um elemento muito importante para a formação das culturas populares brasileiras, como a cantoria, as festas populares, as festas juninas e a festa do Divino, e os folguedos como a marujada, o reisado, o pastoril, a cavalhada, a chegada, entre outras manifestações que são tão importantes para a memória coletiva do sertanejo e para a memória individual do Elomar.

A pergunta inicial ligada ao trabalho artístico de Elomar que se remete à ressonância moura, ganhou um incremento à medida que este trabalho avançou e se debruçou sobre um dos problemas centrais que se revelam neste processo de investigação: “Por que os mouros não aparecem como influenciadores na Península? Por que são silenciados?” Ao longo da pesquisa, percebi que o outro pilar da investigação teria como foco lançar luz sobre esse silenciamento apresentando alguns fatos históricos e diversos aspectos de nossa herança cultural, desde a África ao sertão.

Desse modo, efetuei uma análise lítero-musical de três obras de Elomar, que, primeiramente, são apresentadas em síntese, a saber: “Das barrancas do rio Gavião”, “Auto da catingueira” e “Dos confins do sertão”, destacando quatro elementos mouros presentes na obra do compositor supracitado: a oralidade, o cantador, o cenário e a cantoria: fórmulas e gêneros musicais, os quais apresentam com exatidão algumas das ressonâncias mouras na cultura sertaneja, apontadas nessa dissertação.

A oralidade é analisada como o espaço privilegiado de transmissão de conhecimentos armazenados na memória e literatura oral esplanada pelo romanceiro e pela literatura de cordel. A prática da oralidade reúne os elementos que congregam o pensamento, o som e a fala na comunicação com o outro. “A fala é, portanto, considerada como a materialização, ou a exteriorização, das vibrações das forças” (BA HAMPATÊ, 2010, p.172) na oralidade. Como escreveu Rosany ti YÉMÒNJÁ:

A tradição africana vive da palavra. São as palavras cantadas que ensinam, são as palavras contadas que criam os valores e motivam para o trabalho, para a luta ou para a festa; são palavras vivas na boca dos velhos contadores de histórias, recriando o mundo à medida da imaginação e da arte. Uma herança viva da ancestralidade (YÉMÒNJÁ 2019, p.1).

O cantador é um elemento mouro que, por sua vez, é o principal personagem presente na obra de Elomar. Dele, emanam as narrativas e ações das histórias cantadas que compõem

as peças em destaque neste trabalho. Ele exerce uma função idêntica à dos griôts no Norte do continente africano, onde a palavra, o canto e os gestos são usados em benefício da narração, do encantamento pela palavra, pelo repositório de saberes antigos que são expostos aos seus ouvintes, através da tradição oral.

O cenário da obra de Elomar é o sertão. Mas um sertão criado do qual Elomar extrai a ambiência de suas canções e cantoria. O sertão é um espaço geográfico árido ou semiárido, um local de difícil permanência por causa da escassez de água, de solo pedregoso que dificulta a agricultura, além das longas e austeras temporadas de estiagem. A seca faz parte do cotidiano sertanejo, mas para sobreviverem nesse ambiente é um desafio permanente. A aridez do sertão pode ser também uma metáfora do Saara.

A cantoria se apresenta como espaço de encontros e festas, é uma espécie de síntese da práxis do poeta, tal como acontece com os atores no palco. Na cantoria o cantador exercita sua performance diante da plateia, é o momento em que todos os demais elementos se reúnem por meio da fala/canto do poeta:

Vou cantá no cantori primero / As coisa lá da minha mudernage / Que me fizero errante e violêro / Eu falo sério e num é vadiagem / E pra você qui agora está mi ovino / Juro inté pelo Santo Minino / Virge Maria qui ouve o que eu digo / Se fô mintira mi manda um castigo / Ah, pois pro cantadô e violeiro / Só há treis coisa nesse mundo vão / Amô, furria, viola, nunca dinheiro / Viola, furria, amô, dinheiro não [...] Peça “Violeiro” – in: Nas barrancas do rio Gavião – Elomar

Desta forma, a cantoria sertaneja brasileira provém da influência cantoria moura, do Norte da África, especialmente dos berberes arabizados, com suas cantorias em versos rimados, ao som de um instrumento harmônico.

Esses elementos (Oralidade, Cantador/Narrador, Cenário e Cantoria) representam com exatidão algumas das ressonâncias mouras na nossa cultura sertaneja, a partir da arte lítero-musical esplanada em todos os blocos dessa pesquisa, especialmente na última seção, enfatizando que há sim um eco mouro na cultura brasileira, vista claramente através de vários elementos abordados na cultura popular.

Listei os principais autores que me ajudaram a encontrar um caminho para as reflexões propostas. Eles estão dispostos à medida que aparecem no texto: Ibn Khaldûn (1958), Gilberto Freyre (2004), Câmara Cascudo (1978), Ariano Suassuna (1974), Luis Soler (1978), Jacques Rancière (2005), Gilles Deleuze (1997), Nietzsche (2007), Marcos Holler (2006), Mário de Andrade (1954), Simone da Silva Guerreiro (2005), Durval Muniz de

Albuquerque Jr. (2011), Boubacar Barry, (2000); Djibril Tamsir Niane (1982); Amadou Bâ Hampatê (2010); Jan Vansina (2010).

Um dos principais obstáculos na realização dessa pesquisa foi o enfrentamento da escassez de fontes que abordam o percurso histórico da cultura moura no Brasil. O processo histórico que tornou o discurso europeu dominante sobre partes da cultura brasileira, muitas vezes torna opaco o (re)conhecimento de matrizes culturais remotas que se tornaram praticamente invisíveis, sendo necessário a desconstrução de discursos a fim de possibilitar a investigação do objeto de pesquisa. Neste caso específico, a investigação se deu sobre as ressonâncias da cultura moura presentes na música de Elomar.

Além disso, durante o percurso da pesquisa, as minhas leituras me levaram a compreender que a própria história dissimulou as heranças culturais mouras, num processo que, ao longo da escrita da história, se firmava como uma tradição cultural. Por isso, creio que se tornou uma verdade histórica quase inabalável, dizer que os traços culturais presentes na cultura tradicional do cordel, da cantoria, do repente, que inundaram o sertão nordestino, por exemplo, têm raízes fincadas na Península Ibérica, levando-se em conta que parte das tradições culturais da Península, foram construídas pelos povos mouros que ali viveram e expandiram seus domínios por quase oito séculos.

Ao longo da investigação que resultou neste trabalho, tornou-se possível, então, afirmar que a herança cultural moura na obra do compositor baiano Elomar é perceptível por meio dos elementos tanto nos gêneros musicais quanto nas temáticas presentes. Após romper os alimentos da historiografia tradicional é possível encontrar vários pesquisadores que, em seus estudos historiográficos, revelam que a Península Ibérica, o chamado berço das heranças culturais brasileiras, na verdade traz consigo a cultura moura, do povo berbere, que ocupou Portugal por oitocentos anos, mas foram expulsos, justo antes das grandes navegações.

Outro aspecto importante deste trabalho foi a forma de análise e classificação desses antigos e múltiplos elementos mouros presentes na obra de Elomar, sob uma abordagem interdisciplinar, através de uma linguagem que fortalecerão os estudos culturais da música popular, ressaltando essas heranças, tradições e valores de uma cultura moura silenciada, embora cultivada pela oralidade sertaneja, como um patrimônio sonoro-cultural do país, possibilitando a ampliação dos conhecimentos da história da música brasileira, ancorada nessa cultura milenar. Silenciar os mouros é ignorar a história e a arte que vêm do continente africano, e, do mesmo modo, desconsiderar as heranças das nossas raízes culturais.

Finalizando, esperamos ter atingido o objetivo de apontar as ressonâncias culturais dos mouros nas práticas e representações, expressão e circulação de elementos temáticos do sertão nordestino, tomando como base três obras de Elomar: *Das Barrancas do Rio Gavião* (1972), *Auto da Catingueira* (1983) e *Dos Confins do Sertão* (1986), considerando o processo histórico cultural que pode ser apontado como uma das consequências do silenciamento da influência da cultura moura sobre a obra analisada. Esse objetivo geral se desdobra, portanto, em compreender a partir da análise da obra de Elomar, a forma (gêneros musicais) e o conteúdo (temáticas) das representações do sertão a partir do diálogo com os fundamentos estéticos da música.

Dessa forma, espera-se fortalecer os estudos culturais da música popular brasileira e sua influência moura pelo viés dos estudos africanos, ressaltando suas tradições e valores como um patrimônio sonoro-cultural do país e, por fim, enriquecer o lugar de debate sobre as referências sonoras, ampliando o conhecimento historiográfico das nossas matrizes culturais e o reconhecimento dos aspectos culturais mouros. Assim esta pesquisa sobre as ressonâncias mouras na música de Elomar Figueira Mello, permite uma abertura para que ocorra novos estudos sobre a obra desse compositor, a partir das temáticas mouras que foram abordadas.

REFERÊNCIAS:

ADNANE, Mahfouz Ag. **Ichúmar: da errância à música como referência cultural Kel Tamacheque (1980 – 2010). Raízes históricas e produção contemporânea.** Dissertação. São Paulo: PUC/SP, 2014.

ADNANE, Mahfouz Ag. **Movências tamacheque além-fronteiras: conexões, performances em narrativas insurgentes em festivais culturais saarianos (2001 – 2017).** Tese. São Paulo: PUS/SP, 2019.

ALAMBERT, Francisco. A reinvenção da Semana (1932-1942) Dossiê (Semana de Arte Moderna) - **REVISTA USP** • São Paulo • n. 94 • P. 107-118 • junho/julho/agosto, 2012.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (nordeste 1920 – 1950).** São Paulo: Intermeios, 2013, 246 p.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes.** 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ALLEN, Edith A. **Compêndio de Arqueologia do Velho Testamento.** Rio de Janeiro: Casa Publicadora Batista, 1957.

AMADO, Janaina. O grande mentiroso – tradição, veracidade e imaginação em história oral. **História vol. 14** (1995), p. 125 – 136. XXVIII Simpósio Nacional de História – Lugar dos historiadores: velhos e novos desafios – 27 a 31 de julho de 2015, Florianópolis – SC. Disponível em: http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1427814205_ARQUIVO_anpuhtrabalhocompleto.pdf > acesso em 10.09.2019.

ANAIS do XXVIII Simpósio Nacional de História – Lugares dos Historiadores velhos e novos desafios (27 a 31 de julho de 2015, Florianópolis/SC) OLIVEIRA, Clovis Frederico Ramaiana Moraes. **Tristes partidas: a música de Elomar e a narrativa da desruralização brasileira.** Disponível em: http://www.snh2015.anpuh.org/ressouces/anais/39/1426862263_ARQUIVO_EcosdetristespartidasAnpuh.pdf > Acesso: 04.01.2016.

ANAIS eletrônicos do XI Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, Interações, Convergências – 13 a 17 de julho de 2008 – UFBA/USP. ROSSINI, Igor. **Tessituras transfiguradas: o espaço do não lugar em Elomar Figueira Mello e Manoel de Barros.** (Acesso: 04. 01.2016)

ANDRADE, Lia Raquel Vieira de. **A constituição paratópica do discurso literomusical de Elomar Figueira Mello.** Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Letras Vernáculas, Programa de Pós-Graduação em Linguística. Fortaleza: UFC, 2016.

ANDRADE, Mário de (1893 – 1945). **O baile das quatro artes** (o artista e o artesão). São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1975, p.11 – 33.

ANDRADE, Mário de. **O movimento modernista** – conferência lida no salão de conferências da Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, no dia 30 de abril de 1942. Rio de Janeiro: [Casa do Estudante do Brasil], 1942.

- ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- ANDRADE, Mário. **Pequena História da Música**. São Paulo: Livraria Martins, 1954.
- ANGOLD, Michael. **Bizâncio. A Ponte da Antiguidade para a Idade Média**. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- ARINOS, Afonso. **Contos: Pelo Sertão**. São Paulo: Martins Fonte, 2006 (1ª ed. 1898)
- ARISTÓTELES, 384-322 a.C. **A poética clássica** [trad. Jaime Bruna]. São Paulo: Cultrix, 1997.
- ARMISTEAD, Samuel G. Kharjas and villancicos, in «**Journal of Arabic Literature**», Volume 34, Numbers 1-2, 01.01.2003, p. 3–19 (17).
- ASSARÉ, Patativa do. **Melhores Poemas** – Introdução e seleção de Cláudio Portella. São Paulo: Global, 2006.
- ÁVILA, Affonso. **O Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BA HAMPATÊ, Amadou. Amkoullel. **O menino fula**. São Paulo: Palas ATHENA, 2003.
- BA HAMPATÊ, Amadou. **Tradição viva**. In: KI-ZERBO, Joseph (Ed.) *História Geral da África I – Metodologia e pré-história da África*. Brasília: UnB/Unesco, 2010, p. 167 – 212.
- BARBIERI, Fernanda. O Barroco como expressão artística do Período Colonial Brasileiro. **Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento**. Ano 03, Ed. 11, Vol. 06, pp. 213-231, novembro de 2018. ISSN:2448-0959 Disponível em: <https://www.nucleo-doconhecimento.com.br/historia/periodo-colonial-brasileiro> > Acesso: 10.10.2019.
- BARBOSA, Ivone Cordeiro. **Sertão: um lugar incomum – o sertão do Ceará na literatura do século XIX**. Rio de Janeiro/RJ: Relume Dumará; Fortaleza/CE: Secretaria de Cultura e Desportos do Ceará, 2000.
- BARROS, Maria Filomena Lopes de. Mouros da terra e terra de mouros. In: **Mulçumanos e Cristãos entre Tejo e o D'Ouro (séculos VIII a XIII)**. Palmeia: Câmara Municipal de Palmeia, 2005.
- BARRY, Boubacar. **Senegâmbia: o desafio da história regional**. Rio de Janeiro: CEEA – Centro de Estudos Afro-Asiáticos [Universidade Candido Mendes – UCAM], 2000, p.5 -34.
- BISSIO, Beatriz. **O mundo falava árabe. A civilização árabe-islâmica clássica através da obra de Ibn Khaldûn e Ibn Battuta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- BONAZZA, Alessandra. **Das visage e das latumia de Elomar Figueira Mello** [Dissertação]. São Paulo: USP, 2006.
- BRANDÃO, Tanya Maria Pires. Rapto de mulheres: estratégia na formação de núcleos familiares, Capitania do Piauí, século XVIII. **CLIO – Revista de Pesquisa Histórica** n. 29.2 (2011) ISBN 0102-9487 Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaclio/article/view/24357> Acesso em: 10.12.2019.

BRAUDEL, Fernand. **O Mediterrâneo e o mundo na época de Felipe II**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

CAMINHA, Pero Vaz de. **CARTA** – Ministério da Cultura – Fundação Biblioteca Nacional – Departamento Nacional do Livro – http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf - Acesso em 28.04.2019.

CAMÕES, Luis de. **Os Lusíadas** [introdução, fixação do texto, notas e glossário por Vitor Ramos]. 4ª ed. São Paulo: Cultrix; Brasília: INL, 1980.

CAMPOS, Wagner. **A história do violão** (Caderno Sonora Brasil – Mostra de instrumentos musicais). São Paulo: SESC Nacional, 2005.

CARIRY, Rosemberg. **Cego Aderaldo: o homem, o cantador e o mito**. Fortaleza: Interarte, 2017.

CARVALHO, Gilmar de. Migrações, narrativas e sertão (o caso do cordel). **Revista de Ciências Sociais**, v.38, n. 1, 2007, p. 14 – 18.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 12ª ed. São Paulo: Global, 2012.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1978.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Mouros e Judeus na tradição popular do Brasil**. Recife: Secretaria de Educação e Cultura/PE, 1978.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Mouros, Franceses e Judeus**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1984.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Tradição, ciência do povo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e cantadores**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1984.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Viajando o sertão**. São Paulo: Editora Global, 2009.

CAVALCANTI, Anna Hartmann. Do símbolo à metáfora: reflexões sobre arte e linguagem no primeiro Nietzsche. **Revista Artefilosofia**, n. 1, p. 29 – 39, 2006.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa: DIFEL, 1990.

COGGIOLA, Osvaldo. **A revolução Árabe e o Islã – Entre Pan-arabismo, Pan-islamismo e Socialismo**. São Paulo, 2016. Disponível em: < https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2371386/mod_resource/content/1/A%20revolu%C3%A7%C3%A3o%20%C3%A1rabe.pdf > Acesso em 05.04.2019.

COSTA, Geisa Borges da. Da música regional como fonte de pesquisa dialectológica: o português rural na música de Elomar. **Revista de Divulgação Científica em Língua**

Portuguesa, Linguística e Literatura Ano 08 - n.15 – 2º Semestre de 2012 - ISSN 1807-5193.

COSTA, Luis Adriano Mendes. **Antônio Carlos Nóbrega em acordos e textos armoriais**. Campina Grande: EDUEPB, 2011. In: < <http://books.scielo.org> > acesso 01.08.2019.

DANTAS, Audálio. Câmara Cascudo e aquela do papagaio. Natal, 1970. **Folha de São Paulo, Ilustríssima**, 16 de março de 2014, p. 9. In: < <https://nazagaenasartes.wordpress.com/2014/03/20/camara-cascudo-e-aquela-do-papagaio/> > acesso 14.09.2019.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche**. Lisboa: Edições 70, 2007.

DELEUZE, Gilles. **O que é filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIAS, Silvana Moreli Vicente. **Cartas provincianas: correspondência entre Gilberto Freyre e Manuel Bandeira** (1.ed.). São Paulo: Global, 2017.

ÉSQUILO. **Oréstia** (Agamenon, Coéforas e Eumênides) [tradução, introdução e notas de Mário da Gama Cury]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2000.

FASI, Mohammed El. **História Geral da África, III: África do século VII ao XI**. Brasília: UNESCO, 2010.

FIGUEIREDO, Fábio Leão; LÜHNING, Angela Elisabeth. Terça neutra: um intervalo musical de possível origem árabe na música tradicional do nordeste brasileiro. **Opus**, v. 24, n. 1, p. 101-126, jan./abr. 2018. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.20504/opus2018a2405> > Acesso em 18.05.2019.

FLETCHER, Richard. **Moorish Spain** (*Espanha Mourisca*). Berkeley: University of California Press, 1992, 147-148.

FREITAG, Léa Vinocur. Influências ibéricas no folclore brasileiro. **Revista de História / USP** - v.38 n.78 (1969) p.353-382. Disponível em: www.journals.usp.br/revhistoria/issue/view/9571 > Acesso em 01.04.2019.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**. 28ª ed. Rio de Janeiro, Editora Record, 1992.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano**. 15ª edição. São Paulo: Global, 2004.

FUBINI, Enrico. **Estética da música**. Lisboa: Edições 70, 2008.

GARRETT, Almeida. **Romanceiro** (Romances Cavalharescos Antigos) [Edição revista e prefaciada por Fernando de Castro Pires Lima]. Fundação Nacional para a alegria no trabalho. Gabinete de Etnografia, 1963. Disponível em: https://www.unisantos.br/edulpublic/pdf/romanceiro_vol2.pdf Acesso em 23.04.2019.

GASPAR, Lúcia. Aboio. **Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife, 2009. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar>>. Acesso em: 29.05.2019.

GICO, Vânia. Câmara Cascudo: um Hermes Universal no Nordeste do Brasil. In: **Actas del VI Congreso Internacional de Historia de la Cultura Escrita**, Vol. 1, 2002 (La correspondencia en la historia: modelos y prácticas de escritura epistolar / coord. por Carlos Sáez Sánchez, Antonio Castillo Gómez), ISBN 84-96049-02-7, págs. 419-436 Disponível em <http://www.fundaj.gov.br/notitia/servlet/newstorm.ns.presentation.NavigationServlet?publicationCode=16&pageCode=390&textCode=1413&date=current Date>. Acesso em 08.08.2019.

GNACCARINI, José César. O rapto das donzelas. **Tempo Social: Revista da Sociologia/USP**. São Paulo, 1 (1): p. 149 – 169, 1º sem. 1989. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/285049363_O_RAPTO_DAS_DONZELAS > Acesso: 13.12.2019.

GUERREIRO, Simone da Silva. **Tramas do sagrado: a poética de Elomar Figueira Mello**. [Tese] Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 2005.

HALBWACHS, Maurice. **Memória coletiva**. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HOLLER, Marcos Tadeu. “O mito da música nas atividades da Companhia de Jesus no Brasil colonial” in: **Revista eletrônica de Musicologia**, 2007 - [rem.ufpr.br](http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv11/01/1-Holler-Jesuitas.pdf) http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv11/01/1-Holler-Jesuitas.pdf – acesso em 15.04.2019.

HOLLER, Marcos Tadeu. **Os Jesuítas e a música no Brasil colonial**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

HOLLER, Marcos Tadeu. **Uma história de cantares de sion na terra dos brasis: a música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa (1549-1759)**. Tese (Doutorado em Musicologia) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas/SP, 2006.

HOMERO. **A Odisseia**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1988.

JAROUCHE, Mamede Mustafa (tradução, introdução e notas). **Cento e uma noites: histórias árabes da Tunísia** (autoria anônima). 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

KELLER, Werner. **E a Bíblia tinha razão**. São Paulo: Melhoramentos, 1992.

KHALDÛN, Ibn. **Autobiografia**. In: Muqaddimah I – Os Prolegômenos (tomo I). Tradução integral e direta do árabe por José Khoury e Angelina Bierrenbach Khoury. Instituto Brasileiro de Filosofia. São Paulo: São Paulo: Editora Comercial Safady, 1958.

KHALDÛN, Ibn. **Muqaddimah (introdução) – Os Prolegômenos ou a Filosofia Social** (tomo I, II, III). Tradução integral e direta do árabe por José Khoury e Angelina Bierrenbach Khoury. São Paulo: Instituto Brasileiro de Filosofia - Editora Comercial Safady Ltda, 1958 a 1960. (Tomo I – 1958; Tomo II – 1959; Tomo III – 1960).

KUEHN, Frank M. C. **Elomar: o cantador nordestino**. Rio de Janeiro: Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 1996. Disponível em: <http://www.unesp.academia.edu/fmc/> > Acesso em 20.01.2019.

LACERDA, Hudson Flávio Meneses. **Detecção e análise de sentidos harmônicos múltiplos na Cancioneiro de Elomar Figueira Mello** [Dissertação de mestrado em Música PPGM/UFMG – Escola de Música da UFMG]. Belo Horizonte/MG: UFMG, 2013. Acesso em 23.05.2019.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas/SP: Ed. Unicamp, 1990.

LESSER, Jeffrey. **A Negociação da Identidade Nacional**. Editora Unesp. São Paulo, 2000.

LEVI, Joseph Abraham. O Legado Islâmico de Al-Ândalus (711 - 1492) [artigo publicado em **Mentalities = Mentalités** 82 (4): 19 - 31 January 2005] https://www.researchgate.net/publication/260019568_O_Legado_Islamico_de_Al-Andalus_711-1492 Acesso em 20.03.2019

LIMA, Nei Clara de. Os crespos do sertão. **Revista O Público e o Privado**: n. 7, p. 151-159 2006. Disponível em <http://seer.uece.br/?journal=opublicoeoprivado&page=article&op=viewFile&path%5B%5D=207&path%5B%5D=329> > Acesso em 28.01.2019.

LITO DE ALMEIDA, Bárbara de Brito Antunes. **Miragens do Oriente: os mouros míticos no imaginário narrativo-performático brasileiro**. [Tese] Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: PUCRJ, 2013. 286p.

LOPES, José Ribamar. **Literatura de Cordel: antologia**. Fortaleza: BNB, 1994.

LYOTARD, J. F. **O pós-moderno**. Trad. bras. Ricardo C. Barbosa. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1986.

M'BOKOLO, Elikia. **África negra história e civilizações**. Tomo I. Salvador: EDUFBA, 2009.

MACHADO, Vanda. **Tradição Oral – Vida Africana e Afro-brasileira**. In: SOUZA, Florentina; LIMA, Maria Nazaré (Org.). **Literatura Afro-brasileira**. Salvador: CEAO – Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006, p. 79 – 109.

MAGALHÃES, Antônio. Partilhas do Saber. **Revista Páginas de Filosofia**, v.1, n. 2, p. 47 – 59, 2009.

MELLO, Elomar F. **Auto da catingueira**. Manaus: Sonopress – Rimo da Amazônia Indústria e Comércio Fonográfico Ltda., Editora e Gravadora Rio do Gavião, 1984.

MELLO, Elomar F. **Das Barrancas do Rio Gavião**. Manaus: Polygram do Brasil Ltda, 1972.

MELLO, Elomar F. **Dos confins do sertão**. Alemanha Ocidental: Trikont, 1986.

MELLO, Elomar F. **Projeto Ocupação**: <http://sites.itaucultural.org.br/ocup>. Acesso em 02.01.2016.

MELO, Veríssimo. **Cartas de Mário de Andrade a Luis Câmara Cascudo**. Belo Horizonte / Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 2000.

MOISÉS, Massud. **A criação literária: prosa I** (20º ed.). São Paulo: Cultrix. 2006.

MORAES, Marcos Antônio de; FRANCO, Paulo Sérgio Silva. **Câmara Cascudo e Mário de Andrade: Cartas. 1924 1944**. São Paulo: Global, 2010.

MORAIS, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Tomé (org.). **História e Música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música: História cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NIANE, Djibril Tamsir. **Sundiata, ou a epopeia mandinga**. Coleção Autores Africanos, nº 15. São Paulo: Ática, 1982.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

OLIVEIRA, Elinês de Albuquerque; MARIANO, Francisca Sales. **De Cancioneiro a Cantador: Uma Transgressão Medieval**. XIII Congresso Internacional da ABRALIC Internacionalização do Regional (08 - 12/07/2013) - Campina Grande, PB. In: <https://docplayer.com.br/32421740-De-cancioneiro-a-cantador-uma-transgressao-medieval.html> > Acesso em 10.05.2019.

OLIVEIRA, Érico José Souza de. **A Roda do mundo gira: um olhar etnocenológico sobre a brincadeira do cavalo marinho estrela de ouro (CONDADO – PERNAMBUCO)**. Tese. Universidade Federal da Bahia, 2006. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9609> > Acesso em 17.01.2020.

PAES, Marleide Santana. **O mundo medieval recriado: o “Sertão” profundo de Elomar Figueira Mello** [Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie]. São Paulo, 2016.

PAREJO, Enny José Pereira. **“Escuta Musical: uma estratégia transdisciplinar privilegiada para o Sentir Pensar”** (tese). São Paulo: PUC/SP, 2008.

PINTO, Madalena Vaz. **Modernismo brasileiro: que retrato do Brasil?** Doutoranda em Estudos de Literatura Portuguesa na PUC-Rio, bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em <<http://www.letas.pucRio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/10Sem13.html>> Visitado em 18.09.2019

PIRES DE LIMA, J.A. **Mouros, judeus e negros na história de Portugal**. Porto: Livraria Civilização, 1940.

PLATÃO. **A República**. [Tradução: Anna Lia do Amaral de Almeida Prado] São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PORTELA, Fernando Marvitor Duque. **Mil léguas a oeste da Carantonha: vozes sertânicas na quadrada das águas perdidas**. [Dissertação - Mestrado em Letras: Cultura, Educação e Linguagens.] Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, 2015.

PORTUGAL, Ana Raquel. “O legado árabe no Brasil”. **IBÉRICA – revista interdisciplinar de estudos ibéricos e ibero-americanos**. Ano V, Número 16, Juiz de Fora, maio-agosto/2011. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/285921428/o-Legado-Arabe-No-Brasil> > Acesso em 15.04.2016

RAMALHO, Elba Braga. **Cantoria nordestina: música e palavra**. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. São Paulo: Record, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**. São Paulo: EXO Experimental Org.; Ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. Paris: Galilée, 2001.

RESTON, James. **Os cães do Senhor – Colombo, a inquisição e a derrota dos mouros** [trad. Marcelo Ferroni]. Rio de Janeiro/RJ: Record, 2008.

RIBEIRO, Eduardo de Carvalho. **Elomar na Fazenda Casa dos Carneiros**. Vitória da Conquista, Bahia: 29/07/2009 (Entrevista).

RIBEIRO, José Hamilton. **Música Caipira: as 270 melhores modas**. 2ª ed. Santos, SP: Realejo Edições, 2015.

RISÉRIO, Antônio. **Avant-garde na Bahia**. Série Pontos sobre o Brasil. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

ROBERTO, Ana Carla Junqueira M. **Teoria da Complexidade: uma contribuição para o serviço social** (dissertação). São Paulo: PUC/SP, 2008.

RODRÍGUEZ, José Ignacio de la Torre. **Breve História de la Reconquista - Breve História: Conflictos, 31**. Espanha: epublibre; FleCos, 2018. < ebookelo.com > Acesso em 12.08.2019.

ROSSINI, Igor. Tessituras transfiguradas: o espaço do não lugar em Elomar Figueira Mello e Manoel de Barros. **ANAIS eletrônicos do XI Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, Interações, Convergências – 13 a 17 de julho de 2008 – UFBA/USP**. (Acesso: 04.01.2016).

ROSSONI, Igor. **Do trágico ao fantástico em Auto da Catingueira de Elomar Figueira Mello**. Salvador: Departamento de Fundamentos para o Estudo das Letras da UFBA, 2007.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emílio ou da Educação**. São Paulo - Rio de Janeiro: Difel, 1979.

SAFADY, Jorge. **A Imigração Árabe no Brasil – II volume da Tese**. Edições Garatuja. São Paulo, 1994.

SAFATLE, Vladimir. **O tempo, o objeto e o avesso: ensaios de filosofia e psicanálise**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, pp. 116 e 117.

SANSONE, Lívio (organizador). **Memórias da África: patrimônios, museus e políticas das identidades**. Salvador/BA: EdUFBA, 2012.

SANTOS, Andreia Miranda Almeida dos. **O Cotidiano, Memórias e Resistências das “Viúvas da seca” de 1932, no Município de Miguel Calmon – Bahia**. (TCC / História) Jacobina/BA: UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA – UNEB, 2014. Disponível em: <http://www.saberaberto.uneb.br/bitstream/20.500.11896/719/1/TCC%20Andreia.pdf> > Acesso: 20.12.2019.

SANTOS, Fernando Burgos Pimentel dos. Política Cultural no Brasil: Histórico de Retrocessos e Avanços Institucionais. **XXXIII EnANPAD** – São Paulo/SP, 19 A 23 de setembro de 2009. Disponível em: <http://www.anpad.org.br/admin/pdf/APS3105.pdf> Acesso: 10.12.2019.

SCHIPPERS, Arie. Hispano-Arabic Literature and the Early Romance Literature. (D. Billy, & A. Buckley - Editors), Études de Langues et de littérature médiévales offertes à **Peter T. Ricketts** (Pages 71-78). Turnhout: Brepols, 2005. Disponível em: https://pure.uva.nl/ws/files/3800166/52598_225736.pdf > Acesso 01.10.2019.

SENA, Custódia Selma. Uma narrativa mítica do sertão. **Avá – Revista de Antropologia**, n. 17, 2010.

SILVA, Francisco de Assis; BASTOS, Pedro Ivo de Assis. **História do Brasil: Colônia, Império e República**. São Paulo: Ed. Moderna, 1976.

SILVA, Uilma Maíra Queiroz. **Viúvas da seca: as relações de gênero no sertão**. Disponível: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/35/1401422518ARQUIVO_VIUVASDASECA-ASRELACOESDEGENERONOSERTAO.pdf > Acesso 20.12.2019.

SOLER, Luis. **As raízes árabes, na tradição poético-musical do sertão nordestino**. Recife: Editora Universitária UFPE, 1978.

SOUSA, Elri Bandeira de. **Auto da Catingueira: A Narrativa, O Drama e a Memória Popular na sala de aula** (pag. 55 a 68). In: CASTRO, Onireves Monteiro de. Perspectivas para o ensino de língua portuguesa e literatura no ensino fundamental II [Onireves Monteiro de Castro, Jorgevaldo de Souza Silva, Maria Nazareth de Lima Arrais]. Campina Grande: EDUFCEG, 2015.

SOUSA, José Weyne de Freitas. **Os “Doutores das Secas” no Contexto do Desenvolvimento Regional do Nordeste**¹. Trabalho apresentado na 29ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada em Natal/RN, entre os dias 03 e 06 de agosto de 2014. Disponível: http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1401999093_ARQUIVO_OsdoutoresdasecasnocontextodapoliticadedesenvolvimentoregionaldoNordeste.pdf Acesso: 07.12.2019.

SUASSUNA, Ariano. **A onça castanha e a ilha Brasil: uma reflexão sobre a cultura brasileira**. Tese (Livre Docência) Recife: UFPE, 1976.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética** [online - 1ª ed.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

SUASSUNA, Ariano. **O Movimento Armorial**. Recife: UFPE, 1974.

SUASSUNA, Ariano. **O movimento foi uma bandeira. Continente Multicultural**. Recife: CEPE, v.2, n. 14, p. 19-20, fev. 2002.

TAGG, Philip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. Tradução de Marta Ulhôa. **Em Pauta**, Porto Alegre, v.14, n. 23, p. 05 - 42, dez. 2003, [artigo original publicado em 1982]. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/EmPauta/article/view/9404>>. Acesso em 23.01.2019.

TRUZZI, Oswaldo. Presença Árabe na América do Sul. **História Unisinos** – 11(3):359-366, setembro/dezembro 2007.

TRUZZI, Oswaldo. Verde, amarelo, azul e mouro. Artigo publicado na **Revista de História da Biblioteca Nacional** em 01 de julho de 2009. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/v2/home/?go=detalhe&id=2496>. Acesso em 10.09.2019.

VANSINA, Jan. **A tradição oral e sua metodologia**. In: KI-ZERBO, Joseph (Ed.) História Geral da África I – Metodologia e pré-história da África. Brasília: UNESCO, 2010, p.139 – 166.

VERGÍLIO (Publios Vergilius Maro). **Eneida**. São Paulo: Cultrix, 2001.

VIEIRA, Sulamita. **O sertão em movimento**. São Paulo: Annablume, 2000.

VILELA, Ivan. **Cantando a própria história: música caipira e enraizamento** (1ª ed.). São Paulo: Edusp, 2015.

VILELA, Ivan. Música no Espaço Rural Brasileiro. **Revista Eletrônica de Turismo Cultural**, Vol. 02 – Nº 01, 1º semestre de 2008. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/turismocultural/03Ivan.pdf> – Acesso em 15.04.2019.

VILELA, Ivan. Vem viola, vem cantando. **Estud. av., São Paulo, v. 24, n. 69**, 2010. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010340142010000200021&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 15 Mar. 2011.

VILHENA, Luís Rodolfo. 1996. Os intelectuais regionais: os estudos de folclore e o campo das Ciências Sociais nos anos 50. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 11, n. 32, p. 125-150.

VITOR, Adriana; LINS, Juliana. **Ariano Suassuna: um Perfil Biográfico**. São Paulo: Zahar, 2018 (lelivros.club) e-book.

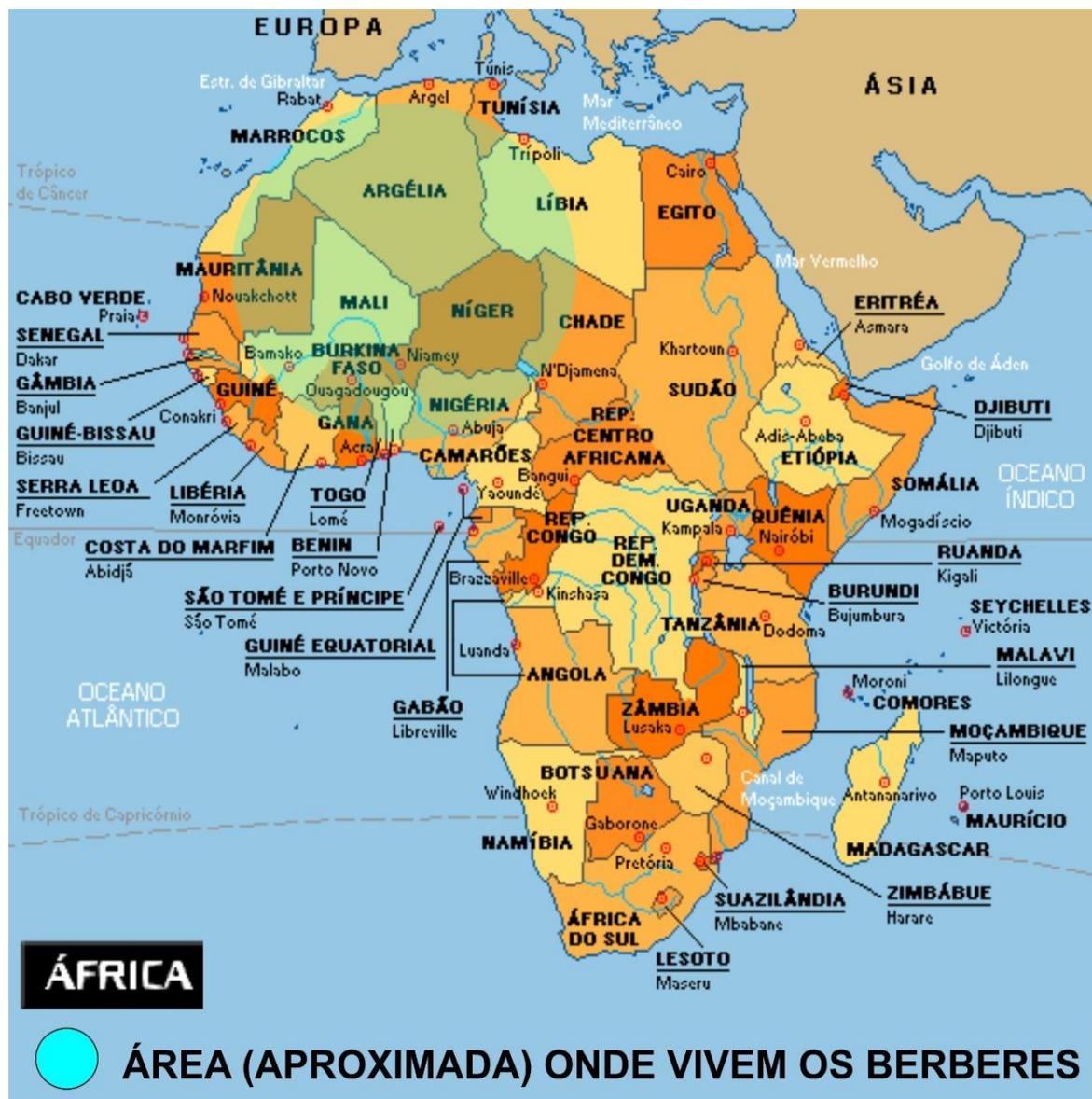
VOVELLE, Michel. **Ideologias e mentalidades**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

YÉMÒNJÁ, Rosany ti. Oralidade – Uma herança para se manter as tradições. Disponível em < <http://www.cabinda.com.br/index.php/artigos1/152-oralidade> > Acesso em 10.10.2019.

YOYOTTE, J. **O Egito faraônico: sociedade, economia e cultura**. In: MOKHTAR, Gamal (Ed.). História Geral da África II – África antiga. Brasília: UNESCO, 2010, p.69 – 96.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval** [Trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira]. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ANEXO 1: MAPA DO CONTINENTE AFRICANO



ANEXO 2: TEXTO INTEGRAL DAS TRÊS OBRAS DE ELOMAR⁵⁵

DAS BARRANCAS DO RIO GAVIÃO

Violeiro - Elomar Figueira Mello

Vou cantá no cantori primero / As coisa lá da minha mudernage / Que me fizeram errante e violêro / Eu falo sério e num é vadiagem / E pra você qui agora está mi ovino / Juro inté pelo Santo Minino / Virge Maria qui ouve o que eu digo / Se fô mintira mi manda um castigo

Ah, pois pro cantadô e violeiro / Só há três coisa nesse mundo vão / Amor, furria, viola, nunca dinheiro / Viola, furria, amo, dinheiro não

Cantadô de trovas e martelo / De gabinete, lijêra e moirão / Ai, cantado já curri o mundo intero / Já inté cantei nas portas de um castelo / Dum rei que si chamava de Juão / Pode acriditá meu companheiro / Dispois di tê cantado o dia intero / O rei me disse fica, eu disse não

Se eu tivesse de vivê obrigado / Um dia I antes desse dia eu morro / Deus feiz os homi e os bicho tudo fôrro / Já vi escrito no livro sagrado / Que a vida nessa terra é uma passage / Cada um leva um fardo pesado / É um ensinamento qui desde a mudernage / Eu trago bem dentro do coração guardado

Tive muita dô de num ter nada / Pensano qui esse mundo ia tudo tê / Mais só dispois de pená pela estrada / Beleza na pobreza é que vim vê / Vim vê na procissão do Louvado-Seja / E o assombro das casa abandonada / Côro de cego na porta das igreja / E o êrmo da solidão das estrada

Pispiano tudo do cumêço / Eu vô mostrá como faiz um pachola / Que enforca o pescoço da viola / E revira toda moda pelo avesso / E sem arrepará se é noite ou dia / Vai longe cantá o bem dal furria / Sem um tostão na cuia, o cantado / Canta até morrê o bem do amor.

O Pedido – (registrado no Auto da Catingueira)

Zefinha - Elomar Figueira Mello

Ô Zefinha / O luar chegou meu bem / Vamos pela estrada que seu pai passou / Quando era criancinha igual você também / Ôôô 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 o seu pai nasceu e se criou / E se Deus quiser / Um dia há de morrer também / E se Deus quiser / Um dia há de morrer também / Ô Zefinha / Ouve o seu pai meu bem / Ama essa terra que nosso Sinhô / Um dia batizô a terra de ninguém

Ôôôô... Zefinha / Veja quantos ranchos tem / Nessa terra os homi planta, colhi e comi / Louvando Jesus na terra de ninguém / Louvando Jesus na terra de ninguém / Nela o seu pai nasceu e se criou / E se Deus quiser / Um dia há de morrer também / E se Deus quiser / Um

⁵⁵ Todas as músicas listadas são composições de Elomar Figueira Mello.

dia há de morrer também / Ô Zefinha / Veja esse vale além / Seco de tristeza, se enche de beleza / Com todas as criatura quando a chuva vem /

Ôôô... Zefinha / Quando seu pai for pro além / Olha essa gente, cuida as criancinha / E toma conta dessa terra de ninguém / Toma conta dessa terra de ninguém / Nela o seu pai nasceu e se criou / E se Deus quiser / Um dia há de morrer também / E se Deus quiser / Um dia há de morrer também

Incelença Pro Amor Retirante - Elomar Figueira Mello

Vem amiga visitar / A terra, o lugar / Que você abandonou / Inda ouço murmurar / Nunca vou te deixar / Por Deus Nosso Senhor / Pena companheira agora / Que você foi embora / A vida fulorô / Ouço em toda noite escura / Como eu a 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 em janeiro / Que aqui pousou um tropeiro / O cujo prometeu / De na derradeira 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 / Do amor que ritirou

Joana Flor Das Alagoas - Elomar Figueira Mello

Joana flor das alagoa / Se alevanta e vem vê / O trovão longe ressoa / Tiranias de bem querer / Joana flor das alagoas / Olha como deus é amô / Encheu d'água as alagoa / Sem flor, em flor / Joana flor das açucena / Teus olhos têm pena ver tanta beleza / Sem ninguém pra ver / Olha a noite vai crescendo e a chuva caindo / E as lagoa enchendo e os bicho cantando / Cânticas de amô / E só você dormindo / Oh, joana em flor / Ai, joana em flor / Ai saudade lá nos brejos / As saracuras canta / Fais tempos que num vejo / Nessa terra santa umas coisa assim / Joana se alevanta todas as açucena / Meus olhos tem pena ver tantas beleza / Ninguém, pra ver... / Louvado nosso sinhô, que ouviu minha / Oração /

E nessa noite choro / A chuva no meu sertão / Joana, vem ver, os sapinho tão cantando / Tiranias de bem.

Cantiga de Amigo - Elomar Figueira Mello

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. / Dezesete é minha conta, / Minha amiga conta / Uma coisa linda pra mim; / Conta os fios dos seus cabelos, / Sonhos e anelos, / Conta-me se o amor não tem fim / Madre amiga é ruim / Me mentiu jurando amor que não tem fim.

Lá na Casa dos Carneiros, sete candeeiros, / Iluminam a sala de amor; / Sete violas em clamores, sete cantadores / São sete tiranias de amor, para amiga em flor / Que partiu e até hoje não voltou / Dezesete 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.

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, / Minha amiga conta / Uma coisa linda pra mim; / Conta os fios dos seus cabelos, / Sonhos e anelos, / Conta-me se o amor não tem fim / Madre amiga é ruim / Me mentiu jurando amor que não tem fim.

Cavaleiro do São Joaquim - Elomar Figueira Mello

Caminhando eu vou / Nesta estrada sem fim / Levando meu mocó de saudade e esperanças / Que a vida juntou pra mim / E no peito uma dor sem fim

Lembro de uma canção / Que ela cantava pra mim / Um trem numa estação / que partiu levando o bem derradeiro / e só deixou no meu peito uma grande dor

Sonho que na derradeira curva do caminho / existe um lugar sem dor sem pedra sem espinhos / mas se de repente lá chegando não encontrar / seguirei em frente caminhando a procurar

Caminhante tão só / Vejo a terra ruim / O sol tudo queimou / a lagoa virou pó / e os rebanhos estão caindo / vêm fugindo atrás de mim

Cavandante eu sou / Por este reino sem fim / Meu cavalo voou / Procurando um lugar que minha avó contava pra mim / Meu menino do são Joaquim / Cavaleiro do são Joaquim

Sonho q na derradeira curva do caminho / existe um lugar sem dor sem pedra sem espinhos. / Mas se de repente lá chegando não encontrar / seguirei em frente caminhando a procurar

Caminhando eu vou / Nesta estrada sem fim / Levando meu mocó de saudade e esperanças / Que a vida juntou pra mim / E no peito uma dor sem fim / Cavaleiro do são Joaquim(3x)

Na Estrada das Areias de Ouro - Elomar Figueira Mello

Lá dentro no fundo do sertão / Tem uma estrada / de areia 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 / de areia de ouro / E contam que em noites / De lua pela estrada encantada / Uma 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 bandas do mar de pó / E hoje que tudo passou / A linda sinhazinha / Encantada ficou / Lá dentro no fundo do sertão / Na estrada / das areias de ouro

Retirada - Elomar Figueira Mello

Vai pela istrada enluarada / Tanta gente a ritirar / Levando só necessidade / Saudades do seu lugar

Esse povo muito longe / Sem trabalho, vem prá cá / Vai pela istrada enluarada / Com tanta gente a ritirar / Rumano para a cidade / Sem vontade de chegar

Passa dia, passa tempo / Passa o mundo devagar / Lembrança passa com o vento / Pidindo não ritirar

Tudo passa nesse mundo / Só não passa o sofrimento / Vai pela estrada enluarada / Com tanta gente a ritirar / Sem saber que mais adiante / Um ritirante vai ficar

Se eu tivesse algum querer / Nesse mundo de ilusão / Não deixava que a saudade sociada cum penar / Vivesse pelas estradas do sofrer a mendigar / Vai pela estrada enluarada / Com tanta gente a ritirar / Levando nos ombros a cruz / Que Jesus deixou ficar

Eu não canto por soberba / Nem tanto por reclamar / Em minha vida de labuta / Canto o prazer, canto a dor / Que as beleza devoluta / Que Deus no sertão botou / Vai pela estrada enluarada / Com tanta gente a ritirar / Passando com taça e veno / Bebendo fé e luar

Cantada - Elomar Figueira Mello

E então desperto e abro a janela / ânsias, amores, alucinações / Desperta amada que a luz da vela / Tá se apagando chamando você / Está chamando apenas para vê-la morrer por teu viver. / Amada acende um coração amante / que o som suave de uma aurora distante / estremeceu aqui no peito meu / Os galos cantam pra fazer que a aurora / Rompa com noite e mande a lua embora / Os galos cantam, amada, o 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 um coração em festa / que em minha alcova entra nesse instante / pela janela tudo 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 pra os céus e ser constelações / Ai namorada nesta madrugada incendiaram-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 - Elomar Figueira Mello

Certa vez ouvi contar / Que muito longe daqui / Bem pra lá do são francisco, ainda pra lá... / Em um castelo encantado, / Morava um triste rei / E uma linda princezinha, / Sempre a sonhar...

Ela sempre demorava / Na janela do castelo / Todo dia à tardezinha, a sonhar... / Bem pra lá do seu castelo, / Muito além, ainda mais belo, / Havia 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 prá lá / Caminhando e caminhando, / Sem encontrar.

Contam que essa princesinha / Não parou de caminhar, / E o rei endoideceu, / E na janela do castelo morreu, / Vendo coisas ao luar.

Canção da Catingueira - Elomar Figueira Mello

Maria, minha Maria / Não faça assim comigo não / Olha que as chuvas de janeiro ainda não caíram no chão / Olha que as chuvas de janeiro ainda não caíram no chão

Maria, minha Maria / Não faça assim comigo não / Olha que as flores do umbuzeiro ainda não caíram no chão / Olha que as flores do umbuzeiro ainda não caíram no chão

Maria, minha Maria / Meu anjo de pé no chão / Quando tu fores pela estrada / Se ouvires a canção / Se do fundo das águas ouvires a canção / Não tenhas minha amada / Temores no coração / Pois são saudades / São minhas mágoas / Que contigo também vão

Maria, minha Maria / Não vá simbora ainda não / Esqueça o xále, esqueça a rede / Esqueça até meu coração / Mas não te esqueça ó Maria / Desse nosso pedaço de chão

AUTO DA CATINGUEIRA

BESPA (ABERTURA)

Senhores dono da casa / O cantadô pede licença / Pra puxá a viola rasa / Aqui na vossa presença / Pras coisa qui vô cantano / Assunta imploro atenção / Iãntes porém eu peço / A Nosso Sinhô a benção / Iãntes porém eu peço / A Nosso Sinhô a benção

Pois sem Ele a idéa é mensa pru cantá / E pru tocá é pensa a mão / Pra todos qui istão me ôvino / Istendo a invocação / Sinhô me seja valido / Inquanto eu tivé cantano / *Pra qui no tempo currido (bis) / Cumprido tenha a missão...*

Foi lá nas banda do Brejo/ Muito bem longe daqui / Qui essas coisa se deu / Num tempo qui num vivi / Nas terra qui meu avô / Herdô de meu bisavô e o pai seu / Dindinha contô cuameu avô morreu / Minha avó contô cuameu avô morreu / E hoje eu canto para os filhos meus / E eles amanhã para os filhinhos seus...

Nessa terra há muitos anos / Viveu um rico sinhô / Dono de um grande fecho / Zé Crau cantô mais Alexo / Honras viva de sua mesa / três son Sarafin / três son Balancesa / três son Sarafin / três son Balancesa / Suas posse era tanta / Qui se a memora num erra / Vi dizê que ele tinha / Mais de cem minreis de terra ai /

Nos tempo desse sinhô / Dindinha contô pra mim / Viveu Dassanta a fulô / Filha de um tal cantado / Anjos Alvo Senhorin / Dele o qui pude apura / Foi o relato dum vaqueiro / Neto de um marruêro / Matadô de marruá / Qui era companhero seu / No Campo do Sete Istrelo / No Campo do Sete Istrelo / Malunga e violeiro / Ranca-toco de ribada / Séro distimido e ordero / Num gostava de zuada / Rematô o velho na fêra / Manso passô a vida intêra / Mais morreu sem temê nada ai

I CANTO – Da Catingueira

E lá nasceu na laje do Gavião / Numa quadra escura de Janeiro / Numa noite de chuva e de truvão / E no mei do mais grande aguaceiro / Batizou-se na vila do Poção / Na igreja do santo padroeiro / Numa quadra escura de Janeiro / Nasceu Dassanta do Gavião.

Numa noite de relampo e truvão / Resolveram fazê o sacramento / Seu pai com ela e o facho na mão / Sua mãe montada no jumento / Sairam no mei da escuridão / Sofreram mas com muito contentamento / Numa quadra escura de Janeiro / No mei do mais grande aguaceiro / Resolveram fazê o sacramento.

Depois que a manhã era chegada / Eles também chegaram no lugar / A menina tava toda molhada / Levaram entonce pra batizá / E logo adispois do sacramento / Seu pai foi percurar o iscrivão / Pra poder fazê o assentamento / Da era ela na lei do Poção / O cujo foi quem falou primeiro / Vai te custar cinco milerréis / Apois o pai dela era um vaqueiro / Que não ganhava

nem um dérréis / E o pouquin que sua mãe levou / O vigário abocou os vis réis / Pegaram então a boca da estrada / Uns escampo cheio de vento / Dassanta recebeu o sacramento / Mas nunca teve a era assentada.

Conta as pessoa mais velha que / Dassanta era bonita que metia medo / Tinha nos olho a febre matadera / Que matava mais que cobra de lajedo / Os pé pequeno e os cabelo cumprido / Embaixo do vestido um manto de segredo / Rica das mão vazia qui tinha de um tudo / E nada possuía / Apois seu pai era um pobre vaqueiro / Ficou cego bem moço quando tinha um pé ligeiro / Um corpo maneiro e um roupante grosso.

Nasceu e se criou no sei da caatinga / Na terra seca de nosso sinhô / Onde nem todo ano a planta vinga / Foi Deus que um dia assim determinou / Ai nesse chão onde o cristão xinga / Nem o cangaceiro lá nunca pisou / Lá de vez em quando um jagunça pinga / Vindo das bandas do mato cipó.

As relegião queu canto, as mendingas, / Canta que Jesus nela passou / Quando o rei das treva e da mandinga / Pirseguia o prinspe salvador / Pagando os rastro dele na caatinga / E as pombinha fogo-pagou / Ai nessa terra que é véa e que é menina / Onde as zubrina nunca lá chegou / A siriema brava da campina / No sei da caatinga nasceu e se criou.

Mais o pió qui era sua boniteza / Virô u'a besta fera naquelas redondeza / In todas brincadêra adonde ela chegava / As mulé dançadêra assombrada ficava / Já pois dela nas fêra os cantadó dizia / Qui a dô e as aligria na sombra dela andava / E adonde ela tivesse a véa da foice istava / A véa da foice istava

In todas as brincadêra adonde ela ia / Iantes dela chegava na frente as aligria / Dispois só se uvia era o trincá dos ferro / As mãe soutano uns berro chorano mal dizia / E triste no ôtro dia era só chôro e intêrro / Chôro e intêrro (bis)

Dassanta era bunita qui inté fazia horrô / No sertão prú via dela muito sangue derramô / Conta os antigos quela dispois da morte virô / Passú das asa marela jáçanã pomba fulô / Fulô rôxa do panela só lá tem essa fulô / *Dispois da morte virô pássu japiassoca assú...* (bis)

II CANTO – Dos Labutos

Lagoa de Tinquijada / pasto das cabra lijêra / siguino os rebãin donde vai / no pôço da catinguêra / bem longe da casa dos pai / Dassanta burrêga marrã / passava vigiano os rebãin / de seu sinhô todas manhã / e tomém as tarde intêra... /

Se alevantava cuns aruvai / curria pru chiquêro abria a portêra / se ajuelhava pidia bença ao pai / panhava o café o assuca e a / chicutatêra / botava água na cumbuca / e o balaizim de custura / dispindurava na cintura / e rumpia facêra boian boian / chiquê chiquê minhas cabrinha / lambancêra.

E as vêis ela se alembrava / das moda qui seu pai cantava / e ôtras qui aprendeu nas fêra / e cuan a sêca chegava / as cabra ia prus fêcho / qui ficava reservado / e a mucama assim dexava / de piligriná nos êxos / e vagá pelos serrado / seu pai lhe ricumendava / vai nos pano tira uns lãin / pega maiado e martelo (animais de serviço) / junta os trem cum tua mãe / ela no casco eu in pelo / num carece tomá bãin / basta ajeitá os cabelo / junta a traia sinhazinha / ferramenta

côcho e prancha / albarda os casco in martelo / se o Sinhô fô permitido / inda hoje nois arrancha / no pôso do Sete Istrêlo.

Foi lá qui nua dismancha / qui ela cunheceu um tropêro / moço e muito viajado / nas istrada do sertão / qui ali chegô cansado / nua bespa de São João / Dispois de tê arranchado / e agasaiado a tropa / foi no ôi d'água tomô um bãin / e logo trocô de rôpa / calçô um pá de butim / novo e muito reluzente / botô no bolso um jasmim / um lenço branco e um pente / e preparado assim / tava qui mitia medo / fermoso feito um gaiêro / xotano in noite de lua / pelos alto dos lajêdo / infestano as mão sua / tinha cinco anel nos dêdo...

Já a foguêra tava acesa / todo mundo no terrêro / festejava São João / foi cuan intrô o tropêro / feito um prinspe feiticêro / foi aquele quilarão / o danado foi riscano / no terrêro feito um rai / Dassanta junto dos pai / prele foi se paxonano / pois o turuna pachola / qui tinha pauta cum Cão / mais pió qui ua pistola / qui tinguin febre ispanhola / chegô cua viola na mão / uns conta quêles casô / ôtros qui se imbrechô / ôtros qui se ajuntô / já ôtros qui num casô não.

III CANTO – Das Visage e Latumia (canto)

Hê... sina cigana / vida de onça vida tirana / é essa só de andança / e de vivê prissiguino / a criação miuça iê...

Êh... gado miúdo / pastora pilgrina / nas quebrada vô / guardano as cabra de meu pai sinhô / aspena inconto as babuja secá / novas de mai pispei de juin se Deus quis é / vida mais danada inda tô pra vê / pelas parambêra desses socobó / vai mia vida intera já murcha na fulô / cuma se eu tivesse penas a pagá / pra sê prisionera nesse caritó / ê vida tirana essa de pastorá

cabra repartida sirigada iê / volta cá zulêga dexta de atentá / num vê qui mia sina é só de padicê / Ai vida tirana só de pelejá / E assim se vai meus dia tardes e mia / desperdiçado nesse labutá / disapartada de mias irirmã / sem o carin dos otros irirmão menó / vida mais danada inda tô pra vê

lá do Sete Istrela pra istrela maió / prigunto pru ele qui tomém tão só / assim cuma eu no mundo a percurá / véve gavabundo sem nós se incontá / ah vida tirana tu ina vai muda / dos cupim da serra chamo pru meu amô / lá das otras banda ôço resposta / pru que essa delata quinda num chegô / na vida tirana só faço isperá.

DAS VISAGE E LATUMIA – (recitativo)

Serrado de gado brabo / nuves da cor de gueude / cás boca distambo imbruiada / barrão de fogo alevantado / Pé-seco e os anjo na rede / armada na incruzilhada / sete anjin morto de sede / horas morta madrugada / tatú-peba cumeu as mágua / qui chorô na mamona do oro / pelos banco da meágua / as alma de Chico Bizoro / inhambado in patioba / vistiui cum gibão dos coru / das anca da besta-boba / e cuspiu fogo dos olho

Uriinha do São Joaquim / Lubizome e Boa-Tarde / malungo cum Mão-Pelada / in sete légua de camin / e véve a fazê latumia / pra quem é de compra medo / num arroto nem peço segredo / tomém num é pur subirbia

Apois eu vi isturdia / lá na Lagoa Ferosa / me rupia o corpo inteiro / eu te arrenego arma pantariosa / eu te arrenego e arrequêro / apois sim pois bem fui campíá / muito dispois das

ave-maria / coas cabra veaca qui todo dia / iscapulia pras banda de lá / foi cuan eu vi na bera da aguada / um bando abolco de alma penada / inquanto as midia otras custurava / dum lado uas gimia já otras chorava / rismungan qui era os peso e midida / os retai dos pan qui cuan in vida / tomava pra cuzê e cum o alei ficava

Nas minha andança dent dos serrado / já vi coisa do invisive e do malassobrado / coisas de fazê arripiá os cabelo / minha mãe me insinô / qui o dismazel / a sujera e o dismantel / tombém é pecado / contô qui há muito na Lagoa Torta / morava ua mulé, falo in vida da morta / dismantelada dos pé té os cabelo / cuns dente marelo e os vistido rasgado / varria a casa catano os farelo / e adispois amuntuava o cisco dum lado / ua certa noite essa mulé / qui é morta / foi jogá fora o cisco / cuan abriu a porta / deu cum bich qui ach / qui era o Cão / apois trazia ua pá de lixo / e um ferrão na mão / naquela hora nada lhe valeu / só teve tempo de soltá um grito / valei-me São Binidito / tremeu feiz um fiasco / cai baten os casco / bateu no chão e morreu

Nas minha andança dent dos serrado / já via coisa do invisive e do malassobrado / Dua certa feita lá no Ventadô / adonde o vento foi fazê a volta e num voltô / assucedeu qui o sol me logro / e eu tive qui drumi / donde o rebãin maiô / pela mea noite alevantei da rede / turduada cua sede / qui quaje me mato / fui bebê água perto na aguada / ia mais discunfiada qui bode pastô / cuano cheguei perto / foi qui dei pur fé / fiquei toda ripiada da cabeça aos pé / apois lá dibaixo do imbuzero do miau / topei Chico Niculau / mais Manezim Serradô / Eu vi **Naninha** sentada / pidino ismola / cujos difunto nas viola / cantava uns canto de horrô / voltei corren olhan prá traiz e benzeno / cuan cheguei é qui fui vênô / qui minha sede passô

Nas minha andança dent dos serrado / já vi coisa do invisive e do malassobrado / Cuano os cristão reposa / cuando drome os crente / iantes dalevantá das cova / os ser osente / as coisa toda morna in preparação / pru sono curto qui dura um repente / toda mea noite na hora inselente / do tempo e o vento e toda criação / já vi ua noite apois ela num mente / parô os ramo as fôia no capão / cigarra grilo cururu rodão / cobra jibóia cascavé serepente / lambú três-pote mãe-da-lua canção / tatú mucüin toda alma vivente. / Até a cachoeira espidurou pendente / Presa na pedra sem cair no vão / tudo em memória da hora inselente / que hai toda noite desda criação

Nas minha andança dent do cerrado / já vi coisa do invisive e do malassombrado / horas viva e arreviva / gorda e forra a sagra foma / pinincando de sansão / coas tia pidino calunga / na quara da pedrauna / na toca do lambião / nas loas do sapo sunga / impinincado de sansão / imprecavejo muito inconive / já vi coisa do invisive / visage e latumia / batumia e parição / de quem tá morto e quem vive / estripulia de rumão.

IV CANTO – Do Pedido

Já que tu vai lá pra feira / traga de lá para mim / Água da fulô que cheira, / Um novelo e um carrim / Traz um pacote de miss / Meu amigo Ah! Se tu visse / Aquele cego cantador / Um dia ele me disse / Jogando um mote de amor / Que eu haverá de vivê / Pur êste mundo e morrê / Aina em flô /

Passa naquela barraca / Daquela mulé resadera / Onde almoçamo paca, / Panelada e frigideira / Inté você disse uma loa / Gabando a bóia boa / Das casas da cidade / Aquela era a primeira / Traz pra mim umas brevidades / Que eu quero matar a saudade / Faz tempo que eu fui na feira / Ai saudade...

Ah! Pois sim, vê se não esquece / D'inda nessa lua cheia / Nós vai brincar na quermesse / Lá no riacho d'areia / Na casa daquele homem, / Feiticeiro curador / O dia inteiro é homem / Filho de Nosso Senhor / Mas depois da meia noite / É lobisomem comedor / Dos pagão que as mãe esqueceu / Do Batismo salvador / E tem mais dois garrafão / Com dois canguim responsador

Ah! Pois sim vê se não esquece / De trazê ruge e carmim / Ah! Se o dinheiro desse / Eu queria um trancelim / E mais três metros de chita / Que é pra eu fazê um vestido / E ficar bem mais bonita / Que Madô de Juca Dido, / Que Zefa de Nhô Joaquim / Já que tu vai lá pra feira / Meu amigo, tras essas coisinhas / Para mim / Já que tu vai lá pra feira / Meu amigo, tras essas coisinhas / Para mim

V CANTO – Das Violas da Morte

Ai clariô, ai ai clariô / Ai clariô, ai ai clariô / Ai clariô, ai ai clariô

Purriba do lagêdo o luá chegô / já cá na Cabcêra a função pispíô / amiã cedo a lua já entrô / eu vô passá a noite intêra / cantano clariô / e eu qui vim só / só pra vê meu amô / sei que vô ficá só / pois ela num chegô

Ai clariô, ai ai clariô / Ai clariô, ai ai clariô / Ai clariô, ai ai clariô

As baronêsa já abriu as fulô / nos catre e nas marquêsa as figura sentô / a pé de bode abriu asa e cantô / nas baixa e nas verêda seu canto raiô / e eu qui vim só / só pra vê meu amô / sei que vô ficá só / pois ela num chego

Ai clariô, ai ai clariô / Ai clariô, ai ai clariô / Ai clariô, ai ai clariô...

.....

Ai clariô, ai ai clariô / Ai clariô, ai ai clariô / Ai clariô, ai ai clariô...

.....

Sinhores dono da casa / o cantadô pede licença / prá puxá a viola rasa / aqui na vossa presença. / venho da banda do Norte / cum pirmissão da sentença / cumprino mia sina forte / já por muitos cunhicida / buscano a inlusão da vida / ou os cutelo da morte / e das duas a prifirida / a qui mim mandá a sorte.

Já qui nunciei quem sô / dêxo meu convite feito / pra qualqué dos cantado / do qui se dá pur respeito / aqui qui pru acaso teja / nessa função de aligria / e prá qui todos me veja / pucho alto a cantoria / nessa viola de peleja / qui quano num mata aleja / cantadô de arrilia / só na iscada dua igreja / labutei cua duza um dia / cinco morrêro d'inveja / três de avêcho, um de agunia / matei os bichos cum mote / qui já me deu três muié / é a história dum cassote / cum cuati e cum saqué / o cassote com um pote / cuô pru cuati um café / iantes ofereceu um lote / num saco prá o saqué / o saqué secô o pote / dexô o cuati só cua fé / de qui dent do tal pote / inda tinha algum café / e xispô sambano um xote / o inxavido do saqué / qui cuati quá qui cassote / boto o bicho e bato um bote / o qui é qui o saqué qué /

iantes porém aviso / sô malvado num aliso / triste ô feliz é o cantado / queu apanhá prá dá o castigo / apois quem canta cumigo / sai difunto ô sai dotô.

.....

Sinhô cantadô chegante / me adisculpa o tratamento / nessa hora nesse instante / mêrmo aqui nesse momento / tá um cantô sinificante / sem fama sem atrevimento / qui num é muit falante

/ nem de muit cunhicimento / mais prá titos e valintia / só trais ua viola na mão / falta o iluste cumpanhêro / marcá o lugá da prufia / se lá fora no terrêro / ô aqui mêrmo no salão.

Vamo logo mão a obra / Dexa as bestage de lado / Qua lua já fez manobra / No seu canto alumiado / Vosmecê que sois daqui / Vai deixano espilicado / As moda dos cantori / Que lhe é mais agradado / Se vamo cantar o moirão / O martelo ou a tirana / Ou a ligeira sussarana / Parcela de mutirão / Ou entonce ao invés / A obra de nove pés / De oito sete ou seis / Ou se dez pés em quadrão / Vamo logo mão a obra / Dexa essas coisas de lado / Vamo cantar no salão / tô mais riuna que a cobra / Que traz no rabo encravado / O envenenado ferrão.

Apois sim tá certo vamo / Cantar qualquer cantoria. / No me deito nem me acamo / Pra arrotar sabedoria. / Vamo cantar meu amigo / As moda que for chegando / Não corremo assim perigo / De tá sempre expilicano / Presse povo que eu firmo / Educado escutano. / Apois pra entender parcela / Martelo ou coco tirano, / Tem que bater mil cancela / Na estrada do desengano / E inda por riba tem / Que saber sofrer esperar / Mesmo sabendo que num vem / As coisa do seu sonhar. / Na estrada do desengano / Andei de noite e de dia, / Apois sim tá certo vamo / Cantar qualquer cantoria. / Apois sim tá certo vamo / Cantar qualquer cantoria.

Na estrada dos desengano / Cantei de noite e de dia / Inludido percurano / Aprender o que não sabia / Quando eu era moço um dia / Risulvi sai andano / Pula estrada da aligria / Aligria percurano / Curri doido atrás dela / Entrou ano saiu ano / Bati mais de mil cancela / Na estrada dos desengano. / Bati mais de mil cancela / Na estrada dos desengano.

Pispiêmo cum moirão / Na obra dos sete pés / Voismicê me diz então / O assunto de ua vez / Num tem preferêça não, / Só quero dá nesse salão / Ua dimonstra pra ocêis / Fí do mermo pai é irmão, / Povo que fica é indêz / O que o homi junta cas mão / A mulé ispáia cos pé / Te agaranto com certeza / Qui a maió das bunitêza / Foi a noite do santo reis

Na noite de santo reis / Inté os bixim cumpariceu / Junto cuns patoris fiéis / Prá lová o fí-de-Deus / Os rei mágo era três, / Os gálo cantô três veiz, / Hovi três festa no céu / O colega um bucadim / Vai se dá por agradado / De tá ceno horrado assim / Cantano cum gente letrado / Ë bundade cumpanhêro, / Sô aprendiz de violêro, / Voismicê lutou formado.

Dexemo de lado tanta curtisia / Já é um bem parado de vê todo dia / Catá cumpanhado na minha armadilha / É quão condenado pescoço ao cutelo / Segura o martelo que eu sô ventania

Cantado que eu invejo é o ferrêro e as gía / Qui à noite nos bréjo canta alto e de dia / Aprendeu nos andejo inquanto drumia / Seus óio inderejo parado fazia / Isso é queu invejo, viu seu ventania / Isso é queu invejo, viu seu ventania /

Mim dê a ispilicação dum sonho qui tive acordado / Tava o tempo assim parado na maió comodação / De repente um istralado, vêi um rai e um truvão / Chuveu fôgo e azeite quente, curria po todo chão / Pela terra toda gente na maió das aflição.

Os tempo já tão chegando meu iluste cantado / Veja no livro sagrado em São luca 21 / Adonde tá assuntado tudo que o mestre falô / Sobre as éra derradêra, peste, fome, guerra e dô / Aflição na terra intêra foi qui voismicê sonho.

Tano atrás dessa vióla sô um muro intranspuníve / Quano puxo da cachola boto o mundo torto in níve / Planto taba nasce bola, faço inté os impussíve / Maio ferro, faço sola, só quem tá morto num vive / Tano atrás dessa vióla sô um muro intranpuníve.

O maió de todos muro foi o muro de jericó / Auto, largo, firme e duro, paricia ua pedra só / Mas pela órdi secreta do sinhô de toda terra / Os soldado coas trumbêta tocaro um tóco de guerra / E o muraum caiu pô terra, só ficô munturo e pó.

Todo cantadô errante / trais nos peito u'a marzela / nas alma luá mingunte / istrada e som de cancela /

fonte que ficô distante / qui matava a sêde dela / e o coraçào mais discrente / dos amô da cantiguêra / ai o amô é u'a serepente / êsse bicho morde a gente / vamo pois cantá **parcela?** / daindá, daindá, daindá, daindá /

Eu sô candadô de côco / eu num canto parcela / parcela é feiticêra / eu côrro as leguas dela! ai, ai, ai, ai / chegano num lugá / adonde têjá ela / eu vô me adiscupano / e dano nas canela! / aindá daindá daindá daindá / conheci um candadô / distimido e valente / que mangava dos amô / e zombava a fé dos crente / mais um dia ele topô / nos batente dua jinela / cum o bicho do amô / mucama pomba e donzela / e o catadô aos pôco / foi se paxonano pruela / té qui um dia ficô lôco / de tanto cantá parcela / e hoje vêve pela istrada / rismungano que a culpada / foi a mucama da jinela / daindá daindá daindá daindá / eu sô cantadô de côco / apois quem canta parcela / corre o risco São Francisco / murrê doido cantan'dela / daindá daindá daindá daindá. /

O colega cumpanhêro / Inté qui sabe cantá / Quero num voltado intêro / O qui lhe vô priguntá

Num é coisa do meu agrado / Cantá a priguntação / Se já lhe tem respostado / Peço por inducação / Sempre qui sô cunvidado / Lembro certa ocasião / Na serra do corta lote / Em casa de inhô Zé leite / João guelê largava um móte / Fazeno a priguntação /

Quantas pena tem a / A três pote quantos tem o tinho o pente / Do canguin pente algodão / Num meio de tanta gente / Num houve ua só respostação / Nesse instante, de repente, / Na porta grande da frente / Batero palma coa mão /

Zé Leite acudiu primêro / Sem dá pro qui cavalêro / Já tinha intrado no salão / Foi um sirviço mal feito / Foi um alarme um bagacêro! / Arrancô-se o povo intêro / Lenvano tudo nos peito, / Conta qui o sanfonêro / Qui vêi prá fazê o forró... /

Foi quem arrancô primêro / Na frente curria só / Coa sanfona inganchada / No butaum do palitó / E em cadá curvá da istrada, / A riúna mal-assombrada / Tocava ua nota só / E o turuna mais corria /

Já sem foligo ele pidia, / Ai tem dó de mim seu cão / É qui o homi tinha o pé redondo / E tali com um marimbondo, / Tinha no rabo um ferrão /

.....

O colega diversáro / Num tem o canto apurado / Se cantá cinco saláro / A muito quero afinado / E pra acabá essa brincadêra / Qui já me dêxa injuado / Me diga num fim de fêra, / Qual dos três trem mais falado / E os assunto siguinte / Vai dexano ispicado / Qual o seu nome purintêro / Adondi foi batizado / Num isqueceno cumpanhêro / De dizê cidade e istado / Nome

dos pai e dos avó, / Si é soltêro ou sé casado / Por outra se véve só / Ou se véve acompanhado
/ Agora feito um feitiço / tá o meu colega imbruiado / Apois quero tudo isso / Num só todo
respostado

.....

São três coisas costumêra / Qui muito si tem falado / No arrematá das fêra: / Cachaça, fumo e
fiado / E si não ando inganado, / Me chamo o chico da chága / Lago do jongo do brocado, /
Poralí naquelas quadra / No distrito de brumado no alto sertão da bahia / Adondi fui batizado
po meu pai Jão Malaquía / Minha mãe chama Isidóra, meus avó: Donato e Lia /

.....

E essa aqui do meu lado, esse é minha cumpanhêra / Minha vida, é meu bucado, minha viola
gemedêra / Japi açóca do brejo, minha sina é a perdedêra / Derna qui viero eu vejo, qui andano
... / Violêro é o mal sinar, vô morreno ávida intera /

Acho quijá tá na hora / de fazer a louvação / do sinhô e da senhora / que si incontra no salão /
também os que lá de fora / nos assunta cum atenção

os dono da casa eu louvo / nessa louvação primeira / no dia do casamento / acudido todo povo
/ um grande contentamento / o povo da terra inteira.

a noiva com seu vestido / costurado e sem imenda / sem costura foi ticido / por seres cheios
de prenda / aranhinha deu fi cumprido / caipora teceu a renda / no dia do casamento / vei gente
de todo o lado / só não veio a viola minha / porque não anda sozinha / nem o rei nem a rainha
/ porque num foi convidado.

.....

Num sei cantá lovação pra outra qui num sejela / Quando vô na iscuridão me guiado às istrela
/ Minha istrada é o quilarão, me alumia é os óio dela / Num sei cantá lovação pra outra qui
num sejela

Prumode ela num sê cão, no ritu do coração / Sem corda sem craviéla, geme as viola e os
violão / Geme os batê das concela, nas baxada e os chapadão / Geme os vento nas pacela de
noite nos casarão / Geme as portas e jinela / Num sei cantá lovação pra outra qui num sejela

.....

Óia lá seu cantadô / ocê quano fala nela / fala cum mode e cum jeito / Apois a febre do amô /
Quela riuna sinrosco / Bem cá dentro de meus peito / E adispois qui entrô virô / Pé duro
turuna, cascavé craúna / Qui se ofende ô mata ô cega / Ô dexa o cabra cum defeito.

Hoje aqui nessa função / Eu tô pressintino o chêro / De sangue, morte e de dô / Eu dei pôca
ligação / Pensei qui era abusano / O qui minha mãe falô / Minin?essa noite intêra / Ela sonho
qui brincava / Numa função na cabicêra / Qui fazia gosto impe / Intoce quano acordei / Vi
moiado o cabicêro / Apois te vi acuado / Num canto de terrêro / Trançado cum violêro / Facão,
viola e muié.

.....

Apois sim facão, viola e muié / Muié, viola e facão, como quêra / São três coisa em qui minha
vida intêra / Sempre fôro a minha perdição / Quano um dia mi intindi po gente / Mim ajueei,
pidi a meu pai benção / Minha irmã chorano, minha mãe duênte / Disse num arrobo qui cortava
a gente / Vai mininu im busca da ilusão / Mais num ti isqueça de nosso senhô / Ti apega àquele
nas hora de aflição / Mais hoje qui vivo a rolá no mundo / Sem mãe, sem pai, tali como um
vagabundo / Já nem sei mais o qui minhas?alma qué / Pra quem viveu penano a vida intêra /
Tanto faiz morrê numa boca de fêra / Cum?acuado num canto de um terrêro / Trançado cum
violêro, facão, viola e mulé.

.....

Essa aqui no meu lado / Essa é minha cumpanhêra / Meus dia já tão contado / Canto um cego na fêra / Dê cá meu faco afiado / Pois nuca fui despeitado / Na vida dessa manêra / E antes do dia raiado / Eu já tenho isprimentado / Se minha sina é a perdedêra / Veja o que vier eu vejo / Vô morrendo a vida intera.

.....

Seja cum?ocê quisé / Cumigo niguém aguenta / Mete a mão na ferramenta / Nos camim do Canindé / Dois cego nu?a trumenta / Pelejava andano a pé / Um cegado de pimenta / Outro de olhos de mulé / Cumigo ninguém agüenta / Soldade do Canindé / Mulé bunita e pimenta / A morte prus olhos é / A morte prus olhos é (bis).

.....

Vindo das banda do norte / No rastro do cantado / O anjo branco da morte / Chegô, subiu e sentô / Pro riba de minha sorte / ... sorte de cantado / Vindo das banda do norte, Chego / Essa noite antes d?aurora / Dispois qui os galo cantá / O sonho qui mãe Isidora sonho / Valei-me nossa senhora / Senhora mãe do sinhô / Essa noite, antes d?aurora, eu vô / Crusei camim de caipora / Nessa arribada do amô / Essa noite, antes d?aurora, eu vô / E hoje qui minha viola chora / De um jeito qui nunca choro / Essa noite, antes d?aurora, eu vô, / daindá, daindá, daindá...

Dassanta canta:

Meu amigo e cumpanhêro / Cum lincença de micê / Um pidido derradêro / Assunta o qui vô dizê / Nos campo do sete istrêlo / Ficô tanto bem querê / Nos campo do sete istrêlo / Ficô tanto bem querê, / daindá, daindá, daindá.

Dexemo lá três bixim / druminu nas inocênça / Inté mei disprivinidu / De pano e subrivivênça / Dêxa de cabeça dura / Pra que guarda pinião / Pula cruiz da siputura / Qui finquêmo onti no chão / Puraquela nossa jura / Que fizemo criança / Resguardo de paridura / Guardamento de criança / Inda tenho a isperança / De te vê rico e bastado / Óia o céu, tá carregado / Acho que ronco truvão / Tanta coisa pr?eu fazê / O roçado tá aberto / O teiado discuberto / Mmm? / Violêro tem clemênça / Ficô vazio suano / Veno a panela no fogo / Inté a chave da dizpênça / Veio no teu currião, / daindá, daindá, daindá.

Se vamcê num ovi meus rogo / três canto de incelença / Torduô meu coração, daindá, daindá, daindá

Pra qui tanta disavênça / Nessa função tão descente / Violêro pare pensa / Só um bucadim na gente / Viola cum violênça / É plantá na terra quente / De minhã ispáia a semente / De noite cói u?a incelença, / daindá, daindá, daindá.

Nos campo do sete istrêlo / Ficô tanto bem querê / Nos campo do sete istrêlo / Ficô tanto bem querê, / daindá, daindá, daindá.

.....

(tropêro)

Num tem jeito é minha sina / É sina de cantado / Ôvi os galo da campina cantô

(cantadô)

Solta a viola violêro / Malunga e cantadô / Puxa fita pro terrêro, já vô

(tropêro)

Crusei camim de caipora / Nessa arribada do amô

(cantadô)

Num tem jeito minha hora chego!!!

Ai clariô, ai ai clariô / Ai clariô, ai ai clariô / Ai clariô, ai ai clariô...

(falado)

Minha vó contô quano meu avô morreu / Dindinha contô quano vovô morreu / Qui foi triste aquela função lá na cabicêra / Qui Dassanta, a burrega marrã / Foi encontrada num canto do terrêro / Junto cuns violêro mortos naquela manhã.

(continua cantando para findar)

Ai clariô, ai ai clariô / Ai clariô, ai ai clariô / Ai clariô, ai ai clariô...

DOS CONFINS DO SERTÃO

Parcelada – Puluxia – Elomar

Todo cantadô errante / Trais nos peito u'a marzela / Nas alma luá minguate / Istrada e som de cancela / Fonte qui ficô distante / Qui matava a sêde dela / E o coração mais discrente / Dos amô da catinguêra / Ai o amô é u'a serpente / Esse bicho morde a gente / Vamo pois cantá parcela? / Eu sô cantadô de côco / Eu num canto parcela / Parcela é feiticêra / Eu côro as légua dela / Chegano num lugá / Adonde teja ela / Eu vô me adisculpano / E dano nas canela / Daindá daindá daindá daindá. / Conheci um cantado / Distimido e valente / Qui mangava dos amô / E zombava a fé dos crente / Mais um dia ele topo / Nos batente d'ua jinela / Com o bicho do amô / Mucama pomba e donzela / E o cantadô aos pôco / Foi se paxonano pruela / Té qui um dia ficô loco / De tanto cantá parcela / E hoje vêve pela istrada / Rismungano qui a culpada / Foi a mucama da jinela / Daindá daindá daindá daindá / Eu sô cantadô de côco / Apois que canta parcela / Corre o rsico São Francisco / Morre doido cantn'ela / Daindá daindá daindá daindá.

2 Violeiro (registrada na Das Barrancas do Rio Gavião)

3 Campo Branco

“Campo branco minhas penas que pena secou / Todo o bem qui nós tinha era a chuva era o amor / Num tem nda não nós dois vai penano assim / Campo lindo ai qui tempo ruim / Tu sem chuva e a tristeza em mim / Peço a Deus a meu Deus grande Deus de Abrãao / Prá arrancar as pena do meu coração / Dessa terra sêca in ança e aflição / Todo bem é de Deus qui vem / Quem tem bem lôva a Deus seu bem / Quem não tem pede a Deus qui vem / Pela sombra do vale do ri Gavião / Os rebanhos esperam a trovoadá chover / Num tem nada não tembéem no meu coração / Vô ter relampo e trovão / Minh'alma vai florescer / Quando a amada a esperada trovoadá chega / Iantes da quadra as marrã vão tê / Sei qui inda vô vê marrã parí sem querer / Amanhã no amanhecer / Tardã mais sei qui vô ter / Meu dia inda vai nascer / E esse tempo da vinda tá perto de vin / Sete casca aruêra cantaram prá mim / Tatarena vai rodá vai botá fulô / Marela de u'a veis só / Prá ela de u'a veis só.”

4 O Pedido – (registrado no Auto da catingueira)

5 Cantiga de Amigo – (registrado no Das Barrancas do rio Gavião)

6 Função

Vem João / trais as viola siguro na mão / pega a manduréba atiça os tição / carrega pru terrêro os banco e as cadêra / e chama as minina prá rodá o baião / Nós dois sentado junto da foguêra / vamo fazê a nossa brincadêra e cantá / a lijêra moda de lovação / em homenagem ao nosso São João / e prá acabá cum a saudade matadêra / você canta lijêra, canto moirão / você canta lijêra, canto moirão

ai meu São João, lá das aligria (2x) / a saudade cada dia mais me doi no coração

Vem João, vamo meu bichin cantá o moirão / tem um bicho roeno o meu coração / cuano eu era minino a vida era manêra / não pensava na vida junto da foguêra / brincano cun's irmão a noite intêra / sem me dá qui êsse tempo bom / havêra de passa / e a saudade me chegá essa féra / quem pensá qui êsse bicho é da cidade / s'ingana a saudade nasceu cá no Sertão / na bêra da foguêra de São João / na bêra du'a foguêra de São João

ai meu São João, lá das aligria (2x) / a saudade cada dia mais me doi no coração

7 Cantiga do boi encantado –

Êêêê... boi encantado e aruá / Ê boi, quem haverá de pegá / Na mia vida de vaquêro vagabundo / Já nem dô conta dos perigos que enfrentei / Aposi qui das nação de gado qui ai no mundo / Num tem um só boi qui num peguei /

Êêêê... boi encantado e aruá / Ê boi, quem haverá de pegá / Eu vim de longe, bem prá lá daquela serra / Qui fica adonde as vista num pode alcançar / Ricumendado dos vaquêro de mia terra / Pra nessas banda eles nóis representa / Alas qui viemo in dois eu e mais ventania / o mais famado dos cavalo do lugá / Meu sabaruno rei do largo e do grotão / Vê si num isquece da premissa qui nóis feiz / Naquela quadra de terra laço e moirão / Na luz da tarde os olhos dela e meu cantá / A mais bunita de brumado ao pancadão / Juremo a ela viu pegá boi aruá /

Êêêê... boi encantado e aruá / Ê boi, quem haverá de pegá / De indubrasil nerol' xuite guadimá / Moura junquêro pintado nuve e alvação / Junquêro giz peduro landreis e malabá / Pintado laranja rajado lubião / Boi de gabarro banana môcho armado / De curralêro ao levantado e barbatão / De todos boi qui ai no mundo já peguei / Afora lá ele qui tem parte cum cão / O tal boi bufa cum esse nunca labutei / E o incantado que distinemo a pegá

Êêêê... boi encantado e aruá / Ê boi, quem haverá de pegá.

8 Na Estrada das Areias de Ouro (registrado no Das Barrancas do rio Gavião)

9 Naninha

Certa vez um certo prinspe / paxonô-se prua donzela / intiada de um rei / lá do rêno de Castela / mala sorte a qui li foi / moreno de amô pru ela / pru modi das Arma o rei / li negô intão a mão dela / umbuçado cum um velo / com o semblante ocultado / pelas porta do castelo / mindingava paxonado / té qui um dia essa princesa / desceu feito um Sarafim / ele intonce pidiu ela / que li insinasse o camin / rompe mais Naninha / mais um bucadín / vê qui o pobre cego / nun inxerga o camin / vê meu peito sua / ó siora mia / pela sina tua / triste sina é a mia / de vivê atôa / de pená assim / eu só sem Naninha / e Naninha sem mim / olha pra lagoa / tua camaria / vê o lençol qui a lua / teceu pra Naninha / nessa noite tua / tu serás só mia / junto da lagoa / ó noiva do céu / amada perdoa / sou o princ'pe teu

10 Noite de Santo Reis

I - Entrada

Meu patrão minha senhora / Meu patrão minha senhora / Cum licença de meceis / Nós chegemo aqui agora / Viemo nunciá o Santo Reis / Viemo nunciá o Santo Reis

II - Louvação

São José Virge Maria / São José Virge Maria / Vai um jumentin também / Vai um jumentin também / Pirigrinamo os três / Pirigrinamo os três / Nas istrada de Belém / Nas istrada de Belém

O sinhô com sua Dona / O sinhô com sua Dona / Tem nessa casa um tisôro / Tem nessa casa um tisôro / Os filhos qui istão durmino / Os filhos qui istão durmino / Vale mais qui prata e ôro / Vale mais qui prata e ôro

Oi lá vai os Três Rei Mago / Oi lá vai os Três Rei Mago / Cum a estrêla de guia / Cum a estrêla de guia / Visitano na capela / Visitano na lapinha / O Minimo qui nascia / O Minimo qui nascia

III – Aleluia

Na palha o boi parou de remoer / O carneiro na eira mugiu / O burro levantou quando Jesus nasceu / E os pastores na guarda deram Glória a Deus / Aleluia... aleluia... aleluia

O cego viu o côxo caminhou / O mudo de nascença falou / Quando Jesus andou aqui / Jesus o Bom Pastor da casa de David / Aleluia... aleluia... aleluia

11 Loas para o justo

Quando os campos iluminados são / Pelos largos de ouro do sol / E os rebanhos magrinientos vão / Vagabundos procurando sal / Sopra o norte vento amigo / Forma um forro e a chuva cai / Confundem o autor dessa grandeza / Uns dizem é a Natureza / Cantam os Menestréis / Já eu canto com fé e firmeza / O autor da Natureza / É Cristo o Rei dos reis

Se na noite tenebrosa / O anjo mal ferir meu coração / Turbulenta e pavorosa / Arderá minha consciência de réu / Tua presença silenciosa / Enternece o peito meu / Minh'alma candeia falida / De noiva vestida / De novo acendeu / Levantaste-me do monturo / E em meu pavio escuro / A luz resplandeceu

Certificam que estas loas / Urdidas no fuso coração / Ciente que tu povoas / Meus campos com tua inspiração / Já entreguei-te minha vida / Meus queridos tudo mais / Receba agora meu cantares / E nestes louvores / Minha alma te faz / Levanta e segue os menestréis / Cantai que o autor de tudo / É Cristo o Rei dos Reis.