

Elomar Figueira Mello: visões valorativas dos sertões e crítica à modernidade

Helder Canal de Oliveira¹

Introdução

Uma das características que distingue a modernidade de outras épocas é a reflexividade. Esta consiste no fato de que na vida social moderna “as práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz de informação renovada sobre estas próprias práticas, alterando assim constitutivamente seu caráter” (GIDDENS: 1991, p. 45). Surgem, com isso, críticas à própria modernidade, principalmente ao modelo imposto por grandes centros de poder econômico e militar. Conseqüentemente aparecem movimentos político-culturais com a pretensão de preservar formas de sociabilidade e organização dos mais variados tipos que não estão de acordo com os modelos advindos dos grandes centros de poder. Estamos interessados nos movimentos dos sertões nordestinos, mais precisamente na defesa da vida e da cultura rural com suas relações sociais. É nessa perspectiva de crítica que surge, então, a arte de Elomar Figueira Mello no início dos anos 1970. Isto é, nosso interesse aqui é mostrar a crítica que este artista baiano faz a modernidade e a sua defesa dos sertões nordestinos.

Um lamento sertanejo

Ao lançar seu primeiro disco de alcance do grande público em 1972 – *Das Barrancas do Rio Gavião* – Elomar já começou a traçar a linha mestra que percorreria toda sua obra. Esse disco é composto por doze canções, a saber: *O Violeiro, O Pidido, Zefinha, Incelença Pro 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*. Ao escutar esse disco é possível ouvir essas músicas em separado, porém elas perdem o sentido de conjunto, pois há uma sequência lógica para a gravação e execução dessas canções. Ao analisarmos o conjunto dessa primeira

¹ Doutorando do programa de pós-graduação em sociologia da Universidade de Brasília (UnB).

gravação, observamos que Elomar está falando das transformações que o sertão vem sofrendo, principalmente da ida do sertanejo para a cidade em busca de melhores condições de vida e a saudade que fica de sua terra ou das pessoas que lá deixou. Dessa feita é que o músico da caatinga canta em *Retirada*:

Vai pela estrada inluarada/Tanta gente a ritirá/Levano só necessidade/Saudade do seu lugá/Qui ficô no muito longe/Bem pra lá do bem pra cá/Vai pela estrada inluarada/Tanta gente a ritirá/Rumano para a cidade/Sem vontade de chegá/.../Eu não canto pur soberbo/Nem canto pur reclamá/Em mîa vida de labuta/Canto o prazê canto a dô/E as beleza devoluta/Qui Deus no sertão botô/Vai pela estrada inluarada/Tanta gente a ritirá/Passano cum' tá se vêno/Bebeno fé e lûá (MELLO: 1972, FAIXA 9).

Essa canção fala do sofrimento que uma pessoa tem ao deixar o lugar onde nasceu e cresceu para ir à outra região, no caso a cidade. Entretanto, o eu lírico está ciente que não é apenas ele, mas sim uma gama de gente que vai em busca de trabalho para sobreviver. Na estrofe final o eu lírico coloca os motivos de cantar, sacramentando que não canta por soberba e muito menos para reclamar, já que sua vida é sempre labuta. O que ele canta são as coisas belas do sertão que Deus criou, mas foram esquecidas, ficando apenas a fé em algo superior para dar esperança à gente sofrida dessa região. Já na música *Canção da Catingueira* Elomar declama:

Maria, minha Maria/Meu anjo de pés no chão/Quando tu fores pela estrada/Se do fundo das águas/Ouvires a canção/Não tenhas minha amada/Temeroso o coração/Pois são saudades/São minhas mágoas/Que contigo também vão/Maria, minha Maria/Não vá-se embora ainda não/Esqueça o xale, esqueça a rede/Esqueça até o meu coração/Mas não te esqueças oh! Maria/Desse nosso pedaço de chão (MELLO: 1972, FAIXA 12).

À medida que sua amada se afasta pela estrada, o eu lírico canta as suas canções de saudade. No entanto, o que mais despedaça o coração deste não é sua amada o esquecer, mas sim esquecer o seu lugar de origem, no caso o sertão. Isso é o que mais machuca o seu coração, pois ele tenta a todo o momento não deixar sua amada esquecer, deixar ou renegar o sertão. Ao colocar os sentimentos do eu lírico em relação ao sertão, Elomar faz um esforço para valorizá-lo. De acordo com o poeta, em toda a sua obra e história de vida objetivou a valorização da vida sertaneja, se empenhando inclusive para diferenciar geograficamente o sertão de outras regiões. No disco *Tramas*

do Sagrado (MELLO: 2007) o compositor afirma que em termos político-sociais e geográficos nasceu na Bahia, entretanto, com o passar do tempo ele percebeu que Salvador fazia uma política bairrista em relação ao resto do estado. A capital baiana para ele se tornou um gueto segregacionista “e o sertão ficou como uma coisa de província”; a partir disso ele percebeu uma “supervalorização das coisas da capital”². Ele intuiu que havia uma separação no estado da Bahia. A grande diferença se dava principalmente no âmbito cultural e geográfico. Em suas palavras, “minha cultura é a cultura de pés descalços, da precata salga bunda, chapéu de couro, do vaqueiro, campônica mesmo é minha cultura” (MELLO: 2007, FAIXA 10). Além disso, para ele a formação cultural do interior (sertão) pautou-se mais por uma formação cristã³. Enquanto no litoral a formação foi mais heterogênea com grande influência de religiões africanas⁴. A partir disso, Elomar chegou à conclusão que existem dois estados,

um estado de espírito que é o estado do sertão e outro estado de espírito também que é Salvador e recôncavo, a coisa beiramar, onde existe uma discriminação velada, que politicamente, nos meios de comunicação, pelos regos de televisão, pelas rádios, anuncia-se que a Bahia é uma só, única, mas mentira, o sertão sempre foi abandonado (MELLO: 2007, FAIXA 10).

Devido a isso, este músico dividiu a região entre estado da Bahia e estado do Sertão, cujo gentílico deste último seria o “sertanez”⁵.

O espaço Sertão

Para o músico, a divisão entre estado da Bahia e estado do Sertão não é apenas mental, é também física, com um espaço geográfico bem delimitado. Este é uma categoria de extrema importância para a construção e demarcação de identidades. Milton Santos (2008) afirma que o espaço é dinâmico e não estático. Assim, o que interessa para análise é o espaço social-morado pelo homem, o seu lugar de vida, de trabalho, de manifestações culturais, ordenação e classificação do mundo, de reprodução social. O espaço geográfico muda devido ao processo histórico, visto que também é espaço social. Quando se retira o tempo de sua análise o espaço se torna imutável,

² Para Elomar capital não é apenas Salvador, mas também recôncavo baiano.

³ Conversa travada com Elomar em trabalho de campo realizado em julho de 2010 (28/07/2010).

⁴ Elomar baseia-se em questões religiosas devido a sua formação protestante.

⁵ Por isso que esse músico se autointitula “sertanez”.

sendo mera mercadoria, o que restringe a dimensão de análise. Nesse sentido, Santos argumenta que o homem atua sobre o espaço, mas também o espaço atua⁶ sobre o homem criando rugosidades. Estas “são o espaço construído, o tempo histórico que se transformou em paisagem, incorporado ao espaço” (SANTOS: 2008, p. 173), implicando em uma memória de determinado momento da humanidade. Por isso que toda sociedade mantém espaços mais ou menos familiares, pois dão a sensação de permanência e estabilidade, de ordem e equilíbrio. “Nosso ambiente material traz ao mesmo tempo a nossa marca e a dos outros” (HALBWACHS: 2012, p. 157). Um lugar recebe a impressão, a marca de um grupo e vice-versa.

Todas as ações do grupo podem ser traduzidas em termos espaciais, o lugar por ele ocupado é apenas a reunião de todos os termos. Cada aspecto, cada detalhe desse lugar tem um sentido que só é inteligível para os membros do grupo, porque todas as partes do espaço que ele ocupou correspondem a outros tantos aspectos diferentes da estrutura e da vida de sua sociedade, pelo menos o que havia de mais estável (IDEM, p. 159/160).

Não é possível, portanto, pensar em identidade sem o espaço, pois ele nos traz familiaridade com algo. Quando ficamos um tempo sem ir a algum lugar e este se modifica muito, é inevitável o choque que temos, pois antes não era assim, fazendo com que a nossa percepção sobre o local mude. Agora, caso um lugar se modifique pouco ao longo do tempo, por exemplo, o sítio em que brincávamos quando criança e chegamos lá passados vinte anos, a nossa sensação vai ser lembrar-se do passado, da época de criança, teremos um momento nostálgico. Se muita coisa se modificou, as lembranças também se transformarão abundantemente, ficando mais próximas do esquecimento. É no espaço que “nosso pensamento tem de se fixar para que essa ou aquela categoria de lembranças reapareça” (IBIDEM, p. 170)⁷. Caso um grupo ou indivíduo não tenha a referência de espaço, pode acontecer o que Paul Ricouer chama de “reino do vazio”, ou seja, o grupo ou indivíduo não tem um lugar em que pode se apoiar, não tem um local familiar, não tem referência identitária, podendo ficar perdido no mundo, ainda mais porque é nos “confins do espaço

⁶ Não estamos defendendo um determinismo geográfico. Apenas observamos que o homem também é influenciado pelo ambiente em que vive, porém essa influencia é relativa, pois o homem transforma o ambiente de acordo com os seus pressupostos culturais e materiais.

⁷ A lembrança reativada através do espaço não será igual ao passado. Defendemos que com o espaço haverá uma facilitação da lembrança de determinadas coisas que às vezes não reapareceriam sem esse algo para recordar.

vivido e do espaço geométrico que se situa o ato de habitar”, que se estabelece pelo “ato de construir” produzindo um “terceiro espaço”. Isto é, este último “pode ser interpretado tanto como um quadriculado geométrico do espaço vivido, aquele dos ‘locais’, quanto como uma superposição de ‘locais’ sobre a grade das localidades quaisquer” (RICOUER: 2008, p. 158).

Por conseguinte, surge o problema da narrativa, ou seja, um grupo dá sentido a um espaço por meio de construções narrativas, atrelando, assim, percepções individuais e coletivas às interpretações articuladas sobre o meio em que vivem.

Se o espaço organizado é também uma forma, um resultado objetivo da interação de múltiplas variáveis através da história, sua inércia é, pode-se dizer, dinâmica. Por inércia dinâmica queremos significar que as formas são tanto um resultado como uma condição para os processos. A estrutura espacial não é passiva mas ativa, embora sua autonomia seja relativa, como acontece às demais estruturas sociais (SANTOS: 2008, p. 185).

Sua manifestação é polivalente, ou seja, em um espaço há várias tendências para dinamizar a vida social como atração de capitais, migração e colonização, mas, ao dividir o espaço entre as várias tendências, ocorre um processo mantenedor, baseado na desigualdade de repartição do espaço, de tendências herdadas da situação já existente.

Uma cultura do pastoreio

O sertão é um espaço não apenas físico, embora geograficamente situado. Do ponto de vista cultural, um dos últimos autores a definir o sertão foi Darcy Ribeiro. No livro *O Povo Brasileiro* (2009), Ribeiro faz uma divisão do Brasil em cinco regiões culturais. Uma dessas regiões é justamente o sertão⁸. Esse antropólogo descreve o sertão como sendo o grande interior do Brasil. Devido as suas dimensões espaciais, de difícil acesso durante o desenvolvimento histórico brasileiro, ele configurou-se com

um tipo particular de população com uma subcultura própria, marcada por sua especialização ao pastoreio, por sua dispersão espacial e por traços característicos identificáveis no modo de vida, na organização da família, na estruturação do

⁸ A caracterização que Darcy Ribeiro faz do sertão é panorâmica, ou seja, ele parte do que é comum na formação histórica do interior do Brasil. Assim, ele não considera diferenças culturais existentes na população que vive na imensidão do sertão. O caso aqui é considerar especificamente a região de Vitória da Conquista – BA, isto é, como um artista que se coloca como defensor e guardião de uma cultura entende essa mesma cultura.

poder, na vestimenta típica, nos folguedos estacionais, na dieta, na culinária, na visão de mundo e numa religiosidade propensa ao messianismo (RIBEIRO: 2009, p.307).

Essa região interiorana, a princípio, caracterizava-se como um local de criação de gado para fornecê-lo aos engenhos de açúcar do litoral. A penetração para o interior fez-se seguindo os cursos dos rios. A população ia penetrando pelo interior do Brasil à medida que o gado ia para o mesmo sentido. Com a grande distância dos centros consumidores e população escassa, as relações com os proprietários das terras e do gado tendiam a assumir “uma ordenação menos desigualitária que a do engenho, embora rigidamente hierarquizada” (IDEM, p. 309). O senhor quando estava presente se fazia compadre e padrinho, respeitador das qualidades de seus homens, o que acarretava o respeito recíproco de seus vaqueiros. Entretanto, as relações sociais eram marcadas por uma profunda hierarquização, principalmente devido à existência do latifundiário. Desse modo, o convívio cotidiano⁹ na região entre proprietários de terras e vaqueiros caracterizava-se mais por uma relação de amos e servidores, mantendo as classes distantes. Essa hierarquização chegava a tal ponto que muitas vezes o patrão poderia decidir sobre a vida e a morte dos serviçais que o desrespeitassem (IBIDEM).

Na atividade pastoril, o vaqueiro que se destacava pelo brio e pela coragem, era exaltado pelos companheiros, tornando-se lenda nas bocas populares (CASCUDO: 1984). A labuta do dia-a-dia para recuperar e apartar o gado nos campos dos sertões fazia-se, muitas vezes, com a cooperação entre os sertanejos, mesmo com as grandes distâncias entre estes. Nesses momentos os vaqueiros mostravam suas habilidades, o que acabou por transformar-se em festas regionais. Os cultos aos santos padroeiros e as festividades advindos do trabalho proporcionavam às famílias um convívio social que resultava em festas, bailes e casamentos (RIBEIRO: 2009, p. 311/312). O vaqueiro, além de trabalhar no manejo do gado, tinha um papel importante na transmissão de informação. Ao levar o gado para os entrepostos comerciais no litoral, ficava sabendo de notícias que eram espalhadas/transmitidas pelas paradas das suas viagens.

Nessa interação entre espaço e cultura, Elomar enxerga nos sertões o seu local de referência. Mas essa referência não diz respeito a todos os sertões

⁹ Entenda-se convívio em todos os âmbitos.

do Brasil. Ele especifica uma região na qual afirma que tem cultura, costumes, linguagem e paisagem próprias. Essa região é o sertão nordestino, cuja denominação criada pelo artista é estado do Sertão. Já podemos observar aqui um princípio de tentativa de identificação de um espaço em que se configurou e se desenvolveu uma identidade sertaneja. Na música *Na Quadrada das Águas Perdidas* Elomar canta: “*Da Carantonha mili léguas a caminhá*”¹⁰ e “*Ontem pr’os norte de Mina o relampo raio*” (MELLO: 1978, DISCO 01, FAIXA 02). Esses trechos já passam a delinear um espaço físico do que seria o sertão imaginado pelo autor. A região cantada, desse modo, parte da serra da Carantonha andando mil léguas de raio, passando pelo norte de Minas Gerais no vale do Jequitinhonha. Com isso, Elomar tenta delimitar uma fronteira geográfica entre o que ele considera como sertão e o que ele chama de litoral ou outra região geográfica como zona da mata e agreste.

Em outra música Elomar canta a “*Patra véa do sertão/Terra donde eu nasci/Teus campo de sequeidão/Me alembra ôtro sertão/Qui a Sagrada Letra canta/Bem muito lonjo daqui/Pl’as banda da Terra Santa/Nos campo de Abraão/No sertão do Rei Davi*” (MELLO: 1993, FAIXA 03). Visto como pátria, esse sertão não pertenceria a nenhum estado da Federação em específico, mas seria como um espaço ao mesmo tempo autônomo e dependente de outros lugares. A pátria está impregnada de um sentimento de pertencimento que um grupo tem, não apenas social e cultural, mas também territorial. Com isso, Elomar define bem que há sim um lugar que podemos dizer que faz parte de uma identidade sertaneja. Outro ponto que podemos colocar é a referência direta feita à Terra Santa citada na Bíblia. Isso acontece de forma metafórica devido às similaridades entre a caatinga brasileira e o deserto da Palestina/Israel; ou seja, um lugar árido, de difícil locomoção com uma população sofrida, tendo a religiosidade como um de seus baluartes. Tanto é que podemos observar a mesma referência na música *Faviela*: “*Manda priguntá se a vida/Pr’essas banda miorô/É qui lá nos Impredado/Nossa luita inté faiz dó!/Se a fulo do gado/Do gado maió/De todas mûnça/Se as cria vingo/Da roça/Só indaga/Das mendioca só/Plantada na incosta/Do mato-cipó*” (MELLO: 1983, DISCO 01, FAIXA 03) Nessa música, quando Aparício¹¹, ao se

¹⁰ Carantonha é uma serra perto de Vitória da Conquista.

¹¹ Aparício é quem canta esses trechos para sua Madrinha.

referir como “anda” a região onde a Madrinha dele mora, pergunta se a vida melhorou e comenta que em sua terra natal está complicado viver, pois devido à seca, as criações e as plantações não “vingaram”, apenas as mandiocas plantadas na beira de uma mata, local de maior umidade. Dessa feita, o espaço que compreende o sertão é árido, ou semiárido, lugar de difícil sobrevivência devido à escassez de água e ao solo pedregoso, ou seja, as raízes das plantações não se aprofundam no solo, sendo complicado extrair nutrientes suficientes da terra e, portanto, dão poucos frutos.

Um “legítimo” sertanejo: o vaqueiro

Devido ao solo pedregoso e seco, a maior parte da população vive ao longo dos cursos de água. A principal atividade econômica é a criação de gado e bode. Por conseguinte, boa parte dos empregos oferecidos na região estão ligados as atividades pecuária e caprinocultura. Isso se deve muito à resistência que esses animais têm à seca. Destarte, podemos ver essas características na cena em que Aparício chega à casa de sua Madrinha a mando de seu pai na ópera *Faviela*: “*Tem presa das bota/Chapéu muntaria/Apois qui Amia/Ántes de rompê o dia/Vai junto c’as frota/Lá pras Aligria/Pras bespa das boda/De Caçula e Fia/Cum priijistença/Alembra qui é proxa/E já quaji às porta/A vinda do Grande Rei/Jesuis, o Nosso Redentô*” (MELLO: 1983, DISCO 01, FAIXA 03). Depois de se apresentar, Aparício fala para sua Madrinha que no outro dia ele partirá com a comitiva de vaqueiros que estavam a conduzir o gado para algum destino de maior alegria. Nesse ponto ele lembra as vestimentas de um vaqueiro “sertanez” com a bota, o chapéu e a montaria. Ao final faz referência direta ao cristianismo com a figura de Jesus Cristo, dizendo que estão quase as portas da vinda do retorno do filho de Deus, visto que no cristianismo há a crença no retorno de Jesus para redimir os pecados do mundo e levar os justos para a presença de seu pai.

As figuras dos vaqueiros conduzindo comitivas, como na ópera e na música *Faviela*, são a todo o momento explicitadas nas canções de Elomar, como podemos ver nos versos da canção *História de Vaqueiros*: “*Mais foi tanto dos vaquêro/Qui renô no meu sertão/Qui cantano o dia intero/Nun menajo todos não/Juão Silva do Ri-das-Conta/Atenoro do Gavião/Bragadá lá das Treis Ponta/Tiquiano do Rumão/.../Mermo cantano um dia intero/Nun menajo*

meus irmão” (MELLO: 1983, DISCO 01, FAIXA 02). Como podemos observar, nessa música o eu lírico faz uma homenagem aos vaqueiros que reinaram durante tanto tempo nos sertões onde nasceu, citando inclusive o nome de alguns. Mas, ao mesmo tempo afirma que, mesmo cantando o dia inteiro, não consegue homenagear todos, porque são muitos. No final o eu lírico se coloca como irmão desses vaqueiros, ou seja, é um herdeiro direto desse estilo de vida, com as andanças e as cantorias. Assim, a importância dos vaqueiros na obra desse músico da caatinga deve-se ao fato de que antigamente estes é que traziam e levavam recados, traziam mercadorias, eram crentes em Deus, faziam o intercâmbio entre as pessoas, principalmente em momentos de festas, preservavam a tradição dos tropeiros, das viagens e das travessias, como a Bíblia fala em relação aos Hebreus. Quando os vaqueiros/tropeiros se encontravam, festejavam por meio de cantorias. Apesar de hodiernamente existir poucas comitivas, as cantorias foram preservadas na cultura sertaneja nordestina, pois representam a cultura oral da região.

A manifestação da oralidade dá-se através de um modo de “pensar paratático, agregativo, redundante, conservador, agonístico, próximo ao cotidiano” (RAMALHO: S/D, p. 07/08). Sua lógica não é a formal do discurso científico, pois dá ênfase ao inusitado, à surpresa. É uma racionalidade concreta. A preservação se deu, em grande parte, pelo *continuum* entre cultura oral e cultura escrita (RAMALHO: S/D; 2003). Por esse motivo é que esse músico “sertanez” enfatiza tanto a cultura popular dos sertões nordestinos em suas canções, pois coloca em sua obra um cunho político de preservação da cultura sertaneja ao tentar escrever as tradições orais para não se perderem ao longo do tempo. Essa perda acelerou-se com o avanço da modernidade. Um exemplo citado por Elomar desse esquecimento ou, em suas palavras, encobrimento da cultura sertaneja com seus dramas, alegrias, cotidiano, entre outros, aconteceu com a história da seca da década de 1890 declamada na canção *Puluxias*: “*Gonsalin era um tropêro qui passô a vida andano/De janêro a janêro camêava todo ano/Derna qui perdeu seu pai na fome do Noventinha/Só deiz ano ele tinha*” (MELLO: 1978, DISCO 2, FAIXA 20). Nesse trecho, Elomar elucida a seca da década de 1890 no Nordeste¹², o que

¹² Esta foi uma das maiores secas já registradas no Nordeste.

acarretou muita fome e, conseqüentemente, mortes. As melhores terras ficavam com os grandes latifundiários, implicando a fome ou a migração dos mais pobres. Gonsalin foi uma pessoa que perdeu seu pai nessa seca, obrigando-o a sair pelos sertões para “ganhar” a vida. Ao escrever esses trechos, o compositor procura trazer à tona o sofrimento das pessoas do sertão. Esse sofrimento foi radicalizado com o avanço do capitalismo. Daí o artista afirmar que as pessoas que vivem a labutar nos sertões foram esquecidas pelo poder público, não havendo quase referência ao sofrimento delas. Quando há referência a essas pessoas, é como consequência das secas que comprometem os grandes latifúndios, afetando, assim, os mais poderosos (ALBUQUERQUE JR.: 2011). Com isso, Elomar criou uma instituição cultural (ONG), cujo nome é Fundação Casa dos Carneiros. Seu objetivo é preservar e difundir sua obra, além de incentivar outros artistas “sertanezes” a divulgarem a sua cultura e seu trabalho, isto é, transcrever para o papel a cultura oral da caatinga nordestina a fim de preservá-la. Assim sendo, algumas das características dessa continuidade entre oral e escrito são:

a) inspiração divina e ginástica mental: em que a música, num certo sentido, pode provir de inspiração, mas também ser resultante da manipulação e reorganização, através de trabalho árduo e concentrado, de vocabulário preexistente; b) improvisação e composição: os quais, aparentemente, são tidos como processos diferentes, mas que podem ser vistos como duas formas de uma mesma coisa [...]; c) pré-composição – composição – revisão, etapas integrantes da criação prévia de uma peça, que são tanto aplicáveis entre compositores de música erudita ocidental, que dependem da notação musical, quanto entre aqueles que não dispõem dessa tecnologia (RAMALHO: S/D, p. 09/10)¹³.

Nessas características há os momentos de improvisações, dos deslumbramentos, normalmente feitos nos períodos de cantoria, de interação com o público, mas também há tempos de produção sistematizada, principalmente nas ocasiões de preparação para a cantoria, ou nas performances dos artistas que executam ou não uma canção tal qual a pauta lhe foi dada. A relação entre produção sistemática e improvisações faz parte da vida do vaqueiro, pois ao percorrer o sertão, tem um destino prévio, porém ao longo do percurso, aparecem circunstâncias que não estavam previstas, sendo necessário “improvisar” para não ficar estagnado e alcançar o objetivo.

¹³ Esta autora retira essas ideias de Bruno Nettl.

Um saltimbanco medieval: o cantador e a crítica à modernidade

As improvisações também são vistas como um modo de ir contra a razão instrumental moderna e determinista, além de mostrar a criatividade do sertanejo. Elomar Figueira Mello, assim, procura explicitar essa resistência à modernidade em suas canções. Na música *O Peão na Amarração*, o músico escreve:

Inconto a sulina amansa/Ricostado aqui no chão/Na sombra dos imbuêro/Vomo intrano in descursão/É o tempo qui os pé discança/E isfria os calo das mîa mão/Vô poiano nessa trança/A vida in descursão/Na sombra dos imbuêro/No canto de amarração/Tomo falano da vida/Fela vida do pîão/Inconto a sulina amansa/E isfria os calo da mão/U'a vontade é a qui me dá/Tali Cuma u'a tentação/Dum dia arresolvê/Infiá os pé pelas mão/Pocá arrôcho pocá Cia/Jogá a carga no chão/I rinchá nas ventania/Quebrada dos chapadão/Nunca mais vim nun currá/Nunca mais vê rancharia/É a ceguêra de dexá/Um dia de sê pîão/Num dançá mais amarrado/Pru pesçoço cum cordão/De num sê mais impregado/E tomém num sê patrão/U'a vontade é qui me dá/Dum dia arresolvê/Jogá a carga no chão/Cumo a cigarra e a furniga/Vô levano meu vivê/Trabaiano pra barriga/E cantando inté morré/Venceno a má fé e a intriga/Do Tinhoso as tentação/Cortano foias pra amiga/Parano ponta c'as mão/Cumo a cigarra e a furniga/Cantano e gaiano o pão/Vô cantano inconto posso/Apois sonhá nun posso não/No tempo qui acenta o almoço/Eu soîn qui num sô mais pîão/U'a vontade é a qui me dá/Dum dia arresolvê/Quebrá a cerca da manga/E dexá de sê boi-manso/Dexá carro dexá canga/De trabaiá sem discanso/Me alevantá nos carrasco/Lá nos derradêro sertão/Vazá as ponta afiá os casco/Boi turuna e barbatão/É a ceguêra de dexá/Um dia de sê pîão/De nun comprá nem vendê/Robá isso tomém não/De num sê mais impregado/I tomém num sê patrão/U'a vontade é a qui me dá/Dum dia arresolvê/Boi turuna e barbatão/Toda veiz qui vô cantá/O canto de amarração/Me dá um pirtucho na güela/E um nó no coração/Mais a canga no pesçoço/Deus ponho pru modi Adão/Dessa Lei nunca mi isqueço/Cum suó cumê o pão/Mermo Jesus cuano moço/Na Terra tomém foi pîão/E toda veiz qui eu fô cantá/Pra mim livrá da tentação/Pr'essa cocêra caba/Num canto mais amarração (MELLO: 1980, FAIXA 6).

Esta letra pode ser interpretada de várias maneiras. Privilegiaremos duas interpretações: uma sendo como ela foi usada durante a ditadura militar e a outra como o autor entende o significado da mesma. No nosso primeiro trabalho de campo realizado em julho de 2010, a convite do compositor, fomos à fazenda *Casa dos Carneiros* para conhecê-la e assistir a uma ópera sua encenada e gravada em 2004 no Centro Cultural Banco do Brasil de Brasília, cuja cópia acabava de chegar. Nesse meio tempo conversamos muito e

tomamos alguns goles de pinga para esquentar o corpo, pois estava muito frio. Quando terminamos de conversar já era muito tarde, algo em torno das vinte e duas horas. O filho de Elomar, João Omar¹⁴, se prontificou a levar-nos de volta para a cidade, já que o poeta dormiria em sua fazenda. No meio do caminho fomos conversando um pouco sobre a obra de seu pai até que chegou um momento que o maestro comentou sobre as interpretações que alguns intelectuais faziam dela. Para exemplificar, ele usa a música acima citada, principalmente nos versos em que o eu lírico afirma ter esperança de um dia não haver nem empregado e nem patrão nas relações entre os homens. De acordo com João Omar, esses versos foram interpretados como uma crítica ao capitalismo, como sendo pró-comunismo, ainda mais no período em que ela foi composta, coincidindo com o final da ditadura militar, reabertura política e um novo fôlego para o movimento operário e camponês no Brasil. Pudemos observar isso na IX Semana de História da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás, quando apresentamos a comunicação oral “*Lá na Casa dos Carneiros: Elomar, um malungo do sertão*”. Depois que expusemos o trabalho começou o debate. Durante este, várias pessoas defenderam a ideia de Elomar ser um comunista nos moldes dos ativistas dos anos 1970, pois sua obra começou nesse período e boa parte dela critica a sociedade capitalista, como se pode ver nas músicas *O Violeiro*, *O Canto do Guerreiro Mongoió*, *Curvas do Rio* etc. Na época estávamos de pleno acordo com essas visões, chegando a defendê-las. Todavia, no final de julho de 2010 fomos para Vitória da Conquista conhecer Elomar. Nas conversas que tivemos com ele mudamos de perspectiva quanto a sua obra, apesar de serem totalmente legítimas as interpretações feitas pelas pessoas que participaram da semana e por nós mesmos na época. Essa mudança de perspectiva não foi apenas por conversar com o músico; deveu-se também a uma mutação teórica após a leitura de autores pós-coloniais como Edward Said (2008; 2011), Homi Bhabha (2010) e Spivak (2010) e pela leitura de *Epistemologias do Sul*, organizado por Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses (2010). Após as leituras, essa nova perspectiva manteve a crítica ao sistema capitalista, porém mudou o ponto de partida. Se antes o ponto de partida era

¹⁴ Filho mais novo do compositor. Acompanha o pai em suas apresentações desde os nove anos. É maestro profissional formado em música pela UFBA.

uma crítica ao capitalismo assentada em uma ideologia comunista, agora é uma crítica a esses dois sistemas, assentada em outro período da história, no caso na Idade Média europeia.

Destarte, é legítimo pensar que os mesmos versos buscam uma perspectiva em que as pessoas viviam em regime comunal, sendo livres para desenvolverem a alma e/ou o espírito e/ou o corpo. Ora, com isso, alguns autores criticam que Elomar é um aristocrata nos moldes coloniais ou feudais e prega uma volta ao patriarcalismo de outrora do nordeste brasileiro, ou senão ao feudalismo. Essa pode até ser uma interpretação possível; porém, preferimos pensar que essa sociedade está no imaginário do artista, como ele mesmo falou nas entrevistas concedidas a Simone Guerreiro (MELLO: 2007), Elson de Souza Ribeiro (1996) e como André-kees de Moraes Schouten (2010) defende em sua dissertação, além de afirmar isso para nós nas conversas durante os trabalhos de campo. Nessa canção, assim, podemos considerar que os versos cantados são a perspectiva de um mundo melhor orientado pela religião, pela “tradição” e pela honra; em outras palavras, Elomar busca ser senhor de sua própria vida terrena, tendo liberdade de escolher os rumos da mesma, ancorando-se na tradição oral da região onde nasceu, cresceu e vive. Por isso que o artista procura escrever a cultura oral que aprendeu na região declamada em seus versos. Daí, a dicotomia entre oral e escrito não fazer muito sentido na linguagem musical. A diferença existente está mais atrelada a diferenças de grau do que a diferenças de nível (RAMALHO: 2003). A partir disso,

A cantoria nordestina – também cognominada repente, desafio, improviso cantado, cantoria da viola – significa arte poético-musical, considerada como cristalização de sobrevivências das tradições que se imbricam no processo de miscigenação racial, forjando uma arte que se configura como tipicamente regional. Como uma das formas populares de manifestação artística poético-musical do Brasil, circunscreve-se, principalmente, à zona sertaneja da região nordestina. Embora, em todos os seus elementos constitutivos, seja parte da cultura rural, ela também pertence – de fato – à cultura urbana. Várias das razões para sua expansão têm sido as contínuas migrações dos nordestinos, fugindo das secas periódicas, e sua conseqüente inserção nos meios de comunicação, que tem possibilitado a abertura de novos espaços em outros pontos do país. Essa situação vem ampliando, geograficamente, a atuação dos profissionais de Cantoria. Por isso, é lícito dizer que a cultura brasileira contemporânea experimenta

continuamente a dialética entre os valores culturais do mundo rural e as imposições da vida urbana (RAMALHO: S/D, p. 3).

A cantoria é desenvolvida através dos cantadores. Estes fazem parte do imaginário popular nordestino por trazer alegria e notícias de outros lugares. Os cantadores são os intérpretes das sensibilidades, dão as notícias, fazem o papel de jornalistas, tendo mais respaldo social do que os meios de comunicação de massa, pois estão com seus iguais (IDEM). Comumente esses intérpretes eram os vaqueiros/tropeiros, porém essa profissão não é mais tão comum. Dessa forma, os cantadores modernos foram caracterizados por Câmara Cascudo como pequenos plantadores, sitiantes, meeiros, mendigos, cegos, deficientes físicos, mas que nunca se recusam a um desafio de versos. “Não podem resistir à sugestão poderosa do canto, da luta, da exibição intelectual ante um público rústico, entusiasta e arrebatado” (1984, p. 127). Todavia, os desafios não são feitos ao bel prazer de alguém. Por isso, a “cantoria sertaneja é um conjunto de regras, de estilos, de tradições que regem a profissão de cantador” (IDEM, p. 166). Ela elucubra bem “estados de hipertensão, de macromegalia espiritual. Malvestidos e alimentados, cantando noites inteiras por uma insignificância, os cantadores apregoam riquezas, glórias, forças, palácios, montões de pedrarias, servos, cavaliças, conforto, requintes, armas custosas, vitórias incessantes” (IBIDEM, p. 171). Representam a vida real, a vida imaginária, a fantasia que perpassa suas imaginações. Apregoam críticas à realidade, às suas injustiças, aos seus dramas com requintes das cantigas de escárnio. Os cantadores representam a memória viva da cultura (RAMALHO: S/D). Procuram cantar a vida cotidiana, as transformações da vida rural. Buscam preservar, pelo menos na memória, o ambiente roçaliano da qual fala Elomar. “Estão todos unificados pela identificação com o mundo rural, pelo linguajar específico da região, pelos hábitos comuns de convivência social, pela relação com a natureza, pelos mesmos sentimentos da religiosidade e da moral tradicional cristã” (IDEM, p. 05).

Como uma pessoa educada na primeira infância na zona rural de Vitória da Conquista, onde conheceu vários vaqueiros/tropeiros, cantadores e aprendeu a configuração sociocultural da “vida roçaliana” (MELLO: 2007), Elomar procurou defender esses aspectos que estavam sendo transformados

pelo incremento do capitalismo em sua cidade natal. Na ópera *Auto da Catingueira* (1984), dividida em abertura e cinco cantos, o narrador/cantador na *Abertura* diz: “*Sinhores, dono da casa/O cantadô pede licença/Pra puchá a viola rasa/Aqui na vossa presença/Pras coisa qui vô cantano/Assunta imploro atenção*”. O cantador, todavia, não é personagem da história, ele apenas está contando/narrando a mesma como podemos ver nos seguintes versos: “*Sinhô me seja valido/Inquanto eu tive cantano/Pra qui no tempo currido/Cumprido tenha a missão/.../Foi lá nas banda do Brejo/Muito bem longe daqui/Qui essas coisa se deu/Num tempo que num vivi*”. Esta ópera conta a história de *Dassanta*, cuja beleza era incomparável no sertão onde morava. No entanto, sua beleza se tornou uma sina, uma maldição para a garota, pois em todas as festas, feiras, cantorias de que participava os homens disputavam o seu coração, acabando, no final, em morte. Isso aconteceu até quando ela conheceu um tropeiro por quem se apaixonou. No último canto o tropeiro entrou em um desafio de cantoria com um cantador vindo do norte. À medida que os dois trocavam versos, o ambiente entre ambos ia se estremecendo, aproximando-se do lado pessoal. Nesse momento, *Dassanta* pediu para os dois pararem, uma vez que não valia a pena continuar, já que estavam marcando um duelo de honra, ou seja, que apenas um sairia vivo. Esse canto tem como penúltima fala a da personagem principal, não mostrando o duelo. No final, os três morrem como fala o narrador/cantador. Podemos ver, destarte, que quem conta a história é o cantador, que não faz parte diretamente da história da ópera, mas é de extrema importância, inclusive porque transmite os ensinamentos que aprendeu com os mais velhos, repassando-os para frente, para as gerações mais novas.

Uma linguagem própria: a língua “sertaneza”

Outro ponto que podemos perceber nas canções de Elomar é a escrita e o cantar peculiares do artista. De acordo com ele, boa parte de suas músicas são escritas e cantadas em “linguagem dialetal, sertaneza” (MELLO: 1995, FAIXA 9). A linguagem dialetal caracteriza-se por ser uma “forma de língua como variedade regional sem o status e o prestígio sociocultural da própria língua. [...] Uma língua se dialetiza quando toma, segundo as regiões onde é falada, formas notadamente diferenciadas entre si” (DUBOIS, Jean. APUD.

BONAZZA: 2006, p. 100, nota 213). Essas diferenças são chamadas de variação. Esta é o

fenômeno no qual, na prática corrente, uma língua determinada não é jamais, numa época, num lugar e num grupo social dados, idêntica ao que ela é noutra época, em outro lugar e em outro grupo social. [...] De acordo com L. Hjelmslev, a variante é uma forma de expressão diferente de outra quanto à forma, mas que não acarreta mudança de conteúdo em relação a essa outra (IDEM, p. 99, nota 211).

Por isso, então, a arte de Elomar é expressa em língua portuguesa. Mas essa expressão está muito próxima da fala do sertanejo, ou seja, o músico busca conciliar a fala com a escrita. Podemos caracterizar a música desse artista “sertanez” como uma “palavra cantada” (RAMALHO: S/D), isto é, este músico, ao tentar harmonizar a fala com a escrita, procura fazer o mesmo com o ritmo e a melodia, enfatizando a repetição de notas como nas músicas *O Violeiro*, *Cantiga de Amigo* e *O Peão na Amarração*. De acordo com Elba Braga Ramalho (S/D), a repetição é um dos recursos mais utilizados pelo cantador na cantoria, pois na apresentação usa dos mesmos estilos, mas com conteúdos diferenciados que estão ajustados ao contexto, emergindo renovados. “Portanto, a repetição renovada não deixa de ser também um modo de preservar a tradição” (IDEM, p. 12).

A importância da língua “sertaneza” para esse artista está no fato de que sem o seu conhecimento não “será possível, ao sujeito, conhecer com mais abrangência a cultura de seu povo, o perfil de sua gente, de sua nação” (SIMÕES, KAROL & SALOMÃO: 2006, p. 12). Logo, a língua carrega consigo a identidade de uma população. As gírias, as rimas, os sotaques, as maneiras de falar, as construções das frases, os vícios de linguagem variam ao longo do tempo, fazendo com que indivíduos se reconheçam como pertencentes a um grupo social, podendo, em alguns casos, identificar até a região de onde veio uma pessoa. Isso acontece porque a linguagem utilizada é compartilhada ao longo do tempo por um grupo social, por uma cultura. A língua, dessa forma, estaria relacionada com o autorreconhecimento do indivíduo. Fora esse aspecto, ela ainda teria o poder de delimitar a “fronteira”¹⁵ invisível da região¹⁶. “Isso se deve ao fato de que, sob uma perspectiva histórica, a língua

¹⁵ Fronteira no sentido de diferenciar culturas, não sendo demarcada geograficamente por uma linha para mostrar o limite de um país, por exemplo.

¹⁶ Por exemplo, muitas pessoas, ao conversarem com um soteropolitano já o identificam, com a Bahia, assim como em outros lugares.

estabelece o elo de ligação entre a esfera pública e a privada, e entre o passado e o presente, independentemente do efetivo reconhecimento de uma comunidade cultural pelas instituições do Estado” (CASTELLS: 2010, p.70).

Entretanto, Elomar não escreve suas músicas apenas em linguagem dialetal. Ele também se utiliza da norma culta da língua portuguesa, como podemos ver em canções como *Cantiga de Amigo*, *Cavaleiro do São Joaquim*, *Canção da Catingueira*, *Deserança*, entre outras. Mas todas as canções seguem o seu eixo temático de composição, a saber: valorização dos sertões, das vidas dos sertanejos, das culturas populares, do cotidiano, da religiosidade, da crítica à modernidade. Nesse sentido, podemos identificar pelo menos duas variantes na língua escrita e cantada por Elomar em sua obra. Por um lado está o emprego da escrita e da fala cultas, mais utilizadas quando escreve canções com influência de temas medievalizantes e religiosos (SIMÕES, KAROL & SALOMÃO: 2006), como nos versos que se seguem: “*Cavandante eu sou/ Por este reino sem fim/ Meu cavalo voou/ Procurando o lugar/ Que minha vó cantava pra mim/ Eu menino do São Joaquim/ Cavaleiro do São Joaquim*” (MELLO: 1972, FAIXA 07). Por outro lado, estão os temas ligados à vida, a paisagem e a história dos sertões, cuja fala e escrita estão muito próximas das manifestações orais da população da região cantada pelo músico, como pôde ser mostrado em algumas canções analisadas (SIMÕES, KAROL & SALOMÃO: 2006). Como o próprio músico nos disse em trabalho de campo, toda sua arte busca preservar as culturas populares do Brasil. Nessa preservação, seu foco principal é justamente a defesa do vernáculo da língua portuguesa, inclusive com todas as suas variações. Por isso que ele mesmo diz ser um nacionalista e crítico da “cultura moderna artificial” exportada para o mundo, tendo como seu grande difusor os Estados Unidos¹⁷.

Conclusão

Toda a arte de Elomar Figueira Mello tem um eixo definidor: a valorização da cultura sertaneja. Para ele, esta cultura é crítica à cultura moderna, pois os *ethos* e visões de mundo são diferentes. Enquanto a primeira pauta mais pela tradição, costume, ancestralidade e religião, a segunda visa o

¹⁷ Trabalho de campo.

progresso, o futuro, o ganho imediato, o efêmero, a mudança, o novo. Por isso, sua obra pode ser vista como uma forma de resistência política ao processo de modernização dos sertões nordestinos.

Todavia, essa resistência não está apenas em cantar um mundo sertanejo real, mas também em imaginar, fantasiar esse mundo e essa cultura. Assim, procura na produção, reprodução e invenção de um passado idílico e harmonioso a maneira mais eficaz de fazer um contraponto a realidade competitiva e dura da modernidade e do capitalismo. Isto é, ao buscar na Idade Média europeia suas referências de valores como honra, humildade e religiosidade, procura mostrar a insanidade da cultura moderna em busca de lucro, uma vez que se torna extremamente materialista, temporário e egoísta.

Referências Bibliográficas

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

BHABHA, Homi K. O Local da Cultura. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1ª ed., 5ª reimpressão, 2010.

BONAZZA, Alessandra. Das *visage* e das *latumia* de Elomar Figueira Mello. Dissertação (mestrado em literatura portuguesa) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, FFLCH/USP, 2006.

CASCUDO, Luís da Câmara. Vaqueiros e cantadores. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, [1937] 1984.

CASTELLS, Manuel. O poder da Identidade. São Paulo : Paz e Terra, 1ª ed., 7ª reimpressão, 2010.

GIDDENS, Anthony. As consequências da modernidade. São Paulo: EDUNESP, 1991.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Centauro, 2ª ed., 6ª reimpressão, 2012.

RAMALHO, Elba Braga. Cantoria Nordestina: pensando uma estética da cultura oral. Actas Del IV Congreso Latinoamericano de La Asociación Internacional para El Estudio de La Música Popular – <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>, S/D.

_____. Música: uma aventura entre o oral e o escrito. Revista O Público e o Privado – nº 2 – Julho/Dezembro, 2003.

RIBEIRO, Darcy. O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia de Bolso, 6ª reimpressão, 2009.

RIBEIRO, Elson de Souza. As reminiscências medievais na obra de Elomar Figueira Mello. Goiânia: Departamento de História, Geografia e Ciências Sociais; Monografia de Graduação em História; Universidade Católica de Goiás, 1996.

RICOUER, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Campinas – SP: Ed. Unicamp, 1ª reimpressão, 2008.

SAID, Edward W. Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia de Bolso, Ed. SCHWARCZ, 1ª ed., 1ª reimpressão, 2008.

_____. Cultura e imperialismo. São Paulo: Companhia de Bolso, Ed. SCHWARCZ, 2011.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: Boaventura de Sousa Santos & Maria Paula Meneses (org.). Epistemologias do Sul. Cortez editora: São Paulo, 2010.

SANTOS, Milton. Por uma geografia nova: da crítica da geografia a uma geografia crítica. São Paulo: EDUSP, 6ª ed., 2008.

SCHOUTEN, André-Kees de Moraes. Peregrinos do Sertão Profundo: uma etnografia da música de Elomar Figueira Mello. São Paulo: FAPESP/ANNABLUME, 2010.

SIMÕES, Darcilia & KAROL, Luiz & SALOMÃO, Any Cristina. Língua e estilo de Elomar. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Pode o subalterno falar? Belo Horizonte: UFMG, 2010.

Discos

MELLO, Elomar Figueira. Das Barrancas do Rio Gavião. Rio de Janeiro: Polygram, 1972.

_____. Na quadrada das águas perdidas. Vitória da Conquista – BA: Gravadora e Editora Rio do Gavião, 1978.

_____. Cartas catingueiras. Vitória da Conquista – BA: Gravadora e Editora Rio do Gavião, 1983.

_____. Auto da catingueira. Vitória da Conquista – BA: Gravadora e Editora Rio do Gavião, 1984.

_____. Árias sertânicas. Vitória da Conquista – BA: Gravadora e Editora Rio do Gavião, 1993.

_____ Cantoria 3 – Elomar canto e solo. São Paulo: Kuarup, 1995.

_____ Tramas do Sagrado. IN: GUERREIRO, Simone. Tramas do Sagrado: a poética de Elomar Figueira Mello. Salvador, Ed. Vento Leste, 2007.

MELLO, Elomar Figueira & LIMA, Arthur Moreira. Parcelada Malunga. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1980.