

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Fábio Rezeck

A alma do mundo nas canções de Elomar Figueira Mello

Doutorado em Psicologia Clínica

**São Paulo
2022**

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Fábio Rezeck

A alma do mundo nas canções de Elomar Figueira Mello

Doutorado em Psicologia Clínica

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Psicologia Clínica, sob a orientação do Prof. Dr. Durval Luiz de Faria.

**São Paulo
2022**

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Fábio Rezeck

A alma do mundo nas canções de Elomar Figueira Mello

Doutorado em Psicologia Clínica

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Psicologia Clínica, sob a orientação do Prof. Dr. Durval Luiz de Faria.

Aprovada em: ____/____/____

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Durval Luiz de Faria – PUC - SP

Prof.^a Dr.^a Irene Pereira Gaeta – PUC - SP

Prof.^a Dr.^a Paula P. Varela Guimaraes – PUC - SP

Prof. Dr. Joel Sales Giglio - UNICAMP

Prof. Dr. Victor Roberto, da Cruz Palomo - USP

Para Elaine e Giovana, por serem para mim a
um só tempo: farol, leme e cais.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Número de Processo 88887.369441/2019-00

This study was funded in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brazil (CAPES) – Funding Code 88887.369441/2019-00

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai Mussa pela torcida de sempre e à minha mãe Antonietta pelo amor que tanto nutre.

Ao professor Durval Luiz de Faria pela paciência e perseverança comigo.

Minha gratidão e agradecimentos aos professores que solicitamente aceitaram participar da banca de qualificação e posterior banca de defesa: professor Victor Roberto da Cruz Palomo, professor Joel Sales Giglio, professora Irene Pereira Gaeta, professora Paula Varela Guimarães. Suas pontuações foram tesouros a serem explorados.

Ao professor Guilherme Scandiucci pela disponibilidade e prontidão.

À professora Denise Amorelli pelas travessias em momentos de tempestade e também nas horas de vitória.

Aos companheiros de estudos, Cristiane Adamo, Raul Alves Barreto Lima, Sofia Marques Viana Ulisses, Jefferson Luiz Pereira, Ana Paula Navarro, Janaína Ferraz, Marina Carvalho, Tiago Rocha e Virgínia Madi.

Aos amigos de caminhada Carlos Luís Melo Bichuetti e Denis Canal Mendes, pelo carinho e ajudas incondicionais.

Aos meus sogros Célio e Romilda pela ajuda de sempre.

À Priscila Rezeck Nunes pela prontidão de sempre.

À minha família, sentido para a vida.

“O homem que é da mata, silvícola, selvagem, nativo, indígena. O índio carrega o mundo dele dentro da alma e o mundo dele o carrega em sua alma também. Ele e o outro são um: a mata e ele. Ele também é a mata; o rio que ele rema, corre nele; o bicho que ele mata na mata, quando tem fome, às vezes é o mesmo bicho que come o homem.

Para o índio o homem é um bicho e até o que não é bicho pode por vezes ser homem. Ele se entende com a mata até o silêncio. A verdade é que antes de tudo é com o silêncio que ele aprende; tudo isso é o mundo do índio e como lhes disse ele é o seu mundo, ele o carrega dentro da alma, como a alma do mundo dele o carrega também.

Os índios são os filhos da terra, avós que cantam suas lembranças de outrora, as lembranças de criança e também as memórias das guerras. O índio, assim como é com a mata é um também com sua gente; o povo dele é ele e ele é também o povo dele.

Esse também é o mundo do índio: seu povo, suas histórias. Na verdade, seu povo é sua memória e a sua memória é a sua gente. E se são as suas memórias o seu mundo, o seu mundo é a sua gente. O que quero dizer é que o índio é o povo dele e o povo dele é um só com ele, mas cada vez que o índio deixa o seu mundo, deixa um pouco de si e por sua própria natureza tende a tornar-se o mundo do outro, tende a tornar-se o outro. Mas, no mundo do outro o povo dele não é um, não é ele e esse um ele não é o seu povo. No mundo do outro esse um outro ele é cada um e cada um é qualquer um.

Então, cada vez que o índio, o silvícola, o selvagem, o nativo, o indígena deixa a si mesmo, ele perde um pouco do seu mundo, do seu povo, a memória dele, do silêncio que sempre foi dele, da sua mata, das suas certezas. As suas certezas tornam-se incertas, passam a ser as certezas do outro. Bicho passa a ser só bicho, gente passa a ser só gente. Homem é homem pronto.

A mata, o rio, as lembranças do povo são coisas totalmente diferentes. Então, o que é ser índio neste mundo de forasteiros, já que eles falam agora não na língua dos antigos, dos antepassados, mas na língua do estrangeiro. Aquele que invadiu a minha terra e me identificou por silvícola, selvagem, nativo, índio caboclo, brasileiro.

O mundo do índio não é mais o mesmo, na verdade nunca mesmo fomos índio, nos chamaram assim por um erro. O índio é ele mesmo ainda que não seja ele o índio, o mesmo. Eu não sou mais o mesmo e ainda assim não deixo eu de ser inteiro.

Cada vez que eu observo as estrelas, que eu percebo a mata, que eu escuto o som da noite cair, cada vez que eu vejo não apenas com os olhos da cara, mas de todo meu corpo eu me faço sentir, eu sei que meu mundo ainda sou eu, que o rio que navegou outrora minha bisavó ainda é o meu sangue.

Sabe, cada vez que eu converso com um ancião, uma anciã da minha gente, cada vez que eu me deixo vir à memória de um rio que eu escuto, um igarapé sussurrar, eu sei que nossos mundos se permeiam e nós nos tornamos um.

Isso é ser o que chamam de silvícola, que chamam nativo, o índio que melhor traduzido talvez seria por indígena. É ter dentro de mim o meu mundo, é ter as lembranças até na alma e carregar no sangue a minha gente”.

(O ser coletivo – Poema Epistêmico Indígena - Cauã Wirapayé

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=F1z15pDJQ14>)

RESUMO

REZECK, F. **A alma do mundo nas canções de Elomar Figueira Mello**. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2022.

Este trabalho constituiu-se num estudo qualitativo com base na perspectiva da Psicologia Analítica, cujo objetivo foi analisar os aspectos da alma mundi nordestina presentes nas canções de Elomar Figueira Mello. Embora existam muitas pesquisas que relacionem a música à Teoria Analítica, há a escassez de trabalhos que envolvam o fazer artístico analisado sob o ponto de vista da alma do mundo que o compositor revela. Verificou-se, além disso, que a produção de pesquisas envolvendo a alma mundi poderia contribuir com maiores níveis de conhecimento sobre uma coletividade, por se tratar de uma abordagem simbólica e analítica, trazendo importantes contribuições para a compreensão dos significados implicados nas construções artísticas. A presente pesquisa teve como fonte o cancioneiro elomariano, cujas canções tão ricamente retratam o sertanejo em suas tragédias e em expressões de glória, bravura e sensibilidade, com fundamentação teórica junguiana. Os resultados revelaram a existência de quatro principais temas coletivos assim nominados: a trajetória humana (nascimento, desenvolvimento e morte), o espírito heroico, os (des) encontros amorosos e o homem sertanejo. Cada um dos temas contém representações coletivas próprias às vivências que a eles se unem, como as qualidades, dificuldades, temores e modos de viver do sertanejo. O artista seria, assim, um interlocutor de seu lugar e tempo frente às representações dessa alma coletiva, dada a sensibilidade que possui ao lidar com os temas da vida. O modo como compõe e os temas de suas canções seriam representações dessa alma sertaneja. Os resultados também indicam que a leitura simbólica é um importante recurso para a compreensão do fazer artístico e, mais especificamente, para a compreensão de um mundo que se mantém uno, apesar de tantas transformações. Entendemos que os resultados encontrados podem servir de base para a continuidade dos estudos relacionados ao tema aqui apresentado.

Palavras-chave: Anima mundi, Psicologia Analítica, Elomar Figueira Mello, Sertão.

ABSTRACT

REZECK, F. **The soul of the world in the songs of Elomar Figueira Mello.** Thesis (Doctorate in clinical psychology). Pontifical Catholic University of São Paulo. São Paulo.

This work was a qualitative study based on the perspective of Analytical Psychology, whose aim was to analyze the aspects of the Northeastern *anima mundi* present in the songs of Elomar Figueira Mello. Although much research relates music to Analytical Theory, there is a scarcity of works that involve the artistic making analyzed from the point of view of the world soul that the composer reveals. It was also found that the production of research involving the *anima mundi* could contribute to greater levels of knowledge about collectivity, as it is a symbolic and analytical approach, bringing important contributions to the understanding of the meanings implied in artistic constructions. The present research was based on the elomarian songbook, whose songs so richly portray the backlander in its tragedies and expressions of glory, bravery, and sensitivity, with Jungian theoretical foundations. The results revealed the existence of four main collective themes so named: the human trajectory (birth, development and death), the heroic spirit, the love (mis)encounters, and the backlander. Each of the themes contains collective representations specific to the experiences that are linked to them, such as the qualities, difficulties, fears, and ways of living of the backlander. The artist would thus be an interlocutor of his place and time in the face of representations of this collective soul, given the sensitivity he has when dealing with life's themes. The way he composes and the themes of his songs would be representations of this country's soul. The results also indicate that symbolic reading is an important resource for the understanding of artistic work and, more specifically, for the understanding of a world that remains one, despite so many transformations. We understand that the results found can serve as a basis for the continuity of studies related to the topic presented here.

Keywords: *Anima mundi*, Analytical Psychology, Elomar Figueira Mello, Backland.

RÉSUMÉ

REZECK, F. **L'âme du monde dans les chansons d'Elomar Figueira Mello.** Thèse (Doctorat en Psychologie clinique). Université Pontificale Catholique de São Paulo, São Paulo.

Ce travail est une étude qualitative basée sur la perspective de la psychologie analytique, dont l'objectif est d'analyser les aspects de l'anima mundi du Nord-est brésilien présents dans les chansons d'Elomar Figueira Mello. Bien qu'il existe de nombreuses recherches qui relient la musique à la théorie analytique, rares sont les œuvres qui traitent la création artistique analysée sous le point de vue de l'âme du monde que le compositeur révèle. Il a également été constaté que la production de recherches impliquant l'anima mundi pourrait contribuer à des niveaux de connaissance plus élevés sur une collectivité, en s'agissant d'une approche symbolique et analytique, apportant des contributions importantes à la compréhension des significations impliquées dans les constructions artistiques. La présente recherche était basée sur le recueil de chants *elomariano*, dont les chansons dépeignent si richement le *sertanejo* dans ses tragédies et dans des expressions de gloire, de bravoure et de sensibilité, avec des fondements théoriques jungiens. Les résultats ont révélé l'existence de quatre grands thèmes collectifs ainsi nommés : la trajectoire humaine (naissance, développement et mort), l'esprit héroïque, les (non) correspondances amoureuses et l'homme *sertanejo*. Chacun des thèmes contient des représentations collectives propres aux expériences qui leur sont liées, telles que les qualités, les difficultés, les peurs et les modes de vie du *sertanejo*. L'artiste serait ainsi un interlocuteur de son lieu et de son temps face aux représentations de cette âme collective, compte tenu de la sensibilité dont il fait preuve face aux thèmes de la vie. Sa façon de composer et les thèmes de ses chansons seraient des représentations de cette âme *sertaneja*. Les résultats indiquent également que la lecture symbolique est une ressource importante pour la compréhension du travail artistique et, plus spécifiquement, pour la compréhension d'un monde qui reste un, malgré tant de transformations. Nous comprenons que les résultats trouvés peuvent servir de base à la continuité des études liées au sujet présenté.

Mots-clés : Anima mundi, Psychologie analytique, Elomar Figueira Mello, *Sertão*.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	14
2 A ANIMA MUNDI.....	19
3 ELOMAR FIGUEIRA MELLO. NOTAS BIOGRÁFICAS.....	25
4 O SERTÃO.....	29
4.1 SERTÃO: AQUILO QUE NÃO SE DEFINE.....	29
4.2 O SERTÃO NORDESTINO.....	36
4.3 O SERTÃO DE ELOMAR.....	42
5 OBJETIVOS.....	65
5.1 OBJETIVO GERAL.....	65
5.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	65
6 MÉTODO.....	66
7 A TRAJETÓRIA HUMANA: GABRIELA.....	76
8 O ESPÍRITO HERÓICO: HISTÓRIA DE VAQUEIROS	80
9 OS (DES)ENCONTROS: INCELENÇA PRO AMOR RETIRANTE.....	84
10 O HOMEM SERTANEJO: ARRUMAÇÃO.....	86
11 DISCUSSÃO.....	89
12 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	92
REFERÊNCIAS.....	94
ANEXOS.....	99

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Flauta Paleolítica.....	17
Figura 2: <i>Anima mundi</i> , de Robert Fludd.....	23
Figura 3: Elomar Figueira Mello.....	24
Figura 4: Capitão-Mor João Gonçalves da Costa.....	36
Figura 5: Serra da Borborema.....	38
Figura 6: “Os retirantes”	40
Figura 7: O nordeste da América do Sul no Mapa de Juan de la Cosa (1500).	41
Figura 8: Vaqueiro Nordestino.....	42
Figura 9: Cartaz e catálogo da Semana de Arte Moderna de 1922.....	43
Figura 10: Bandeira de Portugal e a representação de seus símbolos.....	50
Figura 11: Trajes típicos.....	52
Figura 12: Cancioneiro de Elomar.....	56
Figura 13: Cordéis Nordestinos.....	58
Figura 14: As Moiras.....	79
Figura 15: Hermes crióforo.....	82
Figura 16: Ananque.....	83

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como proposta conhecer a alma do sertão baiano retratado nas canções do músico Elomar Figueira Mello. O interesse em escrever sobre esse tema fundamenta-se em dois principais aspectos: em primeiro plano surgiu pelas constatações de que somos expressões que tão grandemente se mostram entrelaçadas em compassos, estrofes, tempos, harmonias, arranjos, instrumentos. A música canta a vida, e a vida se expressa pela música.

O segundo ponto é a possibilidade de encontrar nas canções aqui apresentadas elementos úteis para a compreensão do mundo retratado melodicamente pelo artista, elemento extremamente útil para a Teoria Analítica, visto que, pela expressão artística, um mundo se descortina.

É pela mão do artista que muitas realidades ganham expressão permitindo um entendimento maior daquilo que o mundo quer nos dizer e o que necessitamos conhecer, porque o artista tal qual um espelho, revela a condição de seu tempo. Desse modo, as portas que divisam psique e mundo são abertas por meio da arte, que se revela de grande valor instrumental para o conhecimento de muitas fronteiras distantes em nós mesmos.

Se pudermos compreender a realidade artística como um movimento representativo maior, com potencial para romper as fronteiras do mundo pessoal, nos aproximaremos do espírito da época, chegaremos à conclusão do gesto artístico como um movimento também psíquico.

O encanto que a arte pode exercer sobre nós reside no fato de que um mundo típico se apresenta sempre aos olhos daqueles que se lançam à aventura de registrá-lo em suas impressões, em seus trajetos. Isso me chama muito a atenção, porque essa seria uma maneira direta e carregada de sentidos para um modo de buscar a compreensão da vida. O artista seria, então, o responsável por nos trazer maior conhecimento sobre o mundo.

Na obra “Estética: o belo artístico ou o ideal”, Hegel (1770-1831) assim discorre sobre a figura do artista:

É a imaginação do artista que constitui esta atividade subjetiva criadora, e por isso nos resta falar agora da obra de arte como terceiro

aspecto do ideal¹, mostrar que a obra de arte faz parte da interioridade subjetiva e que, antes de ser uma realidade tangível e visível, tem de amadurecer na subjetividade criadora, no gênio e no talento que lhe dão a forma definitiva (HEGEL, 1999, p.273).

Esse processo criativo seria então uma espécie de filtro que traria à realidade constatações de um mundo que a todas as pessoas alcança e que desde antes já se encontrava ali presente. É de Jung (2013b, § 275) a ideia de que “... por sua própria natureza, a arte não é ciência e ciência tampouco é arte; por isso esses dois campos espirituais possuem áreas reservadas que lhe são peculiares e só podem ser explicadas por elas mesmas”. Ao nos depararmos com a arte como um modo representativo das paixões, dos humores e de todas as nuances humanas constatamos também a perpetuação da vida que se deixa marcadamente registrada, encerrando o tempo daquele que a percebe e daqueles que dela são apreciadores. Também ele faz referência ao conceito de uma alma universal dividida entre todos os seres vivos, a coletividade imediata e inconsciente: a *anima mundi*, de que Platão já falava, diferente das almas individuais, mas a elas conectadas.

Aqui reside a importância para a Teoria Analítica em estudar as expressões artísticas: é preciso também seguir pela via da arte pois seu caminho é valiosa ferramenta para a descobertas de muitas realidades latentes até então ignoradas.

O Papa Francisco, na Encíclica² *Laudato Si* observa o fato de que “[...] estamos unidos por laços invisíveis e formamos uma espécie de família universal, uma comunhão sublime que nos impele a um respeito sagrado, amoroso e humilde” (FRANCISCO, 2015, p. 342).

Arte e alma também seriam partes afins de um todo representativo da vida e de características próprias, típicas. Realidades coexistentes. Suas expressões vêm sendo utilizadas desde o tempo mais remoto da história como grande potência para expressar as representações do mistério.

O poder criativo cumpre uma importantíssima função, nos dizeres de Neumann (2014), possibilitando a toda pessoa avançar nos estágios

¹ A beleza artística e a determinação do ideal seriam os outros dois aspectos da obra de arte. Seu pensamento é crítico ao dualismo sujeito-objeto, presente em sua época.

² O título da Encíclica corresponde às primeiras palavras do documento *Laudato si', mi' Signore*, que são uma citação do *Cântico das Criaturas*, de Francisco de Assis. O *Cântico* é uma oração em forma de poema, permeada por uma visão da natureza como reflexo da imagem do seu Criador, daí derivando um sentido de fraternidade entre o Homem e toda a criação divina. É, por si mesmo, um canto, uma expressão artística.

arquetípicos da evolução da consciência. Nesse sentido, Scruton (2020) ressalta que as artes em geral, como a literatura e a música pertencem ao domínio de um “mundo vivo” (*Lebenswelt*) pulsante e, portanto, aberto à nossa apreciação.

Diversas lendas apresentam histórias relacionadas ao modo como a música teria uma origem divina: a simbologia da flauta chinesa, a cultura sufi, o povo iorubá, as narrativas mitológicas como a de Pã e Syrinx, a disputa entre Apolo e Marsias etc. (ZACHARIAS, 2006). Para além das lendas, percebemos como a música também nos toca fora do tempo, das temporalidades da vida, podendo nos conduzir para uma maior percepção das grandezas e dos mistérios que até então insuspeitos viviam.

Por meio deste trabalho, buscou-se na região “sertaneza³” do município de Vitória da Conquista-BA e cidades circunvizinhas a voz do poeta e “cantadô” Elomar Figueira Mello profícuo compositor e autodenominado parte enraizada desta mesma região, que, regado pelo calor abundante, faz brotar iluminuras a respeito de um tempo definido por uma maneira própria de seguir a vida.

Utilizando-se de uma linguagem própria, quase sempre dialetal, ergue-se contra os avanços do mundo contemporâneo, cantando a identidade da vida sertaneja, por ele grafada de “sertaneza”, fincando divisas entre a região em que mora e o mundo em que vive.

“Partindo do ponto de vista mórfico, o item *sertaneza* é um neologismo (a princípio, dispensável), cuja forma dicionarizada é *sertaneja* (cf. *sertanejo*); trata-se de *nome adjetivo* que significa *relativo ao sertão*. É uma palavra derivada, e o sufixo formador deste vocábulo é grafado –ês/-esa, portanto, a opção gráfica do autor pelo [z] parece-nos uma peculiaridade individual, uma vez que não se sustenta na história da língua portuguesa. Diacronicamente, tem-se o –ês como forma resultante da convergência de –ês/-ense (lat.), formador de adjetivo e indicador de qualidade, origem e naturalidade, cuja grafia se manteve com [s]. Ao lado disto, tem-se a história do sufixo –ez (lat.), formador de substantivos abstratos e indicadores de qualidade e estado. A possibilidade de indicarem *qualidade* permite deduzir-se uma provável confusão de grafia entre os nomes substantivos e os nomes adjetivos [...] o que caracteriza um uso não-padrão da língua e pode servir de justificativa para a opção do autor pela forma *sertaneza*. Homologado o neologismo, segundo a ortografia atual, a grafia prevista seria *sertaneza* (SIMÕES, 2000, P. 3-4).

Dessa maneira, o músico coloca-se como fonte para que o espírito da época possa marcar encontro com os viajantes desavisados que ali, na secura

³ É assim, *sertanezo*, como Elomar gosta de se intitular.

do pó e no insuspeito ermo, possam encontrar um vasto reservatório que lhes abasteça com seus mistérios.



Figura 1: Flauta paleolítica. Museu Nacional da Eslovênia:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Hist%C3%B3ria_da_m%C3%BAica#/media/Ficheiro:Fl%C3%BBte_pal%C3%A9olithique_.jpg

É este o campo no qual se assenta o estudo aqui registrado e que serviu de base para a análise das características mais prementes para, enfim, poder lançar luzes sobre a alma de um povo e de um lugar.

Para a realização deste trabalho, necessária também foi a investigação de um lugar e um tempo propriamente chamados, desde o descobrimento do Brasil, de *sertão*. Uma vastíssima região que se espalha pelo interior do país, por muito tempo alimentado pelo folclore estrangeiro como algo misterioso. Na origem, entendemos que sertão deriva de “desertão”, termo cunhado para denominar não a ausência de vegetação, bichos ou habitantes, mas para enfatizar um lugar ermo, desolado, inacessível. Era para esse local (interior de regiões como Minas Gerais, São Paulo, Goiás, Mato Grosso, além dos estados da Bahia, Pernambuco, Sergipe, Ceará, Paraíba, Piauí e Rio Grande do Norte) que se dirigiam os bandeirantes em busca de ouro e de índios para escravizar. Um lugar desconhecido, carregado de lendas e riquezas (RIBEIRO, 1995).

Dada a vastidão geográfica verificada do sertão, a delimitação foi tarefa imposta, a fim de que, construídas cercas imaginárias, se pudesse abraçar as especificidades de um local rico em muitos aspectos, cujas características típicas são as peças fundamentais para que a expressão de um tempo ecoasse pelo iluminado e indefinido lugar de grandezas mitológicas.

Como embasamento teórico, utilizamos os ensinamentos de Carl Gustav Jung (1875-1961) e demais pensadores da Teoria Analítica a fim de que pudéssemos adentrar tais trilhas com maior segurança.

O trabalho está disposto pelos seguintes capítulos: após a introdução o capítulo intitulado A Anima mundi traz às reflexões a possibilidade de entendimento sobre a alma de um lugar, conferindo-lhe vida, atribuindo-lhe riquezas (psicológicas, inclusive). O terceiro capítulo (Elomar Figueira Mello: notas biográficas) é dedicado à apresentação do artista e seu *modus vivendi*. O quarto capítulo (O sertão) ocorre em três atos: a (in) definição do sertão em notas históricas e geográficas, o sertão nordestino e, finalmente, o sertão de Elomar. Em seguida, no capítulo quinto, encontram-se os objetivos deste trabalho e, na sequência, o sexto capítulo apresenta o percurso metodológico. Nos capítulos 7, 8, 9 e 10, apresentaremos a análise de quatro canções escolhidas: *Gabriela*, *História de Vaqueiros*, *Incelença pro amor retirante* e *Arrumação*. Depois disso encontram-se a discussão, as considerações finais, referências bibliográficas e os anexos.

2. A ANIMA MUNDI

Encontramos em Platão (2012) a tentativa de compreender o universo para além do campo mítico. No *Timeu*, o autor, mesmo mantendo-se ligado à ideia de um ser criador, incorpora o conceito de alma e de suas relações com o campo físico, corporificado ao mundo natural, portanto, mais direcionado à alma das coisas. O texto que se segue apresenta não só uma tentativa de explicação para aquilo que fornece vitalidade a tudo, mas, ainda, a sua relação com os processos de saúde e doença, jovialidade e finitude, funcionalidade e disfuncionalidade.

Jung (2012) afirmava que na Antiguidade o mundo material, de maneira geral, era receptáculo da projeção de uma espécie de “segredo anímico”, assim considerado até o entardecer da alquimia, no século XVIII. Em amplo sentido, no mundo das coisas havia mais que a mera materialidade, ainda que esta exerça, com força crescente, maior fascínio à vida cotidiana, relegando ao inconsciente as raízes que libertariam o ser humano para sua condição total. Essa forma de pensar primitiva era ricamente considerada ainda como meio de expressão de um senso religioso, que foi paulatinamente abandonando o inefável e misterioso para, aos poucos, transformar-se, séculos depois, no método científico.

O mundo contemporâneo parece negar quaisquer possibilidades para além daquilo que é comprovável, testável ou comercializável. Numa comparação entre o mundo da natureza e a natureza humana, parece haver o predomínio de tudo o que é visível, consciente, como se a consciência imperasse triunfante, dando-nos conhecer que somente à humanidade é reservado direito de ter consciência e alma, atribuindo à categoria de “coisa” tudo aquilo que não nos faça respeito, coroadando a consciência como realidade absoluta (GRAUBART, 2018).

Jung (2011a) no texto *A estrutura da alma*, de 1928, apresenta ideia semelhante ao afirmar que é próprio de cada pessoa construir para si um entendimento bastante peculiar para a própria realidade, para seu mundo pessoal. E o faz cercando tal “mundo” a fim de possibilitar que a sua alma, maior, total em toda inteireza ganhe os espaços que naturalmente também lhe pertençam, para além de um mundo íntimo, estanque.

Não se pode prescindir do vínculo social como elemento fundamental para a manutenção e o estreitamento dos laços entre os indivíduos. Maffesoli (2017) aponta o irmanamento/fraternidade como a energia oculta presente em toda a existência social. Nesse sentido, seria, a um só tempo, causa e efeito da transubjetividade ou intersubjetividade, elementos responsáveis para o sujeito ir além no caminho para um Si mais amplo, constitutivo da memória coletiva, de tradição imemorial, cedendo lugar a uma horizontalidade de inumeráveis desdobramentos.

A cisão que continuamente é mantida entre o ego e o mundo natural por meio da razão e da tecnologia é, no mínimo, de uma arbitrariedade perigosa, podendo potencializar forças reativas até então insuspeitadas (GRAUBART, 2018).

O desenvolvimento ontogênico permitiu ao homem caminhar rumo ao desconhecido, enfrentando o desconhecido contido no mundo da natureza e seus perigos adjacentes. Sua inteligência e destrezas posteriormente desenvolvidas o fez ganhar destaque diante das demais criaturas viventes.

Nesse sentido, São João Paulo II (2014) afirma que é o próprio homem, o único ser que se destaca entre toda a criação viva de Deus exatamente por sua capacidade de cultivar a terra e subjugar a natureza (exterior). Por meio de uma pretensa superioridade, ele é capaz de sobressair-se mediante as coisas do mundo, precisamente porque entende que isso se revela com base numa subjetividade bastante delimitada, portanto, individualista. Obviamente tal entendimento colaborou em grande parte para que o interesse se voltasse de modo automático para esta dádiva: dominar aquilo que estava para fora de si mesmo, guardando nas paragens sóbrias de seu interior os elementos de maior importância para sua vida psíquica.

Talvez a curiosidade inicial pelo conhecimento do homem sobre si mesmo tivesse surgido quando este pôde se achar, afinal consciente da sua imersão nas paragens da *physis*, abrindo a visão de seu estado primordial, cuja consciência inicial quase se mantém adormecida em meio a esse mundo (JUNG; KERÉNYI, 2011). Entretanto, a marcha do desenvolvimento histórico da humanidade o levou para um campo diametralmente oposto, o que permitiu, na prática, manter a polarização marcadamente registrada entre o pessoal e o coletivo, entendendo como existência única e ilusória apenas o primeiro. No entanto, sistemas

ecológicos podem ser observados a partir de cada mínimo elemento existente no mundo. Boff (2008) chama a atenção para uma “ecologia da mente”, por sua relação no todo ambiental e na urgência pela sintonia não apenas com as forças que compõem a razão, mas, ainda, mediante nossos impulsos, intuições, sonhos, criatividade etc.

Jung (2011b) observa, com muita propriedade, que a alma em sua inesgotável complexidade é reflexo do homem e do mundo, num claro entendimento de que a amplitude daquilo que é do mundo pode escapar às mais elaboradas conceituações humanas.

A alma, nesse caso, extrapolaria os limites interpostos pelo homem e para o homem por ser o repositório de algo maior que a própria capacidade de entendimento do mundo exterior e interior. Também é um posicionamento de Durkheim (2008) que o entendimento sobre o que é a alma quase sempre leva à aceitação de algo divino, de coisa sagrada, e ainda que não a tomemos por um deus, pelo menos representa uma “faísca” do divino. Entretanto, é o choque entre essas duas instâncias (corpo e alma, sensibilidade e razão, consciente e inconsciente) que irá configurar o grande campo das possibilidades de expressão daquilo que provém do interior da nossa própria alma, como daquilo que emana da alma de todo mundo. Assim, a alma individual não seria nada além de uma pequena porção representativa de uma alma coletiva.

Não se trata de alguma forma de entendimento ligado ao eu, mas por ter a natureza inconsciente, um conhecimento absoluto, trata-se de algo relativamente semelhante à ideia de inconsciente coletivo, dando forma a todas as coisas (JUNG, 2011a), percebidas de forma apenas indireta, reflexa por se tratar de um fato com certa autonomia, dentro das limitações da consciência (1977). Por receber também, os traços da espontaneidade cuja base é o inconsciente é possível, ainda, ser como um complexo autônomo.

Segundo Sardello (1997, p. 15) a existência de uma alma do mundo refere-se à “[...] inseparável conjunção de indivíduo e mundo [...] numa conjunção profunda”, cuja essência urge considerar a reavaliação dessa modernidade em termos de metáfora, imagem, história e sonhos. O inconsciente, atuando também como porta-voz de uma alma do mundo não só reage; ele age, ele prediz, ele alerta, ele abre horizontes, ele elucida (WHITMONT, 2010).

Hillman (2010) confere *status vivendi* à *anima mundi* quando ela passa a ser experimentada pela Aisthesis⁴, originária e anterior ao conceito de estético como nós assim o conhecemos. Aisthesis como capacidade para sentir o mundo pela fruição das sensações e da imaginação.

Segundo o autor, a realidade estaria disponível sob dois modos: um representado em toda materialidade e objetos existentes e, ainda, na soma das coisas e condições do mundo exterior, visto e tocado por aquilo que é público, social e quase sempre físico. O segundo modo não estaria delimitado pelo espaço, mas sim numa realidade psíquica própria ao domínio da experiência particular, imaginária. Essa divisão preocupa a psicologia que procura desenvolver teorias que possam unir essas duas ordens, pois que é dada à realidade psíquica não ser concebida para ser pública, física da mesma maneira que aos objetos e tudo o que possa pertencer à ordem material parece não conter nenhuma alma. Hillman (1998, p. 26) assim define essa inquietação: “Assim como a alma existe sem mundo, o mundo também existe sem alma”.

O pensamento de Hillman (1998) segue a ideia de que a visão para o exterior, não subjetiva do mundo precisa ser revista. Segundo ele, as realidades (fatos, problemas etc.) conduzem-nos para a intra/intersubjetividade podendo nos conduzir ao encontro de alguma causa. Mas todos os espaços, contendo todas as coisas, inclusive as físicas e aquelas manufaturadas terminam do “lado de fora”, são mantidas fora da alma. Porém, essas mesmas coisas fazem parte da vida e da *urbe*. A vida agora avança, alcançando sistemas não apenas biológicos. E o autor continua:

Então, percebemos que o que a psicologia determinou chamar “projeção” é simplesmente animação, à medida que esta ou aquela coisa ganha vida, chama nossa atenção, atrai-nos. No entanto, essa súbita iluminação do objeto não depende de sua parte formal e estética que o faz “belo”, mas sim dos movimentos da *anima mundi* animando suas imagens e afetando nossa imaginação. A alma do objeto corresponde ou une-se à nossa. Esse *insight* de que a realidade psíquica se manifesta na forma expressiva ou qualidade fisionômica das imagens permite à psicologia escapar de sua armadilha “prática” (HILLMAN, 1998, p.15)..

⁴ Aisthesis ou aestesis é um conceito anterior ao que associava a arte ao estético e belo (BEDOCE; BECCARI, 2017)



Figura 2: *Anima mundi* (1617), de Robert Fludd. Fonte: <https://wellcomecollection.org/works/tuctbeqv?query=1618-1694>

Assim, a realidade como a percebemos passa a ser dinamicamente construída e reconstruída pelas transformações do tempo; seja pelos avanços tecnológicos e industriais, seja por movimentos migratórios que funcionariam como (re)combinações para as transformações coletivas, partindo de fora para dentro.

Nesse sentido, os grandes centros estariam mais propensos a maiores transformações em menor tempo por conta das interações coletivas, envolvendo o mundo das coisas e as pessoas que ali vivem. Mas, o que podemos pensar sobre os espaços menos habitados como o sertão? Como pensar essa relação entre passado, presente e futuro, sob o aspecto da permanência humana?

As narrativas apresentadas pelos personagens que são descritos por Elomar permitem a construção mental do retrato da alma coletiva que então se deixa espontaneamente conhecer.

Abordaremos, nas páginas seguintes, alguns aspectos da obra de Elomar reflexas ao seu estilo de vida e de criação musical, seus esforços em manter as tradições orais, bem como o dialeto do povo sertanejo, enfim, a cultura de seu mundo e de seu tempo próximos ao antigo. Seus esforços seguramente

representam a continuidade de uma riqueza que não se apaga, nem se deixa empoeirar em cantos esquecidos pelo tempo.



Figura 3: Elomar Figueira Mello, óleo de Antônio Vicente Palmal, s/d.

3. ELOMAR FIGUEIRA MELLO: NOTAS BIOGRÁFICAS

Elomar nasceu no dia 21 de dezembro de 1937 em Vitória da Conquista – BA. Sua ascendência paterna registra a vida nas grandes fazendas da zona da mata do Itambí e de Vitória da Conquista. Da parte de sua mãe a ascendência é hebraica. Experimentou desde cedo as dificuldades financeiras da família, naquela época seu pai dedicava-se ao ofício de boiadeiro, tangendo o gado por longos períodos enquanto sua mãe garantia os mínimos recursos financeiros trabalhando em casa, costurando. Aos três anos de idade, muda-se com seus pais para a cidade de Vitória da Conquista, lá permanecendo até os sete. Depois desse tempo voltam definitivamente para o campo. Elomar dá prosseguimento aos estudos, completando o curso ginasial em 1953.

No ano seguinte, a contragosto, volta para Salvador para continuar seus estudos, retornando em 1956 para servir ao exército. Naquela época passa a morar com sua avó paterna, vizinha da casa onde nasceu. Um ano depois, em 1957, permanece em Salvador para completar os estudos e lá mesmo ingressa, dois anos mais tarde, no curso de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia concluindo-o em 1964, quando regressa para o sertão. Passa a exercer sua profissão de forma mínima, mais para lhe garantir um suporte econômico, dedicando com mais afinco às suas composições.

Durante toda a infância manteve contato apenas com a música eclesiástica do hinário cristão, bem como do culto batista evangélico. Quando passa a ter contato furtivamente com os primeiros arranjos de viola, violão e sanfona inicia as fugas de casa para conhecer também as letras das chamadas “tiranas de cocos”.⁵

Essa iniciação acontece às escondidas, pois naquele tempo era considerado “vagabundo” ou “irresponsável” qualquer pessoa que se dedicasse de qualquer forma à música não erudita ou não religiosa. Suas primeiras composições iniciam-se aos onze anos de idade. Aos dezessete surgem suas primeiras composições literárias. Suas criações não se interrompem, irrompendo-se seguidamente. Aventura-se entre os anos de 1959 e 1960 em trabalhos de maior qualidade e profundidade. Entretanto, mantém-se rigoroso ao

⁵ Tirana de coco seria apenas uma das muitas formas de coco, estilo característico de canto cujo caráter é predominantemente dialogal, havendo sempre a troca contínua de réplicas entre o solista e o coral, sons instrumentais e movimentos de dança.

mesmo fundo temático: as aventuras existenciais humanas, aos seus sentimentos, às dores, às alegrias do homem sertanejo em sua trajetória existencial, além da relação que mantém com o criador, reservando grande destaque ao *locus operandi* desta odisseia: o sertão, mundo em que ele – Elomar – verdadeiramente vive.

Casado com Adalmária de Carvalho Mello desde 1966, é o pai de Rosa Duprado, João Ernesto e do violonista e maestro João Omar (que acompanha o pai desde os nove anos de idade). Elomar prefere viver a maior parte do seu tempo em suas fazendas: na Fazenda Gameleira, que ele chama de Casa dos Carneiros, imortalizada na música Cantiga do Amigo, e está a 22 quilômetros de Vitória da Conquista; na Fazenda Duas Passagens, que se localiza na bacia do Rio Gavião; e na Fazenda Lagoa dos Patos, na Chapada Diamantina.

A complexidade de sua obra e a qualidade de seus acordes ganham expressividade quando em 1969 termina sua primeira ópera, chamada *Auto da Catingueira*. Após alguns anos em que esteve muito mais envolvido com a arquitetura do que com a música, no início de 1980 passa a realizar apresentações por variadas cidades do país, despertando interesse e ganhando a admiração de poetas, músicos, compositores e intelectuais, além das pessoas do povo, atraídas pela sua linguagem dialetal e pelos temas de que trata em suas composições.

Com a gravação de seu primeiro disco (Das Barrancas do Rio Gavião) passa a se dedicar com maior ênfase em sua carreira musical, que se revela bastante influenciada pela tradição ibérica e árabe, constituindo um cancioneiro de formato erudito.

Em 1983, realiza a gravação da obra intitulada *Auto da Caatingueira*, na Casa dos Carneiros, fazenda onde mora desde 1980, quando partitura sua abertura para violão, flauta e violoncelo. No ano seguinte, ainda na fase das canções, começa a esboçar a sequência das óperas e das antífonas que havia escrito.

Boa parte dos textos musicais e obras de Elomar são escritos em linguagem dialetal *sertaneza*; título de linguagem atribuída por ele. Com seu estilo típico de tocar violão, muitas vezes alterando a afinação do instrumento, Elomar criou fama entre o universo violeiro. Gravou em 1990 o festejado disco *Elomar em Concerto*, acompanhado pelo Quarteto Bessler-Reis. Avesso à

exposição na mídia para divulgar seu próprio trabalho, prefere a vida reclusa da fazenda, longe das grandes metrópoles, criando bodes como aquele que inspirou ao cartunista Henfil o personagem Francisco Orellana. Mesmo assim, algumas de suas composições ficaram relativamente famosas, como *Clariô*, *O Violeiro*, *Arrumação* e *O Peão na Amarração*.

Em 1972 Elomar lançou o LP *Das Barrancas do Rio Gavião*, cuja contracapa contém um texto de Vinicius de Moraes escrito especialmente para este trabalho. Com um teor direto, franco, Vinicius aponta a genialidade de Elomar, sem se deixar levar pelo frescor dos elogios, fazendo-o ao estilo do semiário:

“A mim me parece um disparate que exista mar em seu nome, porque um nada tem a ver com o outro. No dia em que “o sertão virar mar”, como na cantiga, minha impressão é que Elomar vai juntar seus bodes, de que tem uma grande criação em sua fazenda “Duas Passagens”, entre as serras da Sussuarana e da Prata, em plena caatinga baiana, e os irá tangendo até encontrar novas terras áridas, onde sobrevivam apenas os bichos e as plantas que, como ele, não precisam de umidade para viver; e ali fincar novos marcos e ficar em paz entre suas amigas as cascavéis e as tarântulas, compondo ao violão suas lindas baladas e mirando sua plantação particular de estrelas que, no ar enxuto e rigoroso, vão se desdobrando à medida que o olhar se acomoda ao céu, até penetrar novas fazendas celestes além, sempre além, no infinito latifúndio.
[...]”

Atualmente, Elomar, no alto dos seus 84 anos de idade, mantém o estilo de vida reservado e avesso à exposição nas mídias. Conforme consta em seu site (chamado *Porteira Oficial de Elomar*⁶) o artista

...pretende concluir sua obra bem longe, bem distante dos mundos urbanos, pois que não só sua obra, como também sua própria pessoa, não é outra coisa senão antagonicos dissidentes irreversíveis de sua contemporaneidade tendo em vista sua formação estritamente clássica e regionalista.

Sua produção artística resulta em onze óperas, onze antífonas, quatro galopes estradeiros, um concerto de violão e orquestra, um concerto para piano e orquestra, um concerto para sax alto e piano, uma sinfonia e doze peças para violão-solo. As peças de seu cancioneiro estão espalhadas entre LP's e CD's disponíveis no mercado fonográfico.

De sonoridade arcaica os primeiros contatos com a obra de Elomar cooptam o ouvinte para um mundo de pessoalidades tão próprias que logo buscamos, a exemplo de Dante, um Virgílio capaz de nos conduzir a pés enxutos pelas estradas ensolaradas de um universo fascinante. Seu olhar estreitamente

⁶ www.elomar.com.br

profundo sobre o mundo em que vive (as cercanias, os sentimentos, as gentes sertanejas) é apresentado de forma única: a vida no insuspeito sertão, a exemplo da escrita roseana, fez nascer em Elomar expressões próprias cujas influências ibérica, moura e lusitana nos conduzem a paisagens imaginativas desafiadoras. Além disso, sua sensibilidade criativa permite construções poéticas notadamente típicas do seu sertão. Seu cancionero, de características épico-líricas, recebem o estatuto de poesia de caráter dialógico e polifônico (CAZUMBÁ, 2009).

Em Elomar podemos demarcar quatro fases distintas no que concerne sua produção artística. A primeira inicia em 1968 e vai até o ano de 1978, período em que se dedicou ao estilo das músicas populares do sertão da Bahia. No período seguinte, Elomar passa à categoria da erudição compondo óperas, de 1978 a 1992, quando, numa terceira fase, até 2005, passa a se dedicar a compor antífonas. Desde então dedica-se à literatura. Por inúmeras vezes foi considerado um defensor do tradicionalismo por fazer críticas à Bossa Nova e Jovem Guarda, entendendo-os como estilos que americanizavam o samba numa colonização estadunidense do Brasil. Isso lhe rendeu inúmeras críticas, mas, ainda assim, mantém-se afastado da cultura estrangeira e de quaisquer estrangeirismos (OLIVEIRA, 2018). Sua preocupação em fixar-se na cultura sertaneja nordestina o aproxima do movimento armorial de autoria de Ariano Suassuna encontrando, ambos, o interesse pela música erudita no sertão nordestino. Conforme definição do próprio Ariano Suassuna:

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o **espírito** mágico dos “folhetos” do Romanceiro 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 Romanceiro relacionados” (Grifo nosso).

4. O SERTÃO

4.1 SERTÃO: AQUILO QUE NÃO SE DEFINE

*O Sertão está em toda parte.
(Guimarães Rosa, 1956)*

A vida no sertão encontra em Câmara Cascudo (1898 – 1986) a ideia de um lugar fechado e em silêncio, repleto de mistérios, com animais fantásticos ali vivendo (STUDART FILHO, 1954) e sob a tentativa de colonização portuguesa. Também o sertão das mortes sem histórias, de um povo sem passado ou esquecido, de dias empoeirados e secos.

Ainda que pareça simples, a definição do que seja “sertão” esbarra em muitos problemas de ordem etimológica, principalmente. Tal dificuldade surge logo nas tentativas iniciais de delimitação do termo, cuja origem é indefinida, o que é encontrado, e são suposições que apontam para direções nem sempre precisas, e variadas as atribuições a este termo. Por maior que seja a surpresa, o sertão não apresenta características originais (e, portanto, originárias, como relevo, flora ou, ainda, clima). Isso porque sua extensão cruza as fronteiras indo além daquilo que, grosso modo, é conhecido como um lugar de clima semiárido e desolado. Melhor seria chamá-lo “sertões”, no plural, posto que ocupa a extensa faixa que vai desde o vale do rio Paraíba do Sul, anteriormente conhecido como o “sertão do leste”, zona da mata mineira, no Vale do Rio Doce. Muitas vezes encontra-se a indicação de que tais sertões avançam sobre outras áreas desses estados e áreas do Rio de Janeiro e Espírito Santo subindo o mapa em direção a uma imensa parte do Nordeste (IBGE, 2009).

Gustavo Barroso (1962), no capítulo *Vida e História da Palavra Sertão* observa que muitos dicionaristas definem esse vocábulo atribuindo-o sentido de “floresta”, ainda que sua vegetação não guarde semelhança às espécies encontradas num ambiente florestal. Lévi-Strauss (1972) também mantém conceituações próximas entre os vocábulos “sertão” e “selva”, indicando que a palavra sertão faria referência a selva, porém por oposição a terras habitadas e cultivadas. Esses seriam dois modelos para tentar definir o termo. Outras formas usadas para nomeação semântica apontariam para um lugar incerto, distante e aberto e é nesse sentido que o Dicionário Etimológico de Meyer Lubke (s/d), citado por Piel (1961, p. 321) faz menção a algo que “... está entrelaçado, alusão

a uma vegetação contínua. Esta forma admitiria a contaminação semântica com *sertus*, inserido, metido dentro [...]”.

Ferreira (2004) aponta para a variedade de acepções que se pode ter, além do fato de que o termo “sertão” se faz presente para muitas realidades brasileiras, inclusive. Sertão tanto pode ligar-se às terras férteis e produtivas quanto também à aridez, o despovoamento que se liga à analogia de um deserto. Euclides da Cunha (2002) usará a expressão “Terra Ignota” para apresentar a visão de um sertão como local ermo e desconhecido, perigoso, que oferece a possibilidade de uma verdadeira iniciação para quem se lança à aventura de transpô-lo.

Historicamente, a referência ao sertão era indicativa às áreas que se mantinham desconhecidas para o colonizador, muitas vezes entendendo-o como os lugares contrários à faixa litorânea. Nesse sentido, a desolação do local que se mantinha invisível à presença do colonizador torna-se consenso passando a definir tais regiões, chegando a serem conhecidos por seus “vazios demográficos” ou “terras desocupadas” (MEDEIROS; LOPES, 2019). O sertão teria, assim, a invisibilidade da presença humana daquele que lhe é estranho. Seria, então, um lugar para se manter isolado, mesmo sentido dado por Eduardo Neves (2003), quando se refere ao sertão como lugar inabitado e cheio de “vazios incultos”, oposto mesmo à civilização. Nesse jogo de contrários também está contido um antagonismo que é simbólico e carregado de imagens poderosas, porque também representa formas civilizatórias distintas: a vida pacificada pela tradição e o moderno povo colonizador que chega de um “velho” mundo para o “novo” mundo, o nativo e o estrangeiro (LIMA, 1999) que subjuga os povos sob a pretensa necessidade cristã de salvar as almas de um povo selvagem, ainda que, usando das muitas formas de violência rouba-lhe as riquezas materiais e até algumas imateriais.

Encontramos essa mesma ideia no Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa (CUNHA, 2010) quando apresenta o sertão com o sentido de uma região interior, não necessariamente com significado de lugar despovoado, tampouco associado ao clima desértico. Somente pelo olhar estrangeiro, colonizador cuja visão eurocêntrica poderia trazer à mescla os termos “sertão” e “deserto”, dado o entendimento de que os lugares habitados pelos nativos seriam desertos de civilização, portanto, aptos para a colonização. Escritores como

Euclides da Cunha e José Américo de Almeida passaram à grafia “sertão” como aférese do então nominado “desertão”. Também assim o fez Antenor Nascentes⁷. De todo modo, cumpre o entendimento de que o significado de sertão estaria inicialmente mais relacionado às noções de região interior distante do litoral do que de local despovoado e desértico (SCOVILLE, 2011).

Aos poucos, o sertão do século XVI começa a receber nova caracterização ganhando ares de terra sem lei, de lugar inóspito, principalmente de terra de gente pobre, iletrada e avessa ao trabalho. O litoral, seu contrário, mantém-se como “refinado” (SILVA, 2003) o que nos remete à expressão “Caráter Nacional”, de Geoffrey Gorer, citado por Meira Penna (1999, p. 56):

Se refere à imagem ideal que, de si mesmos, fazem os indivíduos ao se avaliarem e julgarem, ele e seus vizinhos, e na base da qual recompensam e punem seus filhos, pela não-manifestação ou manifestação de traços e atitudes” (*Study of culture at a distance*, Ed. Universidade de Chicago, 1953).

Essas atribuições foram repetidas continuamente a ponto de ganhar força para legitimar todas as ações que se seguiram por séculos de exploração e imposição cultural.

Paradoxalmente, após tal violência cultural praticada em nome de um processo civilizatório, muitas dessas porções foram abandonadas e em seguida esquecidas, muitas cidades erguidas pela força do acultramento estrangeiro se tornaram cidades-fantasmas, muitas fazendas restaram-se arruinadas. O povo ali presente, tentou seguir uma vida tipicamente de subsistência, de extrativismo, de fluxos locais, na maioria das vezes.

A tentativa de definir o sertão como tudo aquilo que seja oposto à faixa litorânea ganha forma em algumas culturas, como a caiçara (SILVA, 1975) ao atribuir à longínqua faixa de terra localizada ao sopé da Serra do Mar o nome de “sertão”. Entendem vários pesquisadores não ser essa uma atribuição justificável por delimitar um espaço muito mais amplo em grandezas diversificadas para além da distância (do litoral) e de tantas muitas variáveis.

De acordo com o pensamento roseano, a ideia de sertão difere diametralmente dos termos usados para circunscrever determinada localidade, sob qualquer aspecto tais como “território”, “região”, “habitat” ou “ambiente”. Para o sertão não há divisão do espaço terrestre (ROSA, 2006).

⁷ Filólogo, linguista e lexicógrafo, autor do *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, de 1932.

Sertão se faz, assim, indefinível, algo muito mais simbólico, ainda que real, contrário, com paisagens, pessoas, valores e vivências próprias; construções simbólicas originárias. A apropriação simbólica deste lugar torna-se, por excelência, uma adjetivação sertaneja, não comportando qualquer definição ou termo que o encerre (OLIVEIRA, 2018).

O espaço desconhecido e inabitado que se abre à vista da “civilização” torna-se, aos poucos, o lugar para onde os agentes sociais passam a pensar novas formas de ocupação e de exploração. A construção do imaginário sertanejo a partir desse ponto é concebido como um local propício à expansão cujo movimento objetiva a incorporação daquele lugar, e aos fluxos econômicos, que surgem depois da ocupação e das relações de poder então instituídas. Pensando assim, pode-se considerar o termo “sertão” como o próprio lugar no território em que toda área é assim é chamada.

Outra perspectiva possível sobre uma definição para o sertão é a que ganha forma a partir da contraposição com tudo o que lhe for díspar, ou seja, do quanto se olha as diferenças aparentes entre os espaços comparados: a vida civilizada e o espaço desconhecido. Dessa forma, o desconhecido, o lugar ainda inexplorado pelo estrangeiro, passa a alvo do dominador que trata de defini-lo, para então dominá-lo.

Nesse sentido, é preciso levar em conta que aquele que busca uma definição para o sertão curiosamente não estaria inserido naquele lugar, deixando-se levar pelo relativismo do termo, pois “desconhecido” (por quem?), “inabitado” (por qual povo?) ou “distante” (de qual lugar?) seriam expressões dadas a partir de uma referência, nesse caso, estrangeira. Jung assim escreve:

...o homem moderno só se conhece na medida em que consegue ter consciência de si mesmo. Essa possibilidade, porém, depende essencialmente das condições ambientais cujo conhecimento e domínio lhe fornecem ou sugerem as modificações de suas tendências instintivas originárias. A consciência orienta-se de preferência pela observação e conhecimento do meio ambiente a cujas características ele deve adaptar seus recursos psíquicos e técnicos. A tarefa assim imposta é de tal modo exigente e seu cumprimento tão vantajoso que ele acaba se esquecendo, por assim dizer, de si mesmo, isto é, acaba perdendo de vista sua natureza instintiva originária, substituindo sua verdadeira essência pela visão que projeta de si mesmo. Dessa maneira, ele entra, sem perceber, num mundo de conceitos em que substitui, em larga escala, a verdadeira realidade pelos produtos de sua atividade consciente (JUNG, 2017, § 557).

Alcântara Machado (2002) constrói uma imagem curiosa, do sertão como o universo colonial: pondera ele que o sertão atuaria como um centro solar das

colônias onde aconteceria a gravitação de tudo que fosse escravizado, mantendo uma relação de dependência com sua luz e com seu calor característicos. Seria essa a imagem de permanência de uma alma coletiva, imantada em seu polo cultural.

A análise historiográfica do sertão nordestino aponta muitas passagens em que constata a vitória dos bandeirantes no combate aos indígenas e em todos os movimentos de pacificação a eles relacionados. Assim, além das características já apresentadas, o sertão parecia ser, em tempos primitivos, um lugar hostil, selvagem e perigoso. No século XVII, a população indígena causava sempre “problemas” ou, no mínimo transtornos, pois era comum o registro de ataques aos engenhos e às fazendas de gado. A luta contra os indígenas era sempre associada ao processo de desbravamento e pacificação típicos do processo de colonização (ABREU, 1982).

Comumente o termo “sertanejo” é utilizado sobretudo sob dois aspectos diretos: um que se relaciona ao universo cultural nordestino, em especial às regiões do semiárido e da seca. O outro refere-se à cultura sertaneja de outros estados, como Goiás, São Paulo e Minas Gerais, destacando-se a cultura caipira, sendo que seus elementos típicos também incorporam parte do universo *country* norte-americano (SCOVILLE, 2011).

Oliveira (2008) sugere que a dicotomia entre regiões desenvolvidas e aquelas subdesenvolvidas deve ser pensada partindo da interligação entre as realidades, e não como um processo de exclusão pois há de se considerar também as características das culturas que ainda vicejam nesses locais. Obviamente que as tecnologias chegam mais e mais a todos os lugares; entretanto, a estratificação confere cisões a serem reparadas por aquele que domina, amoldando-se à realidade dominante. É preciso preservar cada realidade histórico-cultural em seus conteúdos específicos.

Elomar registra o processo de colonização na canção *O Canto do Guerreiro Mongoió*⁸. Os povos indígenas Mongoiós⁹, também conhecidos como camacãs viviam na região de Vitória da Conquista até o século XIX.

Os índios mongoiós (ou *Kamakan*), aimorés e pataxós pertenciam ao mesmo tronco: macro-jê. Cada um deles tinha sua língua e seus ritos religiosos. Os mongoiós costumavam fixar-se numa determinada área, enquanto os outros dois povos circulavam mais ao longo do ano. Os relatos afirmam que os Mongoiós ou Kamakan era donos de uma

⁸ LP: Na Quadrada das Águas Perdidas (1978).

beleza física e uma elegância nos gestos que os distinguiam dos demais. Tinham o hábito de depilar o corpo e de usar ornamentos feitos de penas, como os cocares. Praticavam o artesanato, a caça e a agricultura. O trabalho também era dividido de acordo com os gêneros. As mulheres mongoiós eram tecelãs. A arte, com caráter utilitário, tinha importância para esse povo. Eles faziam cerâmicas, bolsas e sacos de fibras de palmeira que se destacavam pela qualidade. Os mongoiós eram festivos, tinham grande respeito pelos mais velhos e pelos mortos. Aimorés, Pataxós e Mongoiós travaram várias lutas entre si pela ocupação do território. O sentido dessas lutas, porém, não estava ligado à questão da propriedade da terra, mas à sobrevivência, já que a área dominada era garantia de alimento para a comunidade (TELEVIT, s.d., n.p.)

A letra faz referências às famílias portuguesas tradicionais, quando ali iniciaram o processo de “povoamento” daquela região (GUERREIRO, 2007):

Uíure iquê uatapí qui apecatú piaçaciara / unheên uaá uicú arauaquí
 ára uíure ianêiara / depois, depois de muitos anos / voltei ao meu antigo
 lar / desilusões qui disinganos / não tive onde repousar / cortaram o
 tronco da palmeira / tribuna de um velho sabiá / e o antigo trongo da
 oliveira / jogando num canto prá lá / qui ingratidão prá lá / adeus vô
 imbora prá tromba / lá onde maneca choro / de lá vô ino prú Ramalho
 / prú vale verde do Yuyú / um dia bem criança eu era / ouvi um velho
 contador / sentado na praça da bandeira / que vela a tumba dos heróis
 / falou do tempo da conquista / da terra pelo invasor / qui em inumanas
 investidas / venceram os índios mongoiós / valentes mongoiós / falou
 de antigos cavaleiros / primeiros a fazer um lar / no vale do gibóia no
 outeiro / filicia, coati, tamanduá / pergunto então cadê teus filhos / os
 homens de opinião / não doi-te vê-los no exílio / errantes em alheio
 chão / nos têrmos da virgem imaculada / não vejo mais crianças ao luar
 / por estas me bato em retirada / vou ino cantar em outro lugar / cantá
 prá não chorar / adeus vô embora prá sombra / do Vale do Rio Gavião
 / no peito levarei teu nome / tua imagem nesta canção / por fim já farto
 de tuas manhas / teus filtros tua ingratidão / de deixo entregue a mão
 estranhas / meus filhos não vão te amar não / e assim como a água
 dexta a fonte / também te dexo prá não mais / do exílio talvez inda te
 cante / das flores a noiva entre os lençóis / dos brancos cafezais /
 adeus, adeus meu-pé-de-serra / querido berço onde nasci / se um dia
 te fizerem guerra / teu filho vem morrer por ti.

O encarte do disco traz a seguinte contextualização¹⁰:

É um canto nostálgico a Vitória da Conquista e reflete o processo de saída dos conquistenses, avós estrangulados pelos “invasores” que vem de outros estados e cidades. As famílias tradicionais (Oliveiras, Melos, Gusmões, etc.) se desagregam; e quem desenvolve a cidade é o elemento de fora, que a impulsiona, com novos investimentos e atividades. A canção tem um forte conteúdo social: a do exílio em sua própria terra, fenômeno que de certa maneira se manifesta em muitos lugares e é uma constante em nosso tempo.

¹⁰ LP Na Quadrada das Águas Perdidas (1978).

Essa canção entoada pela descendência dos colonizadores seria o retrato do tempo atual, testemunhando os “estrangeiros” assumindo a terra que outrora foi legítima e politicamente preservada sob o domínio dos primeiros invasores.

Ao narrar a saída dos primeiros desbravadores com a chegada de novas gentes, cantam as famílias tradicionais de modo poético o jugo de uma dominação (“cortaram o tronco da Palmeira”, e “o antigo tronco da Oliveira”). Agora são os de fora com novas atividades que impulsionam o lugar.

A letra da canção marca o exílio da terra, primeiro pela fuga dos índios, mais tarde pelos próprios colonizadores. A permanência junto à terra e ao lugar do povo já não é mais possível. O poeta, desenganado pela situação que então se encontra, resolve ir embora, narrando os topônimos daquela região: Ramalho, Filícia, Tamanduá... Seguindo a narrativa histórica, a poética da canção faz referência à primeira “conquista” pela luta que João Gonçalves da Costa travou, sendo homenageado posteriormente na Praça da Bandeira, guardou a memória em forma de movimento sobre aquele “tempo da conquista/da terra pelo invasor/ qui em inúmeras investidas/ venceram os índios mangoiós (PORTLEA; MAGALHÃES, 2016). O horror experimentado pelos índios daquele tempo é revivido pelo poeta, numa espécie de herança outra vez transmitida.

Atualmente, o prédio da prefeitura municipal de Vitória da Conquista/BA abriga o Memorial Régis Pacheco, espaço destinado à preservação da memória do lugar. Lá existe um quadro de autoria de Orlando Celino e que chama a atenção por se tratar da figura do desbravador e capitão-mor João Gonçalves da Costa pintado com as feições de Elomar Figueira Mello, simbolizando o passado distante e a utopia de um sertão dos índios que foi perdido para os colonizadores que também foi perdido. Nas palavras de Elomar, distanciado “... daquilo que perturba minha criação: a modernidade, o avanço tecno-científico que é sempre contrapontuante à minha obra” (MEDEIROS, 2009, P. 45).

Essa canção que representa a voz dos descendentes dos conquistadores, os quais impuseram uma ordem às custas de tantas vidas indígenas e que ironicamente se chama *Canto do Guerreiro Mongoió* seria a rerepresentação da forma como esses índios viram seu mundo desaparecer, invadido e conquistado, assim o poeta presencia seu sertão sendo invadido, desfigurado, estrangeirado. É nesta hora que os primeiros estrangeiros se descobrem como novos mongoiós quando do retorno àquele lugar, ao sertão não o reconhecendo como seu, nem

encontrando sua gente. Lá estão apenas as lembranças daqueles que assumiram ares de combatentes nobres e medievais, “antigos cavaleiros” que ergueram os primeiros lares (PORTELA; MAGALHÃES, 2016).

A amplitude de atribuições ao termo sertanejo é grande. Até mesmo algumas localidades não-urbanas estariam contidas nessa expressão: os bairros rurais, as roças, o território limite onde vive o caipira, o ribeirinho, o caboclo, enfim, o local das “populações tradicionais” (GONDIM, 2002). É assim que o sertão se torna plural: sertões. Os mesmos que ocorrem nas caatingas, nos serrados, nas florestas e nos campos.



Figura 4: “Capitão-Mor João Gonçalves da Costa”, quadro de Orlando Celino com as feições de Elomar Figueira Mello. Memorial Régis Pacheco, Prefeitura Municipal de Vitória da Conquista

4.2 O SERTÃO NORDESTINO

Até o século XVIII poucos foram os esforços envidados pelos portugueses para se conhecer o interior do nordeste brasileiro. A mesma coisa se constata em relação aos espanhóis, sendo raros os registros dessa época sobre as investigações mais distantes da costa nordestina, local que era mais demarcado. Somente a partir da segunda metade do século XVIII, por incentivo da Coroa

portuguesa é que alguns naturalistas passam à tarefa de conhecer um pouco mais para dentro daquela região, distanciando-se das praias. Apesar dos avanços, o conhecimento sobre o interior ainda se mostrava pequeno, e somente no final do período colonial é que os desbravadores avançaram um pouco mais, obtendo algum conhecimento sobre tal geografia.

A partir da segunda metade do século XVII é que a ocupação do sertão nordestino ganha força, numa época em que os holandeses já haviam sido expulsos e, no litoral, a colonização portuguesa já estava tão bem configurada que avançava ocupando postos de colonização cada vez mais numerosos.

Também a igreja esteve presente neste processo de guerras contra os nativos indígenas (as chamadas “Guerras Justas”), sob o enfoque da evangelização e do batismo dessas novas áreas procurava formar aldeias sob o seu controle, porque recebia o reconhecimento de grande instituição social nos reinos católicos lusitanos e ibéricos. Isso permitia à Coroa portuguesa uma argumentação de cunho religioso que desse chancela ao processo colonizador, matando ou escravizando os indígenas “bárbaros” que não estivessem sob o julgo estrangeiro.

Mas isso trouxe outros problemas ao próprio colonizador: as ações dos bandeirantes paulistas, missionários, oficiais de alto posto e senhores de engenho tiveram de ser melhor disciplinadas obrigando-os ao lucro da Coroa, por meio de um efetivo pagamento de impostos.

Em 1844 os indígenas ainda apareciam na contagem sobre a população: representavam 4,5% de um total de 149.072 habitantes (ao lado de brancos, pardos e negros). Em 1872, apenas 28 anos depois, a população já era de 233.979 pessoas entre brancos, pardos, pretos e caboclos. Os indígenas já não eram mais identificados (MONTEIRO, RODRIGUES, 2019).

Datado de longa data notamos como as regiões norte e nordeste registraram o processo de transformação por meio do qual os índios se tornaram caboclos demarcando a colonização como a apropriação das terras e o ocaso de um povo (SCOVILLE, 2011).

Fenômeno interessante ocorreu nas regiões afastadas de Minas Gerais, São Paulo, Goiás e Mato Grosso locais em que lenta e progressivamente distanciaram-se da categoria de lugar longínquo e hostil, apesar de manterem um forte vínculo com o sertanejo. Isso não ocorreu no sertão nordestino, em

parte pelas contribuições culturais e intelectuais, em parte pela caracterização da obra *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Seu olhar comporta beleza e tragicidade (CUNHA, 2002, pp. 22 e 39):

Acredita-se que a região incipiente ainda está preparando-se para a vida: o líquen ainda ataca a pedra, fecundando a terra. E lutando tenazmente com o flagelar do clima, uma flora de resistência rara por ali entretece a trama das raízes, obstando, em parte, que as torrentes arrebatem todos os princípios exsolvidos [...].

E ao tornar da travessia o viajante, pasmo, não vê mais o deserto. Sobre o solo, que as amarílis atapetam, ressurgem, triunfalmente a flora tropical [...].

Passam-se um, dois, seis meses venturosos, derivados da exuberância da terra, até que surdamente, imperceptivelmente, num ritmo maldito, se despeguem, a pouco e pouco, e caíam, as folhas e as flores, e a seca se desenha outra vez nas ramagens mortas das árvores decíduas...

Dos registros de Euclides da Cunha pode-se elencar dois pontos interessantes: na topografia do sertão encontram-se as serras que, desde muito, passaram ao esquecimento quando a seca passou a critério de classificação de toda a região. As serras nordestinas de clima menos intenso oferecem refúgio aos espaços circunvizinhos, mas, durante a grande seca de 1915 até mesmo as serras viram seus recursos naturais exauridos.



Figura 5: Serra da Borborema, ou ainda, Planalto Nordestino, é uma região serrana no interior da região Nordeste do Brasil. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Planalto_da_Borborema

Essa relação (semiárido e seca) aparece no romance *O quinze*, de Raquel de Queiróz (2016), onde os personagens sob a seca daquele ano passam a considerar a hipótese de enviar o gado para as regiões serranas a fim de ganharem mais tempo. Um refúgio dentro do próprio limite sertanejo. As serras representariam a esperança, talvez a última diante da miséria que ali se instalou, permanecendo no imaginário nacional como o último lugar, desolado e ermo, à exemplo da visão primeira dos colonizadores.

Em 1941, durante o período conhecido como Estado Novo (1937-1945) o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE criou, como unidade geográfica e política, a região nordeste, agrupando os nove estados da federação que compõem a região. Muitos estudiosos entendem que esta criação teve por fim segregar os estados do restante do país devido à seca que já os castigavam. Isso permitiu a estigmatização daquela região, cada vez compreendida como árida e economicamente inviável. Entretanto, algumas vozes se levantaram, como a de Manoel Correia de Andrade¹¹, apontando que os problemas eram decorrentes também da exploração irresponsável do meio ambiente e de políticas deficitárias (BARROS; SOUZA, 2008).

Assim, o Nordeste brasileiro passa à estereotipia da seca, da economia atrasada, da vida difícil, da aridez do solo cujo clima se torna pouco a pouco conhecido como um senhor de engenho que estrangula a natureza lentamente, arrastando consigo tudo o que lhe habita. A pecuária, base econômica para a região desde meados do século XVII, abre caminhos para a ocupação da terra em rota ascendente, tomando praticamente todos os estados da região Nordeste.

Porém, a construção de uma identidade sertaneja estaria ainda longe de considerar o sertão e o sertanejo de modo mais preciso porque, em parte a imagem de lugar distante e deserto mantém-se como espécie de herança indefinidamente duradoura, e também porque existe a dificuldade em se reconhecer o outro como parte de um projeto político integrador e socialmente comprometido com os aspectos que lhe garantam nome e existência próprios (TAMANINI; SILVA, 2019).

¹¹ Escritor, historiador, geógrafo, advogado e professor, foi um dos mais respeitados estudiosos da realidade nordestina (03/08/1922 – 22/07/2007).



Figura 6: *Os retirantes*. Óleo de Cândido Portinari, 1944 (180 x 190). Fonte: MASP.

Mais apropriado seria observar os sertões como variados pontos de intersecções: o universo ora moderno, ora tradicional; por vezes árido, grosseiro, outras vezes possível, próspero; sofrido e ainda assim virtuoso. Monteiro e Rodrigues (2019) de modo bastante apropriado enfatizam o sertão como espaço medial articulável, verdadeira retórica das ausências. Tais ausências têm início na estiagem de 1977, acentuando as diferenças do lugar destacadas nas produções culturais, quando nem sempre enfatizam a dominação do outro, mas, de modo plural, contam histórias que povoam a aridez e os espaços muitas vezes silenciosos.

De variadas maneiras a elaboração de conceitos próprios do sertão está ligada às regionalidades de amplo espectro, como a antropologia, a sociologia, a geografia e as artes (essa última guardando na música a relação sonora como fator preponderante para a construção da imagem do lugar (OLIVEIRA; LOPES, 2019).



Figura 7: O nordeste da América do Sul no Mapa de Juan de la Cosa (1500), mais antiga carta náutica em que o Brasil está representado. A leste do Cabo de Santo Agostinho aparece, desconectada do continente, a Ilha de Vera Cruz (Ysla descubierta por portugal). Fonte: Por Juan de la Cosa (1450? - 1509) derivative work: Hispalois (talk) - 1500_map_by_Juan_de_la_Cosa.jpg, Domínio público, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=6496969>.

Assim estabelecido, o caráter desorganizado fará surgir grandes propriedades de terra com baixa densidade populacional, tendo a pecuária como principal motor econômico. Em meados do século XVIII o sertão nordestino torna-se o único produtor de gado da região. Prado Jr. (1972, p. 68) assim enfatiza:

O gado é conduzido através de grandes distâncias em manadas de centenas de animais. Cruzando regiões inóspitas, onde até a água é escassa e não raro inexistentes (contentando-se então os homens e os animais com as reservas líquidas de certas plantas hidrófilas), o gado chega naturalmente estropiado a seu destino. A carne que produz, além de pouca, é de má qualidade. Assim, somente a falta de outras fontes de abastecimento alimentar explica a utilização para isto de tão afastadas e desfavoráveis regiões. Em fins do século elas sofrerão golpes ainda mais severos. As secas prolongadas, que sempre foram aí periódicas se multiplicam e estendem ainda mais, dizimando consideravelmente os rebanhos que se tornarão de todo incapazes de satisfazerem às necessidades de seus mercados consumidores. Serão substituídos pela carne-seca importada do Sul da colônia.

Essas foram as notícias que deram forma à maneira como o sertão nordestino ficou conhecido, prescindindo da perspectiva do próprio sertanejo: uma criação realizada de fora para dentro, e, assim, o Nordeste passou a ser

representado como um problema (ALVES, 2011), pois o conhecimento dessa região se faz por meio de recortes discursivos, contribuindo para o seu domínio cultural (MONTEIRO; RODRIGUES, 2019).

4.3 O SERTÃO DE ELOMAR

Na obra elomariana há pelo menos duas alteridades que se contrapõem à identidade sertaneja. A primeira é a Bahia do litoral. A segunda é menos geográfica e mais cultural, política e ideológica: a modernidade¹². Ao identificar essas primeiras alteridades como as mais próximas para demarcar uma fronteira simbólica, Elomar faz um esforço para diferenciar o sertão do litoral e o sertão da modernidade ocidental-capitalista; contudo, essa última dentro do que o artista considera ser a própria territorialidade da região cultural designada como pertencente à identidade sertaneja (OLIVEIRA, 2018).



Figura 8: Vaqueiro nordestino. Fonte: <https://www.pinterest.pt/pin/484066659918272353/>

A ideia de uma identidade sertaneja abarca muitas implicações culturais, sociais, antropológicas. O sertão de Elomar não se traduz pelo mundo geográfico onde se contam habitantes estratificados pelas camadas coletivas apenas. O sertão que ele vive e canta contém elementos temporais sociais e míticos em

¹² Elomar prefere designar por meio da expressão “modernidade” (ou *mudernage*), o momento socio-histórico atual, em detrimento de expressões como “contemporaneidade” ou “pós-modernidade”, situando-se sempre num momento que passa a ser, assim, um só: presente.

vozes que assumem identidades de temporalidades diversas. As características míticas estão unidas e ao mesmo tempo desprendidas de uma história e lugar.

Esse é o espaço, mas ainda, o espaço das antigas vozes dos cantadores, dos valentes vaqueiros, do povo na seca e com fome. Espaços demarcados, como o sertão da Tromba, do São Joaquim e do rio Gavião, mas, ainda, os sertões “de dentro”, o “sertão profundo”, o “sertão de fora”, temporais (e secos), atemporais e esperançosos.

Aos poucos, os traços culturais desses lugares ganham um pouco mais de visibilidade. Em 1922, com a Semana de Arte Moderna, as regiões interioranas também passam a ser mais representadas, ganhando um pouco de valorização, como o retrato da vida cotidiana e a valorização do corpo cultural nacional. Artistas modernistas e intelectuais passam à expressão de uma receptividade étnica e cultural, sobretudo a cultura mestiça (PRADO JR., 1987).

Com isso a arte ganha ares de compromisso social, diverso às vanguardas internacionais. O movimento modernista brasileiro marca e destaca a ideia de um passado e tradição, com novos olhares sobre a civilização, a cultura e a nação.



Figura 9: Cartaz e catálogo da Semana de Arte Moderna de 1922, de autoria de Di Cavalcanti. Nota-se o uso da técnica da xilografia, elemento ainda bastante presente nas produções gráficas nordestinas. Fonte: <https://www.google.com.br/search?q=cartaz+semana+de+art+moderna>

O movimento modernista, buscando valorizar as produções nacionais inevitavelmente voltou-se para aquilo que lhe é próprio e natural: suas realidades sociais e históricas. Voltando-se para as características da sociedade brasileira

também lançou olhares para os mais diversos componentes dessa realidade: cultura, modo de vida, meios de expressão artística, etc.

Sem abandonar os debates promovidos nos grandes centros internacionais, buscou trazer às luzes uma identidade própria, antes velada ou, no mínimo, não valorizada. Isso, sem dúvida, trouxe à tona uma maneira nova de entendimento sobre temas universais presentes em todos os lugares.

A partir dessas considerações, é possível perceber que as imagens de sertão podem ser observadas em discursos de diferentes personagens, cada um representando as relações possíveis mantidas entre o sujeito e o sertão. E, uma vez que o sujeito não é responsável pelos sentidos dos discursos que profere, sendo ele próprio uma parte constitutiva do processo de produção dos sentidos, cada discurso surge não como fruto de um conjunto de opiniões e visões particulares, mas como partículas de um imaginário dominante que abarca o próprio autor, conduzindo-o a um reino próprio. Elomar ilustra isso na composição *Na estrada das areias de ouro*¹³:

Lá dentro no fundo do sertão / Tem uma estrada das areias de ouro /
Por onde andaram / Outrora senhores-de-engenho / E de muitas
riquezas / Escravos e Senhoras / Naquelas terras imensas / De Nosso
Senhor / Lá dentro no fundo do sertão / Tem uma estrada das areias
de ouro / E contam que em noites / De lua pela estrada encantada /
Um linda sinhazinha / Vestida de princesa / Perdida sozinha vagueia /
Pelas areias / Guardando o ouro / De seu pai, seu senhor / Aquele
fidalgo que o tempo levou / Pras banda do mar de pó / E hoje que tudo
passou / A linda sinhazinha / Encantada ficou / Lá dentro no fundo do
sertão / Na estrada das areias de ouro.

O cronista enquanto autor, por mais que tente direcionar sua interpretação, não pode se esquivar dos sentidos oriundos do interdiscurso, da memória coletiva, do imaginário dominante. Assim, suas imagens de sertão não são apenas produzidas para certo público leitor, distante e ansioso por exotismo, mas são também produzidas a partir da própria ideia de sertão vivenciada por ele mesmo, uma ideia existente e predominante na sociedade da qual ele é um elemento constituinte. Essas imagens construídas nos discursos literários têm como único limite não a imaginação do autor, mas a imaginação do público leitor, e suas crenças não no que pode ser verídico, mas no que pode ou não ser verossímil (TODOROV, 1999).

A música também faz referência ao Brasil de duas épocas: um escravagista e outro atual. Assim, o sertanejo estaria contido na imagem do

¹³ LP Das Barrancas do Rio Gavião (1972).

escravizado sob o jugo do senhor de engenho e proprietário da terra onde aquele labuta. Um elemento mantém esses extremos próximos: a filha do senhor de engenho, a sinhazinha, interlocutora entre o rural demasiado e o urbano explorador (HERRIG; SARRAF, 2020).

Elomar critica a forma moderna hegemônica de pensar o mundo sustentada pela afirmação do indubitável progresso e assim, agente que traz consigo a modernidade, um conceito consonante às ideias de Marshall Berman (2003). De modo semelhante, encontramos em Benjamin (2009) a noção de progresso como algo automático, apontado sempre para o porvir e considerado por muitos como necessariamente melhor que o presente e o passado. Como resultado, registra-se diferentes estágios entre as culturas, algumas com mais, outras com menos “avanços”, num processo cujos passos históricos miram a utopia que impulsiona, por meio da visão ideal a um modernismo.

Conforme salienta Moosa (2010, p. 204):

[...] o que diferencia o estilo moderno – pois é isso que a modernidade realmente é, um estilo e não uma ruptura – por oposição aos seus antecessores é a mudança fundamental da noção de tempo, antitética das pessoas de tradição, o tempo deixa de ser o veículo em que a história ocorreu, para se tornar antes, no seu condutor em piloto automático”.

Em Elomar, o sertão do tempo, do lugar e das pessoas mantém-se ligado à imagem daquele que é distante, às vezes negativo, aquele que sucumbiu aos afluxos de gente e às tecnologias de comunicação e entretenimento. Como destaca Simone Guerreiro (2007, p. 85), “o sertão constitui o tema central das canções e a seca imagem corrente, em confronto com as condições socioeconômicas e culturais do sertanejo, particularmente o do Rio do Gavião”. Em contraposição ao sertão clássico, ideal e a-histórico e, por isso, estático, o sertão geográfico a que se referencia Elomar é dinâmico, movente e, por isso, deixa marcas históricas.

A crítica de Elomar recai sobre esse modo concreto e finalista das coisas, principalmente ao entender que o futuro é melhor que o passado. Para ele, a modernidade não é a representação do ápice do desenvolvimento humano, ao contrário, seria o afastamento do homem da humanidade, na medida em que são desenvolvidas tecnologias predatórias e de controle sobre o planeta. Em decorrência disso, a cultura e o pensamento humano foram secularizados e isso

afasta sempre o homem de Deus. Segundo Elomar, essa seria a principal causa dos grandes males atuais (OLIVEIRA, 2014).

Elomar gosta de dizer que quando nasceu, “desceu” na estação errada, pois entende que o seu tempo é anterior ao atual. Como resultado, sua obra tem marcas híbridas do binômio passado-presente. No livro *Sertanílias*, Elomar apresenta o personagem Sertano, cuja principal característica seria a capacidade de transitar entre várias temporalidades, desde a antiguidade até o momento histórico atual. Entendemos que os esforços para tentar manter intacta a cultura “sertaneza”, cria algo novo, pois mistura várias realidades socioculturais e visões de mundo ao mesmo tempo. Aqui reside sua originalidade.

Câmara Cascudo (2009) chega a afirmar que o eu lírico poderia ser visto em nossa realidade da mesma forma como um cantador nordestino é: um personagem social-artístico desde épocas passadas até o início do século passado, responsável por esparsos momentos de alegria para o povo do sertão, conhecedor e propagador das notícias que chegam de fora, cumprindo, ele mesmo, a fundamental responsabilidade pela transmissão e criação de conhecimentos. A canção *A pergunta*¹⁴ é um bom exemplo disso, uma narrativa entre a existência e a esperança:

(Troeiro)

O Quilimero assunta meu irirmão / lantes mermo que nós dois saudemo / Eu te pergunto naquele refrão / Qui na fatura nós sempre cantemo / Na catinga tá chuveno? / Ribeirão estão incheno? / Na catinga tá chuveno? / Ribeirão estão incheno? / Me arresponda meu irirmão / Cuma o povo de lá tão?

(Quilimero)

Só a terra que você dexô / Quinda tá lá num ritirou-se não / Os povos as gente os bicho as coisa tudo / Uns ritirou-se in pirigrinação / Os ôtro os mais velho mais cabeçudo / Voltaro pru qui era pru pó do chão / Adispois de cumê tudo / Cumêr` precata surrão / Cumêr` côro de rabudo / Cumêr` cururu rodão / E as cacimbas do ri Gavião / Já deu mais de duas cova d'um cristão / Inté aquela a da cara fêa / Se veno só dexô a terra alêa / Foi nas pidrinha cova de serêa / Vê sua madrinha / Evêi de mão c'ua vea / Na catinga morreu tudo / Qui nem percisô caxão / Meu compadre João Barbudo / Num cumpriu obrigação / Vai prá mais de duas lua / Que meu pai mandô eu i no Nazaré / Busca u`a quarta de farinha / Eu i o irmão Zé Bento vinha andano a pé / Mãe lua magrinha que está no céu / Será qui cuano eu chegue in minha terra / Aina vô encontra o qui é meu / Será que Deus do céu aqui na terra / De nosso povo intonce si esqueceu / Na catinga morreu tudo / Qui nem percisô caxão / Meu compadre João Barbudo / Num cumpriu obrigação.¹⁵

¹⁴ LP Na Quadrada das Águas Perdidas (1978).

¹⁵ Glossário de Ernani Murilo:

O sertão, apesar da escassez de tudo, sempre será a representação ideológica de casa. Mesmo quando a casa é humilde, haverá a necessidade do retorno, tão necessário quanto a retirada, pois só assim se apresentaria uma espécie de ciclo e/ou o mito do eterno retorno. Em Elomar essa ideia é recorrente, como também é a impressão que se tem dos ajuntamentos dos espaçamentos de saudade, elemento que se fundamenta como um solo estruturante das ideologias do cantador para destacar o ambiente e a cultura do sertão (SILVA, 2014).

Realmente a retirada é fruto das conjunções desfavoráveis a que o sertanejo é constantemente exposto. A opressão, a fome, a sede, a privação e a luta para não morrer, fazem parte da vida do homem do sertão árido, mas não acreditamos que nada disso justifique a visão sobre o sertanejo como um indivíduo determinado pelas adversidades do meio. A imagem do sertanejo não pode vir associada a um destino pré-determinado, seu futuro não pode ser o do viver constantemente uma situação pacífica e impotente diante das fatalidades que o cercam.

A leitura que Elomar faz de seu tempo e lugar permite criar discursos e representações de mitos e identidades de um sertão em símbolos poéticos.

O Quilimero assunta meu irirmão – Expressão comum de saudação. Climério, ouça meu irmão, preste atenção no que lhe digo.

Iantes mêmô – Antes mesmo.

Quinda tá lá – Que ainda está (encontra-se) lá.

Cabiçudo – Teimoso.

Voltaro pru qui era pru pó do chão – Belíssima construção na essência do pouco falar do catingueiro, corresponde a voltarem para aquilo que o homem foi e é: pó do chão. O sentido bíblico, entendido no dialeto e no Universo do catingueiro, fica patente nessa expressão.

Cumêr' precata surrão – Comeram o couro das alpercatas; a crônica registra casos dessa natureza nas grandes secas do sertão.

Cumêr' coro de rabudo – O rabudo é um grande rato catingueiro.

Cumêr' cururu rodão – Sapo de barranco do rio, anunciador das chuvas, também chamado de o profeta da rio; ouvido com atenção pelo catingueiro por anunciar a chuva no sertão.

Mais de duas covas d'um cristão – Nessa expressão diz-se que a seca é tremenda pois que, para se conseguir um pouco de água do leite seco do rio tem-se que cavar um poço de mais de três metros de profundidade.

Inté aquela a da cara fêa – Expressão muito utilizada pelo sertanejo: a da cara fêa é a fome que assola periodicamente aquelas regiões.

Foi nas pidrinha cova da serea – O catingueiro chama de pidrinha o inferno, ou o purgatório, ou simplesmente o lugar dos duendes; cova da serea é a especificação da expressão anterior.

Vê sua madrinha – A morte, madrinha da fome.

João Barbudo – Mandacaru.

Num cumpriu obrigação – Não precisou enterrar; o João Barbudo, espécie de mandacaru é utilizado na confecção de caixões.

I no Nazaré – A expressão refere-se a Nazaré das Farinhas, centro produtor de farinha no Recôncavo Baiano.

U'a quarta de farinha – 40 litros de farinha.

Esses seriam pressupostos da intertextualidade, notando que tanto a identidade nacional como a regional são construções mentais, e nessa construção “cantador” dialoga com suas experiências efetivas fazendo surgir outras realidades, muitas vezes em construções épicas.

O sertão na obra elomariana não é um recorte preciso do sertão baiano. É, na verdade, espaço além desse fragmento territorial e livre de qualquer influência estrangeira moderna, pois a representação discursiva do sertão moderno de Elomar é um constructo entre o espaço-tempo sem abertura para o americanismo, por exemplo. Uma busca de elementos na construção de um sertão que nem está no presente, nem no passado, mas em uma relação com passado medieval, a criação poética, os elementos geográficos, históricos, culturais.

Elomar deixa-se também conduzir pelas influências portuguesas e ibéricas historicamente semeadas pela colonização de seus ancestrais. Sua obra não é apenas a representação do sertão, mas o inventário daquilo que pode ser conhecido e reafirmado em seus símbolos: lá está a caatinga e as pessoas que fazem parte desse mundo: os catingueiros, com sua pronúncia bastante própria do idioma português antigo. Foi na presença deles que Elomar cresceu, ouvindo histórias, aprendendo seu linguajar. No romance *Sertanílias* (2008) ele faz uso de elementos semelhantes aos romances de cavalaria para contar as aventuras de Sertano, um homem de muito conhecimento que alterna entre o idioma culto e o idioma catingueiro, além do latim e outras línguas.

Tais influências são também percebidas ao sabor do tempo, mais especificamente, ao período medieval, por mais anacrônico que isso possa parecer. Em 1500, enquanto a *terra brasilis* ganhava o status de Éden, pela suntuosidade e pujança, os sonhos europeus pelas mãos dos exploradores desembarcavam no paraíso localizado abaixo do Equador, dando a oportunidade de fartarem-se como podiam de todas as permissividades que se davam por direito (FARIA *et al.*, 2021, no prelo).

Certo é que não vivemos aqui a Idade Média e que a medievalidade lenta e gradualmente cedia espaço para a Idade Moderna na Europa, verdadeiro renascimento nas artes, na política, na sociedade e na religião. Ainda assim, muitos resquícios do medievo português foram encontrados no Nordeste brasileiro, por meio dos chamados movimentos de cunho messiânico milenares.

O messianismo é um movimento religioso, político e social de contestação caracterizado pela busca de um paraíso na terra, através de um messias, um líder carismático que atua como um intermediário entre a divindade e o homem. Esse líder indica as atividades e os caminhos que deverão ser seguidos pelos adeptos até que seja alcançado o Paraíso Terreal (MEDEIROS, 2011, p. 223).

A primeira corrente milenar portuguesa nasceu com a lenda do milagre de Ourique, a partir da Idade Média.

A lenda conta que um pouco antes da Batalha de Ourique, D. Afonso Henriques foi visitado por um velho homem, que o rei acreditava já ter visto em sonhos. O homem fez-lhe uma revelação profética da vitória. Disse-lhe também para, na noite seguinte, sair do acampamento sozinho, logo que ouvisse a sineta da ermida onde o velho vivia. O rei assim fez. Foi então que um raio de luz iluminou tudo em seu redor, deixando-o distinguir, aos poucos, o Sinal da Cruz e Jesus Cristo crucificado. Emocionado, ajoelhou-se e ouviu a voz do Senhor, que lhe prometeu a vitória naquela e noutras contendas. No dia seguinte, D. Afonso Henriques venceu a batalha. Conforme reza a lenda, D. Afonso Henriques decidiu então que a bandeira portuguesa passaria a ter cinco escudos, ou quinas, em cruz, representando os cinco reis vencidos e as cinco chagas de cristo (PORTO EDITORA, s.d., n.p.)

Posterior a isso nascem correntes e movimentos de cunho messiânico-milenares. Vale a pena salientar que, tais correntes/movimentos desenvolvem-se de forma mais ampla, violenta e profunda na Idade Média, mesmo que suas origens sejam bem mais antigas.

Em segundo lugar, o sistema coronelista. O coronelismo baseava-se numa relação de obrigação e lealdade dos agricultores e vaqueiros para com o coronel (proprietário da terra) e, em contrapartida, o coronel garantia moradia e proteção para seus empregados. A terra do coronel ficou conhecida como latifúndio e, dentro do latifúndio a estrutura era a seguinte: existia a casa principal e maior dentro do latifúndio onde residiam o coronel e sua família, a casa dos trabalhadores do latifúndio (agricultores e vaqueiros viviam com suas famílias dentro das terras do coronel); uma pequena escola para os filhos desses trabalhadores e, também, um pequeno armazém de secos e molhados onde os trabalhadores compravam os proventos para a manutenção de suas famílias e casas.

Ir contra as ordens do coronel era ver-se desempregado e tendo que emigrar com toda sua família para uma região distante daquela, pois, dificilmente os outros coronéis da área os empregaria a seu serviço. Para além disso, o coronel era também o líder político do município em que tinha suas terras e sua palavra era a lei.

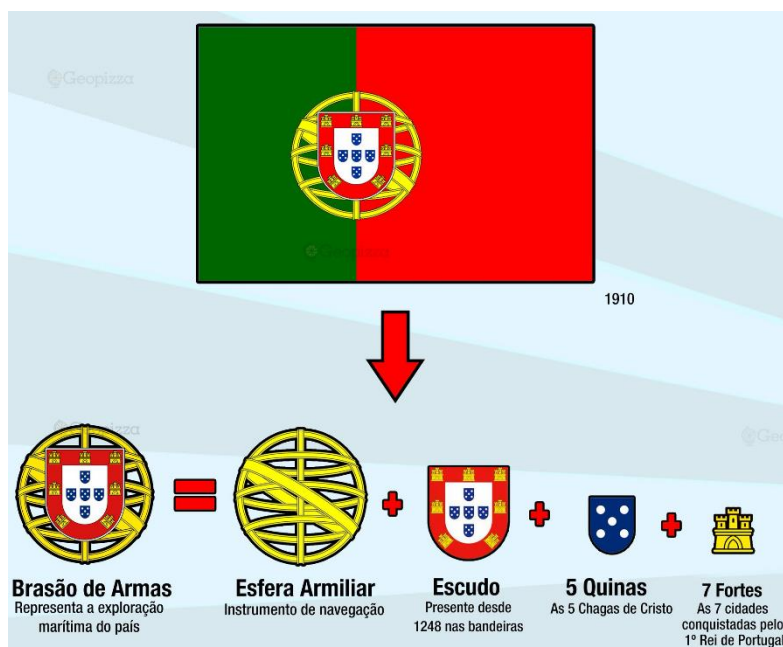


Figura 10: Bandeira de Portugal e a representação de seus símbolos. Fonte: <https://pbs.twimg.com/media/Ecg8OrmXgAEsADY.jpg:large>

Acerca do coronelismo, podemos dizer que, salvaguardada as devidas proporções, o latifúndio seria exemplo de uma espécie de “feudo” no sertão nordestino tendo a figura do coronel comportamentos de “senhor feudal”; além disso, a produção de suas terras estava assentada na monocultura e na criação de gado – os trabalhadores dos latifúndios eram os responsáveis pelo cultivo e manutenção do plantio para além do pastoreio das diversas reses do rebanho do coronel; alguns ainda tinham a possibilidade de plantar pequena horta e cultivar feijão, milho e palma (planta do sertão utilizada para alimentar os animais, um tipo de cacto) nas terras concedidas pelo coronel.

A organização socioeconômica surge, pois era mais ligada ao modo de produção feudal que capitalista. Assim, outro importante ponto a ser considerado é a legitimação da honra. A defesa da honra para o nordestino, nomeadamente o nordestino do sertão, era algo muito sério. Movimentos como o cangaço tiveram essa defesa da honra como ponto de início – a contenda entre famílias que duraram gerações, a vingança por ofensas vistas como imperdoáveis era o que impulsionava esses homens.

Tal qual “cavaleiros andantes”, eles enveredavam pelas trilhas do sertão em luta por suas causas particulares ou em defesa de algum coronel que os contratasse como uma espécie de “exército particular”. O último ponto, está contido na cultura. No Nordeste, a cultura “trovadoresca” sobreviveria até os nossos dias. Nas feiras de rua do interior nordestino é comum encontrar duas

coisas: livretos de literatura de cordel e cantadores populares. O Nordeste conserva a tradição da poesia popular difundida e publicada em pequeninos livros, de constituição simples e que em tempos pretéritos eram vendidos pendurados em um cordão cuja denominação era cordel; atualmente, esses livretos não são mais vendidos dessa forma, mas em cima de tabuleiros nas feiras populares e dificilmente um nordestino não teve contato com essa literatura desde a mais tenra infância.

Esses mesmos constitutivos seriam responsáveis por manter viva a memória e a identidade do sertão. É de Castells (2010) a ideia de que a identidade é reforçada pela linguagem compartilhada no decorrer do tempo e, ainda, como forma de delimitar as fronteiras imateriais da região.

Isso se deve ao fato de que, sob uma perspectiva histórica, a língua estabelece o elo 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).

Junto às poesias populares impressas, ainda existem cantadores (“trovadores”) que recitam esses versos em forma de canção. Normalmente se fazem acompanhar de um violão e com seus acordes cantam os versos populares; outras vezes, pedem um mote a alguém que esteja por perto e de uma palavra específica constroem toda uma canção de puro improviso, e não só.

Além da participação daqueles que os ouvem, muitos dos cantadores populares entoam versos ligados às novenas e às datas religiosas (nomeadamente as celebradas pela Igreja Católica), fazendo também parte do seu universo a religiosidade das gentes do sertão. Sim, no Brasil não houve medievalidade, mas isso não impediu que seus ecos fossem ouvidos. Como desdobramento, constatamos, ainda, a sutil presença de uma medievalidade em extinção, repleta de significados.

Elomar é autor de uma bricolagem em que se nota traços da multiplicidade cultural em seu *corpus* sertanejo, como a linguagem dialetal, com suas formas peculiares de expressão e elementos da história colonizadora. Essa maneira é percebida por alguns pesquisadores como um modo de reconhecer elementos comuns ao passado identitário.

Tais elementos (e influências) são reconhecidos em sua biografia musical de diversas maneiras: nas imagens que as canções permitem formar, nos temas

construídos e tão habilidosamente narrados; de modo direto, nas palavras utilizadas; ou, ainda, nas melodias que fazem a união desses elementos.



Figura 11: Trajes típicos. À esquerda o gibão português do período medieval. À direita, modelo de gibão bastante comum, usado pelos vaqueiros do sertão nordestino. Fontes: <https://www.pinterest.pt/pin/157907530674751663>. <https://www.pinterest.pt/pin/304485624812980814>.

De sonoridade e lírica bem característica, a canção “O Rapto de Joana do Tarugo¹⁶” evidencia o trovador medieval, promovendo ao povo conhecimento da sua cultura, religião, costumes e dramas. Silva (2014) enfatiza que assim como faziam os trovadores, também os cantadores e violeiros apresentam as próprias visões das paragens em que estiveram atualizando as informações do imaginário e do experienciado, como testemunha de um mundo de dentro e de fora. Nessa canção acontece o resgate de um “denso artefato mnemônico e cultural” por meio de uma fresta da erudição do compositor, apesar do sertão que lhe habita e do público a quem se dirige (OLIVEIRA, 2014). Observemos a letra:

Infrentei fôssos muralha e os ferros dos portais / só pela graça da gentil
senhora / filtrando a vida pelos grãos de ampolhetas mortais / d'além
de Tras-os-Montes venho / por campo de justas honrando este amor /
me expondo à Sanha Sanguinária de côrtes cruéis / infrentei vilões no
Algouço e em Senhores de Biscaia / fidalgos corpos de armas
brunhidas / não temo escorpiões cruéis carrascos vosso pai / enfreado
à porta do castelo / tenho meu murzelo ligeiro e alazão / que em lidas
sangrentas bateu mil mouros infiéis / O Senhora dos Sarsais /
minh'alma só teme ao Rei dos reis / deixa a alcôva vem-me à janela /
O Senhora dos Sarsais / só por vosso amor e nada mais / desça da
tôrre Naíla donzela / venho d'um reino distante, errante e menestrel /

¹⁶ Do LP “Na Quadrada das Águas Perdidas” (1978).

inda esta noite e eu tenho esta donzela / minha espada empenho a
 uma deã mais pura das vestais/ aviai pois a viagem é longa / e já vim
 preparado para vos levar / já tarda e quase que o minguante está a
 morrer nos céus / O Senhora dos Sarsais / minh'alma só teme ao Rei
 dos reis / deixa a alcôva vem-me à janela / O Senhora dos Sarsais / só
 por vosso amor e nada mais / desça da torre Juana tão bela / Naíla
 donzela, / Juana tão bela.¹⁷

Elomar conta a história de um valente cavaleiro (cujos atributos incluem, naturalmente, a dignidade, a honra, a justiça etc.) que está disposto a enfrentar o que for preciso para buscar sua amada. A estrutura musical possui uma estruturação de canção de amor cortês, ao estilo das cantigas medievais do século XII, contendo elementos do imaginário medieval ibérico. As dificuldades a serem superadas incluem o fosso, a muralha e as portas do castelo. Acompanham as dificuldades o campo de sarças, que é uma espécie de espinheiro, vegetação muito comum ao redor dos castelos em Portugal. A dificuldade em atravessar esse campo de espinhos para ter acesso ao castelo e à amada também faz referência a um tesouro protegido: o coração do homem, seus valores e sentimentos. A natureza divina é aqui também encontrada, primeiro no Antigo Testamento, quando Deus se manifesta a Moisés na sarça ardente e posteriormente na imagem da coroa de espinhos de Cristo, na sua Paixão.

Geograficamente temos Portugal (região do Trás Os Montes e Algouço) e Espanha (Biscaia). Nesses lugares o cavaleiro Elomar lutou em justas, se deparando até com os mouros (infiéis) é através desta dinâmica social representacional que o mundo atua nos sujeitos e os sujeitos atuam no mundo, reatualizando mitos, forjando realidades históricas. Lançando mão de elementos pertencentes ao seu universo, Elomar tece uma rede vasta de significações,

¹⁷ Glossário de Ernani Murilo:

“Campos de Justas”: Expressão medieval; reflete a preocupação da Igreja durante o feudalismo europeu em criar a Cavalaria Medieval, levando para o campo de justas as desavenças entre os senhores feudais, numa época em que a Europa se via pressionada pela presença árabe no Mediterrâneo e Península Ibérica.

Justas: Torneio medieval que servia como uma criação da mentalidade ética cavaleiresca de culto à coragem e ao heroísmo. O que evidencia ainda mais a necessidade de o homem se mostrar com princípios de honra e força para agradar a Deus e à senhora, além do respeito à palavra dada e o zelo pela própria reputação.

“Algouço”: Região de Portugal.

“Murzelo”: Animal, cavalo (caracterizado pela cor).

“Senhora dos Sarsais”: Em Portugal é comum o castelo estar cercado por um campo de sarsas, ou seja, sarça. O curioso é que Elomar tinha apenas uma intuição a respeito, comprovada depois em conversa com pessoas da região, recém-vindas do “Reino de Portugal”.

“Naíla donzela”: O primeiro nome próprio, o segundo uma referência adjetiva.

cujos sentidos muitas vezes parecem opacos para quem está mais distante. Sua música está impregnada de suas leituras, de seus estudos, mas principalmente carregam suas impressões cotidianas, impressões essas que não podem ser colocadas fora da história. (VITENTI, 2009).

Elomar consegue transitar de modo habilidoso entre os elementos de um mundo que herda o passado literário, o pensamento mítico heroico e o aventureiro.

Essa composição reflete uma estrutura temática fundamentada num sertão que absorve e replica influências do passado para, então atualizar o sertanejo destemido e virtuoso que, tendo o seu próprio reino, seu “sertão profundo”, parte em direção à mais uma conquista, à mais uma vitória: o amor daquela que lhe seria impossível, caso não estivessem presentes tantas qualidades, além de seus castelos, reinos distantes, muralhas e carrascos.

Tem-se aqui o eu-lírico na forma de herói que, destemido, lança-se em busca da *gentil senhora* (a amada, sob qualquer possibilidade: a mulher, a terra, a subsistência, a própria alma – tão diferente do vaqueiro na secura do pó). Sob a forma de Cantiga de Amor, ocorre que os sentimentos amenos são infringidos, deixando de ser uma vassalagem paciente e humilde (HALBACHS, 2006), bem como uma experiência baseada apenas na aspiração não correspondida pelo objeto inatingível, mantendo-se um estado de tensão que nunca chega ao fim (NAXARA, 2006).

O eu-lírico da canção mantém aproximação com os grandes heróis medievais, o que faz com que sua letra se aproxime à Cantiga de Amor, porém, sem a vassalagem, visto que não há uma atitude submissa do vassalo, ao contrário, tem o objetivo de raptar a amada para a concretização do amor à essa “Senhora dos Sarsais”.

O resgate desse estilo cavaleiresco é também uma maneira de conhecer da arte a capacidade de se alimentar das tradições construídas ao longo do tempo e da história, em diversas junções e leituras até a imagem do sertão. Tal transformação fundamentada em tempos distantes e em elementos da história do lugar permite a fundamentação poética desse espaço imaginário, com suas múltiplas interpretações realizadas pela memória e pelas experiências do sujeito em diálogo com o passado.

Essas experiências, advindas de construções intertextuais são sempre ricas de sentidos e de aprofundamentos, pois cada produção artística é um conjunto novo de histórias vividas. Elomar rememora as cantigas do mundo medievo, relendo-as e as analisando, mantendo-se sempre próximo desse modo de cantar o amor.

Elomar trabalha um mundo que não existe mais, e, ao fazer isso, constrói diálogos com e para aquele mundo medieval já distante, dialogando com suas origens, ainda que muitas vezes o faça sob novos contextos, posto que as culturas exercerão de forma perene influências parciais umas sobre as outras.

Utilizando um método de junção de elementos eruditos e populares, presta de maneira bastante própria e elegante homenagens às tradições da lírica trovadoresca agora transposta para o sertão, intertextualizando com a literatura e com a música os pressupostos de conhecimento de outras literaturas e culturas.

Elomar representa as tradições de seu sertão, cujo resgate da oralidade funciona como meio de aproximação entre as pessoas e como ferramenta para a atualização do cotidiano, recurso bastante usado no medievo cuja transmissão era “oral, através dos jograis-recitadores, cantores e músicos ambulantes que divulgavam nas feiras, castelos e cidades um repertório musical e literário estimulado diretamente pelos ouvidos” (SARAIVA, 1975, p.37).

As canções de Elomar também possuem os artifícios linguístico-melódicos peculiares à especificidade da linguagem literária, apresentando som, ritmo, imagens, métrica e sintaxe diferenciados. Tais elementos intensificam, condensam, invertem e/ou ampliam os signos em criação de semânticas diversas.



Figura 12: Cancioneiro de Elomar. Caixa contendo 14 cadernos com 49 partituras do cancioneiro de Elomar Figueira Mello para voz e violão; um livro sobre a obra e o universo sonoro do compositor de autoria do jornalista João Paulo Cunha e fotos de Kika Antunes (80 páginas); Caderno "Notas e Letras", com as notas de edição das partituras e letras das 49 canções, todas revisadas por Elomar (60 páginas). O projeto gráfico é do artista plástico Máximo Soalheiro.

O trabalho artístico de Elomar é uma atualização e uma transposição daquilo que ele próprio testemunha no mundo, transformando suas realidades em sua “mudernage”. É um efeito e ao mesmo tempo um caminho seguido por todos que se valem da arte. Ao modo de um menestrel que não somente recita, mas que recita e canta sua poesia para o mundo¹⁸.

A partir do século XVI, a lírica foi abandonando o canto para se destinar cada vez mais à escrita; todavia, mesmo separados, o poema continua preservando traços da antiga relação com a música. Certas formas poéticas como os madrigais¹⁹, o rondó²⁰, as baladas²¹ e as cantigas não só medievais como modernas ainda travam claramente um diálogo com a música: explorando a sonoridade no próprio texto verbal.

¹⁸ Na Idade Média não havia distinção entre o trovador e o menestrel. Assim, o poeta fundia-se ao cantor, àquele que entoava declamando sob todas as formas os seus escritos. Somente com a invenção da imprensa é que há gradual separação.

¹⁹ Pequena composição poética que encerra um pensamento delicado, terno ou galante.

²⁰ Poema de forma fixa, de origem francesa, composto em versos de oito ou dez sílabas, em duas rimas, com a seguinte estrutura: uma quintilha (rimas aabba); um terceto (rimas aab), ao qual se ajusta, à guisa de refrão, a primeira ou primeiras palavras da peça; uma segunda quintilha (rimas aabba), também seguida do mesmo refrão. Tal refrão não se conta como verso, nem rima com qualquer dos versos anteriores. Na literatura de língua portuguesa, esse tipo de poema lírico tem sofrido pequenas modificações em sua forma.

²¹ Na Idade Média, poema lírico de origem coreográfica, primeiro cantado, depois destinado somente à recitação. A partir do século XVI, poema de forma fixa, composto de três estrofes seguidas de um refrão de meia estrofe. Desde o final do século XVIII, pequeno poema narrativo formado de três oitavas e uma quadra chamada "oferenda" ou "ofertório".

Ainda que tal separação coloque em planos distintos duas formas da mesma expressão, música e poesia mantiveram-se em ligação, pois “a poesia dos trovadores havia promovido a aliança medular entre a letra do poema e o som, de modo que não se concebia a poesia separada da instrumentação e do canto. (daí o designativo *canção, cantiga, cantar*)” (MOISÉS, 2003, p. 282).

A canção popular caracterizada como um discurso associativo de aspecto afetivo e significativo, é parte da memória coletiva de uma comunidade, funcionando como indicador de determinadas práticas sociais e de repertórios específicos, além de relacionar-se a todo um contexto histórico e geográfico. Nos dizeres de Luiz Tatit (1996, p. 9), “o cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entonação coloquial”. Logo, as canções trazem “tensões” locais e aspectos cheios de oralidade e lembranças de uma comunidade e de seu tempo.

Ao considerar a linguagem literária um desvio, ou melhor, uma “deformação” da linguagem comum, vemos nitidamente que o menestrel propõe uma poética, embora sem os limites e tabus prefixados pelas escolas literárias. O valor artístico da obra de Elomar, ao escapar do padrão e dos ditames da maioria da crítica literária, consegue dialogar não só com contexto nordestino como com o feudal via linguagem *sertaneza*. Tal “fusão” leva-nos a pensar ainda mais no estranhamento do texto elomariano como elemento literário, graças à estilização.

Em seu cancioneiro, Elomar possui alguns exemplos de influência da literatura medieval. Sua atração por essa arte é notável pela quantidade de leituras por ele realizadas: conhece inúmeros romances de cavalaria e poemas da lírica dos trovadores provençais e poetas galego-portugueses da época. Com relação à música pouco lhe chegou às mãos. Em depoimento pessoal, relatou o compositor que pouco conheceu dessa arte, apenas algumas cantigas de Martin Codax²². O que ele relata surpreendentemente, segundo depoimento histórico

²² Martín Codax foi um jogral galego. Pouco se conhece acerca da sua biografia, a começar pela sua origem. Acredita-se que seja oriundo do sul da Galiza — de Vigo, uma vez que, em seus poemas, há numerosas referências a essa cidade — ou da ilha de São Simão, em Redondela. O cancioneiro codaciano, legado pelo *Pergaminho de Vindel* e pelos Cancioneiros da *Vaticana* e da *Biblioteca Nacional*, é considerado um dos mais representativos da escola trovadoresca peninsular. Essas sete composições parecem, pela unidade sequencial que as une, compor um ciclo poético-narrativo protagonizado pelo sujeito enunciativo feminino, constituindo, uma espécie de texto unitário que se organiza numa sucessão serial, coerente e acabada, com

concedido ao jornalista Aramis Millarch, é que passou a criar melodias e harmonias “medievais” lendo os romances de cavalaria. E ainda assevera: a influência é maior no *ler* do que no *ouvir* ou no *tocar* (MELO, 1980).



Figura 13- Cordéis nordestinos. Acima, à esquerda: História da Donzela Teodora, cordel de Leandro Gomes de Barros editado por João Martins de Athayde. À direita, capa do CD “Carlos Magno em Cantoria”, de autoria dos cantadores cearenses Geraldo Amâncio e Zé Fernandes. Suas composições apresentam o mito do referido herói cavaleiresco medieval. Abaixo, à esquerda: Rei Lear em cordel, de Marco Haurélio. À direita: Cordel produzido para difusão da história da Idade Média.²³

valor aparente de canto de expectativa lograda, mas, na realidade, expressão de um desejo frustrado - porque irrealizável - e da progressiva passagem de confiante esperança para a contristada resignação de uma mulher que procurara tornar real, concreto, um sonho de amor constituído sobre os *topói* da tradição poética da cantiga de amigo (PORTO EDITORA, s.d., n.p.).
Fonte: [https://www.infopedia.pt/\\$martin-codax](https://www.infopedia.pt/$martin-codax).

²³Fontes: <http://trovaserepentes.blogspot.com/2010/10/carlos-magno-em-cantoria.html>.
<https://www.manole.com.br/rei-lear-em-cordel/p?uam=true&mobile=4>
<https://www.netmundi.org/home/2020/historia-da-filosofia-em-cordel-pdf-para-baixar>

As cantigas de amigo medievais falam do sofrimento amoroso de uma mulher, que espera por seu amigo (o homem amado). A mulher fala em primeira pessoa, mas as cantigas eram de autoria de homens. Assim, “a voz feminina pautava-se submetida a um discurso de autoria masculina” (ARAÚJO; FONSECA, 2012, p. 38). No caso da cantiga de Elomar, isso é muito mais livre: quem fala em primeira pessoa é um homem, e a mulher é tratada como amigo, e também como madre, figura que nas cantigas galego-portuguesas é a mãe da mulher que fala na cantiga, e a quem se queixa por sua desilusão amorosa. Para Elomar, a madre amiga é má, pois mentiu jurando amor que não tem fim. A canção *Cantiga de Amigo*²⁴ é uma das representantes da vertente do idioma castiço na obra de Elomar:

Lá na casa dos carneiros / Onde os violeiros / Vão cantar louvando
você / Em cantiga de amigo / Cantando comigo / Somente porque você
é / Minha amiga mulher / Lua nova do céu / Que já não me quer /
Dezessete é minha conta / Vem minha amiga e conta / Uma coisa linda
pra mim / Conta os fios dos seus cabelos / Sonhos e anelos / Conta-
me se o amor não tem fim / Madre amiga é ruim / Me mentiu jurando
amor que não tem fim / Lá na Casa dos Carneiros / Sete candeeiros /
Iluminam a sala de amor / Sete violas em clamores / Sete cantadores /
São sete tiranas de amor / Para amiga em flor / Que partiu e até hoje
não voltou / Dezessete é minha conta / Vem amiga e conta / Uma coisa
linda pra mim / Pois na casa dos carneiros / Violas e violeiros / Só vivem
clamando assim / Madre amiga é ruim / Me mentiu jurando amor / Que
não tem fim.

Em *Cantiga de Amigo*, Elomar apresenta os mesmos elementos que o tipo de composição tradicional, entretanto, não é a descrição pormenorizada do corpo da amiga, objeto da atenção tanto de Elomar quanto dos poetas medievais. As alusões ao corpo são sempre mais sutis, evitando referências explícitas.

O cabelo solto da mulher tem no mundo medieval um forte valor erótico, que normalmente se liga a uma ação. O fato de a mulher estar com os cabelos soltos também sugere na poesia medieval a virgindade, que se atrela à ideia da moça ser donzela. Além disso, observo o fato de o cantador na música pedir a revelação dos desejos e sonhos da moça pode proporcionar-lhe possibilidades mais reais ao amor.

A Casa dos Carneiros é o nome da fazenda de Elomar, na qual a canção se passa, lugar este que o homem abandonado compartilha com os amigos

²⁴ Do LP Das Barrancas do Rio Gavião (1972).

violeiros seus sentimentos. Assim, ao colocar aspectos de seu mundo, Elomar particulariza e reatualiza a forma da cantiga de amigo (VITENTI, 2009).

O enunciador, acompanhado por outros violeiros, canta tiranas para a amada (“Sete violas em clamores / sete cantadores / São sete tiranas de amor / para amiga em flor”). A tirana tem origens europeias e, no Brasil, foi introduzida pelos portugueses, tornando-se um gênero da cantoria popular. A temática utilizada nas tiranas geralmente aborda o amor trágico. O enunciador de *Cantiga de amigo* apresenta o *ethos* ressentido, do amante que canta a dor do abandono pela amada junto aos companheiros, na “sala de amor” da Casa dos Carneiros.

Impressionado com a profusão de imagens que, nas letras de Elomar, remetiam a representações do mundo medieval – como os castelos, reis, príncipes e princesas – Vinicius de Moraes atribuiu ao compositor o título de “príncipe da caatinga”. Inaugurou, dessa forma, uma tradição que acabou por se tornar uma espécie de chave para a interpretação da obra elomariana: a junção entre uma tradição musical e poética de origem medieval e ibérica e outra solidamente enraizada nas terras do sertão nordestino:

Suas canções são uma sábia mistura do romancelheiro medieval, tal como era praticado pelos reis-cavaleiros e menestrelis errantes e que culminou na época de Elizabeth, da Inglaterra; e do cancionero do Nordeste, com suas toadas em terças plangentes e suas canções de cordel, que trazem logo à mente os brancos e planos caminhos desolados do sertão, no fim extremo dos quais reponta de repente um cego cantador com os olhos comidos de glaucoma e guiado por um menino (OLIVEIRA, 2018b, p. 55).

Também encontramos na canção *Violêro*²⁵ características do medievo, agora transpostas para a linguagem dialetal sertaneza de Elomar:

Vô cantá no canturi primero / As coisa lá da minha mudernage / Juro até pelo Santo Minino / 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 / Apois pra o cantadô i violeiro / Só há treis coisa nesse mundo vão / Amô, furria, viola, nunca dinhêro / Viola, furria, amô, dinhêro não / 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 João / Pode acriditá meu companhêro / Dispois di tê cantado u dia intêro / O rei mi disse fica, eu disse não / Apois pra o cantadô i violeiro / Só há treis coisa nesse mundo vão / Amô, furria, viola, nunca dinhêro / Viola, furria, amô, dinhêro não / Si eu tivesse di vivê obrigado / Um dia inantes dêsse dia eu morro / Deus feiz os homi e os bicho tudo fôrro / Já vi iscrito no Livro Sagrado / Qui a vida nessa terra é uma passage / E cada um leva

²⁵ LP Nas barrancas do Rio Gavião, 1972.

um fardo pesado / É um insinamento qui desde a mudernage / Eu trago bem dent' do coração guardado / Apois pra o cantadô i violeiro / Só há treis coisa nesse mundo vão / Amô, furria, viola, nunca dinhêro / Viola, furria, amô, dinhêro não / Tive muita dô di num tê nada / Pensano qui êsse mundo é tudo ter / Mais só dispois di pená pelas istrada / Beleza na pobreza é qui vim vê / Vim vê na procissão u lôvado-seja / o malassombro das casa abandonada / Côro di cego nas porta das igreja / I o êrmo da solidão das istrada / Apois pra o cantadô i violeiro / Só há treis coisa nesse mundo vão / Amô, furria, viola, nunca dinhêro / Viola, furria, amô, dinhêro não / Pispiano tudo du cumêço / Eu vô mostrá como faiz o pachola / Qui inforca u pescoço da viola / Rivira toda moda pelo avesso / I sem arrepará si é noite ou dia / Vai longe cantá o bem da furria / Sem um tustão na cuia u cantado / Canta até morrê o bem do amô / Apois pra o cantadô i violeiro / Só há treis coisa nesse mundo vão / Amô, furria, viola, nunca dinhêro / Viola, furria, amô, dinhêro não (5 X)

A canção entoada pelo menestrel/violeiro enfatiza o bem maior dado ao cantador: a possibilidade de ser livre (“furria”) apesar da oferta de um rei que lhe pede para ficar circunscrito em seu castelo e não mais errante, fato que poderia colocar em perigo sua própria identidade.

Tendo a liberdade como base filosófica, o cantador (e violeiro) reveste-se de ornamentos próprios àqueles nobres e, desprezando o poder e as riquezas, reveste-se de uma dignidade e nobreza de tal magnitude que, conseguindo desprezar os homens, passa ao temor apenas do divino. Exaltando a liberdade e a alegria consegue escapar da materialidade e do tempo presente: seu mundo é universal e mantém seu tempo ligado a um passado épico, com supervvalorização das riquezas da alma.

O estilo de cantiga lírica dialoga com o imaginário dos violeiros nordestinos, com seus heróis itinerantes, cavaleiros andantes que circulavam por florestas cheias de perigos e mistérios.

É na identidade recontada que Elomar faz uma leitura de sertão; cria um sertão “fronteiriço” e recorre ao passado medieval para fundamentar a “identidade *sertaneza*”; ergue vaqueiros pela ética dos cavaleiros andantes; violeiros ao modo dos grandes trovadores; destaca a religiosidade, tão premente às duas culturas; assim como reafirma espaços tão masculinizados e, paradoxalmente, muitas vezes dominados pela aparente fragilidade feminina. Todos os aspectos destacados são empregados como recursos poéticos pelo cantador do sertão (SILVA, 2014).

Por essa mesma via também talvez se possa entender a recorrente presença de elementos atribuídos à literatura e à música medieval. *Martelo*,

gabinete e *moirão* são gêneros da cantoria nordestina, já a *trova*, além de ser um gênero de cantoria, é também um elemento claramente medieval, difundido nos séculos XI a XIII na Europa. Os versos “já inté cantei nas portas di um castelo dum rei qui si chamava di João” apresentam duas referências explícitas à Idade Média: a primeira, o castelo, tipo de fortificação que é centro de domínio social e econômico; a segunda, a referência feita a um rei João, talvez João I fundador da dinastia de Aviz ou apenas uma simples alusão à longa linhagem de reis portugueses chamados João. A referência ao trovador medieval está presente implicitamente no resto da música, sobretudo quando Elomar descreve o ideal do cantador/violeiro, que é levar sua arte a lugares distantes sem se prender a nenhum deles. Nesse sentido, pode-se ler uma atualização do ideal dos trovadores medievais, cuja intenção era igualmente apresentar sua música por vários reinos.

O chamado “catingueiro”, habitante das caatingas, cujas origens estariam relacionadas à mescla do indígena com o europeu, sendo que o sertão estaria isolado da civilização e do litoral. A ópera *Auto da Catingueira*, no quarto canto (O pedido²⁶) traz a seguinte passagem:

Já que tu vai lá pra fêra / Traga de lá para mim / Água da fulô que chêra
 / Um novelo e um carrim / Trais um pacote de misse / Meu amigo, ah,
 se tu visse / Aquele cego cantadô! / Um dia ele me disse / Jogando um
 mote de amô / Qui eu havêra de vive / Pur esse mundo e morre / Ainda
 em flô / Passa naquela barraca / Daquela mulê reizêra / Onde
 almoçamo paca / Panelada e frigidêra / Inté você disse uma loa /
 Gabano a bóia boa / Qui das casas da cidade / Aquela era a primeira /
 Trais pra mim umas brevidade / Que eu quero matar a sôdade / Fais
 tempo que fui na fêra / Ai sôdade... / Apois sim vê se num esquece /
 Quinda nessa lua chêa / Nós vai brincá na quermesse / Lá no riacho
 d'Areia / Na casa daquele home / Feiticêro e curadô / Qui o dia intero
 é home / Filho de Nosso Sinhô / Mas dispois da mêa noite / É lobisome
 comedô / Dos pagão qui as mãe esqueceu / Do batismo salvador / E
 tem mais dois garrafão / Cum dois canguim responsado / Apois sim vê
 se num esquece / De trazê ruge e carmim / Ah, se o dinhêro desse /
 Eu queria um trancelim / E mais treis metro de chita / Qui é pra eu fazê
 um vestido / E ficar bem mais bunita / Que Madô de Juca Dido / Zefa
 de lô Joaquim / Já qui tu vai lá pra fêra / Meu amigo, trais essas
 coisinhas / Para mim / Já que tu vai lá pra feira / Meu amigo, trais essas
 coisinhas / Para mim...

Sua obra também marca uma relação sincrética bastante interessante, tendo a composição como fio condutor a memória de um local na qual o emissário não teria acesso, mas que o resgata ao apresentar suas impressões.

²⁶ LP *Das Barrancas do Rio Gavião* (1972).

Entendemos a religiosidade presente em certas imagens: a quermesse e a “casa” do curador (terreiro?), curador (benzedor), feiticeiro/lobisomem, além do “canguim responsadô”²⁷ elemento ligado ao poder e à magia.

Elomar ultrapassa as referências geográficas e históricas trazendo um sertão como o espaço de interioridade, simbólico, denso, profundo. Assim, por exemplo, em *Campo branco*²⁸, o poeta trata tanto da aridez da caatinga como de seu próprio eu poético (“Campo branco minhas penas que pena secou / todo o bem qui nois tinha era a chuva era o amor / num tem nada não nois dois vai penano assim / campo lindo ai qui tempo ruim / tu sem chuva e a tristeza em mim”) . Além disso, na canção que dá título ao disco, os personagens se preparam para uma longa viagem sertão adentro, mil léguas depois da Serra da Carantonha, para acompanhar uma misteriosa e “arriscosa função”, de uma “beleza isquicida”, na companhia de Reis e mãe-Senhora, jornada impossível de se materializar no mundo físico, mas que retrata uma jornada poética em direção ao sertão profundo.

Em Elomar não apenas nos baseamos na razão e na estruturação lógica dos elementos. Vislumbramos condições de sobrevivência quase sempre ligadas ao transcendente, tendo a fé como mediadora para o seguimento da vida (“Deus deu, Deus tirô”) e os elementos dela decorrentes para a sobrevivência. Seus personagens não se apoderam dos recursos pessoais para a melhoria, mas, longe de se entender pacíficos, coadunam-se ao status da coletividade, na forma mais intrínseca de vida, na qual natureza e humanidade se pertencem.

São encontradas referências ao oriente, mais especificamente à Terra Santa. Oliveira (2018) apresenta as semelhanças: a caatinga brasileira e o deserto da Palestina, repletos de sol, áridos, pedregosos com os rebanhos de cabras e populações sofridas que encontram na religiosidade um de seus fundamentos.

A imagem do sertanejo é demarcada por Elomar como um povo duro e rústico e, ainda assim, forte e esperançoso por uma vida melhor; seja enquanto vive, seja após a morte, quando estará justificado por Deus após seus sofrimentos.

²⁷ Garrafa ou utensílio para guardar o capeta como forma de controlá-lo, a partir de certos favores conseguidos para depois libertá-lo de lá.

²⁸ LP Na Quadrada das Águas Perdidas (1978)

É também sob o campo da religiosidade que elementos sobrenaturais são cantados, na luta entre o céu e o inferno e nos temas das festividades religiosas, por exemplo; como o que se apresenta nos versos da canção *Favie!* (1983): “a vinda do grande rei / Jesus, o nosso redentor; ou em *Corban* (1992): “só ispero Cristo vim / eis qui chegam os maus / tempos do grande fim / treme a terra pela última vez / ais lamento / é vindo o Rei dos Reis”.

Os elementos religiosos também estão presentes na canção *A meu Deus um canto novo*:

Bem de longe na grande viagem / Sobrecarregado paro a descansar, /
 emergi de paragens ciganas / pelas mãos de Elmana, / santas como a
 luz / ve em silêncio contemplo, então / mais nada a revelar / fadigado e
 farto de clamar às pedras / de ensinar justiça ao mundo pecador / oh
 lua nova quem me dera / eu me encontrar com ela / no pispei de tudo
 / na quadra perdida / na manhã da estrada / e começar tudo de novo /
 topei in certa altura da jornada / com um qui nem tinha pernas para
 andar / comoveu-me em grande compaixão / voltano o olhar para os
 céus / recomendou-me ao Deus / Senhor de todos nós rogando / nada
 me faltar / resfriando o amor a fé e a caridade / vejo o semelhante entrar
 em confusão / oh lua nova quem me dera / eu me encontrar com ela /
 no pispei de tudo / na quadra perdida / na manhã da estrada / e
 começar tudo de novo / boas novas de plena alegria / passaram dois
 dias da ressurreição / refulgida uma beleza estranha / que emergiu da
 entranha / das plagas azuis / num esplendor de glória / avistaram u'a
 grande luz / fadigado e farto de clamar às pedras / de propor justiça ao
 mundo pecador / vô prossiguino istrada a fora / rumo à istrêla canora /
 e ao Senhor das Searas a Jesus eu lôvo / levam os quatro ventos / ao
 meu Deus um canto nôvo.

Constatamos, por meio das riquezas que compõe a obra de Elomar, que o seu canto é o próprio registro de lugares e fatos que se intercalam em narrativas épicas, românticas, heroicas, de contrição, etc.

Suas canções o colocam como testemunha das venturas apresentadas seja como autor de façanhas *ex tempore*, no qual o eu lírico é desafiado a sanar dificuldades; seja para enfrentar/elaborar temores e outros tipos de sentimentos gerados pela saudade, pelo abandono, pela distância ou pela seca, por exemplo.

As narrativas sugerem movimentos, transposições de lugares ou passagens de um ponto a outro que, a exemplo dos movimentos psíquicos lembram as elaborações pessoais acontecidas durante o processo de autoconhecimento.

5. OBJETIVOS

5.1 OBJETIVO GERAL

Analisar os aspectos da *anima mundi* nordestina e sertaneja que aparecem nas canções de Elomar Figueira Mello.

5.2 OBJETIVO ESPECÍFICO

Realizar uma análise simbólica dos elementos sociais e históricos contidos nas letras das canções selecionadas para este trabalho.

6 MÉTODO

O que propomos neste trabalho é lançar olhares sobre os elementos imagéticos apresentados nas canções de Elomar Figueira Mello, de modo a apresentar a alma de suas composições e, por assim dizer, a *anima mundi* de seu lugar, do mundo onde vive e canta.

Para isso, o caminho seguido ficou assim constituído: busca bibliográfica e científica sobre Elomar Figueira Mello; busca de referencial analítico para fundamentação teórica e, em seguida, levantamento discográfico do artista.

O processo de busca acerca dos trabalhos acadêmicos existentes sobre a alma sertaneja e nordestina retratada por Elomar Figueira Mello também contou com a combinação de descritores referentes aos temas da teoria analítica.

Foram utilizadas as seguintes bases de dados: Google Acadêmico, Portal de Periódicos Capes, SciELO, BVS, Revista Junguiana, Taylor and Francis Online, Wiley, Jung Journal, Psychological Perspectives, International Journal of Analytical Psychology, PQDT Open, Sapiientia Teses e Dissertações – PUC SP e Biblioteca Digital USP.

Selecionamos os seguintes descritores *Elomar Figueira Mello*, *expressão artística*, *anima mundi*, *espírito da época*, *análise*, *Jung*, *artist*, *alma do mundo*, *art*, *Psychology*, *cultural expression* e *psicologia analítica*.

Por meio desses procedimentos encontrou-se um total de 897 trabalhos e após a leitura dos títulos e resumos, 25 foram selecionados para leitura na íntegra. Foram excluídos trabalhos repetidos, não disponíveis na íntegra, trabalhos de conclusão de curso (TCCs), *book reviews*, e, ainda aqueles não relacionados ao tema, tais como: trabalhos no campo da arquitetura, trabalhos sobre estrutura linguística ou musical, festival de animação e cultura japonesa, trabalhos da psicologia com foco na clínica particular e na relação terapeuta-paciente, mitologia, entre outros distantes da temática abordada no presente estudo. Devido ao pouco material disponível, tendo em mente o recorte desta pesquisa, não foi considerado como critério de exclusão o tempo das publicações.

Portal de busca	Descritores	Resultados	Critérios de exclusão	Trabalhos salvos
Google Acadêmico	"Elomar Figueira Mello" AND "Análise"	185	- Trabalhos relacionados a estudos de música; - Trabalhos com foco na estrutura linguística; - Trabalhos de Conclusão de Curso (Graduação) - Trabalhos de Arquitetura	1) Tramas do sagrado: a poética de Elomar Figueira Mello (Tese - Programa de Letras e Linguística) Universidade Federal da Bahia, 2019. Autora: Simone da Silva Guerreiro. 2) Indivíduo e sociedade em Elomar Figueira Mello (Anais do III Congresso Internacional de História da UFG 2012). Autor: Helder Canal de Oliveira. 3) Peregrinos do sertão profundo: uma etnografia da música de Elomar Figueira Mello (Dissertação Antropologia Social USP 2005). Autor: André-Kees de Moraes Schouten. 4) Elomar Figueira Mello e antropologias periféricas: identidade e crítica à modernidade (Dissertação de Ciências Sociais, Universidade Federal de Uberlândia, 2013). Autor: Helder Canal de Oliveira. 5) Serões clássicos e sertões históricos em Elomar Figueira Mello (Artigo). Autores: Fernando Marvitor Duque Portela,

				Luiz Otávio de Magalhães. Revista Línguas e Letras, v.17, n. 36, pp. 148-167, 2016. 6) O reino encantado de um (in)certo sertão visto do alto de uma catingueira: uma abordagem discursiva da obra de Elomar Figueira Mello (Dissertação Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2015). Autora: Morgana Maria Pessoa Soares ** 7) A constituição piratópica do discurso Iliteromusical de Elomar Figueira Mello (Tese, Linguística, Universidade Federal do Ceará, 2015). Autora: Lia Raquel Vieira de Andrade. 8) "As coisa lá da minha mudernage": entre-lugar, modernidade e sertão na obra artística de Elomar Figueira Mello (Dissertação, História, Universidade Federal de Goiás, 2014). Autor: Helder Canal de Oliveira. 9) "Sinhores dono da casa o cantadô pede licença...". Um olhar sobre a repertório de Elomar Figueira Mello (1970 –
--	--	--	--	--

				Tempo Presente). (Anais XXV Simpósio Nacional de História - Fortaleza, 2009). Autora: Ada Dias Pinto Vitenti. 10) Um sertão Elomariano: identidade e modernidade na obra de Elomar Figueira Mello (Artigo). Autor: Helder Canal de Oliveira. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 54, pp. 361-392, 2018. 11) O Cancioneiro de Elomar: uma identidade sonora do sertão e suas Performances (Dissertação, Música, Universidade Federal da Paraíba, 2015). Autor: Lucas Oliveira de Moura Arruda. ** 12) O sertão encantado pelo aedo Elomar: metáforas da saudade (Dissertação, Letras, Universidade Federal de Sergipe, 2014). Autora: Tatiana Cíntia da Silva. 13) Retirada - Cantando a vida no sertão (Artigo). Autoras: Darcília M. P. Simões; Maria Suzett Biembengut Santade. Caderno Seminal Digital, n.19 v. 19, pp. 194-214, 2013.
--	--	--	--	---

				14) "Lamento sertanejo": experiências diaspóricas e a reinvenção das identidades culturais nordestinas na música popular brasileira nos anos 1960 e 1970 (Anais XXIX Simpósio Nacional de História, Brasília, 2017). Autor: André Rocha Leite Haudenschild. ** 15) "O sertão vai virar mar", a reinvenção do sertão na poética da Música Popular Brasileira (1960-1970) (Artigo). André Rocha Leite Haudenschild. Contexto, n. 31, pp. 5-26, 2017.
	"Anima Mundi" AND "expressão artística"	90 resultados	Nenhum sobre o tema (a maioria relacionada ao festival de animação homônimo).	
	"Anima Mundi" AND "expressão artística" AND "Jung"	27 resultados		16) Cidade & Alma Perspectivas atas do Colóquio de 20 de outubro de 2017. Orgs.: Acaci de Alcântara /Arthur S. C. Cabral / Vladimir Bartalini FAUUSP 2018.
	"Espírito da Época" OR "artist"	2.550 resultados	Muito amplo. Descartado.	
Portal de periódicos CAPES	"Elomar Figueira Mello" AND "Análise"	1 artigo		17) Da caatinga e dos catingueiros: ethé paratópicos no discurso literomusical de Elomar Figueira Mello (Artigo). Autora: Lia Raquel Vieira de Andrade. Letras de Hoje, 01 January 2018, Vol.

				53, (3), pp. 403-411.
Taylor and Francis Online (Base de busca em jornais e periódicos específicos da Psicologia Analítica: Jung Journal; Psychological Perspectives; International Journal of Junguian Studies)	"Anima Mundi"	9 artigos		18) David Tacey Ph.D. (2009) Mind and Earth, Jung Journal, 3:2, 15-32, DOI: 10.1525/jung 2009, 3.2.15.
Revista Junguiana	"Anima Mundi" "Alma do Mundo" "Espírito da Época"	Nenhum resultado		
	"Art" AND "Psychology"	4 resultados	Nenhum adequado ao tema	
Scientific Electronic Library Online - Scielo	"Anima Mundi"	1 resultado	Excluído - Artigo sobre animação	
	"Elomar Figueira Mello"	3 resultados	2 repetidos e 1 novo sobre música	
Biblioteca Virtual em Saúde – BVS	"Anima Mundi"	14 resultados		19) Soul in the world: symbolic culture as themedium for psyche . Warren Colman, 2017. Journal of Analytical Psychology.
	"Elomar Figueira Mello"	Nenhum encontrado		
	"Espírito da Época"	4 resultados	Nenhum sobre o tema	
Wiley (Journals que a plataforma abarca: Journal of Analytical Psychology; British Journal of Psychotherapy; Australian Psychiatry; Psychotherapy and Politics International; The Heythrop Journal; Berihite zur Wissenschaftsgeschichte; Journal for Eighteenth-Century Studies; Hypatia; Journal of Religious History)	"Anima Mundi"	113 resultados	Nenhum se adequa. Excluídos: Expressão da cultura japonesa; clínica particular e relação terapeuta-paciente; mitologia; book reviews; relacionados à religião, sobre Hillman e repetidos.	

ProQuest Platform Open Access Dissertations & Theses - PQDT Open	"Anima Mundi" AND "artistic expression"	Nenhum encontrado		
	"Anima Mundi" AND "creativity"	59 resultados	Nenhum se adequa.	
	"Anima Mundi"	899 resultados		
	Novos descritores para refinar a busca: "Anima Mundi" AND "artistic expression"	34 resultados	Excluídos: trabalhos sobre mitologia indígena norte- americana; foco no cine- ma, trabalho manual com colcha de retalhos de havaianos; teoria kantia- na; descrição de método de produção coletiva de arte; análise do símbolo Vesica Piscis, estética e mitologia grega; aplicação clínica individual; deficiências físicas.	20) Manifesting archetypal energy through music (Dissertação)** Pacifica Graduate Institute. Autor: Kevin Davis. Ano: 2010. 21) Welcoming the Wild: Eros and the Creative Process (Dissertação). Pacifica Graduate Institute. Autor: Odile Nicolette. Ano: 2012. 22) To own the art within the soul. A study of the development of creative voice in professional artistics (Tese). Pacifica Graduate Institute. Autor: Colin Zimbleman. Ano: 2011.
	"Spirit of the world"	18 resultados	Nenhum se adequa.	
	"Elomar Figueira Mello"	Nenhum resultado		
	"Art" AND "Psychology" AND "Cultural Expression" AND "Anima Mundi"	7 resultados	Nenhum se adequa.	
	"Art" AND "Psychology" AND "cultural Expression"	285 resultados		23) Art as neuronarrative of liminal experience (Tese - doutoramento em Psicologia). Saybrook University. Autora: Brenda Elliot. Ano: 2015.

Sapientia Teses e Dissertações - PUC SP	"Anima Mundi"	2 resultados	Nenhum se adequa (1 trabalho sobre religião e alquimia; 1 sobre sticker)	
	"Elomar Figueira Mello"	Nenhum encontrado		
Biblioteca Digital USP	"Anima Mundi" AND "psicologia analítica"	12 resultados	Nenhum se adequa	
	"Elomar Figueira Mello"	25 resultados	1 trabalho repetido, os demais não se adequam	
	"Anima Mundi"	4 resultados		24) Jardim, pedra, mar. Um olhar arquetípico para a cidade (Tese de doutoramento em Psicologia Social). Autora: Denise Batista Pereira Jorge. Ano: 2018 ** 25) Um muro para a alma: a cidade de São Paulo e suas pixações à luz da psicologia arquetípica (Tese de doutoramento em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano). Autor: Guilherme Scandiucci. Ano: 2014 **

Período de realização das buscas: 17/01/2020 a 04/03/2020.

O material acima exposto serviu de referência para o embasamento teórico acerca de tudo relacionado ao compositor. Para a análise, foi escolhido o método qualitativo por se tratar do mais adequado ao proposto, porque permite colher informações contidas em seu repertório como possibilidade de articulação entre o homem e seus universos internos e externos, sem importar a quantidade de canções, mas tudo o que estiver contido em suas letras.

Dessa forma, foi realizado um levantamento discográfico de modo a permitir quais canções seriam analisadas, aplicando-se como critério de busca e seleção apenas aquelas que fossem de autoria própria.

O cancionero de Elomar é composto por quase cem canções, o que tornaria inviável a tarefa de analisá-las em sua totalidade. Assim sendo, elencamos as canções compostas entre os anos de 1972 e 1999. Foi possível selecionar trinta canções compostas entre os anos de 1972 e 2005 para uma primeira análise. Para que isso fosse possível, buscou-se um método que contemplasse a canção, a letra e a música. Entendemos que o método deveria ser misto, combinando a Análise de Conteúdo (BARDIM, 2016) e Amplificação Simbólica para a letra e o Processo de Escuta (ROCHA, 2005) adaptado para o campo musical.

O procedimento de Análise de Conteúdo obedeceu a seguinte ordem: escuta livre e intuitiva das canções, com registro das imagens e temas recorrentes. Depois disso, foram construídas quatro categorias para análise: trajetória humana, o espírito humano, (des)encontros e o sertanejo. Na categoria “Trajetória Humana”, foram colocadas as canções que retratassem as dificuldades, esperanças e persistências do sertanejo afim de representar a capacidade de resistir presente em sua alma; a categoria “Espírito Heróico” traz as composições que cantam a coragem e demais qualidades próprias para o enfrentamento das adversidades; na categoria (Des)encontros estão as canções que Elomar compôs para tratar dos relacionamentos humanos e; finalmente, a última categoria, nominada “O sertanejo”, apresenta as venturas e desventuras do homem cotidiano; em passagens de sua vida e sua cosmovisão.

Entretanto, não seria possível realizar a análise das trinta canções. Assim, escolhemos uma canção para cada categoria. Era necessário que as escolhas ilustrassem o paradigma de certas vivências humanas, fundantes na construção do seu mundo sertanejo.

Foram pensadas quatro situações: uma que sintetizasse o sertanejo em seus confrontos existenciais. Uma que retratasse o brio, a coragem e as demais qualidades do sertanejo, na figura do vaqueiro a lidar com os animais. Uma situação que apontasse o contraste entre a aspereza da vida e a delicadeza dos sentimentos, ou seja, o sertanejo sensível e apto à relação amorosa e, por fim, uma que apresentasse a coragem e a urgência pela sobrevivência.

Foram escolhidas as seguintes canções-chave para a análise: *Gabriela*, de 1972, na voz de Xangai, do CD *Cantigas, Incelenças, Puluxias e Tiranas* de Elomar (1986). Essa canção, com características mais reflexivas, aponta o ser

humano em sua trajetória pela vida rumo ao implacável destino fadado a tudo que vive: o fim.

A segunda canção, chamada *História de Vaqueiros*, de autoria de Elomar e gravada no LP *Cartas Catingueiras*, de 1983 é uma homenagem aos atributos necessários aos vaqueiros: a coragem, a agilidade e a força.

A terceira composição, intitulada *Incelença pro amor retirante*, gravada originalmente em 1972 apresenta o drama e a dor da saudade que se mantém indefinidamente.

A última canção, chamada *Arrumação* aponta a temática da terra e da luta pela sobrevivência na secura do sertão. Ela vem sendo gravada por vários artistas, como Geraldo Azevedo, Diana Pequena, Saulo Laranjeira e Mônica Salmaso. Elomar a gravou pela primeira vez em 1972, no LP *Na Quadrada das Águas Perdidas*, de 1972.

Depois de selecionadas as canções-chave, passamos à análise, procedimento que incluiu as imagens sugeridas e as respectivas letras. A análise das canções obedeceu a seguinte ordem: escuta livre, imagens evocadas, letra e música. Em seguida, serão traçados comentários baseados no referencial junguiano e no procedimento de amplificação simbólica.

7 A TRAJETÓRIA HUMANA: GABRIELA

A canção *Gabriela*, de autoria de Elomar (letra e música), foi gravada em 1983, no disco *Cartas Catingueiras*, de 1983. O trabalho foi registrado em álbum duplo, com destaque para as sonoridades bastante elaboradas e os refinados acordes de violão.

A canção diz assim:

São três sortes, são três sina / Na estrada desse cristão / São três
irmã granfina / E de punhal na mão / Duma madrasta avarenta / O
home' num escapa, não / Cuma o cego na trumenta / E lá vai o cristão
/ São três sortes, são três sina / Ai, pobre cantador / São três irmã
firina / A Morte, a Saudade e a Dor / Oh Gabriela / Na Lagoa Bela / Lua
minguante / As éguas vão sonhar / São éguas baias / Brancas,
amarelas / São poldas pampas / Lindas gabrielas / Monjas cavalgadas
/ Vindas de estrelas / Muito recuadas / Lagoa da Porta / E nas horas
mortas / Um viado branco / Vem suzin', bebe²⁹

Marcado pelo dedilhado bem definido, o primeiro aspecto a nos chamar a atenção é o registro do falar sertanejo nordestino, ou "linguagem dialetal sertaneza", segundo o próprio Elomar. Essa linguagem e a visão de mundo a ela associada passam por uma transmutação semântica que lhes confere caráter poético. Conforme o glossário escrito pela ensaísta e professora Jerusa Pires Ferreira (2004) para os versos de Gabriela, as expressões "sorte", "sina" são palavras fortemente entranhadas na vida dos povos, cuja visão da estrada é o motivo principal. Só que aqui a estrada não é um percurso com retorno, mas um caminho só de ida, em encontros marcados e fortuitos com as chamadas três "irmãs firinas": morte, saudade e dor, daí a imagem do "pobre cantador". Note-se que as irmãs terríveis apresentam distinção de classe, elas são "grã-finas", e

²⁹ Glossário de Jerusa Pires Ferreira (2004):

Sorte, sina são palavras fortemente entranhadas na vida dos povos. A estrada é o motivo principal. Só que aqui a estrada não é um percurso com retorno mas uma ida ao encontro das Parcas.

As três "irmãs firinas" que fiavam, teciam e cortavam o tecido da vida, aqui recebem os nomes de Morte, Saudade e Dô. Também indispensável a figura da madrasta avarenta. Cada pedaço desta canção, que se delimita musicalmente em trechos de caráter diferente, se apoia na força ancestral e contundente da tradição oral, transmite um clima de magia permanente da primeira à última linha.

Misturam-se monjas e éguas, mulher e animal numa espécie de Bestiário.

Poldas numa cavalgada de estrelas, espécie de representação alada da alma, transgressão de tempos e espaços.

Misteriosamente, como numa colagem, surge o tema do veado branco, que aparece no mundo de encantamento medieval e que é também transmitido pela História do imperador Carlos Magno, um dos textos matrizes da nossa cultura popular e sertaneja. Esta é uma carta que transmite os desígnios da morte e aponta para as fontes da vida. O veado branco, espécie de anúncio da salvação.

trazem um punhal nas mãos assassinas, o que, de imediato, remete-nos à ideia de uma realidade social de espoliação e violência. Associada a ela, também indispensável está a figura da "Madrasta avarenta".

Cada pedaço desta canção, que se delimita musicalmente em trechos de caráter diferente, apoia-se na força ancestral e contundente da tradição oral, transmite um clima de magia permanente da primeira à última linha. A primeira parte (versos 1 a 12) traz à reflexão os sofrimentos humanos, vivenciados e influenciados pelas "parcas" mortíferas. Quem será "Gabriela"? Na segunda parte (versos 13 ao 23) ganha destaque essa misteriosa figura feminina, e junto à sua imagem, aparecem outras, como monjas e éguas, de estrelas muito distantes. Misturam-se monjas e éguas, mulher e animal numa espécie de Bestiário. Poldas numa cavalgada de estrelas, espécie de representação alada da alma, transgressão de tempos e espaços.

Misteriosamente, na terceira parte (versos 24 ao 27) surge a figura do veado branco que bebe das "horas mortais" anteriormente presente no mundo do romance de encantamento medieval, um dos textos matrizes de nossa cultura popular e sertaneja. Segundo Chevalier; Gheerbrant:

Pairando na via luminosa da lua cheia, acima e abaixo, avançando suavemente entre o aqui e o não-aqui enquanto olha para trás por sobre a espádua, este veado branco e brilhante faz a ligação entre os domínios terreno e espiritual, encarnando e conduzindo-os ao domínio simbólico e intermédio da alma (1988, p. 284).

Esta é uma imagem que transmite os desígnios da morte e aponta para as fontes da vida. Sendo o veadinho branco, uma espécie de anúncio da salvação.

A referência às Parcas da mitologia antiga, Cloto, Láquesis e Átropos, aquelas "três irirmã firina" que fiavam, dobravam e cortavam o fio da vida humana, pode parecer estranha quando se trata de um texto brasileiro de raízes populares escrito por um cantador e violeiro nordestino. Mas a presença dessas Parcas sertanejas não apenas confirma a cultura universal de Elomar como realça a permanência de certos caracteres mitológicos comuns nas mentalidades de povos de épocas e lugares muito distantes entre si.

Comentários

O enredo dessa canção apresenta os seguintes contextos: que o ser humano não escape da sina de seguir um caminho no qual encontrará

sofrimentos, fome e morte e que, apesar disso – e pelo viés da religiosidade - a existência poderá encontrar uma chance de salvação.

A mensagem transmitida pela letra da canção é utilizada de modo a trazer para o mundo a ideia de que o sertão guardaria local apropriado para a permanência das moiras. Entretanto, o tema é universal, pois temos fome, saudade e dor, independentemente da classe social. Nele habita o “cristão”, ou, o “pobre cantadô” em sua estrada de sofrimentos.

Se o ser humano na atualidade não consegue encontrar justificativas que lhe assegurem sentido e “recompensa” em meio a tantas dores, encontramos em Edinger (2020) o importante fundamento de que a busca de significado não tem produzido frutos porque o homem, ainda que tenha guardado muitos símbolos, não tenha se empenhado para sequer olhar para eles, quanto menos encontrar os seus significados, sobrando apenas a resignação diante de tantos males. Talvez por isso, as figuras das monjas cavalgadas, de éguas que vão sonhar e do veado branco, ainda bebê possam causar estranheza.

Sobre isso, Jung (2011b) chama a atenção para a ausência de uma vida simbólica a qual, curiosamente, seria a única a nos livrar das angústias que nos prendem sob a forma de repetições e sofrimentos. A morte, a saudade e a dor pertencem ao sensorial, perceptível à pele, aos olhos e à alma, são constitutivos que nos impelem para as explicações. Mas, não sendo possível fugir a essas “irmãs firinas” resta ao sertanejo, e a nós, a submissão à fé das razões incompreendidas (JUNG, 2011b, § 227):

Como nos mostra a experiência, a fé, em geral, toma o caminho mais curto, o que a obriga a abster-se de uma crítica absolutamente incompatível com seu objeto. Tal crítica, com efeito, assume sempre uma atitude iluminista, isto é, volta a difundir aquelas trevas que a revelação procurou penetrar com sua luz [...]

Funcionando como elemento unificador, Gabriela seria a Divindade que dá origem à vida. As éguas, animais tipicamente terrestres, nesse poema aparecem sonhando e poderão, um dia, voar em retomo às “estrelas muito recuadas” de onde vieram: seriam as condutoras da divindade antecedendo o anúncio da salvação (o veado branco, que assim como no texto bíblico tantas vezes recebe a referência de um cordeiro macho e sem defeito).

Elomar lança mão dos elementos sertanejos e dialetais para trilhar pela religiosidade considerações sobre a resignação do homem sertanejo e também a nós, que vemos diariamente o balançar do fio das moiras nas UTI’s, no trânsito,

nas estações do metrô, nas portas de agências, na secura, no pó da estrada, enfim, em todos os lugares.



Figura 14: Cloto, Láquesis e Átropos, as três moiras. Cloto era a fiandeira, tecia o fio da vida. Láquesis era a mediadora, determinava o tamanho do fio e o enrolava, determinando também a qualidade de vida de cada um. Átropos era quem cortava e coloca o ponto final na trajetória de cada um. Fonte: National Gallery of Arts (<https://nationalgallery.org/768534865738847>)

8. O ESPÍRITO HEROICO: *HISTÓRIA DE VAQUEIROS*³⁰

Mais foi tanto dos vaquêro / Qui rênô no meu sertão / Qui cantano um dia intêro / Nun menajo todos não / João Silva do Ri-das-Conta / Antenoro do Gavião / Bragadá lá das Treis Ponta / Tiquiano do Rumão / Ranca tôco ribadêro / Matadô de lubião / Turuna qui laça frechêro / Nos iscuro pelas mão / Mermo cantano um dia intêro / Num menajo todos não / Certa feita vô conta / Só um feito desse vaquêro / Foi chamado pra pegá / Um levantado marruêro / Morada Velha do Olivêra / Lagoa do Pancadão / Tiquiano foi só cum a pitêra / A Ri-de-Conta e sem gibão / Mêa noite a lua e um quilarão / Pontô o bicho na bibida / Vino do fundo da mata / Na lagoa de pureza / Feito u'a bacia de prata / Qui bunitiza nessa hora / Só lamento nun tá lá / E sem mais demora Tiquiano / Gritô: vem bichão vem cá! / Riscô um tufão feito um raíá / Já cum bicho bem pegado / Na ponta do pau-de-ferro / Pelos mistero da hora / In qui num pode havê erro / O incapetado lubisomi'Stremeceu soltô truvão / Já tava intregano ao bicho home / As alma nas palma da mão / Faca na venta e o boi no chão / E a lua oumenta o quilarão / Faca na venta e o boi no chão / Mais foi tanto dos vaquêro / Qui rênô no meu sertão / Qui cantano um dia intêro / Num menajo todos não / João Silva do Ri-das-Contas / Antenoro do Gavião / Bragadá lá das Treis Ponta / Tiquiano do Rumão / Ranca tôco ribadêro / Matadô de lubião / Turuna qui laça frechêro / Nos iscuro pelas mão / Mermo cantano um dia intêro / Num manajo todos não / As Guariba é um cruzamento / In toda tarde de duminio / Hai um grande ajuntamento / De muita gente e malungo / Moça bunita perdedêra / Bragadá sua perdição / Boi das arma branca cara preta / Catravo de pé e mão / Fera sturrano cavava o chão / Surucucú de dois ferrão / Malvado e brabo pegô João / Derna o tempo de minino / Fazia pur brincadêra / Pegá bicho remeteno / De mão pilunga ô pitêra / Dentro da venda in descursão / Entrô os vaquêro de lá / Pruns olhos bunito cum ferrão / Pulô a cerca Bragadá / A noite intêra bebeu, dançô / Na brincadêra no Tomba virô / Moça bunita laço de amô / Pelo triz de um momento / Da peleja in certa altura / Viu nos olhos da morena / Ispelhada uma

³⁰ Glossário de Jerusa Pires Ferreira:

Num menajo: não homenageio

Ranca tôco: perito, às

Ribadêro: desgarrado

Lubião: reprodutor (geralmente um touro)

Turuna: forte, poderoso

Frechêro: cabrito ou bode de 6 ou 7 meses

Pegá um levantado marruêro: matar um touro ermitão

Pitêra: vara com um bico de ferro, ferrão

Ri-de-Conta: faca

Gibão: casaco de couro

Pontô o bicho na bibida: surgiu o touro na aguada (aguada = cacimba ou poços) Grifo nosso.

Riscô um tufão feito um raíá: o boi investiu contra o vaqueiro como um raio

Lubisomi: Lobisomem, lubião

E a lua omenta o quilarão: E a lua aumenta o clarão

Guariba: localidade da zona da Mata, local de encontro de vaqueiros

Arma branca: chifres brancos

Catravo de pé e mão: diz-se catravo, animal que tenha pés e mãos de cor diferente do resto do corpo

Derna: desde

Pegá bicho remetêno: enfrentar boi furioso, arremetendo

Pilunga: Porrete

Pruns: por uns

Triz de um momento: fração infinitesimal de tempo

Vazi: ventre

Pur a fulô: pela flor

mancha iscura / Faca na venta, o boi morreno / Bragadá caiu no chão
 / Cum o vazí rasgado 'stremeceno / Parava o sangue c'as mão / Amô
 nun sei pru modi quê / Facilitei olhei você / Foi pur teus olhos, pur a
 fulô / Pegava o boi boi me pego / É dura a sorte do pegadô / Morrê da
 morte chifrada amô / Mais foi tanto dos vaquêro / Qui renô no meu
 sertão / Qui cantano o dia intêro / Nun menajo todos não / João Silva
 do Ri-das-Conta Antenoro do Gavião / Bragadá lá das Treis Ponta /
 Tiquiano do Rumão / Ranca tôco ribadêro / Matadô de lubião / Turuna
 qui laça frechêro / Nos iscuro pelas mão / Mermo cantano um dia intêro
 / Nun menajo todos não / Mermo cantano um dia intêro / Nun menajo
 meus irmão

Uma breve análise temática da obra de Elomar já revela a figura do vaqueiro como um tema recorrente em sua obra, como na música e na ópera *Faviela*, em que essas figuras conduzem comitivas, enfrentam dificuldades, atravessam lugares, etc.

A canção é apresentada em forma de narrativa, na qual o eu lírico presta homenagem aos vaqueiros que “reinaram” no sertão, em especial dois nomes: Tiquiano do Rumão e João Silva, do Rio das Contas. O primeiro, valente e habilidoso foi contratado para matar um boi realizando seu trabalho com a destreza típica daqueles que chegam a dispensar o uso de certas proteções: para dar conta da tarefa usou uma espécie de lança, cuja ponta teria uma piteira pontiaguda de ferro e uma faca, mas não usou o casaco de couro que poderia lhe proteger. E o fez durante a noite, sob o clarão do luar.

O segundo homenageado é o vaqueiro João que, infelizmente, teve sorte diversa: a distração causada pelo flerte permitiu que o boi o ferisse mortalmente. O seu trágico destino ficou registrado pela contradição do doce olhar da mulher ante a brutalidade da fera que é morta pelas suas mãos, mas que também o mata.

No verso final da canção o eu lírico se coloca como irmão dos sujeitos os quais ele presta homenagem (“...mesmo cantando um dia intêro/ num menajo meus irmão), revelando em grande medida que a vida no sertão é trabalhosa exigindo um estilo de subsistência diferente daquelas constatadas em outras regiões.

Comentários

A lembrança e o culto aos vaqueiros são o reconhecimento dos importantes préstimos por eles realizados, sobretudo na região do semiárido e

na caatinga, pois eles eram os responsáveis por manter a comunicação entre grandes distâncias, levando e trazendo informações e recados. Por manterem rotas regulares, o conhecimento sobre os lugares distantes era, muitas vezes, bastante útil.

Ao modelo de Hermes, esses homens andavam por muitos lugares, conhecendo os caminhos, as passagens e estradas, além de cuidar do rebanho. Não obstante, assim como o olímpico, os vaqueiros são capazes de realizar muitas proezas, com o necessário atributo da coragem.



Figura 15: *Hermes Crióforo* (o que leva o cordeiro), cópia tarδο-romana de original grego do século V a.C.. Museu Barracco, Roma. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Hermes>

A forma como Elomar compôs essa canção tem, ainda, outro importante elemento, descrito por Hillman (2010) como a *memorabilidade* de imagens (de tantos vaqueiros que reinaram no sertão) como matéria vital e que são arquetipicamente memoráveis, conferindo, portanto, realidade histórica. Na medida em que o artista assim procede, compondo e cantando, seu mundo é atualizado e, cada vez que isso acontece, um pequeno pedaço do momento atual é fundido aos grandes feitos passados, transformando a ambos.

Além disso, a figura dos bois associada à força contida num corpo maciço semelhante à terra, possui grande virilidade. Nesse sentido, os vaqueiros seriam pessoas preparadas para lidar com animais (instintos) de força extraordinária, conduzindo-os ou domando-os.

Entendemos que, na construção de seu mundo, Elomar mantém muitos elementos opostos: o animal antagonista ao humano; o instinto contrário ao

racional; a anima oposta ao animus (“foi pur teus olhos, pur a fulô”), sendo que os dramas que se sucedem seriam o retrato de formas já dispostas para a integração, que ainda não aconteceu.

Aqui podemos interpor uma indagação de ordem genérica: seriam essas diferenças a expressão de um mundo precário, sem memória e/ou sem identidade?

Não parece ser esse o caso pois, as (in)capacidades somam-se aos acontecimentos diários, uma interlocução de Ananke, para a qual a necessidade seria uma das principais forças motrizes. Assim considerado, a canção História de Vaqueiros, apresenta heróis que falham, e seres humanos que se superam em meio a tantas faltas.



Figura 16: Ananque (em grego: Ανάγκη, *Ananke*, a partir do substantivo *ἀνάγκη*, "força", "restrição", "necessidade"). Na mitologia grega, era a deusa da inevitabilidade, mãe das Moiras e personificação do destino, necessidade inalterável. Era casada com Moros. Fonte: <https://pinterest.com/5748590278434878>

9. OS (DES)ENCONTROS: *INCELENÇA*³¹ *PRO AMOR RETIRANTE*

Vem, amiga visitar a terra, o lugar / Que você abandonou / Ainda ouço murmurar, nunca vou te deixar / Por Deus nosso senhor / Pena companheira agora / Que você foi embora a vida fulorou / Ouço em toda noite escura / Como eu à sua procura um grilo a cantar / Lá no fundo do terreiro / Um grilo violeiro inhambado a procurar / Mas já pela madrugada / Ouço o canto d'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 sua se vive ou se morreu / Derna aquela madrugada / Tenho os olhos na estrada e a tropa não voltou / Ao sinhô peço clemência / Num canto de incelência pro amor que ritrou

O título da canção já anuncia o tom do sofrimento: seria uma homenagem prestada àquela que foi embora, abandonando o eu lírico. Ela parte, mas ele mantém a promessa da fidelidade; ela se distancia, mas ele continua à espera dela, justamente num momento em que a vida parece florescer, em múltiplos sentidos, tanto nas coisas da terra (lavoura, gado, provisão de água), quanto na certeza do amor alcançado pela solidão.

Uma esperança brilhou para ele quando um tropeiro (condutor de gado) pediu abrigo em sua casa, partindo em seguida com a promessa de trazer notícias da amada, ainda que seja para comunicar-lhe sobre sua morte.

Então, depois de quase um ano, permanece ele de pé, aguardando as notícias tão esperadas. O fio de sua fé parece já roto e perigosamente prestes a se romper, momento em que, num esforço maior, resta-lhe pedir clemência a Deus para sanar esse sofrimento.

Comentários

Também nessa canção, Elomar se vale dos recursos linguísticos para, mais uma vez, compor sob a forma de uma Cantiga de Amor. Segundos os ensinamentos de Massaud Moisés (2020, p. 24):

Este tipo de cantiga define-se, de acordo com a “Arte de Trovar” que precede o Cancioneiro da Biblioteca Nacional, pela circunstância de que “eles falam na primeira pessoa cobra (estrofe). Nela, o trovador

³¹ Glossário de Darcília Simões:

Derna: Desde

Fulorô: Florou, floresceu.

Incelença: Cantiga de velório em uníssono, sem acompanhamento instrumental. Deriva de excelência, pelo fato de nessa cantoria louvarem-se boas qualidades do morto, ou lhas atribuírem.

Inhambado: Empenhado

empreende a confissão, dolorosa e quase elegíaca, de sua angustiante experiência passional frente a uma dama que parece indiferente, inacessível aos seus apelos, entre outras razões porque de superior estirpe social, enquanto ele era, quando muito, fidalgo decaído. Uma atmosfera plangente, suplicante, de litania, varre a cantiga de ponta a ponta. Os apelos do trovador colocam-se alto, num plano de espiritualidade, de identidade ou contemplação platônica, mas que se entranham no mais fundo dos sentidos.

Em termos psicológicos, entendemos que, assim como o personagem da canção sofre pela ausência de sua companheira e amiga, em níveis mais profundos, sofre pela falta de Eros. Se por um lado sua materialidade confere a ele uma natureza animal e primitiva, em outro polo se verificará formas mais elevadas de espírito.

A canção também aponta isso: uma materialidade que flui para as asperezas, ao calor, ao pó, ao gestual das atividades diárias pesadas, mas também ao espaço infinito dos campos, ao silêncio das estradas, à necessidade de preenchimento na relação com o outro.

O sertanejo aqui retratado é um homem sensível que agora observa que a natureza floresceu no momento em que a amada foi embora, motivo de lamento e de pesar.

Quem é esse que aguarda ansioso aquela que outrora foi embora? Que tipo de amor irrompe em seu peito? Certamente temos a imagem da projeção trabalhada na esperança por dias melhores, quando, quem saberia dizer, surgindo na estrada distante, essa outra pudesse trazer de volta a parte dele mesmo que houvesse partido.

10. O HOMEM SERTANEJO: ARRUMAÇÃO³²

Jusefina, sai cá fora e vem vê / Ó os forro ramiado vai chuvê / Vai trimina reduzi toda criação / Das bandas de lá do ri' Gavião / Chiquera pra cá, já roncô o truvão / Futuca a túia, pega o catadô / Vamo plantar o feijão no pó / Mãe, prurdença, inda num cuieu o ái / O ái roxo dessa lavora tardã / Diligência pega o pano e cum balai / Vai cum tua irmã, vai num rumo só / Vai cuiê o ái, o ai de tua avó / Futuca a túia, pega o catadô / Vamo plantar o feijão no pó / Lua nova, sussarana vai passa / Seda branca, na passada ela levô / Ponta d'unha, lua fina risca no céu / A onça prisunha, a cara de réu / O pai do chiquêro, a gata comeu / Foi um trovejo c'ua zagaia só / Foi tanto sangue de dá dó / Os cigano já subiro bêra ri' / É só danos, todo ano nunca vi / Paciência, já num guento a pirsiguição / Já só caco véi, nesse meu sertão / Tudo que juntei foi só pra ladrão / Futuca a túia, pega o catadô / Vamo plantar o feijão no pó

A canção composta no começo dos anos de 1970 foi gravada no disco Na Quadrada das Águas Perdidas e apresenta aquilo que seria o ápice da vida no sertão baiano: a chegada da chuva. O próprio título do álbum faz referência à água como elemento escasso (as águas perdidas). Elomar tem outro disco

³² Glossário de Darcília Simões:

Ái roxo: Alho roxo, o alho roxo demora de 5 a 7 meses, enquanto as outras lavouras demoram menos.

Balai: Balaio - Cesto de palha, de talas de palmeira, ou de cipó, com tampa ou sem ela, geralmente com o formato de alguidar.

Chiquera: prende no chiqueiro. Chiqueiro = local onde se criam, bodes, cabras e porcos (O pai do chiqueiro: o bode maior)

C'ua: Com + uma.

Culheu: Colheu.

Cum: com.

D'unha: De unha

Forro ramiado: Céu que anuncia chuva.

Güento: Aguento – Dev. aguentar; Sustentar, suportar, tolerar.

Lavora tardã: Lavoura que precisa de mais tempo para dar frutos

Lũa: Lua.

Panicum: Cesta de boca larga.

Prisunha: Unha deslocada que indica animal bom de caça.

Reduzi: Reduzir, ajuntar.

Ri: Rio.

Seda branca: Nome do bode reprodutor.

Sussarana: Suçuarana -Mamífero carnívoro, felídeo, comum em toda a América nos tempos coloniais. A coloração é amarelo-avermelhada queimada, mais escura no dorso, amarelo-claro na parte ventral, e os filhotes nascem pintados com manchas escuras no corpo. Também conhecido como puma.

Trimina: Termina.

Truvão: Trovão. Truvejo = Trovão / dentro do contexto da música é uma metáfora do rugido assemelhado a um trovão.

Tuia: Forma vocalizada para tulha = Grande arca usada para guardar cereais, trata-se também, na zona rural, de um cômodo da casa grande utilizado para guarda de ferramentas, sementes e suprimentos, cf. entulhar.

Véi: Velho.

Zagaia: Africanismo, azagaia com aférese – qualquer lança de arremesso. No verso, por extensão de sentido, está sendo tomado metaforicamente como golpe, metáfora do ataque repentino e fulminante da onça (c'ua zagaia só = de um só golpe).

chamado Fantasia Leiga para um Rio Seco cuja ilustração remonta à imagem dos retirantes da seca.

Entretanto, a letra de *Arrumação* evoca a celebração da fé e do final de uma longa espera com a iminente chuva, reavivando a persistência e o senso de oportunidade no espaço de subsistência dessa economia rural. Com a chegada da água, que não tardará, o enunciador passa às providências que devem ser tomadas rapidamente, procurando sanar elementos típicos e simbólicos de seu mundo, sejam eles ligados à natureza ou aos homens.

Assim, é preciso reunir os animais no estábulo (“chiquera”) para que não fiquem dispersos na chuva (“reduzi toda criação”). Isto feito, é preciso encontrar na tua o catadô (instrumento utilizado para o plantio de sementes) para, então, plantar o feijão na secura da terra, ainda mesmo antes que chova.

A chegada das águas pode afetar algumas culturas sensíveis ao volume e à intensidade das chuvas, por isso é preciso aproveitar sem demora o momento para também colher o alho plantado pela avó.

A aflição/ansiedade causada pela proximidade de uma chuva carregada por trovões traz à lembrança algumas perdas acontecidas na propriedade, como a vez em que uma onça suçuarana matou o bode reprodutor e, em outras ocasiões, pessoas forasteiras passaram pelo local causando prejuízos, possivelmente por conta de alguns furtos.

A essa lembrança, um sentimento de derrota parece surgir, mas, ato contínuo, o interlocutor retoma o refrão para seguir com a necessidade do plantio imediato, antes que a chuva caia.

A linguagem dialetal indica uma importante característica do sertanejo, principalmente no que se refere à tradição oral como riqueza e local de pertencimento de um povo.

Comentários

Já na primeira frase, o enunciador chama “Jusifina” para com ele ser testemunha da chegada da chuva. Interessante notar que o nome “Josefina” vem de Joséphine, que é o feminino de José, em francês. A origem está no hebraico Yosef, “Deus acrescenta” ou “Deus multiplica”.

O interdiscurso aparece aqui como amostra de uma cultura baseada na relação, na troca e na ajuda. O sertão, esse imenso campo sem divisas exige essa participação e isso, de modo sutil, aparece na canção.

Se a companheira do interlocutor é convidada a presenciar “os fôrro ramiado”, tanto será a multiplicação engendrada a partir de sua ajuda. Neste sentido, a palavra “arrumação” apresenta um conceito de conjugalidade mais direcionado ao ideal da cultura grega antiga: o da ajuda mútua. Também a canção reporta uma ideia de “mutirão” que se destina ao bem comum.

A canção também pinta as linhas de uma realidade psicológica bastante conhecida: a terra seca exposta ao sol produz uma vastidão inabitada, ou pelo menos quase desabitada, erma e sombria, misteriosa como ficou conhecida pelos colonizadores. Tal impressão não é produzida por aquilo que está oculto, mas pelo excesso de luz. Neste sentido, o oculto guardaria o humor necessário para os primeiros brotos.

A terra, fecunda a ponto de poder parir tudo o que nela se plantar não pode, sem água, ser mãe mesmo possuindo todos os outros atributos. Sem a umidade, falta-lhe, contudo, a contraparte essencial. Disso apreendemos, mais uma vez, como as unilateralidades enfraquecem a vida e quão necessário são as junções para que o destino se defina como possibilidades de futuro.

Jung (2011a) chega a falar em termos de uma cumplicidade interior. Posteriormente, Hillman e Shandasani (2015, p. 33) acrescentam que essa cumplicidade interior necessita de um movimento para fora: “Não há caminho direto para o mundo sem mergulhar dentro de sua solidão. E é só através disso que ele [o ser humano] se reconecta com o viver”. Na canção aqui discutida, o interlocutor chama a sua contraparte para fora, a fim de realizar uma sequência de atos que os possam levar para outros caminhos (o chamado de Jusifina para fora, a semente que entra, os animais que serão recolhidos, o alho que será tirado da terra, a onça que ataca a criação daquele local, os estrangeiros que causaram danos e se foram... movimentos opostos necessários para a vida e o crescimento pessoal).

11. DISCUSSÃO

A proposta do presente trabalho foi investigar a *anima mundi* nas canções do compositor, escritor e músico baiano Elomar Figueira Mello. Mais especificamente buscou-se conhecer quais os aspectos da alma do sertão aparecem na sua obra como alteridade geográfica e social.

O procedimento de pesquisa das canções evidenciou um interessante jogo de opostos, cuja simbologia transita entre o popular e o erudito, entre o estrangeiro e o sertanejo, entre o tradicional e o moderno (ainda que a modernidade seja por ele veementemente negada). Além dos enredos, também as narrativas apresentam o eu-lírico sob diferentes enquadramentos. São histórias de finos cavaleiros e também de homens rústicos; festividades e sofrimentos; solidão e fraternidade, abandono e pertencimento, por exemplo.

A pesquisa realizada identificou quatro temas centrais inter-relacionados que permitem a melhor apreciação do processo criativo e seu criador: a trajetória humana (nascimento, desenvolvimento e morte), o espírito heroico, os (des) encontros amorosos e o homem sertanejo.

A temática da trajetória humana, se mostrou recorrente em muitas canções, funcionando como espécie de cenário principal para que, a partir dele, as canções se desenvolvessem. O tema é um convite universal à reflexão filosófica, desde a filosofia grega antiga (Sêneca e Epicteto) a autores contemporâneos, como Hannah Arendet e Jean Paul Sartre.

Elomar utiliza de sua erudição para trabalhar a sensibilidade do ouvinte: as canções que são relacionadas ao tema do sofrimento e da finitude quase sempre possuem um andamento que vai do grave (20-40 batidas por minuto, portanto lento e solene) ao largo (45-50, amplo).

Uma subcategoria adjacente ao tema da trajetória humana apareceu, possivelmente como forma de suporte: a religiosidade, que é retratada com fervor devocional. O levantamento das canções aponta tanto elementos cristãos (*Santo Mininu, Rei dos Reis, Nosso Sinhô, Vigí Maria, batismo salvador*, etc.) quanto sincréticos (*lubisomem, feiticeiro, curadô, canguim responsaô*, etc.). Tais elementos estão agregados a tantos outros aspectos formativos dessa alma sertaneja. Jung (2018, § 8) assim pondera sobre a religião:

Encaro a religião como uma atitude do espírito humano, atitude que de acordo com o emprego originário do termo: *religio*, poderíamos qualificar a modo de uma *consideração e observação cuidadosas* de certos fatores dinâmicos concebidos como “potências”: espíritos, demônios, deuses, leis, ideias, ideais, ou qualquer outra denominação dada pelo homem a tais fatores; *dentro de seu mundo próprio* (grifo nosso) a experiência ter-lhe-ia mostrado suficientemente poderosos, perigosos ou mesmo úteis para receberem respeitosa consideração ou suficientemente grandes, belos e racionais, para serem piedosamente adorados e amados.

Como condição humana, a religiosidade representa um dos caminhos mais importantes para o reconhecimento de si mesmo e das dúvidas decorrentes da finitude.

O segundo tema, *o espírito heroico*, evidencia as ações de coragem, bravura e altivez realizadas pelos personagens cantados. Sobre isso, os enredos potencializam as situações de perigo as quais onças da mata, touros indomados e outros bichos perigosos desafiam homens valentes em situações diversas. Na maior parte das canções é imperativo que o homem lance seu domínio sobre eles.

A separação entre o mundo da natureza e os humanos torna evidente um ponto importante: o ser humano está só e agora precisa impor sua força, precisa sobreviver. Ele é o estranho, cindido de um ecossistema e lutando para superá-lo mais com sua destreza e força, do que pela inteligência.

O terceiro tema recebeu o nome de *(Des)encontros amorosos*. É uma categoria que recebe influência do cancionero europeu medieval português e ibérico. As canções reúnem enredos, letras e modo de execução bastante próximos daquele período histórico. Também procura exaltar a honra e coragem dos cavaleiros-vaqueiros do sertão. O próprio artista fala sobre o prazer que tem em ler Alexandre Dumas, pois consegue associar as características dessa literatura ao seu mundo. Muitos são os exemplos das suas composições, cujo estilo musical se apropriou do romanceiro cavaleiresco: *O Rapto de Joana do Tarugo* (1978), *Violêro* (1972), *Cantiga de Amigo* (1972) seriam alguns dele.

Finalmente, o quarto tema, nominado *O homem sertanejo*, lança luzes sobre o cotidiano agrícola de subsistência do maior representante do sertão: o homem comum, trabalhador em sua terra, cuja riqueza está nos brotos da lavoura de feijão e na criação de animais de pequeno porte. É o retrato menos poético do sertanejo, sem glórias ou grandes vicissitudes, sujeito às forças da natureza e dimensionado em sua cultura local.

Podemos entender os quatro temas aqui apresentados como uma trajetória simbólica da vida sertaneja cantada por Elomar: a abertura filosófica sobre o tempo e as impossibilidades de fuga das dores, da saudade e da morte. Em seguida o sertanejo se depara com as constatações da saudade, do abandono e da esperança, permanecendo em atitude de entrega. Posteriormente, para se livrar dessa condição, precisa reagir, ainda que num esforço hercúleo. Surge o herói para mostrar à vida e aos percalços dela decorrentes suas habilidades, apto para brigar contra tudo o que possa causar sofrimento. Num último ato, já pacificado, mas não pacífico, revela-se na essência, aquele que sempre foi: o homem na sua inteireza, cuja alma estaria em correspondência à alma de seu mundo.

12. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho de pesquisa sobre as canções de Elomar Figueira Mello indicou que o artista possui notável habilidade para transitar entre os universos antagônicos da erudição e da cultura popular. Sobre isso, é imperativo que sigamos com Jung (2011, § 393) quando, referindo-se à noção de anima mundi, faz referência “a uma força natural, responsável por todos os fenômenos da vida e da psique”. Sua psicologia mostra muito claramente o interesse pela compreensão do mundo pelos movimentos superiores aos limites do ego ou da subjetividade.

Também percebemos em Elomar o movimento criativo como esforço para unir a paradoxal relação entre o individual e coletivo, reconhecendo que ele assim o faz a partir do processo de criação de suas canções cujas fontes estariam relacionadas com seu próprio mundo.

Graubart (2018, p.34) enfatiza que a compreensão dessa ideia pode permitir “uma ampliação da noção usual de realidade psíquica, que separa sujeitos animados de objetos inanimados, para resgatar a visão animista, presente em inúmeras culturas chamadas primitivas, que sempre reconheceram a alma em todas as coisas”.

Sobre isso, James Hillman concebia a criatividade como uma migração do mundo extrínseco para o interior do conhecimento humano (Stein, 2021) gerando, assim, potencial para o apontamento artístico das impressões captadas por meio deste mesmo processo. A criatividade seria, então, um registro artístico de seu entendimento sobre o mundo. Outra vez observamos que as composições elomarianas seguem esse caminho, apresentando um mundo que é pessoal, mas que também é amplo, aberto e coletivo.

O filósofo italiano Emanuele Coccia (2021, p. 29) afirmar que “nascer, para cada ser vivo, é não ser capaz de separar sua própria história daquela do mundo, não ser capaz de distinguir entre o local e o global”. Assim considerado, podemos apenas imaginar a profundidade das fontes criativas humanas, insondáveis, amplas, atemporais.

O trabalho de pesquisa revelou a existência de elementos sociais e históricos como a pobreza e as desigualdades; bem como o processo de colonização e o mundo rural como enredo das suas narrativas musicais.

De modo semelhante, a análise simbólica dos temas socio-históricos indicou um roteiro bastante semelhante ao caminho de autoconhecimento, com muitos dos seus constitutivos presentes: o herói, a vítima, as desventuras, a doença e morte, a luta pela sobrevivência, etc.

Assim como Hillman estabelece a criatividade como clara ligação entre o externo/coletivo e o interno/pessoal, permitindo múltiplas interações de modo que a ambos seja possível uma aproximação, o processo criativo de Elomar permitiu que ele realizasse, por meio de sua obra artística, interessantes visões de mundos interno e externo, nas dimensões do pessoal e do coletivo.

Disso empreendemos que o conjunto conceitual presente em seu cancioneiro seria um dos retratos de sua época, registrados com o cuidado de quem procura evitar qualquer influência que possa lhe furtar o exato sentido de pertencimento e protagonismo.

O cancioneiro de Elomar o coloca num ponto que lhe permite observar o sertão em que vive, sob muitas realidades. Entendemos que a dimensão que mais se destaque seja aquela própria de um sertão-memória. Por meio de sua música, as narrativas seriam os esforços para alcançar tudo o que tempo levou consigo. Seu movimento é o da resistência, evocando o divino e as divindades para ter consigo a chave que inverta o transcurso de seu tempo.

Talvez a conhecida aversão de Elomar ao mundo contemporâneo não corresponda necessariamente ao tempo presente. Sua briga pode ser com um passado e os sentimentos dele decorrentes. Mas isso é tema para uma outra história...

Entendemos que a continuidade de pesquisas relacionadas ao tema seja de grande importância, por permitir lançar olhares para as manifestações da vida simbólica, coletiva e atemporal e assim conhecer um pouco mais os aspectos da alma de muitos lugares.

REFERÊNCIAS

- ABREU, C. O sertão. In. ____; *Capítulos da História Colonial e Os caminhos antigos e o povoamento do Brasil*. Brasília: Editora UNB, 1982. p. 113-168.
- ALVES, E. P. M. *A econômica simbólica da cultura popular sertanejo-nordestina*. Maceió: Edufal, 2011.
- BARDIM, L. *Análise de conteúdo*. São Paulo: Edições 70, 2016.
- BARROS, R. A. A.; SOUZA, L. E. S. *Manuel Correia de Andrade: a Pecuária no Desbravamento do Sertão Nordeste*. Disponível em: http://www.abphe.org.br/uploads/Textos%20Encontro%20P%C3%B3s%20ABPHE%202016/Rafael_Barros.pdf. Acesso em 27/01/2021.
- BARROSO, G. *À Margem da História do Ceará*. Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1962.
- BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
- BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BOFF, L. *Ecologia, mundialização, espiritualidade*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.
- CASCUDO, L. C. *Viajando o sertão*. 4ª edição. São Paulo: Global Editora, 2009.
- CASTELLS, M. *O poder da Identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1ª ed., 7ª reimpressão, 2010.
- CAZUMBÁ, R. F. O sertão medieval de Elomar: atualizações do romance tradicional na canção A Donzela Tiadora. In: Congresso da ABRAPLIP. Salvador, 2009. *Anais do XXII Congresso da ABRAPLIP* p. 2288, 2009.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. 30ª edição. São Paulo: José Olympio, 1988.
- CHIZZOTI, A. *Pesquisa em ciências humanas e sociais*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 1992.
- COCCIA, E. *Metamorfoses*. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020.
- CUNHA, A. G. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Lexicon, 2010.
- CUNHA, E. da. *Os Sertões*. São Paulo; Nova Cultural, 2002.
- DE OLIVEIRA, H.C. *Um sertão elomariano: identidade e modernidade na obra de Elomar Figueira Melo*. Disponível em: <https://dx.doi.org/10.1590/10.1590/2316-40185419>, acesso em 20/julho/2020.

DÖBLIN, A. *O romance histórico e nós*. Tradução: Marionilde Brepohl Magalhães. História: Questões & Debates, Curitiba, n.44, p.13-36, 2006. Editora UFPR.

DURKHEIM, É. *As formas elementares de vida religiosa* – 3ª. Ed. São Paulo: Paulus, 2008.

EDINGER, E. E. *Ego e arquétipo*. Uma síntese fascinante dos conceitos psicológicos fundamentais de Jung. São Paulo: Cultrix, 2020.

FARIA, D. L.; SAUTCHUK, E. A.; REZECK, F.; LIMA, R. A. B. *Deus lhe pague*: colonização, malandragem, fatalismo e aspectos da identidade brasileira nas músicas de Chico Buarque. No prelo, 2021.

FERREIRA, J. P. Um longe perto: os segredos do sertão da terra. Léguas e meia: *Revista de Literatura e Diversidade Cultural* Feira de Santana, v. 2, n. 1, p. 25-39, 2004.

FRANCISCO, Papa. Laudato Si: carta encíclica sobre o cuidado da casa comum. 2015. Disponível em: https://www.vatican.va/content/francesco/pt/encyclicals/papa-francesco_20150524_enciclica-laudato-si.html. Acesso em 10 jan 2021.

GONDIM, A. *A casa da torre de Garcia D'Ávila*. São Paulo: Fundação Garcia D'Ávila. 2002.

GRAUBART, S. E. F. *Anima Mundi*. O mundo como paciente. São Paulo: Sattva Editora, 2018.

GUERREIRO, S. S. *Tramas do sagrado: a poética do sertão de Elomar*. 1ª. ed., Salvador: Vento Leste, 2007.

HEGEL, G. W. F. *Estética*. O belo artístico ou o ideal. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1999.

HERRIG, F. L. A.; SARRAF, T. P. Música e resistência: aspectos de um Brasil rural. *Revista Ponto de Vista*. Viçosa, v.3, n. 9, p. 113-127, 2020.

_____. *Ficções que curam*. Psicoterapia e imaginação em Freud, Jung e Adler. Campinas: Verus, 2010.

_____. *Cidade e alma*. São Paulo: Studio Nobel, 1998.

HILLMAN, J.; SHAMDASANI, S. *Lamento dos mortos*. A psicologia depois de O livro vermelho de Jung. Petrópolis/RJ: Vozes, 2015.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Mapas estaduais. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados>. Acesso em 14 maio 2020

JUNG, C. G.; KERÉNYI, K. *A criança divina*. Uma introdução à essência da mitologia. Petrópolis: Vozes, 2011.

JUNG, C. G. *Símbolos da Transformação*. Volume 5. Petrópolis/RJ: Vozes, 2013a.

_____. *Presente e futuro*. Volume 10/1. 8ª edição. Volume 10/1. Petrópolis: Vozes, 2017.

_____. *Psicologia e religião*. Volume 11/1. Petrópolis: Vozes, 2018.

_____. *O Espírito na arte e na ciência*. Volume XV. Petrópolis: Vozes, 2013b.

LÉVI-STRAUSS, C. *Tristes Trópicos*. Tradução Jorge Constante Pereira. Lisboa, Cultura, 1972.

LIMA, N. T. *Um sertão chamado Brasil*: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

MACHADO, A. Morte e vida do bandeirante. In.: SANTIAGO, S. (Coord.). *Intérprete do Brasil*. v.1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. P. 1188-1366.

MAFFESOLI, M. Iniciação, arquétipos e pós-modernidade. In: BOECHAT, W. (org.) *A alma brasileira*. Luzes e sombra. Petrópolis/RJ: Vozes, 2017.

MEDEIROS, P. C. *Movimento Messiânico da Serra do Rodeador e da Comunidade do Meu Rei*: Um Balanço Historiográfico. V Colóquio de História: Perspectivas Históricas. Disponível em http://www.unicap.br/coloquiodehistoria/wp-content/uploads/2013/11/5Col-p.223_236.pdf. Acesso em 15 março 2021.

MEDEIROS, R. H. de A. Política, família e educação em Vitória da Conquista na primeira metade do século XX. *Revista HISTDBR Online*, 36, pp. 115-123, 2009.

MOISÉS, M. *A literatura portuguesa*. 1ª ed. 4ª reimpressão. São Paulo: Cultrix, 2020.

MONTEIRO, L. C. S.; RODRIGUES, K. M. A perspectiva abissal na representação do sertão nordestino. *Teoria e Cultura*, Juiz de Fora, v. 14, n. 1. P. 262-274, 2019.

MOOSA, E. Transições no “progresso” da civilização: teorização sobre a história, a prática e a tradição. In: SANTOS, B. S.; MENESES, M. P (org.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez Editora, 2010, p. 37-43.

NEUMANN, E. *História da origem da consciência*. São Paulo: Cultrix, 2014.

OLIVEIRA, H. C. Indivíduo e sociedade em Elomar Figueira Mello. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DA UFG., Jataí: UFG, 2018a

OLIVEIRA, H. C. *As coisa lá da minha mudernage*: entre-lugar, modernidade e sertão na obra artística de Elomar Figueira Mello, 2014. 141 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

PENNA, J. O. M. *Em berço esplêndido*. Ensaios de Psicologia Coletiva Brasileira. Rio de Janeiro: Topbooksd, 1999.

PIEL, J. *Sobre a origem de sertão. Palavra testemunho dos Descobrimentos*. Lisboa: A. C. I. D., 1961.

PLATÃO. *Timeu-Crítias*. São Paulo: Annablume, 2012.

PORTELA, F. M. D.; MAGALHÃES, L. O. Sertões Clássicos e Sertões Históricos em Elomar Figueira Mello. In: *Revista Línguas e Letras*, 17 (36), 2016.

PRADO JR., C. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

QUEIROZ, R. *O quinze*. 111ª edição. São Paulo: José Olympio, 2016.

RAMA, A. *A Cidade das Letras*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RIBEIRO, D. O Brasil sertanejo. In: RIBEIRO, D. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 54-60.

ROSA, J. G. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SAID, E. *Orientalismo*: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo, Companhia das letras, 1990.

SANTANA, M. H. de M. Incelências: o povo canta seus mortos. In: *Revista Incelências*, 2011, 2(1), pp. 86-96.

SÃO JOÃO PAULO II. *Teologia do corpo*: o amor humano no plano divino. Campinas: CEDET, 2014.

SARDELLO, R. *No mundo com alma*. Repensando a vida moderna. São Paulo: Ágora, 1997.

SCOVILLE, A. L. M. L. *Literatura das secas: ficção e história*. 2011, 240f. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes em Letras, área de concentração de Estudos Literários. Curitiba, 2011.

SCRUTON, R. *A alma do mundo*. A experiência do sagrado contra o ataque dos ateísmos contemporâneos. 5ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2020.

SILVA, T. C. *O sertão encantado pelo aedo Elomar: metáforas da saudade*. 2014. 144f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Sergipe, 2014.

STEIN, M. *Sincronizando tempo e eternidade*. Ensaios sobre psicologia junguiana. São Paulo: Cultrix, 2021.

STUDART FILHO, C. Fundamentos geográficos e históricos do estado do Maranhão (com breve estudo sobre a origem e evolução das capitanias feudais do Norte e meio norte). *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Ceará*, Fortaleza, n. 68, p. 84-122, 1954.

TAMANINI, P. A.; SILVA E. D. R. da. *O Nordeste, as imagens e o ensino: o real e o imaginário na iconografia da seca*. *Revista Linhas*. Florianópolis, v. 20, n. 43, p. 317-337, maio/ago. 2019.

TATIT, L. *O livro cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.

TODOROV, T. *A Conquista da América - A Questão do Outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

VITENTI, A. D. P. “Senhores donos da casa o cantadô pede licença” Um olhar sobre o repertório de Elomar Figueira Mello (1970 – Tempo Presente). In: *Simpósio Nacional de História ANPUH*, Fortaleza: ANPUH, 2009.

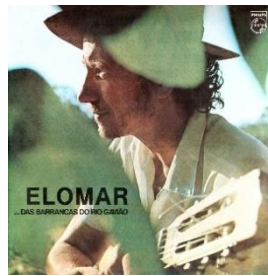
WHITMONT, E. *A busca do símbolo*. Conceitos básicos de Psicologia Analítica. São Paulo: Cultrix, 2010.

ZACHARIAS, J. J. M. Vox Dei, o órgão, sua mitologia e música no Cristianismo Ocidental. In: *Cadernos Junguianos*, 2. São Paulo: AJB, 2006.

ANEXO DISCOGRAFIA



1º Compacto – 1968
águas



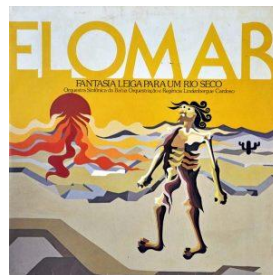
Das barrancas do Rio Gavião -
1972



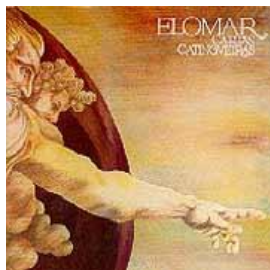
Na quadrada das
perdidas - 1978



Parcelada Malunga –
ConSertão - 1982



Fantasia Leiga para um rio seco
1981



Cartas Catingueiras - 1983



Auto da Catingueira – 1983



Cantoria I - 1984



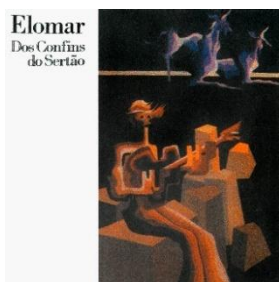
Cantoria 2 – 1984



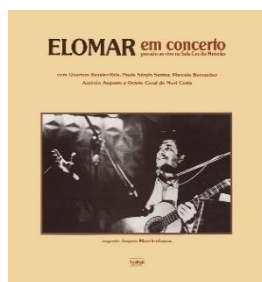
Concerto Sertanez - 1988



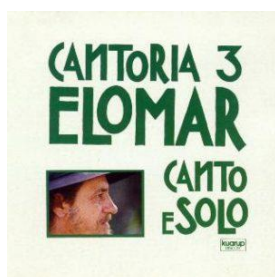
Sertania - 1985



Dos Confins do Sertão – 1986
1989



Elomar em concerto -



Cantoria 3 - 1995