Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Antropologia
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

Peregrinos do sertão profundo:
uma etnografia da música de Elomar Figueira Mello

André-Kees de Moraes Schouten

São Paulo
2005

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Antropologia
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

Peregrinos do sertão profundo:
uma etnografia da música de Elomar Figueira Mello

André-Kees de Moraes Schouten

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de mestre em Antropologia Social.

Orientador: Prof. Dr. John Cowart Dawsey

São Paulo
2005

À memória de meu pai,
Jacobus Adrianus Schouten,
de quem herdei discos, lembranças
e o gosto pela música brasileira.

Agradecimentos

Em primeiro lugar, devo agradecer a FAPESP (Fundação de amparo à pesquisa do estado de São Paulo) pela bolsa de mestrado que me foi concedida ao longo de 2 anos, sem a qual teria sido praticamente impossível realizar este trabalho a contento.

Gostaria de agradecer, e antes de todos os outros, ao orientador dessa pesquisa, professor John Cowart Dawsey. Com a sua característica paciência em ouvir as mais loucas elucubrações, pontuando com um ou outro comentário curto, mas sempre incisivo, daqueles que precisam de semanas e meses para serem digeridos, tendo sempre à mão um “candeeiro aceso” para iluminar as mais profundas trevas e tormentas que enfrentei pelas veredas do sertão profundo. Este “malungo de alma manêra”, para usar uma expressão de Elomar, realmente merece ser chamado orientador, mesmo achando que o que nos faz é desorientar...

Quero lembrar também de meus colegas do núcleo de antropologia da performance e do drama (NAPEDRA), onde desde o início fui carinhosamente acolhido e pude desfrutar de um ambiente intelectual extremamente rico e produtivo, fértil seara da qual esta dissertação é um mísero fruto. De todos agradeço especialmente a Giovanni Cirino, fiel companheiro com quem compartilhei escrituras e leituras obscuras, gravações e “iluminações profanas”...

Agradeço aos colegas do programa de pós-graduação em antropologia social, professores e alunos, sempre pacientes com as minhas idiossincrasias, muitas vezes participantes

involuntários de meus quase dilemas existenciais. Ouvidos pacientes que, mesmo sem saber, ajudaram a dar forma a esta dissertação, permitindo que eu elaborasse oralmente aquilo que posteriormente cristalizou-se em texto.

Aos professores Jorge de Almeida e Fernanda Peixoto, membros da banca de qualificação, por suas sugestões, críticas e indicações sem as quais este trabalho talvez não tivesse chegado a cabo. Quero lembrar também da professora Jerusa Pires Ferreira, pela recepção franca e carinhosa que tive quando conversamos, dispondo de seu parco tempo livre para divagarmos juntos sobre o “velho Elomar”.

Sou grato aos funcionários da secretaria do departamento de antropologia – Ivanete, Soraia, Rose e Celso – sempre disponíveis para ajudar com os pepinos burocráticos, indicando os caminhos de saída desse verdadeiro labirinto kafkiano que é a burocracia universitária.

Agradeço também a Elomar Figueira Mello e sua família, que abriram as portas de sua casa e seus arquivos com aquela hospitalidade tão característica do sertanejo. Dentre eles, sou grato especialmente a João Omar, filho maestro do compositor, pelas agradáveis conversas e surpreendentes revelações que me proporcionou em Conquista.

Ainda em Conquista, quero lembrar também da família de meu grande amigo Márcio Lima – dona Lia, Mateus, Mércia, “papai” Ed e Pedrinho –, que me hospedaram em sua casa sem a menor cerimônia, aos quais sou grato pela carinhosa acolhida. Em Brumado e Samambaia, agradeço também à família de sua namorada, Val – Seu Cravo, Dona Rosa, tio Antônio e todos da família – que muito me ensinaram sobre o que afinal de contas é o sertão, bem como pela hospitalidade sertaneja com que me receberam em suas casas. Guardo de todos a mais carinhosa lembrança, deixando aqui a promessa de um dia voltar.

Ao Pablo, amigo brasiliense, anfitrião impecável quando de minha estada na capital do país, e companheiro de todas as horas, agradeço sobretudo pelas nossas intermináveis conversas noite afora, sobre praticamente tudo, incluindo Elomar. Também ao Alê Kishimoto, quem primeiro viu em Elomar a figura do *cantadô*, e ao Luzão – Luciano Wanderley Mano Sanches – que me proporcionou o primeiro contato com a obra de Elomar, emprestando o *Auto da Catingueira* com a seguinte afirmação: “toma que isto é coisa de antropólogo”. Parece que ele tinha mesmo razão!

A todos os amigos, e amigos de todas as horas, da rua Dinieper, em especial aos donos da casa, Fernanda Lucchesi e Bozo (também conhecido como José Henrique Artigas de Godoy),

pelas jornadas gastronômicas e outras tantas “iluminações profanas”... José Henrique também é responsável pela arte da capa.

Por fim, mas não menos importante, agradeço a toda minha família, consangüínea e afim, que muitas vezes sem entender direito o que eu estava fazendo, sempre me deu forças para continuar. Especialmente a minha amada companheira, Iara Maia Covas, leitora atenta e bálsamo de meus infortúnios. Fique certa que, quando chegar a sua vez, nós estaremos ao seu lado. Nós, no caso, eu e Pinduca...

SUMÁRIO

<i>Apresentação</i>	08
Capítulo 1. <i>Em São Paulo: estranhando o familiar</i>	10
Notas.....	21
Capítulo 2. <i>No sertão, dias de Conquista: brincando com o perigo</i>	22
Notas.....	41
Capítulo 3. <i>De volta a São Paulo: margens das margens?</i>	42
Notas.....	56
<i>Considerações finais</i>	57
<i>Referências bibliográficas</i>	
1. Bibliografia geral.....	60
2. Fortuna crítica da obra poético-musical de Elomar Figueira Mello.....	63
<i>Anexos</i>	
1. Glossário reunido da obra fonográfica de Elomar Figueira Mello.....	II
2. Discografia de Elomar Figueira Mello.....	XXXIII

RESUMO

Entendido como uma etnografia da música, este trabalho tem como foco da investigação o fazer musical do compositor baiano Elomar Figueira Mello, na sua intenção de comunicar uma experiência do sertão através de seus discos e em suas apresentações pelos palcos de teatros e salas de concerto metropolitanas. A partir de duas imagens que emergem da figura do compositor, tanto da análise de seus discos como em meio à experiência de campo, arrisco uma interpretação de sua obra como expressão de uma experiência sintética, liminoide, capaz de comunicar um mundo tradicional na era da reprodutibilidade técnica.

PALAVRAS-CHAVE:

antropologia das formas expressivas; antropologia da experiência; etnografia e reprodução técnica da música; sertão e metrópole

ABSTRACT:

Understood as an ethnography of music, this work focuses on the music-making of the Brazilian northeastern composer Elomar Figueira Mello, in his intention to communicate an experience of the “sertão” through both his records and his performances in the metropolitan theatres and concert rooms. Using two images that emerge from the figure of the composer, constructed through record analyses and fieldwork experience, this work risk interpreting of his work as a synthetic experience, liminoid, able to communicates a traditional world in the age of mechanical reproduction.

KEYWORDS:

anthropology of expressive forms; anthropology of experience; ethnography and mechanical reproduction of music; “sertão” and metropolis

Apresentação

Para Roberto Da Matta (1978), a iniciação em antropologia social pelo trabalho de campo e os ritos de passagem, conforme modelo definido por Arnold van Gennep (1908) e mais tarde desenvolvido por Victor Turner (1969), guardam profundas afinidades. Isto porque, nos dois casos, o processo se inicia quando os neófitos são retirados de um estado familiar no seio de sua sociedade, para serem postos transitoriamente às margens do sistema social; neste *limen*, tornados socialmente invisíveis e entregues a própria sorte, são então submetidos a uma série de provações, pelas quais desenvolvem novas formas de relacionamento social e, com sorte, adquirem um conhecimento mais alargado do universo, bem como, dialeticamente, da sua própria sociedade; finalmente, após aventurarem-se pelas fronteiras do mundo conhecido, enfrentando os perigos de um universo estranho e perigoso, consuma-se a transição, quando os noviços retornam ao estado familiar inicial, porém investidos de uma nova posição social e *status*, decorrente precisamente daquela vivência anterior, que por sua vez exige uma conduta que corresponda a certas normas do costume e padrões éticos esperados. Lembra ainda Da Matta que, mais que deslocamentos no espaço, tais passagens entre estados implicam sobretudo um exercício de mudança de ponto de vista, permitindo ao indivíduo alcançar uma nova visão do homem e da sociedade, num movimento que, ao levá-lo para fora do seu próprio mundo, acaba trazendo-o mais para dentro dele.

Tomando de empréstimo a sugestão de Da Matta, a dissertação que ora se apresenta procura se organizar como um rito de passagem. E isto não só porque o texto visa consumir um longo rito de iniciação – a obtenção do título de mestre em antropologia social –, mas também porque a própria pesquisa de que é fruto parece agora ter se organizado segundo esse modelo: saindo de um lugar familiar (São Paulo, Universidade de São Paulo) em direção a um lugar desconhecido (o sertão do sudoeste baiano), para enfim retornar ao ponto inicial, mas com o olhar transformado.

Nesse sentido, então, o primeiro capítulo pode ser entendido como o momento inicial do ritual, lugar dos ritos de separação, onde Walter Benjamin e Victor Turner poderiam ser tomados como os mestres oficiantes. A partir das discussões do primeiro em seu ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” e do outro acerca dos fenômenos liminares em meio aos ritos de investidura africanos, constrói-se a imagem do *cantadô*, tal como se projeta dos discos do compositor. Entendida como a projeção de uma *persona* liminar, tal imagem visa construir a distância que separa o ouvinte metropolitano do sertão que esse cantadô pretende representar ali.

O segundo capítulo lida com os dados etnográficos propriamente ditos, podendo ser entendido como o lugar do *límen*, momento de ida ao sertão em busca do *cantadô* que se projetava nos discos. Nessa experiência liminar, outra faceta da figura do compositor se insinua, encarnando agora a imagem do *bode*. Em sua companhia, discuto algumas concepções implicadas no seu fazer musical, procurando aprofundar os conhecimentos acerca da obra do compositor.

Enfim, o terceiro capítulo procura realizar o difícil momento da reagregação, onde o neófito precisa corresponder às exigências que a nova posição investida exige. Nesse capítulo, confrontando os conhecimentos adquiridos nos momentos anteriores, discute-se a produção liminoide de imagens do liminar, onde a ilusão auditiva da reprodução técnica, abrindo a possibilidade da experiência do inconsciente auditivo, permite pensar na construção de uma paisagem sonora sertaneza.

Capítulo 1

Em São Paulo: estranhando o familiar

*Vô cantá no canturi primero
as coisa lá da minha mudernage
qui mi fizeram errante e violêro
eu falo séro i num é vadiage*
Elomar Figueira Mello

Para o ouvinte dos discos do compositor Elomar Figueira Mello, ou mesmo o espectador de suas apresentações pelos palcos de teatros e salas de concerto metropolitanas, nada é mais evidente e constante em suas músicas que a nostalgia pela tradição: saudades de um mundo rural, patriarcal, organizado em torno do trabalho tradicional e regido por valores mágico-religiosos; dos tempos de infância nas fazendas do pai e do avô, no alto sertão da Bahia¹, quando ouvia vaqueiros e tropeiros, sob vez de cantadores, cantarem em desafios de sanfona e viola seus feitos de valentia pelos campos do sertão, pegando boi alevantado, atravessando terras ermas, enfrentando seres sobrenaturais e toda sorte de perigos; saudades do boi, do gado, da tropa, em cujos lombos sagaranas de histórias seguiam viagem por estradas poeirentas para serem cantadas e recantadas em cantorias de festas de São João, folias de Reis, feiras, pousos e rancharias por todo o sertão, e que agora o compositor, se fazendo *cantadô*, vem cantar aos ouvidos metropolitanos mal acostumados com o falar sertanejo.

Aos poucos – à medida que se familiariza com a sonoridade e o vocabulário empregados por Elomar, seja com o auxílio dos glossários e comentários às músicas nos encartes dos discos, ou mesmo com as explicações do próprio compositor para as expressões utilizadas e enredos propostos nas suas apresentações visando, conforme suas palavras, dar uma chave para penetrar

melhor nas suas histórias e versos, pois canta em “linguagem dialetal sertaneza”² (Cantoria 3, 1995) – o ouvinte ou o espectador vai então sendo tomado de nostalgia, pois ele também sente falta daquele passado tradicional, da vida comunitária da aldeia, onde uma experiência compartilhada oralmente e tecida em torno do trabalho artesanal dava pleno sentido à vida. Mundo (en)cantado que para ele já não é mais possível, restando apenas a saudade de um tempo feliz que, aos poucos, vai sendo esquecido no passado e que o *cantadô*, ao mesmo tempo em que reaquece a lembrança, atesta seu fim, relatando como último retirante vindo lá “dos confins do sertão”³ que vida nenhuma restou por lá.

Vista desse ângulo, a obra poético-musical de Elomar Figueira Mello parece se configurar numa dialética que conjuga o próximo e o distante, o familiar e o estranho, da qual tira sua força. É nesse sentido que, desde o início da pesquisa, me propunha descrever o compositor como um *cantadô*, numa analogia ao narrador que Walter Benjamin aponta no escritor Nikolai Leskov. Para Benjamin,

Por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo de distante, e que se distancia ainda mais. Descrever um Leskov como narrador não significa trazê-lo mais perto de nós, e sim, pelo contrário, aumentar a distância que nos separa dele. Vistos de uma certa distância, os traços grandes e simples que caracterizam o narrador se destacam nele. Ou melhor, esses traços aparecem, como um rosto humano ou um corpo de animal aparecem num rochedo, para um observador localizado numa distância apropriada e num ângulo favorável. Uma experiência quase cotidiana nos impõe a exigência dessa distância e desse ângulo de observação. É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção (1936b: 197).

Como procurei apontar noutro momento, a analogia entre *cantadô* e narrador só seria válida se fosse possível perceber em que medida narrativa e cantoria⁴ se aproximam (Schouten, 2003). Em outras palavras, perguntava ali se a cantoria sertaneja, da qual Elomar se pretende um representante, seria uma forma artesanal de comunicação como é a narrativa. Para tanto, enfocava a questão do processo de assimilação desta, que para Benjamin exige do indivíduo uma descontração psíquica cada vez mais rara, alcançando seu ponto alto no ócio, “(...) *pássaro de sonho que choca os ovos da experiência*” (1936b: 204). Para o autor, tal condição seria propiciada em meio ao trabalho artesanal, pois na medida que o trabalhador se desconcentra no ritmo do trabalho manual, mais o que foi ouvido se enraíza em sua própria experiência, mais fácil torna-se contar a história ouvida, e a arte de narrar se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve as histórias (Benjamin, 1936b).

Mas se o narrador é um artesão que fia e tece, o cantador é sobretudo um vaqueiro, conduzindo o gado pelas veredas do sertão. O que então haveria de comum entre essas duas

formas de ofício? Como aponta Câmara Cascudo (1937), a cantoria nunca ofereceu rendimentos regulares aos cantadores, obrigando-os a ter outra ocupação para garantir sua sobrevivência. Segundo o autor, a ocupação de vaqueiro – e, em menor grau, também a de tropeiro – seria a mais afinada com o ofício de cantador pois, vagando pelo sertão, passando por vilas, feiras, pousos e rancharias, podia assim aprender a arte da cantoria em seus momentos de descanso quando, ao cair da tarde, se engajava em alguma função, como executante ou mesmo na audiência. Os versos, histórias e gêneros musicais aprendidos ali serão então “ruminados” ao longo do caminho e, no ritmo que caminha a boiada embalada pelos aboios, gravados nas profundezas do seu psiquismo, para serem acionados em alguma futura função, arranjados livremente pelo cantador, combinando-se com seus próprios versos. Neste caso, ao que parece, os ninhos onde o ócio choca os ovos da experiência seriam o aprontar e conduzir o gado e a tropa pelas veredas do sertão.

Assim como Benjamin vê no desaparecimento do trabalho artesanal a perda do dom de narrar, Câmara Cascudo aponta no desaparecimento do ofício de vaqueiro o fim da cantoria. Para o último, o asfaltamento das velhas estradas sertanejas e a abertura de novas substituiu o vaqueiro pelo chofer de caminhão que, levando o gado engaiolado com maior rapidez, já não tem mais tempo de ouvir e cantar histórias. Da mesma maneira que o desaparecimento das velhas formas de ofício acabou por desfazer a rede de ouvintes que sustentava o dom de narrar, a extinção do ofício de vaqueiro desfez a rede de ouvintes das velhas cantorias.

Em linhas gerais, esses foram os argumentos desenvolvidos naquele trabalho. Mas se é possível reconhecer-lhe o mérito da aproximação entre narrativa e cantoria, permitindo tratar a última também como uma forma artesanal de comunicação, deixava em segundo plano aquilo que parece ser central no ensaio de Walter Benjamin. Como aponta Jeanne Marie Gagnebin (1985), neste e noutros textos escritos na mesma época, o autor preocupava-se com a questão da falência da experiência tradicional (*Erfahrung*) no mundo moderno em favor da experiência vivida (*Erlebnis*), característica do indivíduo solitário, e a necessidade de sua reconstrução através de novas formas de narratividade. A distância que Benjamin aponta com relação ao nome familiar do narrador reside na diferença entre estas duas maneiras de, com o perdão do neologismo, “experienciar” o mundo. Não seria esta a mesma distância que nos separa do *cantadô*, ou melhor, não é ela necessária para que os seus “traços grandes e simples” surjam na figura de Elomar?

Mas antes de tratar dessa questão, gostaria de pontuar uma diferença entre o narrador Leskov e o *cantadô* Elomar, partindo de uma nota de rodapé escrita por Walter Benjamin, logo no início do seu ensaio, onde procura contextualizar a obra do escritor russo. Como o autor já havia apontado noutro momento, notas de rodapé estão para os livros assim como as notas de dinheiro nas meias estão para as putas (Benjamin, 1928). Sendo assim – eu acrescentaria, me imaginando um rufião de livros – é preciso saber como pegá-las!

Confesso que, ao longo de toda a pesquisa, tal nota me intrigava, pois assim como é possível reconhecer duas fases na obra literária de Nikolai Leskov, também seria para a obra poético-musical de Elomar⁵. No entanto, fascinado com o esforço do compositor em trazer os sons do sertão para os gêneros da música erudita, em estabelecer o diálogo entre popular e erudito, entre cultura sertaneja e cultura metropolitana, queria a todo custo ver continuidades e não rupturas. Foi preciso um efeito de despertar, propiciado em meio ao trabalho de campo, para perceber que as coisas não eram bem assim...

Para Walter Benjamin, os textos da primeira fase de Leskov – seus romances – são os menos duradouros em sua obra, pois algumas de suas tendências – interesses e simpatias pelos camponeses; sua orientação religiosa – assumem uma expressão dogmática e doutrinária, afirmando então que a significação do autor encontra-se em suas narrativas, pertencentes à fase posterior. Com a obra de Elomar parece acontecer coisa parecida, mas de maneira simétrica e inversa: é na fase posterior da obra – das óperas, sinfonias e antífonas – que aquelas mesmas tendências se apresentam de maneira dogmática e doutrinária, sendo a sua verdadeira significação dada na fase anterior – das canções.

Sei que aqui me distancio tanto da opinião do próprio Elomar que, como um “homem célebre”⁶, se imagina agora entre os grandes compositores – entre Villa-Lobos e Carlos Gomes, por exemplo –, bem como de boa parte da produção acadêmica acerca de sua obra. Sendo assim, tentarei a seguir justificar os motivos de tal afirmação.

Parte do trabalho de campo foi dedicada a acompanhar a semana de estréia da ópera *A Carta*, ao lado de Elomar, no teatro do Centro Cultural Banco do Brasil em Brasília/DF, início de outubro de 2004, sendo esta a primeira vez que uma ópera sua foi encenada na sua completude, com orquestra e cantores líricos. *A Carta* pertence a pentalogia de nome *Bespas Esponsais Sertana*, título que significa algo como vésperas de casamento no sertão⁷. Como nas outras óperas desse caderno, o tema aqui é o (des)encontro, ou a incompatibilidade, entre sertão e metrópole. A estrutura é basicamente a mesma em todas elas: inicia no sertão, com a dificuldade

dos noivos em conseguir fazer todos os preparativos para o casamento; um deles, então, vai à metrópole (São Paulo) para trabalhar e conseguir juntar dinheiro suficiente para tal fim, ficando o companheiro a sua espera; ali, sofre a influência nefasta do metropolitano, corrompendo o seu caráter e, envergonhado ou louco, algumas vezes nem tem coragem de voltar ao seu sertão, como é o caso de Maria, protagonista de *A Carta*, seduzida e corrompida por um playboy, filho do proprietário da fábrica de tecidos Jucelin, em Vila Mariana, onde vai trabalhar por sugestão de sua prima Tuzinha.

Nas cinco apresentações que pude assistir naquele momento, me espantava a maneira caricata com que Elomar construiu seus personagens. De um lado, os sertanejos: puros, ingênuos, possuidores de sólidos valores morais e desprovidos de ganância. Do outro, os metropolitanos: degenerados, espertalhões, corrompidos em seus valores morais e gananciosos até a última fibra, lançando mão de todos os subterfúgios na consecução de seus objetivos. Entre os dois, sertanejos de origem que, habitando a metrópole, já se encontram influenciados por aquele meio, expressando desprezo e vergonha pelo modo de vida sertanejo, volta e meia trazendo a corrupção para dentro do sertão, pregando valores citadinos ou incentivando seus patrícios à migração. Em suma, um embate entre o bem e o mal, onde o primeiro sempre sai derrotado.

Coisa bem diferente do que acontece em “Chula no terreiro”, por exemplo, canção registrada em seu segundo disco, *Na Quadrada das Águas Perdidas* (1978), primeiro de sua gravadora, pertencente àquela que estou chamando de primeira fase. Nesta canção, o *cantadô* pergunta e lastima por seus companheiros que “*cairo na lapa do mundo (...) lapa do mundão de Deus*”. Entre eles está Remundo, um daqueles migrantes que vieram a São Paulo em busca de vida melhor, deixando mulher e filhos no sertão, e que acaba morrendo atropelado. Apesar da impossibilidade de adaptação do sertanejo ao meio urbano transparecer nos versos, a sua sóbria concisão dispensa a análise psicológica, já que o *cantadô* parece renunciar a tais sutilezas, que impediriam a assimilação da história à experiência do ouvinte, como no relato de Heródoto sobre o rei egípcio Psammenit, lembrado por Walter Benjamin em seu ensaio acerca de Leskov. Segundo os versos de Elomar:

(...) mais tinha um qui dexô o qui era seu
pra i corrê o trêcho no chão de Son Palo
num durô um ano o cumpanhêro se perdeu
cabô se atrapaiano cum a lûa no céu
num certo dia num fim de labuta
pelas Ave-Maria chegô o fim da luta

foi cuano ia atravessano a rua
 parou iscupiu no chão pois se ispantô cum a lũa
 ficô dibaixo das roda dos carro
 purribo dos iscarro oiano pra lũa, ai sôdade
 naquela hora na porta do rancho
 ela tamem viu a lũa pur traiz dos garrancho e no céu
 pertô o caçulo contra o peito seu
 o coração deu um pulo os peito istremeceu
 soltô um gemido fundo as vista iscureceu
 valei-me sinhô Deus meu apoi eu vi Remundo
 nas porta do céu, ai sôdade (...)
 (Chula no terreiro, *Na Quadrada das Águas Perdidas*: 1978)

Por que Remundo se atrapalha com a lua? Saudades de seu sertão, da mulher e dos filhos? Ou seria o parco salário recebido naquele dia, que o faz verem frustradas suas pretensões de voltar logo para junto dos seus? Ou mesmo a sua incapacidade de se adaptar ao modo de vida metropolitano? Como Heródoto, Elomar também não esclarece nada, e assim o ouvinte fica liberado para interpretar os versos como quiser.

Esta situação é bem diferente da que revela Maria na carta enviada à mãe, pois sabemos desde o início que nunca mais voltará ao sertão por força da imensidão dos seus pecados, dito com todas as letras nestes derradeiros versos de *A Carta*:

Os meus pecados
 coisa medonha
 todos somados
 tanta vergonha
 não sei da conta
 dos meus pecados

Multiplicados
 foram crescendo
 e acumulados
 num alto monte
 então chegaram
 até aos céus
 e como punhais envenenados
 feriram o coração de nosso próprio Deus
 a quem me envergonho
 de pedir perdão
 pois me não consigo
 libertar dos vícios meus
 e entre eles uma grande abominação
 tão tremenda que
 me torna o maior dos réus
 pois ela é obra de Satanás

Deus fez o homem
 sendo o primeiro

fez a mulher
por derradeiro
e Lúcifer
rabiscou o terceiro
ó contumás
sei que caíste
das alturas celestiais
eras anjo e estrela da manhã...
(Cena quarta/Leitura da Carta, *A Carta*)

Feita essa não tão rápida digressão, gostaria agora de voltar àquela questão apontada como central para Walter Benjamin, a saber, o problema da manutenção da experiência tradicional no mundo moderno e a busca de sua reconstrução através de novas formas de narratividade. Tal qual acontece com os contos de Leskov, seria possível reconhecer nas canções de Elomar a experiência de um mundo que já não tem mais condições de existência? Não seria a distância que nos separa do *cantadô* da mesma natureza que aquela entre *Erfahrung* e *Erlebnis*?

Para Benjamin (1936b), entre as narrativas escritas, as melhores são aquelas que menos se distanciam das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos, que podem ser divididos em duas “famílias”, cuja interpenetração de saberes torna plenamente tangível a figura do narrador, tendo seus representantes arcaicos no camponês sedentário e no marinheiro comerciante. Tal interpenetração foi mais tarde operada no interior do sistema corporativo medieval, onde o mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina, e cada mestre teria sido outrora um aprendiz ambulante, antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro. Na oficina de artífices mesclavam-se, assim, o saber das terras distantes, trazido pelos migrantes, com o saber do passado, retido pelo trabalhador sedentário. Seria possível dizer que, neste ponto do ensaio, Benjamin está chamando a atenção para o fato de que tanto a distância espacial quanto a temporal geram experiência, daí afirmar que Leskov encontrava-se à vontade em ambas.

Como aponta Jeanne Marie Gagnebin (1994), o radical *fahr* da palavra *Erfahrung* tinha, no alemão antigo, o sentido literal de “percorrer”, de “atravessar” uma região ao longo de uma “viagem”. Também o antropólogo Victor Witter Turner (1982; 1986), arriscando uma etimologia para a palavra inglesa *experience*, derivando-a da base indo-européia **per-*, afirma que ela se relaciona a “tentativa”, “aventura”, “risco” e “perigo”. Lembra também que o cognato germânico de *per* associa experiência com “passagem”, “medo” e “transporte”, bem como o grego *peraō* a relaciona com “passar através” e novamente com o “perigo”, noções claramente implicadas nos ritos de passagem, alvo de suas preocupações como etnólogo. Para John Cowart Dawsey (2005),

a maneira de Turner encarar os processos e fenômenos liminares, como os que afloram nos ritos de passagem e dramas sociais, e a visão de Benjamin acerca da *Erfahrung* como interpenetração de saberes guardam afinidades: ambas evocam a idéia de passagem. Assim seria possível tratar a “experiência”, no sentido de *Erfahrung*, como algo distante, que vem de longe, e que seria preciso “passar através”, como num rito de passagem.

Também a experiência do *cantadô* se revela numa passagem. Mais do que isso, sua sabedoria é fruto de uma longa vida de estradar, atravessando terras distantes e desconhecidas onde enfrenta toda sorte de perigos e tentações, longa iniciação cujas provas de dor e sofrimento lhe ensinaram que a liberdade, a humildade e o amor pelos homens são as únicas coisas que verdadeiramente importam nesse mundo vão. Para o ouvinte de canções como “O violeiro” (...Das Barrancas do Rio Gavião, 1972) – cujos primeiros versos foram tomados de empréstimo na epígrafe deste capítulo, uma das músicas mais conhecidas e mais gravadas de Elomar – ou “Cantiga do estradar” (Cartas Catingueiras, 1983), momentos em que o *cantadô* deixa de lado a história dos outros para relatar o que poderia chamar de condições de sua própria formação moral, os valores que regem seu ofício de cantar, tudo isso se torna bastante claro:

(...) Cantadô di trovas i martelo
di gabinete, ligeira i moirão
ai cantadô já curri o mundo intêro
já inté cantei nas porta di um castelo
dum rei qui si chamava de Juão
pode acriditá meu companhêro
dispois di tê cantado o dia intêro
O rei me disse fica, eu disse não

Apois pru cantadô e violero
só hai treis coisa nesse mundo vão
amô, furria, viola, nunca dinhêro
viola, furria, amô dinhêro não

Se eu tivesse de vivê obrigado
um dia iantes desse dia eu morro
Deus feis os homi e os bicho tudo fôrro
já vi iscrito no Livro Sagrado
qui a vida nessa terra é u'a passage
i cada um leva um fardo pesado
é um insinamento qui derna a mudernage
eu trago bem dent' do coração guardado

Apois pru cantadô e violero (...)

Tive muita dô di num tê nada
pensano qui esse mundo é tud' tê

mais só dispois di pená pelas istrada
 beleza na pobreza é qui vim vê
 vim vê na procissão u Lôvado-seja
 i o malassombro das casa abandonada
 côro di cego nas porta das igreja
 i o ermo da solidão das istrada (...)
 (O violeiro, ...*Das Barrancas do Rio Gavião*: 1972)

Visto assim, o *cantadô* que se projeta na obra de Elomar parece guardar alguns dos atributos que Victor Turner aponta para as *personae* liminares, sujeitos em passagem: “(...) *uma mistura de submissão e santidade, de homogeneidade e camaradagem*” (1969: 118). No entanto, se a liberdade com relação às obrigações advindas das posições sociais e *status*, o desapego pelos bens materiais e o caráter marcadamente religioso do processo de iniciação permitem aproximar o *cantadô* daqueles neófitos dos ritos de investidura africanos estudados por Turner em seu *O processo ritual* (1969), as características das respectivas “passagens” marcam uma diferença profunda entre eles. Isto porque, se para aqueles neófitos a liminaridade representa um conjunto de qualidades transitórias entre estados definidos da cultura e da sociedade, como quer Turner, para o *cantadô* talvez ela seja um conjunto de qualidades permanentes de um estado transitório: no primeiro caso, uma “passagem entre estados”; no outro, um “estado de passagem”.

Tal diferença entre duas possíveis formas de “experienciar” a liminaridade não passa despercebida por Victor Turner. No capítulo “Liminaridade e ‘Communitas’” (1969), logo após enumerar, em termos de discriminações binárias, as diferenças entre as propriedades da liminaridade e as do sistema de posições sociais, como observadas nos ritos de investidura africanos, afirma o antropólogo que

O leitor terá notado, de imediato, que muitas dessas propriedades constituem aquilo que julgamos serem características da vida religiosa na tradição cristã. Indubitavelmente, também os muçulmanos, os budistas, os hindus e os judeus enumerariam muitas delas entre as suas características religiosas. O que parece ter acontecido é que, com o incremento da especialização da sociedade e da cultura, com a progressiva complexidade na divisão social do trabalho, aquilo que era na sociedade tribal principalmente um conjunto de qualidades transitórias “entre” estados definidos da cultura e da sociedade, transformou-se num estado institucionalizado. Mas traços da qualidade de *passage* da vida religiosa permanecem em várias formulações, tais como: “O cristão é um estranho no mundo, um peregrino, um viajante, sem nenhum lugar para descansar a cabeça”. A transição tornou-se, neste caso, numa condição permanente. Em parte alguma esta institucionalização da liminaridade foi mais claramente marcada e definida do que nos estados monástico e mendicante, nas grandes religiões mundiais (1969: 131).

Voltando agora aos versos de “O violeiro”, é inegável a orientação cristã proferida pelo *cantadô*. Os traços da qualidade de passagem da vida religiosa, como apontadas por Turner, estão claramente postos ali. Vale lembrar que boa parte da produção acadêmica dedicada à obra

do compositor enfatiza a importância dos aspectos religiosos envolvidos em seu trabalho⁸. A formulação “*O cantadô é um estranho no mundo, um peregrino, um viajante, sem nenhum lugar para descansar a cabeça*” não soaria nada estranha em sua boca. Muito pelo contrário, pois é exatamente assim que ele se apresenta:

Tá fechano sete tempo
qui mĩa vida é camĩã
pulas istrada do mundo
dia e noite sem parã
já visitei o sete rênô
adonde eu tĩa qui cantã
sete didal de veneno
traguei sem pestanejá
mais duras penas só eu vênô
otro cristão pra suportã
sô irirmão do sofrimento
de pauta véa c’a dô
ajuntei no isquicimento
o qui o baldono guardô
meus meste a istrada e o vento
quem na vida me insinô (...)
(Cantiga do estradar, *Cartas Catingueiras*: 1983)

A observação de Turner acima não deixa de chamar a atenção. Nela já se esboça uma preocupação que o autor desenvolve em trabalhos ulteriores, como no ensaio “*Liminal to liminoid in play, flow and ritual...*” (1982) por exemplo, onde procura levar suas reflexões quanto aos fenômenos e processos liminares em sociedades ditas tribais para as que possuíam grandes tradições no campo das letras, como já anunciava anteriormente (Turner, 1974b).

Para o autor, a crescente especialização da sociedade e progressiva complexidade da divisão social do trabalho, que seriam as causas daquela institucionalização da liminaridade observada nas religiões mundiais, ao mesmo tempo em que possibilitaram o surgimento de “novos gêneros da ação simbólica” (as artes e as ciências modernas), com um potencial maior de transformação das relações humanas se comparados aos “gêneros sérios” (ritual, mito, tragédia, comédia) (Turner, 1974a), levaram também ao enfraquecimento da experiência da liminaridade no mundo contemporâneo, já que a proliferação e variedade desses “novos gêneros” acabaram produzindo um descentramento nas esferas de poder da ação simbólica. Lançando mão da terminologia durkheiminiana, o antropólogo afirma que, se nas sociedades agrárias e tribais, de solidariedade mecânica, predominam os fenômenos liminares propriamente ditos, nas sociedades industrializadas, de solidariedade orgânica, predominam fenômenos liminoides que, como o próprio nome diz, são semelhantes sem serem idênticos aos primeiros (Turner, 1982).

Nesta passagem – porque não?! – de Turner, outras afinidades com o pensamento de Walter Benjamin se revelam. Para Dawsey (2005), não só a visão de Turner quanto aos processos e fenômenos da liminaridade se assemelha com a de Benjamin sobre a *Erfahrung*, pela evocação da idéia de passagem, como a preocupação com o enfraquecimento da liminaridade ressoa nas discussões do outro acerca do declínio da grande tradição narrativa e debilitação de uma experiência coletiva, comunicável e tecida na passagem das gerações (Gagnebin, 1985 *apud* Dawsey, 2005). O autor aponta ainda uma terceira afinidade, decorrente das duas outras: se para Benjamin as novas formas narrativas (cinema, fotografia etc.) trariam uma dimensão profunda evocadora daquela grande tradição narrativa que define – o seu “não-acabamento essencial” (idem; *ibidem*) –, Turner encontra nas profundezas do entretenimento e nos novos gêneros de ação simbólica as fontes do poder liminar. Desta forma, assim como Benjamin vê a possibilidade de reconstrução da *Erfahrung* através de formas sintéticas de experiência e narratividade (Gagnebin, 1985), Turner encontra nos gêneros liminoides da ação simbólica as antigas forças da liminaridade (Dawsey, 2005).

Tais questões desviam a discussão das intenções iniciais do presente capítulo, e serão alvos de atenção mais à frente. Por ora pretendia apenas oferecer ao leitor uma imagem de como as coisas se configuravam no início da pesquisa, daquela perspectiva que na antropologia convencionou-se chamar “de gabinete”. Como foi possível perceber, a figura do *cantadô* que se projeta nas canções de Elomar evocaria a do narrador de Walter Benjamin, pois procura oferecer aos seus ouvintes e espectadores a imagem de um mundo que já não possui mais condições de existência, e que se distancia ainda mais – daí a nostalgia –, mas distância necessária para que seus traços surjam na obra do compositor. A sabedoria contida em seus versos, obtida numa longa vida de estradar, faz lembrar a experiência da liminaridade, guardando o *cantadô* alguns dos atributos das *personae* liminares analisadas por Turner, sobretudo pela sua marcada orientação cristã. Mas exatamente essa orientação religiosa parece distanciar o *cantadô* dos neófitos dos ritos de investidura africanos, na medida que suas respectivas transições se processam de maneiras diferentes: num caso, uma “passagem entre estados”; noutro, um “estado de passagem”. Tal diferença provocava um ruído, deixando a pergunta: há de fato alguma experiência nos versos do *cantadô*, e se há, seria ela espontânea ou sintética, liminar ou liminoide?

NOTAS:

¹ De acordo com a historiadora Ely Souza Estrela (2003), para além das fronteiras geográficas entre os estados, o termo faz referência a uma ampla área localizada entre Minas Gerais, Goiás e sudoeste da Bahia.

² Para uma brilhante discussão quanto ao uso que o compositor faz do termo *sertanez* para se referir à sua música, ver o trabalho de Simone da Silva Guerreiro, *Elomar Figueira Mello e a arte sertaneza* (2001). Num resumo grosseiro, para a autora tal recurso, feito conscientemente pelo compositor, procura afirmar a diferença entre a sua música e o que hoje se entende por sertaneja, dada pela distância entre o caráter essencialmente artesanal que Elomar reivindica para o seu trabalho e o caráter de mercadoria da outra, produto da indústria cultural para o consumo das massas, sendo assim o trabalho do compositor visto por ela como “(...) *um modo de produzir uma reflexão crítica, em meio ao contexto de ‘alienação’ constante atualmente na cultura*” (2001: 2).

³ *Dos Confins do Sertão* é o título de um dos discos de Elomar, gravado na Alemanha – Ocidental! – em 1986, resultado da apresentação num Festival de Música Ibero-Americana, no qual o compositor recebeu seu primeiro prêmio internacional. No mesmo espírito que os discos da gravadora e editora Rio do Gavião, de propriedade do compositor, traz imagens sertanejas (fotos, desenhos), uma apresentação às músicas e suas letras. Contudo, apresenta uma peculiaridade: apesar das músicas serem cantadas em *sertanez*, as letras foram traduzidas para o alemão por Ulrike Wallis, responsável também pela escritura da apresentação.

⁴ O termo é aqui entendido num sentido amplo, seguindo a definição de Câmara Cascudo (1937): “*A cantoria sertaneja é o conjunto de regras, de estilos e de tradições que regem a profissão do cantador*” (1937: 166).

⁵ Na verdade, conforme o maestro João Omar de Carvalho Mello (2001b), filho do compositor, a obra de Elomar está dividida em três momentos: música culta; cancionero e óperas. Também o compositor, numa conversa realizada em Vitória da Conquista (28/07/2004) durante o trabalho de campo, dividia a obra em três ciclos cronológicos, que estão vinculados às fazendas do compositor, dispostos numa linha leste-oeste que vai se distanciando de Vitória da Conquista e adentrando o sertão, em direção ao norte de Minas Gerais. São eles: ciclo do cancionero ou da Gameleira; ciclo das óperas ou do Gavião; e ciclo das antífonas e sinfonias. Este último tem sido composto no Gavião mas, quando estive em campo, o compositor estava procurando comprar outra fazenda, mais para dentro do sertão, dizendo que agora precisava das “planuras dos Geraes, mais pra perto do sertão de Guimarães Rosa”, para terminar de compô-lo. Assim, reúno aqui o ciclo das óperas e das antífonas e sinfonias porque, apesar da origem popular da ópera, nos dias de hoje ela é considerada um gênero erudito, da mesma maneira que entende o próprio compositor.

⁶ Título de um conto de Machado de Assis.

⁷ As outras óperas deste caderno são: O peão mansador, A casa de bonecas, Faviela e Os poetas são loucos – mas conversam com Deus. Alguns fragmentos destas óperas foram gravados no disco *Árias Sertânicas* (1992).

⁸ Para discussões quanto ao papel do sagrado na poética-musical de Elomar Figueira Mello, ver especialmente os trabalhos de Simone da Silva Guerreiro (2001; 2002; 2005), Rita Maria Costa Melo (1989) e Lígia Telles (1999).

Capítulo 2

No sertão, dias de Conquista: brincando com o perigo

Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia. ∞

João Guimarães Rosa

Para Victor Turner a sociedade, entendida como processo vital, se configura num movimento dialético que oscila entre momentos de estrutura e de anti-estrutura social, relacionamento cuja dinâmica é “(...) *fonte de todas as instituições e problemas culturais*” (1974b: 5). Para ele os processos e fenômenos liminares que irrompem em meio aos ritos e dramas sociais, espaços da anti-estrutura social, são importantes por serem capazes de provocar efeitos de estranhamento em relação ao familiar, ao cotidiano das relações sociais. Momentos em que as sociedades, brincando com o perigo, sacaneiam-se a si mesmas ao produzir efeitos de interrupção no fluxo da vida cotidiana que, deslocando o olhar para os elementos não-óbvios das relações diárias, possibilitam o desenvolvimento de um conhecimento mais profundo da própria realidade social, muitas vezes mobilizando elementos do caos na recriação e revitalização de seus universos sociais e simbólicos (Dawsey, 2005).

Antropólogos como Roberto Da Matta (1978) e John Cowart Dawsey (2005) já apontaram para as possíveis afinidades existentes entre os procedimentos etnográficos – “o ofício do etnólogo”¹ – e os ritos de passagem tal como discutidos por Turner. Segundo os autores, ambos envolvem estratégias que visam produzir efeitos de estranhamento, mudanças de ponto de vista, num movimento que leva o sujeito a se deslocar do familiar ao estranho e de volta

ao familiar, porém transformado pelo conhecimento adquirido “de passagem” por um universo desconhecido, distante, liminar.

A imagem do sertão oferecida pela imaginação e pensamento social brasileiro parece guardar algo desse espaço liminar. As já consagradas formulações “*Terra Ignota*” ou “*Nonada (...) Travessia*”, de Euclides da Cunha (1902) e João Guimarães Rosa (1956) respectivamente, bastariam para justificar tal afirmação, pois claramente relacionam o sertão ao desconhecido, ao perigo, lugar que se dá a conhecer por meio de uma travessia iniciática, novamente evocadora dos ritos de passagem. Cerne da nacionalidade ou causa de nosso atraso, a imagem do sertão condensada ali sempre esteve sob o signo do desconhecido, do não-resolvido, do poder ser, das potencialidades não-realizadas, cujo conhecimento levaria a sociedade brasileira a encontrar-se a si mesma, ao mesmo tempo descobrindo a sua verdadeira identidade e alavancando de uma vez por todas a sua modernização, como se depreende da leitura de *A pátria geográfica* (1997) ou *Um sertão chamado Brasil* (1999), trabalhos de Candice Vidal e Souza e Nísia Trindade Lima respectivamente.

Para essas autoras sertão e litoral aparecem no pensamento social brasileiro, sobretudo na primeira metade do século XX, como imagens poderosas e surpreendentes, de grande força simbólica, capazes de representar os contrastes, ou mesmo antagonismos, entre duas formas distintas de organização social e cultural, dualidade cujo sentido poderia ser analisado a partir do debate acerca da distinção entre tradição e modernidade (Lima, 1999), ou ainda como protagonistas que, no interior das narrativas sociográficas produzidas pelos intelectuais brasileiros, encenariam o drama de uma nação cindida em busca de sua identidade (Vidal e Souza, 1997), na esperança de que chegará o dia em que “o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”.

Na visão das autoras, preocupadas com o papel da intelectualidade naquilo que as ciências sociais convencionaram chamar de “processo de *nation-building*”, tais narrativas propõem que o encontro entre essas duas realidades sociais tão distintas teria início num movimento que parte do litoral metropolitano em direção ao sertão agrário para conhecê-lo e domesticá-lo, levando aos bárbaros campos sertanejos os mais altos valores da civilização, ao mesmo tempo em que daria a têmpera que falta àquela modernidade mal-ajambrada de nossas alienígenas “idéias fora do lugar”²; paradoxalmente, por princípio tal movimento extingiria o sertão, na medida em que o transformaria de “terra ignota” em campos conhecidos, prontos para serem explorados, postos agora sob a área de influência metropolitana. A predominância desse

movimento, cujo vetor parte do litoral em direção aos sertões com vistas a unir um país cindido pela desigualdade, leva Nísia Trindade Lima (1999) identificar

(...) a existência de uma continuidade temática e de perspectiva de interpretação social que nos permitiria falar de uma corrente de pensamento voltada para o tema da “incorporação dos sertões”. Reunindo autores como Euclides da Cunha, Vicente Licínio Cardoso, Roquete-Pinto, Belisário Penna e Monteiro Lobato, entre outros intelectuais, trata-se de concepções que criaram imagens fortes e duradouras sobre o homem do interior, além de apresentarem propostas de incorporação social e do desenvolvimento de uma etnografia sertaneja. E assim foi construído um repertório de temas e questões que continuaria presente nas investigações sociológicas que se desenvolveram após 1930 (1999: 17).

Gostaria aqui de fazer um breve comentário sobre a música de Elomar Figueira Mello à luz das idéias acima. Pois se é possível identificar em sua obra muito dessas “(...) *concepções que criaram imagens fortes e duradouras sobre o homem do interior (...)*” (idem: *ibidem*), a possibilidade do encontro entre sertão e metrópole (litoral) está longe de se dar pela via da “incorporação dos sertões”. Para o compositor, que se declara um sertanejo puro, de “linhagem sertânica”, o sertão é lugar conhecido, sua terra, seu lugar, e a metrópole é que se encontra lá na “lapa do mundo”, terra desconhecida e perigosa, “reino do vai não torna”³ aonde vão se perder seus companheiros.

Como procurei apontar no capítulo anterior, o encontro entre sertão e metrópole se revela impossível no interior da obra, já que sempre os tradicionais valores sertanejos sucumbem aos valores, ou melhor, a falta de valores morais do metropolitano. No entanto, é possível perceber que o compositor opera ali uma inversão nos pólos valorativos da dualidade, de tal maneira que o sertão surge agora como lugar civilizado, já que detentor de sólidos valores morais, e a metrópole, corrompida pelo individualismo e toda sorte de pecados da carne, lugar da barbárie, onde o *cantadô* por vezes se vê confrontado com a sombra do Anjo da Morte a espreitar⁴. Invertendo a valoração, inverte também o sentido do movimento, que agora parece partir do sertão em direção à metrópole no rastro daqueles inúmeros retirantes que Elomar se faz portavoz, esboçando assim o que poderia chamar, por oposição, de “incorporação da metrópole”, cabendo agora ao sertanejo (re)civilizar o bárbaro metropolitano⁵, trazendo de volta a este meio os valores da civilidade há muito esquecidos. E, nessa inversão, o compositor talvez abra uma fenda no mapa daquela “pátria geográfica”, quiçá indicando para outras margens de rios, “quadradas de águas perdidas”. Como afirma Jerusa Pires Ferreira (2001):

Para entender aquilo que ele [Elomar] fala é preciso situar, entre outras noções, a desta pátria do sertão, a “nação” que se compreende, em suas características e modo de ser, geográfico e

humano, para além das delimitações de estado. O sertão se estendia, a civilização do couro, os pastos a perder de vista, conservando práticas e linguagens que o artista se incumbiria, como Guimarães Rosa, de entender e recriar-radicalizando. Um Brasil que é ele mesmo, mas que é também um apontar para além de seus limites (2001: 163).

Neste capítulo proponho explorar os dados obtidos no trabalho de campo, realizado na região de Vitória da Conquista/BA durante o mês de julho de 2004, resultado de minhas observações e conversas sobretudo com o compositor e o maestro João Omar, seu filho, mas também com alguns apreciadores locais de sua música – sua “curriola”, como gosta de dizer – e um ou outro músico da cidade. Além disso, nesse período pude assistir à apresentação do compositor na abertura do Festivale (Festival de Música do Vale do Jequitinhonha) daquele ano, em Salinas/MG, acompanhado por João Omar e camerata, além de uma rápida passagem por Samambaia, zona rural do município de Brumado/BA – onde nasceu o tropeiro Chico das Chagas, companheiro de Dassanta, personagens do *Auto da Catingueira* (1984) –, propiciando o contato com a caatinga e o cotidiano rural do homem sertanejo, lugar de onde Elomar diz brotar suas histórias.

Quero lembrar que o trabalho de campo não se restringiu apenas a este período, pois assisti também a um concerto do compositor no SESC Pompéia, em São Paulo/SP, no dia 19 de janeiro de 2003, quando estabeleci o primeiro contato com Elomar e o maestro João Omar, bem como o acompanhamento da semana de estréia da ópera *A Carta*, no Centro Cultural Banco do Brasil em Brasília/DF, entre os dias 06 e 10 de outubro de 2004, tendo a oportunidade de conversar mais uma vez com o compositor e com os maestros Henrique Morelembaum (regente) e Lincoln Andrade (preparador do coro)⁶. Momentos esses que, se tiveram uma duração menor, não foram menos “densos”... Como manda a praxe etnográfica, durante todo o período da pesquisa mantive um caderno de campo, anotando aí não só as minhas impressões e observações “de campo”, como também apontamentos de leituras e reflexões de interesse para o andamento do trabalho. Assim, as idéias aqui desenvolvidas tomam por base sobretudo esse caderno.

Gostaria ainda de fazer uma breve consideração de “método”. Quando falo em “conversas” e não “entrevistas”, como seria habitual, sigo uma sugestão tirada do escritor João Guimarães Rosa naquela célebre “Conversa com Guimarães Rosa” (Lorenz, 1983). Em dado momento, Günther Lorenz inicia agradecimentos pela oportunidade da entrevista, pois o escritor seria um tanto esquivo a elas, e então Guimarães diz que, se esperasse uma entrevista daquele encontro, não teria ido, pois não tem tempo a perder com elas, e que estavam juntos ali para

conversar, como “dois vaqueiros”. Para ele, a entrevista é o tipo de coisa que o sujeito chega com perguntas prontas para respostas que quer ouvir. Já a conversa nasce de uma necessidade de encontro com o outro para percorrerem juntos um trecho de caminho, procurando tirar dessa convivência algum tipo de ensinamento já que, numa conversa de vaqueiros, como afirma o escritor, ou se aprende alguma coisa, ou se sai com as cabeças quebradas!

Não estou aqui requerendo qualquer estatuto de vaqueiro, mesmo já tendo curado muito umbigo de bezerro e bicheira de boi pego a laço no pasto, tirado leite de vaca e saber preparar uma montaria para a lida com o gado. Longe disso. Ao tratar como conversas as “minhas conversas” com o compositor e os maestros João Omar, Henrique Morelembaum e Lincoln Andrade, ou mesmo seu Antônio, quero apenas ressaltar que, em todas elas, estava envolvida essa combinação da necessidade de encontrar o outro, mas ao mesmo tempo dos riscos que porventura esse encontro traz, da maneira como entendo a fala de Guimarães Rosa. Nascidas das necessidades e contingências que se apresentavam no decorrer da própria pesquisa, já que nem todas elas foram planejadas de antemão, buscava junto aos meus interlocutores esclarecer um ponto, explorar uma questão ou mesmo discutir concepções estéticas implicadas no fazer musical (Seeger, 1992; Blacking, 1997) do compositor.

Sendo um neófito no “ofício do etnólogo”, a minha ida ao sertão, melhor dizendo, a minha passagem por Vitória da Conquista em busca do sertão do *cantadô* que se projeta na obra de Elomar Figueira Mello, guardava expectativas quanto às possibilidades de realização de uma experiência liminar. Deixando para trás a posição confortável e familiar do gabinete em São Paulo, me aventurava num universo estranho e desconhecido, longe de casa, a procura daquele *cantadô* cujos cantos chegavam aos meus ouvidos pelos discos do compositor e em suas apresentações ainda em terras metropolitanas. De fato, o encontro com essa *persona* liminar em meio a liminaridade do sertão acabou produzindo um estranhamento em relação àquela imagem familiar trazida do gabinete, revelando uma outra faceta até então despercebida: “no espelho mágico de uma experiência liminar”⁷, poderia dizer, a figura do *cantadô* reflete a imagem do *bode*.

Essa imagem começa a se esboçar quando da releitura das minhas anotações de campo feitas em Vitória da Conquista/BA. Na tentativa de condensar o que poderia chamar de “espírito local”, desde o primeiro apontamento passei a me referir ao compositor como *bode*, o bode, bode velho – até então usava Elomar, o compositor, o *cantadô* – uma vez que as pessoas em Conquista

volta e meia o chamavam assim, até mesmo seu filho João Omar. *Bode* é o apelido carinhoso com que Elomar é tratado no meio musical, lembrando que o compositor é também fazendeiro criador de cabras no sertão nordestino, típica criação dessa região do país.

Talvez tenha sido Henfil o primeiro a divulgar tal imagem, criando o bode devorador de livros Francisco Orellana, companheiro da Graúna, reconhecidamente inspirado em Elomar. Francisco Orellana teria sido um bode padreador, “pai de chiqueiro”, reprodutor dos rebanhos do compositor. Muito provavelmente o agradecimento que faz ao cartunista, no texto de apresentação ao *Na Quadrada das Águas Perdidas* (1978), diz respeito a essa homenagem. Também Vinicius de Moraes, na apresentação escrita para o primeiro LP do compositor, *...Das Barrancas do Rio Gavião* (1972), lembra Francisco Orellana, não o devorador de livros, mas o padreador de cabras, pela sua incomum habilidade em dessedentar-se com a própria urina nos momentos em que a umidade relativa do ar chegava aos seus índices mais baixos, numa analogia à capacidade de Elomar em resistir vivendo e compondo suas músicas no sertão, do sertão, “...Das Barrancas do Rio Gavião”.

Quando questionados o porquê do apelido, alguns dos meus interlocutores – num tom agora malicioso! – lembravam também da canção “Jeito de corpo”, de Caetano Veloso. Dizem as más línguas que há ali uma resposta de Caetano a afirmação feita por Elomar, interpelado por um jornalista soteropolitano sobre qual seria sua opinião a respeito do outro, dizendo achá-lo “*ũa tremenda d’ũa bicha*”, ou algo assim. Em resposta, Caetano Veloso teria devolvido com os seguintes versos: “*(...) bode não dá pra entender torna a repetir transcende o marco dois mil (...) é só um jeito de corpo não precisa ninguém me acompanhar*”.

Fofocas, preconceitos e idiossincrasias a parte, foi diante do *bode* que a experiência de campo me colocou. Seria possível dizer que, em certos aspectos, o bode – falo do animal – em muito faz lembrar a figura do homem sertanejo: sua rusticidade, resistência e obstinação em teimar a viver numa terra fustigada pelo sol e pela seca, a capacidade de encontrar alimento e água nessas condições, a altivez que guarda mesmo sendo tão pequeno... Com toda a certeza também o compositor se reconheceria nestes atributos, não tanto por se considerar um sertanejo puro, mas sobretudo quando se coloca como resistente em face da indústria cultural, fazendo seus discos “a facão”, teimando em gravá-los em suas fazendas lá no alto sertão da Bahia e distribuindo pela sua própria gravadora – Gravadora e Editora Rio do Gavião – que, aliás, traz estampada nos selos dos discos a foto de outro de seus bodes padreadores.

Para além da resistência, persistência e obstinação que a imagem evoca, gostaria aqui de explorar um outro possível significado para o *bode*, talvez submerso em alguma de suas camadas subterrâneas. Como já apontou Victor Turner (1974a), a experiência do *límen* possibilita o surgimento de poderosos símbolos multivocais que, articulando diferenças, tecem redes de significado carregadas de tensões (Dawsey, 2005). Na tensão surgida entre as imagens do *cantadô* e do *bode*, talvez seja possível aprofundar o entendimento da obra do compositor.

Tal como aparece agora, no momento em que releio meu caderno de campo, seria possível dizer que essa *persona* liminar que emerge em meio à experiência de campo carrega algo de luciferino: os ensinamentos aprendidos na companhia do *bode* em meio a liminaridade do sertão, conversas muitas vezes regadas à boa cachaça, quando confrontados com aqueles conhecimentos trazidos “do gabinete”, parecem contradizê-los; no entanto, negação que, longe de ser aniquiladora, possibilitou o aprofundamento de certas questões postas no início da pesquisa, mudando seus rumos, indicando outras veredas. Daí seu caráter luciferino.

Gostaria de deixar claro que não estou insinuando ser Elomar alguma espécie de demônio, que tenha feito algum tipo de pacto ou coisa parecida. Não se trata disso. De fato, o compositor sempre fez questão de deixar bem clara a sua orientação cristã e dizer ser ele um fiel temente a Deus. Como bom protestante que é – e aqui vale lembrar de Max Weber (1904) – acredita ele que o seu dom, a sua vocação para compor lhe foi dada por Deus, daí fazer questão de sempre afirmar serem suas músicas cantos de louvor ao Senhor, fato explicitado em canções como “A meu Deus um canto novo” (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978) e em suas antífonas que, como afirma João Omar de Carvalho Mello (2001b), são fruto de um pacto feito com Deus, prometendo Elomar que, se lhe fosse dado mais tempo de vida para terminar de compor a obra que ainda resta em sua cabeça, faria tais antífonas em louvor a Ele. Além disso, naquelas canções referidas no capítulo anterior, quando o *cantadô* passa a relatar as agruras e perigos de sua vida de estradar, de seu ofício, lembra que só foi capaz de fugir as tentações do demônio porque Deus e seu filho Jesus Cristo estiveram sempre ao seu lado em sua longa peregrinação pelas estradas do mundo. Em suma, e para que fique claro: Elomar não é o demônio, mas o *bode*; e o *bode*, este sim, é o agente luciferino que emerge em meio a liminaridade da experiência de campo, espaço propício para que ocorram tais encontros – como concordariam, em diferentes registros, Riobaldo e Victor Turner.

Olhando agora para a multiplicidade de dados oferecidos pela experiência de campo, talvez seja possível dizer que houve três momentos importantes de aprendizado com o *bode*. Em

primeiro lugar, aquilo que o compositor dizia ser fundamental para o entendimento de toda sua obra: o conceito de dobra do tempo, fundamento daquilo que chamou sertão profundo. Em todas as nossas conversas Elomar retomou esse conceito, procurando ilustrar a partir de seu próprio trabalho, ao mesmo tempo em que abria espaço para a comparação com a figura do escritor João Guimarães Rosa – sendo este o segundo momento.

Gostaria de lembrar também daquilo que o maestro João Omar chamou de “o xote de Dom Figueira Mello”, ao formular sua opinião quanto à posição do pai diante do que este chamava “os rabichos do maestro” Henrique Morelembaum. Em linhas gerais, tais rabichos se referiam à revisão feita pelo maestro Morelembaum na partitura da ópera *A Carta*, que estrearia em Brasília alguns meses depois. Foi numa conversa com João Omar, quando procurava entender junto a ele porque tais “rabichos” incomodavam tanto seu pai, e o maestro, brincando com as imagens de um Dom Quixote e Sancho Pança kafkiano, elabora isso que chamou de “o xote de Dom Figueira Mello” e, numa espécie de curto-circuito, a primeira vez que a figura do *bode* aparece diretamente associada a do demônio.

Passo agora a relatar, na medida de minhas forças, as condições em que me foram transmitidos tais ensinamentos, da maneira como se apresentaram em campo, na tentativa de mostrar ao leitor como a imagem do *bode* se configurou a partir daí.

Desde o nosso primeiro encontro em Conquista, quando fui recebido com os mesmos olhos semicerrados de desconfiança que abrem o seu texto de apresentação na capa interna do *Na Quadrada das Águas Perdidas* (1978), o compositor insistia que, para entender a sua obra, antes seria preciso compreender o conceito fundamental que a sustenta: a dobra do tempo. Segundo ele, entendendo tal conceito, a pessoa verá que o sertão de Elomar, mesmo trazendo as marcas do sertão real, geográfico, é também um sertão imaginário, atemporal, onde tempos distintos se fundem na criação do sertão profundo, lugar onde diz construir suas histórias e habitar na companhia de seus personagens: nem real, nem fictício, o sertão profundo se situa numa dobra do tempo.

Para ilustrar o conceito, segundo ele elaborado a partir da física quântica e da teoria dos mundos paralelos que travou conhecimento em suas conversas com seu grande amigo e “fã” Mario Schenberg⁸, fazia referências tanto à canção “Na Quadrada das Águas Perdidas” (1978), presente no disco homônimo, bem como ao seu roteiro cinematográfico que agora virou romance, *Sertanílias*, cuja publicação vem prometendo aos fãs há mais de dois anos, “com mais

de sessenta ilustrações feitas a bico de pena pelo próprio autor”, conforme suas palavras, para garantir que, se algum aventureiro vier a filmar, faça exatamente como ele originalmente pensou. Para Elomar, já naquela canção dava pistas da dobra do tempo, mas é no romance que as coisas se tornam mais claras.

Na verdade, tal formulação com base na física quântica e na teoria de mundos paralelos parece ser uma tentativa de elaboração “erudita” de um conceito nativo, a *hora inselente*, que aparece no recitativo de Dassanta constante do terceiro canto – “Das Visage e das Latumia” – do *Auto da Catingueira* (1984), quando a personagem passa a relatar seus encontros com os seres do invisível e do mal-assombrado, mas que o compositor não chegou a lembrar em nossas conversas. Em linhas gerais, e tal como surge naquele recitativo, *hora inselente* é um momento que irrompe no meio da noite, quando tudo pára – animais, homens, a água dos rios e até mesmo o vento – , dando espaço aos seres sobrenaturais. Segundo os versos de Elomar:

(...) Cuano os cristão repôsa
cuano drôme os crente
iantes d’alevantá das cova
os ser osente
as coisa toda morna in preparação
prú sono curto qui dura um repente
toda mêm noite na hora inselente
do tempo e o vento e toda a criação
já vi ãa noite apois ela num mente
parô os ramo as foia no capão
cigarra grilo cururu rodão
cobra gigóia cascavé serepente
lambú treis-pote mãe-da-lũa canção
tatu mucûin toda alma vivente
té a cachuêra ispindurô pendente
prêsa na pedra sem caí no vão
tudo in memora da hora inselente
que hai toda noite derna a criação
(Das Visage e das Latumia – Recitativo, *Auto da Catingueira*: 1984)

Assim como Dassanta testemunhou a *hora inselente* nos seus momentos de isolamento a pastorear cabras pelos campos do sertão – um momento liminar? – também seu Antônio – um dos meus interlocutores em Samambaia – me disse já ter presenciado tal fenômeno. Quando estive nessa vila rural do município de Brumado/BA, mostrei o recitativo de Dassanta a ele, e perguntei se já teria ouvido falar dessa tal *hora inselente*. Respondeu-me que não só ouviu falar como já havia presenciado quando jovem, dizendo ainda que são quatro os momentos de sua irrupção ao longo do dia: por volta do nascer e do pôr-do-sol, ao meio dia e à meia noite. Segundo seu relato,

voltava ele para casa, tarde da noite, na companhia de um de seus irmãos e, ao passar pelo sangradouro da “Impuca” – o açude local – percebeu que a água já não mais corria, parada em seu leito. Olhou no relógio... meia noite! E o silêncio dominava o ambiente...

Mas, voltando à canção de Elomar, “Na Quadrada das Águas Perdidas” (1978) relata os preparativos de dois catingueiros para uma longa viagem com destino a uma função (festa) que se realizará muito longe, num lugar distante que só é alcançado por meio de uma perigosa jornada, daí a necessidade de se levar as “ferramentas” (armas) e adiantar todo o serviço em casa antes da partida. Na nossa primeira conversa, ao introduzir a dobra do tempo, o sertão profundo, Elomar cantarolava os primeiros versos dessa canção, fazendo com as mãos, no segundo e quarto versos, um “gesto de distanciamento”:

Da Carantonha mili légua a camã
muito mais, inda mais, muito mais
da Vaca Sêca, Sete Varge inda prá lá
muito mais, inda mais, muito mais
Dispois dos derradêro cantão do sertão
lá na quadrada das águas perdida
Reis, Mãe-Senhora
beleza isquicida
bens, a lagoa arriscosa função (...)
(Na Quadrada das Águas Perdidas, *Na Quadrada das Águas Perdidas*: 1978)

O que parece ser a característica mais marcante ali, e que os gestos de Elomar só fizeram reforçar, é a idéia da distância: para se chegar à quadrada das águas perdidas é preciso ir muito longe, muito “dispois dos derradêro cantão do sertão”, numa jornada arriscada e perigosa. Como afirma o historiador Ernani Maurílio da Rocha Figueiredo (1978), responsável pelos glossários e comentários às músicas desse e de outros discos do compositor, a canção é

(...) extremamente curiosa, pois é marcada pelo intemporal e pelo infinito do espaço. Ela narra uma misteriosa função que vai ocorrer muito longe (...) reunindo Reis, mães e senhoras de tempos redivivos.

A imagem é portanto ficcional, pois as distâncias e pessoas são inconciliáveis, caindo naquilo que Elomar chama de “a dobra do tempo”.

A Quadrada das Águas Perdidas é trabalho recente, (...) e observe-se o caminhar ligeiro da estrutura melódica estabelecendo claramente a noção de distância do caminhar dos animais naquela direção.

(*Na Quadrada das Águas Perdidas*: 1978)

Uma jornada para um lugar distante e desconhecido, na qual os catingueiros enfrentarão toda sorte de perigos. Distância, perigo, aventura: seria possível dizer que lá “na quadrada das águas perdidas” há a promessa de uma experiência liminar para os dois catingueiros? E não seria

a dobra do tempo um lugar propício para o surgimento da *Erfahrung*, como discutido no capítulo anterior?

Antes de abandonar essa canção e passar ao *Sertanílias*, vale notar a maneira como tempo e espaço aparecem articulados ali: o espaço do sertão profundo é construído numa dobra do tempo; e o deslocamento no espaço permitiria, lá “na quadrada”, o encontro com outros tempos, “tempos redivivos”. Em outras palavras, o deslocamento no espaço propicia um deslocamento no tempo, sendo possível um reencontro com tempos e personagens do passado: na dobra do tempo é possível reconciliar o inconciliável, articulando presente e passado no “intemporal e infinito do espaço”. Assim, o sertão profundo parece congrega tanto a distância temporal quanto espacial, e o *cantadô* se mostra à vontade em ambas.

A idéia da convivência de tempos inconciliáveis, implícita no conceito de dobra do tempo, torna-se mais clara em *Sertanílias*, que por sua vez traz também uma referência ao *Grande sertão: veredas* (1956) de Guimarães Rosa. O roteiro-romance conta a história de Sertano, um sábio sertanejo, conhecedor de línguas mortas e possuidor de conhecimentos ocultos, patrão de uma “confraria” de cavaleiros sertanejos, em suas andanças pelo sertão profundo. Sertano também é protagonista de um segundo romance, que diz Elomar estar em preparação: *Sertano visita a cidade grande*.

Em *Sertanílias*, Sertano e seus cavaleiros estão em jornada de volta dos pampas gaúchos, onde foram adquirir uma tropa de cavalos da raça crioula, típicos naquela região do país e, como afirma o compositor, raça genuinamente brasileira. Uma tropa imensa, inumerável, e que os cavaleiros vem conduzindo de volta para as terras de Sertano. Ao cruzarem um posto fiscal, numa divisa de estados, são parados para a conferência dos papéis de compra e venda dos animais. Como Sertano não reconhece as autoridades instituídas pelo estado, estranhas a sua *Patra* do Sertão, seu mundo, confiando apenas “na palavra”, não possui tais papéis, pois não precisa deles, já que “homem de palavra”: se diz que os cavalos são seus e que foram comprados por ele, não precisa de papel nenhum para confirmar o fato. Os fiscais do posto, então, resolvem apreender a tropa toda.

Seus empregados – cavaleiros – se exasperam, armasse um “tropel” no posto, mas Sertano possui um plano. Percebendo que um dos funcionários do posto fiscal se interessa pelo seu animal de estimação que ali está, um mão-pelada-*mêa*-noite, e vendo ser ele versado em conhecimentos antigos e línguas mortas, Sertano distrai a todos com a sua proposta de

classificação para o animal, a partir de Lineu, denominando então *canis perambulans*. Enquanto isso seus empregados, saindo “de fininho” do posto, conseguem fugir com os cavalos.

Percebendo o movimento, e já também Sertano tendo se livrado dos fiscais entretidos com as peripécias do mão-pelada que corria por todo canto da sala, o chefe do posto manda os soldados no encalço do bando de Sertano em fuga. Nessa fuga, os cavaleiros se vêem a cavalgar ao lado de sarracenos, reconhecíveis pelas suas inconfundíveis cimitarras, e um dos empregados, talvez o mais próximo de Sertano, seu braço direito, pergunta: “Mas patrão... Como é possível eles estarem aqui, se eles se acabaram já faz tanto tempo?”. E Sertano, ilustrando a teoria dos mundos paralelos que ele também conhecia, de um modo bastante sertanejo, nas palavras do compositor, responde: “Não foram eles que se acabaram, mas sim o tempo deles”.

Ainda nessa cavalgada em fuga, quando prestes a serem alcançados pelos soldados que os perseguiram, cavalos e cavaleiros desaparecem, ficando apenas os rastros da tropa na estrada, interrompidos de súbito. Quando os soldados chegam ao fim destes rastros, e sem entender o que havia acontecido, começam a discutir e lutar entre si, enquanto os homens de Sertano acompanham tudo sem serem vistos. Mais uma vez aquele empregado pergunta a Sertano o que estava acontecendo, porque os soldados não eram capazes de vê-los, que responde: “Não percebeu! Estamos em terras de Diadorim, que abriu as porteiras de sua fazenda para nos oferecer pouso por esta noite”. Dizia Elomar, fazendo referências bíblicas, que a abertura de tal portal dimensional por Diadorim só foi possível porque Sertano havia cantado lônas ao Senhor, permitindo a passagem entre dobras do tempo: do sertão profundo de Elomar ao sertão profundo de Guimarães Rosa.

Segundo o compositor, a lembrança de Diadorim seria uma homenagem ao escritor, afirmando também que leu muito menos Guimarães Rosa do que acreditam por aí, para não se contaminar, conforme suas palavras. Não se contaminar já que, desde cedo, percebeu que fazia na música algo muito próximo daquilo que o escritor fez na literatura, fazendo questão de marcar as diferenças: para Elomar o escritor apenas intuiu o sertão profundo de que ele tem plena consciência; que estes dois sertões são inconciliáveis, já que localizados em dobras do tempo distintas; e que, se Guimarães Rosa trabalha com jagunços, seus personagens são cavaleiros sempre prontos para a guerra, mas que nunca ocorre, não havendo um derramamento de sangue.

Quando estive em Salinas/MG para a apresentação de Elomar na abertura do Festival, em 24/07/2004, durante o espetáculo ele retomou a comparação com Guimarães Rosa, lembrando também o escritor goiano Hugo de Carvalho Ramos, autor de *Tropas e Boiadas*

(1917) que, segundo Cavalcanti Proença (1965), antecipou certas realizações de outros escritores regionalistas, como o próprio Guimarães Rosa, sobretudo no uso do vocabulário sertanejo. Essa tríade parece representativa do chamado alto sertão da Bahia, já que cada um tem origem nos três estados entre os quais se localiza: Minas Gerais, Goiás e Bahia. Elomar lembra e se compara aos dois autores quando introduz uma de suas peças, um fragmento de uma “ária de vaqueiros”, segundo suas palavras, da ópera *O Retirante*. Tal fragmento mostra o momento em que um vaqueiro-mestre se prepara para abandonar o sertão em “retirância”, e seus companheiros lastimam a sua “morte”. Conforme as palavras do compositor naquele momento:

Estamos aqui no território do grande Guimarães Rosa, que deve ser muito amado por vocês... Porque ele é um poeta, um escritor brasileiro, um dos poucos, junto a Figueira Mello, que cuidamos dos vaqueiros e do boi, do gado, da tropa...

O vaqueiro essa figura nêlita(?), gigantesca, épica que, maltratado pelos escritores e poetas nacionais, com exceção da pessoa de Guimarães Rosa, Hugo de Carvalho Ramos, de Goiás, e Figueira Mello, alguns autores gaudérios, pampeiros, gaúchos e... outros autores lá do estado de Goiás. No mais, o vaqueiro foi banido, jogado de lado. Eles preferiram tratar de uma temática mais urbana ou, digamos assim, urbanoide (apresentação de Elomar na abertura do 23º Festivale. Salinas/MG, 24/07/2004).

Não pretendo aqui retomar a comparação com Guimarães Rosa, amplamente explorada pela fortuna crítica da obra do compositor, árdua vereda que levaria para muito longe dos objetivos aqui propostos⁹. No entanto, quando Elomar lança mão de tal comparação, e por mais que discorde dela em alguns pontos, alguma coisa se infere.

Em *Sertanílias*, ao que parece, as idéias de percorrer grandes distâncias, do perigo e da aventura implicados nessa jornada, apontadas já na canção “Na Quadrada das Águas Perdidas” (1978), estão presentes. Assim como aqueles dois catigueiros em preparativos para a longa jornada, Sertano e seus cavaleiros poderiam ser entendidos como *personae* liminares, sujeitos em passagem, que transitam por um espaço liminar: o sertão profundo. Além disso, o que era uma simples promessa naquela canção, aqui se concretiza: transitando no *límen* do sertão profundo, Sertano e seus cavaleiros não só são confrontados com imagens do passado, como experimentam uma passagem dimensional, atravessando uma dobra do tempo, para cair nas terras de Diadorim. Em outras palavras, na experiência da liminaridade do sertão profundo, imagens do passado articulam-se ao presente, e torna-se possível experimentar a dobra do tempo.

Na sua grandiloquência de “homem célebre”, Elomar precisa constantemente afirmar que vai além de Guimarães Rosa, dizendo ter plena consciência do sertão profundo que o outro apenas intuiu. Afirmção difícil de engolir, já que Guimarães Rosa poderia ser tudo, menos ingênuo. Mesmo assim, a insistência do compositor revela algo importante: a experiência do

sertão profundo é algo construído “conscientemente” por ele, como parece ser o sertão de Guimarães Rosa também.

E aqui retorno às perguntas postas ao final do capítulo anterior, quando indagava pela experiência contida na obra do compositor. Quando Elomar diz que é preciso compreender o sertão profundo para que se possa entender o que é a sua obra, afirmando a consciência que tem desse espaço, está chamando a atenção para o fato de que é um espaço construído, e construído por ele, numa dobra do tempo. Tomando por base a experiência tradicional sertaneja, que diz ter conhecido ainda menino, e desiludido com o mundo real atual, onde já não há mais lugar para a sobrevivência dos tradicionais valores sertanejos, Elomar produz um *fictio* onde, conforme suas próprias palavras, vai se esconder junto com seus personagens. Um lugar distante, construído numa dobra do tempo. Em suma, a experiência do sertão profundo oferecida na obra do compositor, longe de ser espontânea, é sintética, trabalho de construção consciente do artista na tentativa de imortalizar um mundo que já não tem mais condições de existência.

A radicalidade que o compositor reivindica com relação a Guimarães Rosa, afirmando ter a consciência que o outro não tem, talvez ganhe um outro sentido agora, podendo ser lida numa nova chave. Pois se na época em que o escritor publica seu romance ainda havia na literatura brasileira a possibilidade daquela experiência do “fazendeiro do ar”, conforme a definição de Roberto Schwarz (1978) brincando com o título de um livro de poemas de Carlos Drummond de Andrade, a partir da década de sessenta, quando o compositor começa a gravar seus discos, já não há mais as condições concretas para a sua existência, dado o avanço e consolidação da urbanização. Daí o compositor ter que afirmar todo o tempo a radicalidade de sua resistência em seguir cantando um mundo rural, ao mesmo tempo desqualificando a experiência da literatura contemporânea como “urbanoide”, considerada por ele cópia barata da literatura européia, fato que reconhece também no meio musical brasileiro.

Tal radicalidade, que beira o reacionarismo, se expressa em grosseria e falta de tato com aqueles artistas considerados pelo compositor como metropolitanos europeizados, como é o caso do maestro Henrique Morelembaum e dos artistas que participaram na encenação de sua ópera em Brasília/DF, e que muitos – como eu próprio tentei com o maestro – procuram justificar dizendo ser o compositor um velho sertanejo de modos rudes. E é em torno desta radicalidade que o maestro João Omar formula aquilo que chamou de “o xote de Dom Figueira Mello”, que passo agora a descrever as condições de sua elaboração.

Já num de meus últimos dias em Conquista, tendo marcado uma conversa com João Omar para tratarmos daquilo que Elomar chamou de “rabichos do maestro” Morelembaum, levei ao nosso encontro um conto de Franz Kafka, “A verdade sobre Sancho Pança”, como uma espécie de provocação, um possível aquecimento para nossa conversa. Parece um tanto absurdo e inusitado o recurso ao escritor mas, em se tratando de explorar o absurdo das coisas, até que a sua companhia não é de todo mal. A seguir, reproduzo o texto de Kafka, na tentativa de tornar mais claro o que estou a dizer:

Sancho Pança (que, aliás, jamais andou se vangloriando disso) conseguiu, no decorrer dos anos, colecionando uma porção de romances de cavalaria e de bandoleiros, desviar, nas horas soturnas e noturnas, de tal modo de si o seu demônio (ao qual ele mais tarde deu o nome de Dom Quixote), que este passou então a executar desenfreadamente os feitos mais malucos, mas que, por falta de um objeto predeterminado (que era para ser justamente Sancho Pança), não prejudicavam ninguém. Sancho Pança, um homem livre, seguia sereno (talvez por uma certa sensação de irresponsabilidade) ao seu Dom Quixote em suas andanças, mantendo assim uma grande e proveitosa conversação até o fim de seus dias (1989: 140).

Por acaso havia lido o conto por aqueles dias e antes, numa entrevista¹⁰ com o maestro em São Paulo/SP, ainda em 28 de abril de 2003, na companhia do músico Aldy Carvalho e da historiadora Ely Souza Estrela, e nas conversas com Elomar, já no período em Conquista, a analogia com a dupla de Miguel de Cervantes veio à baila, encarnando o pai, Dom Quixote e, o filho, Sancho Pança. Elomar aceitava a comparação, desde que fosse pela idéia da defesa de um mundo utópico que não tem mais condições de existência. Já João Omar, questionado por Ely Estrela se se considerava uma espécie de Dom Quixote, respondia que não, mas talvez Sancho Pança, pois acompanhante do pai em suas apresentações em terras metropolitanas, e pelo trabalho de “copista”, revisando e transcrevendo suas partituras.

Assim, era nesse contexto que oferecia a João Omar a leitura de Kafka, a título de provocação, para iniciar a nossa conversa acerca dos “rabichos do maestro” Morelembaum. Estes rabichos, pelo que pude entender, dizem respeito às intervenções realizadas por Henrique Morelembaum quando da revisão da partitura d’*A Carta*, que estrearia alguns meses depois, em Brasília/DF, com a finalidade de “equilibrar” a peça, realizando ligações entre as cenas e realçando certas frases e notas para facilitar a entrada dos cantores, como me explicou João Omar. Também o maestro Morelembaum, na conversa que tivemos em Brasília (08/10/2004), afirmava que nenhuma de suas intervenções na partitura introduzira elementos novos na composição, ou seja, tais intervenções foram feitas a partir do próprio material musical constante na peça. Mas esta não parecia ser a opinião de Elomar quando recebeu as partituras.

No dia em que foram recebidas pelo compositor, passei cerca de dez horas em sua companhia, andando pela cidade – bancos, bares, encontros com velhos amigos e conhecidos –, quando conversamos longamente, dia este em que falou da analogia com Dom Quixote. Tendo entregado as partituras para João Omar ainda pela manhã, logo após o almoço pedia a sua opinião, na qualidade de maestro, sobre os tais “rabichos” do outro. Um tanto nervoso enquanto ouvia o que tinha a dizer João Omar, Elomar sentava e levantava de sua cadeira, arrumando o chapéu na cabeça e ajeitando a gola da camisa, naquele cacoete que lhe é tão característico. Queria saber do filho se achava que o maestro Morelembaum estava querendo “meter a mão” na sua composição, na tentativa de figurar como co-autor da ópera. João Omar colocava panos quentes, e dizia que era preciso olhar com bons olhos o trabalho do maestro, já que podiam aprender muito com sua experiência, mesmo reconhecendo certos excessos.

Insistindo Elomar que os rabichos eram “rococó de eruditismo europeu” do outro, que aquilo nada tinha a ver com sua música, que matava o sertão ali presente, João Omar se exaspera, e então clama por Guimarães Rosa: segundo João Omar, o escritor só tinha a liberdade de escrever “errado” – e fazendo as aspas com o dedo, naquele gesto tão característico no meio acadêmico – porque conhecia muito bem a gramática não só do português, mas de um sem número de outras línguas e que o pai, não conhecendo a “gramática da orquestração” – repetindo as aspas! – por falta de interesse, uma vez que já tinha lhe oferecido os livros para estudar e ele nem passou os olhos, não poderia desfazer do trabalho do maestro, que trabalhara duro para revisar a partitura, sem ganhar quase nada para tanto.

Esbravejando agora, pergunta ao filho se está querendo dizer então que ele não sabe escrever, que não conhece a língua portuguesa, um pouco querendo fugir do assunto. Pergunta-me então o que acho da opinião do filho e, um tanto constrangido por estar na casa do compositor e enredado nessa discussão, digo que seria obrigado a concordar, não só pelo argumento da falta de domínio da “gramática da orquestração”, mas sobretudo porque dependia do trabalho do maestro Morelembaum para que a sua ópera pudesse ser encenada, sonho a tanto tempo acalentado. Diz então que eu e João Omar somos “uns bebé” (!) por não ter a sua coragem de enfrentar Morelembaum, que ficávamos “puxando o saco do maestro” e que, somadas nossas idades, não davam os seus sessenta e sete anos: assunto encerrado. Vale lembrar que, um pouco depois, ao ligar para a produtora responsável pelo espetáculo, deixando o telefone no modo “viva-voz” para que eu, João Omar e sua esposa Adalmária ouvíssemos a conversa, Elomar reclamava da falta da fita cassete com a gravação dos ensaios, pois sem ela teria que

passar tudo no violão para entender as alterações, uma vez que na leitura/escrita musical, segundo suas palavras, ele é “MOBRAL”, ou seja, uma espécie de analfabeto funcional da música, incapaz de realizar a leitura silenciosa da partitura.

É curioso notar que, se o argumento de autoridade pelos anos de vida valia para mim e João Omar, parece não valer para o maestro Morelembaum, quase dez anos mais velho que Elomar. De fato, a conversa entre eu e o maestro em Brasília/DF, quando da estréia d’*A Carta*, foi em tom de desagravo: mais de uma vez Morelembaum fez questão de reclamar da grosseria e falta de tato de Elomar, com ele e os outros músicos envolvidos na montagem, e que mesmo depois da estréia o compositor não teria dito nem um “muito obrigado” pelo trabalho, lembrando a todo momento que trabalhou três meses, dezesseis horas por dia, para colocar a peça “de pé” a tempo de ser encenada.

Também o maestro Lincoln Andrade, quando procurava desculpar-me por ter presenciado uma discussão totalmente sem sentido entre eu e Elomar – pois havia dito ao compositor, depois dele muito insistir querendo saber o que o maestro Morelembaum falara a seu respeito na conversa que tivemos no mesmo dia, e todos nós já um tanto altos dado os inevitáveis “pregos” (tragos) de fim de noite, disse que precisava ter um pouco mais de consideração com Morelembaum, relembando daquela discussão com João Omar ainda em Conquista –, dizia ele que eu tinha mesmo razão, lembrando que Elomar, nos ensaios ainda no Rio de Janeiro, tratava a todos como europeus, e que achava de fato uma falta de consideração sobretudo com o maestro – Henrique Morelembaum – que nunca fez distinções ou hierarquizações entre o popular e o erudito, a música nacional e a estrangeira, lembrança que o próprio maestro também fez em nossa conversa.

Como achava aquela discussão “pós-almoço”, entre Elomar e o filho, significativa da relação do compositor com a tradição da música erudita ocidental, pedi a João Omar para conversarmos sobre o assunto, que prontamente aceitou. Como ele próprio definiu, assumia naquele momento o papel de mediador entre o pai e o outro maestro, ponderando que havia exageros de ambos os lados: de Elomar, por desconfiar irrestritamente do maestro; e de Morelembaum, por ter feito algumas intervenções que considerava desnecessárias. Mas nada que uma boa conversa, e algumas outras revisões, não pudessem sanar.

Apesar de todo o respeito e consideração que tem pelo pai e por seu trabalho, no qual muito aprendeu e que é o herdeiro natural, já que o único filho músico do compositor, João Omar não concorda com certos radicalismos de Elomar. Segundo me disse, a insistência do pai em

manter-se “MOBRAL” na orquestração é um deles. Para o maestro, essa insistência em se manter distante dos conhecimentos da orquestração seria análoga àquela que o compositor apontava com relação a Guimarães Rosa, procurando não se contaminar. Para João Omar, e afirmação que considero justa, se o pai quer o reconhecimento como um compositor de música orquestral, é impossível manter-se alheio ao estudo da orquestração. E que este estudo em nada interferiria na “sertanidade” de sua música, muito pelo contrário, lhe daria um instrumental maior para compor, pois saberia das potencialidades que cada instrumento possui no interior da orquestra, por exemplo.

João Omar falava com conhecimento de causa, uma vez que foi o maestro responsável por reger a orquestra no espetáculo *Cenas Brasileiras*, um *pout-pourri* de árias de algumas das óperas da pentalogia *Bespas Esponsais Sertana*, que percorreu o país no ano de 1998, com financiamento do Ministério da Cultura. E foi lembrando das dificuldades dessa montagem que ele formula o “xote de Dom Figueira Mello”: conforme suas palavras, o seu papel como uma espécie de Sancho Pança kafkiano, é desviar a atenção de seu pai Dom Quixote, cuja espada é o violão e a armadura é o canto, e trazê-lo para a realidade, procurando mostrar que os gigantes que ele pensa enfrentar não passam de moinhos de vento, mesmo que estes moinhos, como a vida, possam triturar os seus sonhos; por outro lado, ao questionar seu Dom Quixote pelas muitas iniciativas que não deram em nada, se satisfaz com a resposta de que, pelo menos, terão muita história que contar...

Esses foram os ensinamentos aprendidos com o *bode* na liminaridade do sertão. Nessas condições, então, o que o *bode* tem a dizer sobre o *cantadô*? Em primeiro lugar, que o sertão profundo que canta é construído na distância, espacial e temporal que, como discutida no capítulo anterior, é necessária para a construção da experiência, no sentido de *Erfahrung*. Que os personagens que habitam esse mundo – vaqueiros, tropeiros e cavaleiros –, pela sua característica de viandantes, poderiam ser tomados como *personae* liminares, sujeitos em passagem por uma experiência liminar. E que tal arquitetura de um mundo ao mesmo tempo real e fictício é trabalho consciente do artista que reconhece a impossibilidade de existência desse mundo, e da experiência que ele congregava. Por fim, para que possa seguir cantando, deve se manter puro, alheio a qualquer influência metropolitana, mantendo-se isolado em seu mundo de sonhos e defendendo bravamente sua utopia, empunhando seu violão-espada e vestindo seu canto-armadura.

Resta agora saber qual a significação que a experiência contida na obra do compositor assume para o ouvinte metropolitano de suas músicas: seria liminar ou liminoide? E o que significa ser um *cantadô* na era da reprodutibilidade técnica? Com estas questões, passo ao último capítulo.

NOTAS:

¹ “O ofício do etnólogo, ou como ter ‘*anthropological blues*’” (1978) é o título do trabalho de Roberto Da Matta.

² “As idéias fora do lugar” é título de um ensaio de Roberto Schwarz (1977) dedicado a obra de Machado de Assis.

³ Para uma discussão acerca desse motivo que comparece na *Fantasia Leiga para um Rio Seco* (1981) de Elomar, ver o trabalho de Jerusa Pires Ferreira (1991).

⁴ Para uma bela descrição dessas aparições fantasmagóricas que o *cantadô* encontra em suas peregrinações metropolitanas, vale a pena ler o texto de Elomar apresentando o disco *Na Quadrada das Águas Perdidas* (1978).

⁵ Talvez essa tendência fique mais clara quando Elomar, como bem observou Simone Guerreiro (2001), sai em defesa de uma utópica “*Patra do Sertão*”, em ensaios escritos para sua “Porteira Oficial” na internet e em algumas falas públicas nos últimos anos, e que teria como capital nada mais, nada menos que a cidade de São Paulo.

⁶ Marginalmente, também assisti aos espetáculos de Xangai, no antigo SESC Pinheiros (03/06/2003), e de Turíbio Santos, no SESC Paulista (01/12/2003), parceiros de Elomar em espetáculos que resultaram na gravação de alguns de seus discos.

⁷ A expressão é de John Cowart Dawsey (2005), cunhada a partir das reflexões de Victor Turner. Como lembra, a metáfora do “espelho mágico” surge em vários escritos de Turner, como é o caso de “*Images and Reflections: Ritual, Drama, Carnival, Film and Spectacle in Cultural Performance*” (1987).

⁸ É curioso notar que o compositor sempre usava a expressão – grande amigo e fã – para diversas personalidades que conheceu ao longo da vida. Mario Schenberg, Luís Gonzaga, e até mesmo Cândido Portinari, que apesar de não tê-lo conhecido, garante que seu filho, João Portinari, lastima que o pai não o tenha conhecido, e que com toda certeza também seria grande amigo e fã.

⁹ A comparação com o escritor é recorrente em praticamente todos os trabalhos, destacando sobretudo o trabalho de recriação da linguagem a partir do uso do vocabulário sertanejo, catingueiro. Mas para ficar “na comparação com Guimarães Rosa” propriamente dita, como diria o compositor, ou seja, estudos que procuram realçar as afinidades entre o compositor e o escritor, ver os trabalhos de Jerusa Pires Ferreira (1983; 2001) e Evelina Hoisel (1999). Há também um grupo de alunos na Universidade Estadual do Rio de Janeiro, organizados em torno da professora Darcília Simões, dedicados ao estudo da obra do compositor. Por duas vezes, no espetáculo em São Paulo (janeiro de 2003) e em Conquista (julho de 2004) pude ouvi-lo falar deste grupo, conforme suas palavras, “com mais de 60 doutorandos – e não mestrandos, como eu –, vem mostrando que Elomar – assim mesmo, na terceira pessoa – dá uma contribuição similar à de Guimarães Rosa ao vernáculo do português”. Por falta de tempo e um tanto de desorganização – imperdoáveis numa pesquisa científica – não procurei pelos trabalhos desses colegas, e peço desculpas pela lacuna. Mas deixo o registro, a quem interessar possa...

¹⁰ Disponível em www.coqui.com.br (último acesso em 09/2003).

Capítulo 3

De volta a São Paulo: margens das margens?

Se misturar Heitor Villa-Lobos, Castro Alves, Chopin, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, João Cabral de Melo Neto e tudo quanto é cantador de feira, mais as novenas de incelenças, puluxias, baião, xote, xaxado, e se a mistura for boa, bem mexida, então vai se saber poucamente que é Elomar. Porque ele tem um pouco de tudo isso, mas não é isso.

Sr. Deoclécio Luz

De acordo com a já clássica definição de Anthony Seeger, etnografia da música é aqui entendida como “(...) o escrever sobre as maneiras que as pessoas fazem música” (1992: 7), prática que exige do pesquisador uma abordagem atenta ao fazer musical, obrigando-o incluir na sua visada não apenas os sons produzidos, mas também os seres humanos envolvidos em sua realização (dos músicos à audiência), perseguindo as maneiras como concebem, produzem e apreciam estes sons, assim como estes influenciam outros indivíduos, grupos, processos sociais e musicais, onde a música é vista como um sistema de comunicação utilizado pelos membros de uma comunidade para se comunicarem com outros membros (Seeger, 1992; Blacking, 1995).

Para antropólogos como Anthony Seeger e John Blacking, uma vez que são as pessoas que fazem música para outras ouvirem, a etnografia da música não poderia ter como foco central de suas investigações os discos, pois correria o risco de perder de vista o próprio fazer musical. Para eles, todo o aparato técnico-eletrônico de captação e reprodução sonora utilizado em nossa sociedade, captando e reproduzindo apenas o aspecto acústico da música, seria responsável por uma ilusão auditiva (Seeger, 1992) ou de objetividade (Blacking, 1995), como se os sons pudessem ser produzidos independentemente da ação humana, confundindo assim quanto

(...) a essência do fazer musical e da compreensão musical [que] são os atos humanos de produzir sentido com os símbolos musicais através da composição, da performance e da audição (Blacking, 1995: 229. minha tradução).

Diante dessa ilusão produzida pelos meios técnicos, capaz de iludir quanto à essência humana das músicas que reproduz, esses autores afirmam que os discos não forneceria chaves significativas para a compreensão da natureza do discurso musical, quando muito seriam boas ferramentas de pesquisa, pela sua capacidade de testar hipóteses (Blacking, 1995), bem como são em parte responsáveis pela confusão entre som e música na sociedade contemporânea (Seeger, 1992).

Tal perspectiva colocava um problema para uma etnografia da música de Elomar Figueira Mello, uma vez que o seu fazer musical cada vez mais se concentra em seus discos, ou melhor, é por meio dos discos que o ouvinte tem acesso ao fazer musical do compositor, sobretudo nos últimos anos, quando suas apresentações ao vivo têm se tornado cada vez mais raras¹. No entanto, e para além da música de Elomar propriamente, é graças aos meios técnicos de captação e reprodução sonora que ouvimos grande parte das músicas que conhecemos: há pelo menos sessenta anos, músicas do mundo inteiro nos chegam através de discos, fitas e rádios. E mesmo que a ilusão auditiva não seja característica da própria música, mas um aspecto dos meios técnicos, uma etnografia da música contemporânea deve levá-la em consideração caso queira entender o que é fazer música com o auxílio de tais meios. Dito de outra maneira, mais do que confundir quanto à essência humana da música, a ilusão auditiva que acompanha a técnica de reprodução participa criativamente do fazer musical contemporâneo, provocando alterações na concepção, na produção e na apreciação das músicas que reproduz.

Tal problemática foi enfrentada em trabalho recente (Schouten & Cirino, 2005), quando interrogávamos pelas possibilidades de tratamento etnográfico do material fonográfico ou, em outras palavras, que lugar ocupariam os discos num empreendimento etnográfico que queira ver nesse material algo além de sua capacidade de testar hipóteses². Partindo das reflexões de Walter Benjamin sobre o impacto da reprodução técnica sobre a percepção contemporânea (1936a; 1955), e estabelecendo um diálogo com as idéias de seus contemporâneos Theodor W. Adorno (1959; 1963) e Marcel Mauss (1935), acabamos provocando um desvio que nos levou às margens da etnografia da música, procurando mostrar que, assim como Benjamin via na diferença entre linguagem da câmera e do olho humano a possibilidade de acompanhar um espaço preenchido inconscientemente, seria possível perceber na diferença de linguagem entre gravador e ouvido humano um espaço sonoro preenchido inconscientemente. Em outras

palavras, assim como a câmera leva-nos ao inconsciente ótico tal qual a psicanálise ao inconsciente das pulsões (Benjamin: 1936a; 1955), o gravador nos levaria ao inconsciente auditivo da sociedade contemporânea, desde que seja possível reconhecer na desconcentração exigida do ouvinte de discos o adestramento de seu corpo para uma atitude crítica ante a música tecnicamente reproduzível. E é nesse espaço inconsciente que a ilusão auditiva assumiria uma função altamente criadora, trabalhando na construção daquilo que Schafer (1977; 1986) chamou de paisagem sonora: no caso específico de Elomar, uma paisagem sonora sertaneza.

Assim, era nesse contexto que a presente etnografia se movia. No entanto, mesmo que tal desenvolvimento tenha mostrado ser possível tratar os discos no âmbito de uma etnografia da música, antes de resolver um problema, colocava outro. Como venho tentando mostrar ao longo deste trabalho, a música de Elomar só se torna compreensível na medida em que se reconhece a distância entre aquele mundo rural tradicional que o *cantadô* pretende representar, e a situação presente de seu ouvinte metropolitano. Ou seja, é exatamente no reconhecimento da impossibilidade de manutenção da tradicional experiência sertaneja que se torna possível ao *cantadô* cantar aquele mundo que se esvai. É neste sentido que dizia, ainda no primeiro capítulo, que a obra do compositor se configura numa dialética entre o próximo e o distante, o familiar e o estranho, alimentada pela nostalgia por um mundo tradicional que se distancia no passado de seu ouvinte metropolitano.

Ao discutir as condições sociais da decadência da aura da obra de arte, lembra Walter Benjamin que haveria duas circunstâncias dessa destruição, vinculadas ao significado crescente das massas: o desejo destas em aproximar as coisas espacial e humanamente; e a tendência para a superação do caráter único de qualquer realidade pelo registro de sua reprodução. Vale lembrar que, para o autor, essa destruição, cujo significado social seria a liquidação da tradição na herança cultural, aspecto ao mesmo tempo destrutivo e catártico, deve ser entendida não como perda de importância da arte no mundo moderno, mas sim como alterações no *medium* de percepção contemporâneo (Benjamin, 1936a; 1955). Assim, ficava a pergunta: como o *cantadô* consegue seguir cantando o sertão na “era da reprodutibilidade técnica”?

A resposta a tal pergunta começava a se esboçar ainda no capítulo anterior quando, na companhia do *bode*, foi visto que o sertão profundo projetado pelo *cantadô*, espaço ao mesmo tempo real e imaginário, construído numa dobra do tempo que congrega a distância espacial e temporal, seria a expressão de uma experiência sintética, liminar, onde seus habitantes poderiam ser entendidos como *personae* liminares, sujeitos em passagem, assim como o próprio *cantadô*.

E que Elomar, encarnando uma espécie de Dom Quixote na defesa de sua utopia sertânica, procura a todo custo se manter isolado de qualquer influência metropolitana. Mas, se a experiência do sertão profundo oferecida pelo *cantadô* só é possível na distância de um mundo tradicional que já não tem mais condições de existência, e se a reprodução técnica cada vez mais aproxima as coisas do ouvinte, seria possível falar em experiência do sertão nos seus discos?

Vale lembrar que o compositor tem consciência desta situação paradoxal em que se encontra sua obra. Nos textos de apresentação que Elomar escreve para seus discos, sobretudo aqueles gravados pela Rio do Gavião, é constante a afirmação da distância, do desajuste existente entre a simplicidade de sua música, do lugar de onde ela brota e faz referência, e as exigências e requintes técnicos da produção para o mercado fonográfico. Na tentativa de tornar as coisas mais claras, reproduzo a seguir um longo trecho de uma carta escrita pelo compositor, constante no encarte do *Cartas Catingueiras* (1983), endereçada a um amigo paraibano que vivia em São Paulo, quando relata as condições de gravação deste álbum, feito “lá pelas banda do sul” muito mais por insistência da crítica para que cuidasse da qualidade técnica de seus discos do que por vontade própria:

(...)

Prezado amigo Zé

Assunta: fui e não me convenci. O estúdio “Nosso Estúdio” é um dos melhores e mais modernos sem sombra de dúvidas; os proprietários e os técnicos me receberam com paciência e distinção invulgares; durante os dias de permanência aí, Deus providenciou que a convite insistente eu fosse hospedado por amigos que me trataram como um “lord”, assim como ao malungo Geraldo, responsável por esta produção (aquele da Quadrada...) pelo que agradeço ao cavaleiro Eric Nice e a sua Sra. d. Cidea pelos cuidados dispensados. Isto tudo só de um lado, me deixou muito à vontade para poder fazer o trabalho. Agora veja o outro lado do negócio Zé. Eu vim simplesmente para cantar circunstâncias... não sou um cantor nem um violonista, artista profissional comprometido com o esmêro do marquetíngue (acent. paroxítone), apresentações adereçadas, requintes e outras... meu compromisso é com a peça, a composição. Vamo lá, o que me circunstancia é um espaço geográfico intrincado, habitat natural de aborígenes que por fora do também natural progresso já perdem a transparência do seu primitivo estado de pureza, mas que ainda exigem pouco numa paisagem rude e bela onde agora mesmo milhões e milhões de cigarras fremem os ares chamando a chuva que já está a caminho. Veja só Zé o que é sair daqui fechar os olhos e numa passada mágica (avião e tal) estar aí neste anti-espaço de propriedades contrárias à matéria que compõe meu elemento, trancafiado pelas horas mortas na clausura de um estúdio, cismas e gafanhotos mil, todas as antenas acesas, preocupações domésticas a cerca com os inimigos vizinhos frios vingadores de ofensas inexistentes matança de carneiros famintos, a mortandade natural na criação pela fome, a durindana sem dinheiro para custear o disco, coisas de independente que de tudo depende, gravando Faviela ou o Peão na Amarração e ao mesmo tempo preocupado – “será que lá fora na hora de pegar o táxi a tais dez horas nesta viela desolada em meio ao ladrar dos filas e pastores cativos, não vai desenvultar-se das sombras das árvores algum peão desvalido com um 38 importado ou uma ri-de-contas na mão?” Com isto tudo só e outras mais Zé, não dá pra ficar tranqüilo e ditar cantos e acordes ao mesmo nível com a mesma serenidade programada do escriba mudo de 24 canais; ganha-se de um lado e perde-se do outro.

Só sei que depois de tudo pronto, fita editada, cortada e já na prensa de Moacir, é que vim notar falhas minhas na gravação, despercebidas nas checadas apressadas quando ainda em estúdio. A exemplo, desafinações da voz motivadas pelo apurado tratamento acústico, o que rouba totalmente a munição para quem como eu não grava com plei-beque e sim voz e violão diretos em 2 canais; os microfones aspiram todas as ondas sonoras e a gente libra no vazio cantando no tato. Uma coisa é certo, isto jamais aconteceria se tivesse gravado por aqui onde o estúdio é a sala grande da Casa dos Carneiros, estou em casa, os assaltantes são todos meus velhos conhecidos não assaltam Seu Dotô, quando a tentação lhes obriga a deslizar nessa tinhosa fraqueza, não ousam assaltar o temido espada-capá, o fazem a um pobre bode seu (lembrei-me do grande Exopus em Lupus et Agnus). (...) Concluindo Zé, a esta altura já me dá razão. O malungo Alcivando ainda tem o nágara (agora já com mesa de cortes e outras bugigangas) e fora este, aí mesmo Egídio, Timbau ou Paulo Valadares que topam vir fazer aqui na catinga. Energia? não temos, ajeita-se um grupo-gerador e qualquer chiado que apareça na fita Gunther dá um jeito e limpa. Ou gravando por aqui mesmo, é mais macrobiótico. Já, já começaremos o Auto da Catingueira e no ano que vem se Deus quiser, o Riachão do Gado Brabo. Sendo assim e diante dos fatos, esta vez ficou por caçula. Outra coisa que já estava me esquecendo, é sobre os solos de violão. Sou conhecido como compositor de canções, no entanto desde cedo componho peças para violão-solo. Para uma idéia, “Calundú e Cacorê” e “Batuque no Panela”, remontam aos 17 anos (1954, 55). Vamo lá, nas idades antigas, média e clássica é sabido que o trabalho dos compositores, aedos, bardos, vates, trovadores... e gênios, era publicado oralmente ou por escrita rudimentar nas das primeiras idades, posteriormente em partituras na idade dos gênios. Nestes tempos modernos que seria a idade da maxiexploração sensorial, o melhor veículo de publicação é o disco (isto por um lado atendendo ao público apreciador, por outro, quase em regra, à inércia e à preguiça intelectual dos artistas-intérpretes). Pois bem, embora esteja partiturando minhas peças para solo, elas jamais chegariam aos ouvidos do público apreciador através dos virtuosos concertistas, por mais que eu divulgasse as partituras, uma vez que estes raríssimos iniciados só botam fé no trabalho de compositores consagrados, sobretudo os do setentrão. Então? então invadi a 4ª página real destas Cartas Catingueiras (pedindo licença é claro) para publicar algumas peças das velhas e das novas, alfarrábiose novidades, visões da infância junto a crônicas da idade mais recente, onde cada uma delas entesoura fragmentos da alma sertaneza. Não estão bem executadas, não só por razões sobreditas como também por não ser eu um concertista que não de cercas e currais. (...)

A. T. Dos 24 canais da mesa só gastei 2 (dois)” (*Cartas Catingueiras*: 1983).

Vale lembrar que a promessa de gravar o *Auto da Catingueira* (1984) lá mesmo na catinga foi cumprida um ano depois, realização de um sonho que já anunciava anos antes, no texto de apresentação ao *Na Quadrada das Águas Perdidas* (1978), quando relatava as mesmas dificuldades e estranhezas com microfones, fios e cabos de estúdios citadinos que, aliás, reproduz a letra do próprio punho, entremeado com fotos de fragmentos do cotidiano sertanejo dispostas como uma película cinematográfica, como que querendo reafirmar o caráter essencialmente artesanal de sua música e o vínculo profundo com aquele mundo rural:

(...) Arranjo um “nágra” e vou gravar isto é lá em casa no Rio do Gavião junto dos bodes no meio do chiqueiro. Não precisa estúdio; conversa de vaqueiro, cantiga de grilo, budejo de pai-de-chiqueiro se entrar na fita fica, faz parte (*Na Quadrada das Águas Perdidas*: 1978).

Tais relatos parecem querer afirmar a imensa distância que há entre o sertão que Elomar pretende representar em suas músicas e a situação presente de seu ouvinte metropolitano, distância reforçada também pelos versos compostos em sertanez; e que aquilo que ouve ali, nos discos, são apenas uma pálida amostra, simples “fragmentos da alma sertaneza”.

No entanto, na carta ao amigo Zé parece haver um ruído, uma pequena frase que talvez contradiga as intenções de pureza tantas vezes afirmadas pelo compositor. Para Elomar, seu sertão é um “(...) *habitat natural de aborígenes que por fora do também natural progresso já perdem a transparência do seu primitivo estado de pureza, mas que ainda exigem pouco numa paisagem rude e bela* (...)”. Ao que parece, nem mesmo o próprio Elomar é tão puro quanto afirma: desde jovem compõe peças para violão-solo, busca o reconhecimento como compositor para orquestra, tem plena consciência das condições atuais – “*tempos modernos da maxiexploração sensorial*” – e corresponde a elas, gravando discos. Mas será que houve algum momento em que o sertão e os sertanejos estiveram em seu “*primitivo estado de pureza*”, livres daquele “*natural progresso*”?

Para tentar responder a tal pergunta, gostaria de lembrar de Antonio Candido em seu *Os Parceiros do Rio Bonito* (1964). Neste trabalho, ao apresentar o conceito de *rústico* com que opera ali, diz o autor que este “(...) *pretende exprimir um tipo social e cultural, indicando o que é, no Brasil, o universo das culturas tradicionais do homem do campo* (...)” (1964: 26), e que implica, não obstante o isolamento, uma constante incorporação e reinterpretação de traços ao longo do contínuo rural-urbano, sendo assim pertencente “(...) *ao mesmo sistema fundamental de valores que os da gente da cidade* (...)” (1964: 27). É possível dizer que a cultura sertaneja que Elomar se pretende representante seria uma expressão dessa cultura rústica, tal qual a cultura caipira analisada por Candido: constituída(s) durante a colonização nos interstícios da sociedade centralizada no latifúndio agroexportador, com uma existência relativamente autônoma, embora precária e ameaçada, resultado dos ajustamentos do colonizador português ao Novo Mundo, tanto transferindo e modificando os traços da cultura original como incorporando elementos no contato com as populações autóctones.

Sendo o seu trabalho dedicado à transformação dos meios de vida do caipira paulista face ao avanço da civilização urbana, lembra esse autor que para cada cultura, a cada momento de seu desenvolvimento, seria possível falar em mínimos vitais e mínimos sociais, abaixo dos quais a existência dos grupos se tornaria impossível. Diz também que o equilíbrio social de um grupo depende da correlação entre as necessidades e os recursos do meio, alcançado através de formas

de organização social coerentes com a satisfação destas necessidades, e que as situações de crise surgem da dificuldade ou impossibilidade de tal correlação. Nesse contexto, a cultura é entendida por ele como “(...) *uma solução coerente de sociabilidade e equipamento material em relação ao meio*” (1964: 32). Assim, do ponto de vista da obtenção dos meios de vida, o autor observa que algumas culturas não conseguem responder de maneira satisfatória aos problemas de ajuste ao meio físico e às transformações sociais, não conseguindo ultrapassar um equilíbrio mínimo, mantido pela exploração dos recursos naturais com o emprego de técnicas rudimentares, às quais correspondem formas de organização também rudimentares. Para Antonio Candido, as transformações ocorridas no mundo caipira pela incorporação de traços da cultura urbana se expressam em crise, sugerindo a desintegração daquela ao longo do processo de modernização brasileiro, mesmo guardando suas forças e podendo se reconstituir nos momentos de arrefecimento de tal avanço. A frase destacada de Elomar não estaria sugerindo uma crise similar, onde os sertanejos, mesmo perdendo seu “*primitivo estado de pureza*” face ao avanço da civilização urbana, ainda exigem pouco numa “*paisagem rude e bela*”?

Antes de continuar, gostaria de lembrar também o trabalho de Maria Sylvia de Carvalho Franco, *Homens livres na ordem escravocrata* (1983), onde procura mostrar que a organização do latifúndio agroexportador determinou não só as relações entre senhores e escravos, como também de todo o setor livre da sociedade brasileira do século XIX. Mesmo reconhecendo tamanha influência do latifúndio na organização da vida social, a autora via nas figuras do tropeiro e do vendeiro a possibilidade de abertura do sistema social, homens livres relegados às atividades residuais da economia organizada para a produção e comercialização do café. Dentre os tropeiros, a autora identifica dois tipos: o negociante de animais e o condutor de tropas, subdividindo este último em condutores de tropas de aluguel e camaradas de fazenda. Para Carvalho Franco, o tropeiro do século XIX se situa no ponto de articulação entre uma tecnologia rudimentar de transporte, conservada da fase em que a produção tendia para o nível de subsistência, e o grande empreendimento mercantil, sendo o tropeiro a própria personificação dessas condições objetivas. Dadas as suas preocupações, a autora dedica pouca atenção aos negociantes de animais e tropeiros condutores de tropas de aluguel, mais ligados às cidades e vilas, e menos subordinados a esfera de influência do fazendeiro. De tudo isto, gostaria apenas de reter a tipologia proposta pela autora.

Em *O Tropeiro Gonsalin*, peça de Elomar que narra a história deste tropeiro, e cujos fragmentos foram pela primeira vez apresentados no disco *Na Quadrada das Águas Perdidas*

(1978), é possível acompanhá-lo, junto a seu irmão João Imburana, tangendo tropas entre o sertão e a cidade, na virada do século XIX para o século XX, uma vez que Gonsalin, como se verá nos versos, torna-se tropeiro com a morte do pai na fome do noventinha, referência à seca que assolou o sertão nordestino no virar daqueles séculos. Nas duas puluxias registradas ali – “Puluxia das Sete Portas” e “Puluxia Estradeira”³ –, canções que ocupam uma única faixa no disco, é possível acompanhar as transformações que acabaram levando ao desaparecimento do ofício de tropeiro. Note-se o uso do aboio, gênero tido como comum entre vaqueiros e tropeiros nordestinos, não só interligando as canções, mas também fazendo a passagem entre Gonsalin, que fala no passado, e o *cantado* que relata a história, no presente. Segundo os versos de Elomar:

Levanta Imburana a manhã já chegô
a besta ruana na istrada formô
a tropa incantada do patrão-Sinhô
pega feijoada Imburana meu amô
te alembra qui nós num tem nada na vida
o bem qui nós tinha Deus deu Deus levô
dexô nós cúa graça e as força da vida
cum quê nós amassa o pão cum suô
Êh, êh, êh.....
mula ruana pisa no chão
depressa correno qui a noite já vem
êh mula ruana tu é nosso bem, ai,
n'ê João Imburana
o bem qui nós tem
o bem qui nós tem
o bem qui nós tem
Gonsalin era um tropêro qui viveu a vida andano
de janêro a janêro caminhava todo ano
dêrna qui perdeu seu pai na fome do noventinha
só déis ano ele tinha
isturdia um tropêro um tal Miguel Ventania
pusentado apois a tropa hoje é ridicularia
me contô qui uns viajante nos corredô da Filiça
hoje in plena luz do dia
já dero cum cego errante
cantano essa puluxia
êh êh êh.....
mula ruana pisa no chão
depressa correno qui a noite já vem
êh mula ruana cadê nosso bem, ai,
cadê João Imburana
qui nunca mais vem
qui nunca mais vem
qui nunca mais vem
(Puluxia das Sete Portas e Puluxia Estradeira, *Na Quadrada das Águas Perdidas*: 1978)

Segundo informação do historiador Ernani Maurílio da Rocha Figueiredo (1978), as Sete Portas referem-se à entrada de Salvador/BA, ao mercado das Sete Portas, ponto de encontro de tropas e tropeiros que chegavam a esta cidade, vindos do Recôncavo e do sertão baianos. Assim, a “Puluxia das Sete Portas” inicia-se com o alvorecer dos tropeiros e os preparativos para retornar à estrada, provavelmente tendo entregado os produtos trazidos do sertão e levando de volta as mercadorias da cidade.

Gonsalin inicia apressando João Imburana, pois a tropa já está formada na estrada, pronta para seguir viagem. Pensando na tipologia do tropeiro proposta por Carvalho Franco (1983), descrita acima, a princípio Gonsalin e João Imburana poderiam ser tomados como camaradas de fazenda, pois conduzindo a tropa de um “*patrão-Sinhô*”. Mas o tropeiro fala de uma tropa encantada, ou seja, como todos os outros animais encantados que povoam o imaginário sertanejo, não tem existência real, pertencendo ao mundo extraordinário; e se a tropa é encantada, talvez o patrão também o seja. A “*tropa encantada do patrão-Sinhô*”, então, não estaria expressando a nostalgia de um ex-camarada de fazenda, outrora subordinado a um senhor que lhe garantia proteção pela subordinação à sua autoridade, se vendo agora obrigado a contar apenas com a “*graça e as força da vida*”, tendo como único bem uma mula ruana, afirmação insistentemente repetida, com a qual os órfãos ganham o sustento da família? Tendo perdido a condição de camarada, precisa agora se dirigir à cidade para oferecer seus serviços como condutor de tropas de aluguel, alheias. E não seria esta mudança de condição do tropeiro resultado do “*natural progresso*” que ajuda a tirar o sertanejo de seu “*primitivo estado de pureza*”?

Ao longo dessas puluxias, é possível perceber que a vida de Gonsalin é uma eterna perda: a condição subordinada de camarada de fazenda; o pai, cuja morte obrigou o menino de apenas dez anos a passar o resto de sua vida andando, sem nenhuma posse que não a sua mula ruana, conduzindo tropas alheias pelas veredas do sertão; o irmão, João Imburana, cujo paradeiro indaga à mula, sabendo que este “*nunca mais vem*”; e, para além destas puluxias, em “A Pergunta”, outro fragmento presente no mesmo disco, ao indagar a Quilimero⁴ pelo paradeiro dos seus ao se encontrarem na estrada de volta para casa, ouve deste que a seca ceifou a vida de tudo e de todos lá na catinga. Se continuasse a cantar, talvez até mesmo Gonsalin se visse desaparecendo, terminando como o tal Miguel Ventania, por cuja boca o *cantadô* tomou conhecimento da história – “*pusentado depois a tropa hoje é ridicularia*” –, já que a tropa foi substituída pelas *mudernage* do transporte – a estrada asfaltada e o caminhão. No entanto, sua

história corre mundo, atravessa os anos pela boca de um anônimo cego errante, chegando aos ouvidos de certos viajantes que, de passagem por ali, tomam conhecimento do trágico destino de Gonsalin.

O tema da perda e da morte dos sertanejos é constante na obra de Elomar. Como já havia apontado no capítulo anterior, quando citava o comentário do compositor no espetáculo em Salinas/MG ao se comparar com os escritores João Guimarães Rosa e Hugo de Carvalho Ramos, dizia ele que cantaria ali um fragmento de uma “ária de vaqueiros”, pertencente ao prólogo da ópera *Os Retirantes*, que trata da morte de um vaqueiro-mestre, tornado retirante ao perder suas terras para um “desen-banco”, um banco de desenvolvimento, por não ter saldado as dívidas do empréstimo tomado. No disco *Árias Sertânicas* (1992) constam alguns outros fragmentos desta ópera – “Carta de Arrematação” e “A Terra qui nós pissui” – que, aparentemente, se sucedem na sua estrutura. O fragmento executado naquele momento, inédito em disco, é parte de “A Terra qui nós pissui”, quando os vaqueiros ali presentes se interrogam pelo que está acontecendo, vislumbrando o destino trágico daquela família tornada agora retirante.

A “Carta de Arrematação” precede essa ária, momento em que os funcionários do banco, acompanhados dos representantes da lei, lêem a carta enviada pelo banco anunciando que as terras penhoradas foram leiloadas, determinando à família sertaneja que é preciso abandoná-las e entregá-las ao novo dono. Terminada a leitura da carta, dois dos personagens da ópera cantam assim:

Vaqueiro estudante

Sentenciado que o antigo dono
de agora por diante e eternamente
passa a ser por lei um retirante...

Joana Senhora

Que só pissui um bem: necessidade
nos peito a faca fria da saudade
qui vai nos prissigui por todo o tempo
pois ela é feito a morte qui num infara
(Carta de Arrematação, *Árias Sertânicas*: 1992)

A morte do tropeiro, do vaqueiro seria, na obra de Elomar, a própria expressão da morte do mundo tradicional sertanejo, da impossibilidade de sua manutenção num Brasil que procura se modernizar seguindo o seu “*natural progresso*”, destituindo-os de seus velhos ofícios e reservando para eles apenas o papel de retirantes, um futuro de necessidades e a saudade de seu

“*primitivo estado de pureza*”, saudade esta “*qui não infara*”, que não cansa⁵, e que exaustivamente vão cantar aos ouvidos metropolitanos.

Mas esta morte figurada do sertanejo, transformado agora num eterno retirante, talvez revele uma importante transformação. Destituído de suas posses, de seu *status* e posição social, tornado socialmente invisível em seu meio de origem, é obrigado a se retirar para um universo distante e perigoso, sujeito a uma série de provações na busca por uma vida melhor na cidade grande. Numa palavra, os retirantes tornam-se *personae* liminares; e, como o *cantadô*, permanecerão para sempre em “estado de passagem”, guardando a eterna saudade de seu sertão encantado.

Como já havia dito no primeiro capítulo, a institucionalização da liminaridade é vista por Victor Turner como o resultado da crescente especialização da sociedade e da progressiva complexidade da divisão social do trabalho – um natural progresso? – que, ao mesmo tempo em que possibilitaram o surgimento de “novos gêneros da ação simbólica” (as artes e as ciências modernas), levaram também ao enfraquecimento da experiência da liminaridade no mundo contemporâneo, uma vez que a variedade e proliferação destes novos gêneros acabaram por produzir um descentramento nas esferas de poder da ação simbólica. Tal transformação da liminaridade, de uma “passagem entre estados” para um “estado de passagem”, revela outra transformação: nas palavras de Turner, na “(...) *liminaridade está escondida a semente do liminoide* (...)” (1982: 44. minha tradução).

Se com Walter Benjamin foi possível ir às margens da etnografia da música para reconhecer o aspecto produtivo que a ilusão auditiva assume no fazer musical contemporâneo, pela experiência do inconsciente auditivo propiciada pela reprodutibilidade técnica da música, talvez com Victor Turner, e invertendo a equação que Dawsey (1999; 2000; 2005) vem insistindo nos últimos anos, seja possível ir às “margens das margens” e perguntar: do liminar ao liminoide, o que acontece com o sertão na obra de Elomar?

Para John C. Dawsey (2005), como dito anteriormente, não são poucas as afinidades entre os pensamentos de Walter Benjamin e Victor Turner. Em ambos a experiência, como *Erfahrung* ou como um fenômeno liminar, evoca a idéia de passagem; que tal experiência definha no mundo moderno, mas que seria possível a sua reconstrução através de formas sintéticas de narratividade ou pelos novos gêneros liminoides da ação simbólica; e que a distância que separa a experiência espontânea, oriunda de uma organização comunitária centrada no artesanato, da experiência sintética, trabalho de reconstrução do artista que reconhece a

impossibilidade da manutenção da experiência tradicional na sociedade moderna, mas que não se contenta com a *Erlebnis* (Gagnebin, 1985), seria da mesma ordem daquela que separa a experiência liminar, característica das sociedades tribais e agrárias, pautadas pela solidariedade mecânica, e a experiência liminoide das sociedades industrializadas, de solidariedade orgânica, mesmo sendo possível reconhecer que o liminar traz a semente do liminoide (Turner, 1982).

Tantas afinidades revelam uma preocupação em comum: diante do perigo da desagregação e esfacelamento do social, do estilhaçamento e fragmentação das atividades de recriação do universo simbólico, característicos da crise moderna, como garantir a coesão social e simbólica, num mundo aonde a crescente especialização da sociedade e a complexidade da divisão social do trabalho chegaram a um ponto tal que ao indivíduo resta apenas a perplexidade diante da falta de sentido da vida? Para Benjamin, a resposta está na reconstrução da *Erfahrung* em formas sintéticas de narratividade; para Turner, na produção de gêneros liminoides da ação simbólica, onde é possível encontrar as antigas forças da liminaridade (Dawsey, 2005).

Como afirma Dawsey (2005), para Victor Turner o enfraquecimento da experiência da liminaridade se relaciona com o desenvolvimento do entretenimento no mundo moderno. Isto porque, para este autor, nas sociedades tribais e agrárias as esferas do ritual e do trabalho não se separam: nas suas palavras, ritual é trabalho. Já nas sociedades industrializadas, onde a esfera do trabalho ganha autonomia, surge o lazer como sua instância complementar. Na medida que os processos liminares de produção simbólica perdem poder, ao mesmo tempo geram e cedem lugar a múltiplos gêneros de entretenimento, e o que se vê nessa passagem é aquele descentramento e fragmentação da atividade de recriação dos universos simbólicos:

O espelho mágico dos rituais se parte. Em lugar de um espelhão mágico, poderíamos dizer, surge uma multiplicidade de fragmentos e estilhaços de espelhos, com efeitos caleidoscópicos, produzindo uma imensa variedade de cambiantes, irrequietas e luminosas imagens (Dawsey, 2005: no prelo).

Não é à toa que Elomar afirma, naquela carta citada acima, que em seus discos o ouvinte encontrará apenas “fragmentos da alma sertaneza”. Como um gênero liminoide de entretenimento, que procura reconstruir uma experiência que já não é mais possível, são apenas fragmentos que chegam aos ouvidos metropolitanos.

Quando Victor Turner compara fenômenos liminares e liminoides, algumas diferenças chamam a atenção. Segundo Dawsey (idem), se para Turner os primeiros emergem de uma experiência coletiva, os outros são produtos da criação individual, mesmo que seus efeitos possam ser coletivos ou “de massas”. Enquanto os fenômenos liminares integram-se como o

pólo negativo e anti-estrutural na dialética do processo social total, os liminoides desenvolvem-se às margens dos processos centrais da economia e da política, entendidos pelo antropólogo como manifestações plurais, fragmentárias e experimentais que se desenvolvem nas interfaces e interstícios das instituições centrais. E se os fenômenos liminares, ao produzirem seus efeitos de inversão, tendem a revitalizar as estruturas sociais, contribuindo para o bom funcionamento do sistema, os fenômenos liminoides estão liberados para radicalizar na crítica social já que, como expressão marginal, seu impacto no processo social total seria bem menor se comparados aos liminares, mesmo assim podendo suscitar, em determinadas condições, desdobramentos revolucionários (Turner, 1982 *apud* Dawsey, 2005).

Mesmo que Elomar não seja propriamente um revolucionário, ele poderia ser tomado como um artista marginal, um resistente no contexto do mercado fonográfico brasileiro, como gosta de dizer. Afora seu primeiro LP, *...Das Barrancas do Rio Gavião* (1972), editado pela Philips, os outros discos foram gravados pela sua gravadora, Gravadora e Editora Rio do Gavião, um deles em associação com a Discos Marcus Pereira, e os outros pela Kuarup Discos, além de um último gravado na Alemanha pela Trikont. Mesmo que a Kuarup não seja propriamente uma gravadora independente, sobretudo nos últimos tempos que seu *casting* cresceu e se diversificou bastante, ela poderia ser tomada como “alternativa”, e que de certa forma veio atender a faixa de mercado deixada pela Marcus Pereira quando da sua extinção. Mesmo não abrangendo a maioria dos discos do compositor, é possível afirmar que os mais significativos foram gravados pela sua própria gravadora, trazendo composições inéditas e as peças de maior fôlego na sua completude, como o *Auto da Catingueira* (1984) e a *Fantasia Leiga para um rio seco* (1981), sendo este, aliás, a história do último retirante que deixa o sertão, morrendo ao atravessar os seus limites, o mato-cipó.

Mais do que isso, seria possível dizer que a Rio do Gavião radicaliza o conceito de gravadora independente, já que gravadora de um homem só: em quase trinta anos de existência, gravou apenas 6 discos, compostos exclusivamente por peças de Elomar. A gravadora nasceu da decepção do compositor com a experiência do primeiro LP, pelo qual até hoje afirma não ter recebido um único tostão de direitos autorais, e reclama por não ter ele, o compositor, permissão para gravar as suas próprias composições. Procurando evitar que tais problemas se repetissem, criou sua própria gravadora, procurando controlar todas as fases da produção, determinando os repertórios, capas e textos nos encartes, contratando depois a prensagem dos discos e outrora distribuindo pelo correio, mediante cheque nominal enviado para a sua caixa postal em Vitória

da Conquista/BA. Quando de nossa última conversa em Brasília/DF (11/10/2004), perguntava a Elomar como ele entendia sua gravadora no mercado fonográfico brasileiro, respondendo que “(...) *a Rio do Gavião é o seguinte: é roubar o dinheiro do ladrão, pra pagar o jagunço, pra matar o ladrão!*”

Mantendo-se às margens dos centros produtores da indústria fonográfica, gravando seus discos a partir de suas fazendas em meio a liminaridade do sertão, a música de Elomar pode ser entendida como uma produção liminoide que procura oferecer ao seu ouvinte metropolitano os estilhaços de uma experiência que já não tem mais condições de existência, oferecida agora como simples fragmentos da alma *sertaneza*. Ao procurar sintetizar tal experiência, juntando os cacos do espelho partido da liminaridade, constrói seu sertão profundo, onde habita na companhia de vaqueiros e tropeiros, e com o qual confronta seu ouvinte metropolitano, trazendo aos equipamentos citadinos de reprodução sonora as vozes daqueles que foram vítimas no caminho do “natural progresso” de nosso processo de modernização. Na companhia do *cantadô*, peregrinando pelas veredas do sertão profundo, o ouvinte metropolitano, restrito a privatividade de sua *Erlebnis*, talvez encontre nessa *Erfahrung* sintética um sentido para a sua vida cada vez mais sem sentido, aprendendo aí que

(...) quem pensa qui esse bicho é da cidade
s'ingana a saudade nasceu cá no sertão
na bêra da foguêra de São João (...)
(Função, *Na Quadrada das Águas Perdidas*: 1978)

NOTAS:

¹ Para uma visão contrária quanto a relação discos/apresentações ao vivo na divulgação da música do compositor, ver o trabalho de Rita Maria Costa Melo (1989).

² Vale lembrar que foi o orientador deste trabalho, professor John Cowart Dawsey, quem chamou nossa atenção para a problemática comum acerca dos usos etnográficos dos discos em nossas pesquisas, indicação que motivou a realização do trabalho aqui citado, a quem agradecimentos à indicação.

³ Para o significado do termo *puluxia*, gênero musical comum ao tropeiro, ver Glossário reunido (Anexo I).

⁴ Segundo informação do historiador Ernani Maurílio da Rocha Figueiredo (1978), Quilimero foi tropeiro no Rio do Gavião, e este encontro entre personagens real e fictício só faz reforçar a idéia de que o sertão profundo é ao mesmo tempo real e imaginário. Aliás, há uma foto e um depoimento deste tropeiro sobre a música de Elomar na capa interna daquele disco.

⁵ Nesse sentido, arriscando uma analogia perigosa, o *cantadô* talvez possa ser visto como aquele *Angelus Novus* de que fala Walter Benjamin (1940): com o rosto voltado para o passado e de costas para o futuro, vê naquilo que imaginamos uma cadeia de eventos uma catástrofe única, uma imensidão de escombros que se acumula sem cessar; mesmo querendo deter-se, acordar os mortos e juntar os destroços, a tempestade chamada progresso sopra suas asas, que já não mais consegue fechar, e o impulsiona para o futuro, enquanto observa, assombrado, os escombros que se acumulam até o céu.

Considerações finais

Neste momento em que o presente trabalho está prestes a se desmanchar, mais do que tirar conclusões apressadas sobre a importância e significado de minha contribuição para o desenvolvimento da ciência antropológica, se houver alguma, gostaria de explorar algo que, poderia dizer, encontrava-se as margens dessa pesquisa, como uma espécie de motivação profunda a rondar o texto.

Como procurei mostrar, a obra de Elomar parece se alimentar de uma certa nostalgia que sente o metropolitano por um mundo tradicional sertanejo: ao ouvir seus discos, o ouvinte é tomado de saudades de um mundo tradicional sertanejo que não é o dele, mas que sente falta. E tal nostalgia também já era minha, mesmo antes de ouvir falar do compositor.

Quando voltava do trabalho de campo em Vitória da Conquista, em inícios de agosto de 2004, ao invés de retornar para São Paulo, resolvi voltar por São José do Rio Preto, no interior do estado, para visitar minha mãe. Curiosamente, o trajeto rodoviário do ônibus que embarquei, vindo de Salvador com destino a Montevideú, percorria todas as cidades em que já morei, com exceção de minha cidade natal, o Rio de Janeiro: Teófilo Otoni/MG, São José do Rio Preto/SP e Londrina/PR. Tal coincidência não deixava de despertar em mim sentimentos antigos, e imagens da minha infância proliferavam em minha mente, transformando aquela prosaica viagem numa espécie de percurso sentimental de toda uma vida.

Tocado pela feliz coincidência, cheguei a São José do Rio Preto. Minha mãe, cearense nascida em Fortaleza e filha de um sertanejo de Crateús, mas que desde a juventude passou a viver no sudeste do país, até hoje guarda nossos antigos cadernos de escola, os meus e os de minha irmã. E eis que, tomado de espanto, encontro um velho caderno de redações, dos meus idos 12 anos de idade, cujo texto reproduzo a seguir:

Há meses que não chove. O homem do sertão olha a paisagem seca e combina com a mulher de partir.

Lá vão: Antônio, Maria, sua mulher, Zeca e Tonica. Deixam para trás a caatinga, a criação, sua casa e suas vidas.

Trancaram a casa de pau-a-pique e partem tristes.

Partiram pois estavam passando fome, sede, estavam doentes, a criação não tinha o que comer.

Eles andam dias para ir a um arraial. No caminho, defrontam-se com vários problemas: dormem ao relento, andam horas debaixo de um sol ardente, muita poeira ao longo do caminho, as crianças reclamando do cansaço.

Chegam ao arraial, onde conseguem um lugar num pau-de-arara, indo sem destino na esperança de um futuro mais promissor.

Chegando na cidade grande, constroem um barraco, dormem no chão frio e é difícil arranjar um emprego.

As crianças, agora adultas, trabalham, ganham bem e ajudam seus pais que voltaram para o nordeste, pois não se acostumaram com a vida na cidade grande.

No sertão, várias famílias sofrem por falta de alimento, têm que percorrer grandes distâncias para conseguir um pouco d'água, a assistência médica é precária e na cidade tem quase tudo que tem no sertão, menos o canto alegre do galo de campina e a beleza do sofreu (*Retirantes*. Londrina, 23 de abril de 1987).

Se não me engano, neste momento o nordeste agonizava com uma das piores secas já vistas, o que talvez explique a escolha do tema da redação, e que me fazia dedilhar uma violinha improvisada com uma lata de Varsol e um cabo de madeira enfiado nela, cantando a “Asa Branca” de Luiz Gonzaga com os olhos marejados pela recordação das imagens do Globo Repórter em minha cabeça, me identificando com um menino sertanejo mais ou menos da minha idade que brincava com um rebanho feito com os ossos do gado morto pela seca. Mas ao reencontrar estas minhas palavras da infância o que me espantava era a permanência daquela imagem do sertão como um lugar onde a vida é difícil, áspera, mas que guarda belezas que em nenhum outro lugar se encontra.

Revestida de “sérias preocupações científicas”, tal imagem voltava agora pelas músicas de Elomar, e eu me punha a perguntar como o compositor seria capaz de construí-la em seus discos. Na verdade, o que parece acontecer é que tal imagem sempre esteve ali, na figura dos retirantes, e o compositor simplesmente trabalha algo que é extremamente poderoso no imaginário brasileiro. Este poder talvez explique, mesmo depois de tantos anos de consolidado o

processo de urbanização no Brasil, permanecer o sertão tão presente, capaz de despertar em nós os sentimentos mais nostálgicos; lugar que, apesar da aspereza e rusticidade, ainda existe a felicidade, onde os homens vivem com pouco, num contato íntimo com a natureza e com a vida plena de sentido.

Referências bibliográficas

I. Bibliografia geral:

ADORNO, Theodor Wiesengrund

- [1963]. “O Fetichismo na música e a regressão da audição”. In *Textos escolhidos/Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas*; traduções de José Lino Grünnewald... [et al.]. 2ª edição. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- [1959]. “Idéias para a sociologia da música”. In *Textos escolhidos/Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas*; traduções de José Lino Grünnewald... [et al.]. 2ª edição. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BENJAMIN, Walter

- [1955]. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” (2ª versão). In *Sobre arte, técnica, linguagem e política*; tradução de Maria Luz Moita. Lisboa: Relógio D’água, 1992.
- [1940]. “Sobre o conceito de história”. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura – Obras escolhidas (volume 1)*; tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- [1936]a. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” (1ª versão). In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura – Obras escolhidas (volume 1)*; tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- [1936]b. “O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura – Obras escolhidas (volume 1)*; tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- “O narrador: Reflexões sobre a obra de Nikolai Lesskov”. In *Sobre arte, técnica, linguagem e política*; tradução de Maria Amélia Luz. Lisboa: Relógio D’água, 1992.
- [1928]. “Rua de mão única”. In *Rua de mão única – Obras escolhidas (volume 2)*; tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa, Pierre Paul Michel Ardengo. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BLACKING, John

1997. “Music, Culture and Experience”. In Reginald Byron (ed) *Music Culture and Experience – Selected papers of John Blacking*; introduction by Reginald Byron; foreword by Bruno Nettl. Chicago and London: University of Chicago Press.

CÂMARA CASCUDO, Luís da

- [1937]. *Vaqueiros e cantadores*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1984.

CÂNDIDO, Antonio

- [1964]. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira e a transformação de seus meios de vida*. 10ª edição. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

CARVALHO FRANCO, Maria Sylvia de

1983. *Homens livres na ordem escravocrata*. 3ª edição. São Paulo: Kairós.

CARVALHO RAMOS, Hugo de

- [1917]. *Tropas e boiadas*; posfácio de M. Cavalcanti Proença; nota biográfica de Victor de Carvalho Ramos. 7ª edição. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.

CAVALCANTI PROENÇA, M.

- [1965]. “Literatura do Chapadão” (posfácio). In *Tropas e boiadas*. 7ª edição. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.

- CUNHA, Euclides da
[1902]. *Os Sertões (Campanha de Canudos)*. 10ª edição corrigida. Rio de Janeiro; São Paulo; Belo Horizonte: Francisco Alves, 1927.
- DA MATTA, Roberto
1978. “O ofício do etnólogo, ou como ter ‘anthropological blues’”. In E. O. Nunes (org), *A aventura sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar.
- DAWSEY, John Cowart
2005. “Apresentação: Victor Turner e antropologia da experiência”. *Cadernos de Campo – Revista dos alunos de pós-graduação da USP*, 13 (no prelo).
2000. “Nossa Senhora Aparecida e a Mulher Lobisomem: Benjamin, Brecht e o teatro dramático na antropologia”. *Ilha – Revista de antropologia*, 2 (1): 85-103.
1999. *De que riem os bóias-frias? Walter Benjamin e o teatro épico de Brecht em carrocerias de caminhões*. Tese de livre-docência. São Paulo: FFLCH/USP.
- ESTRELA, Ely Souza
2003. *Os sampauleiros: cotidiano e representações*. São Paulo: Humanitas/FFLCH-USP; Fapesp; Educ.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie
1994. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva.
1985. “Prefácio – Walter Benjamin ou a história aberta”. In W. Benjamin, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura – Obras escolhidas (volume I)*; tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- GENNEP, Arnold van
[1908]. *The rites of passage*, tradução de M. B. Vizedom e G. L. Caffé. London: Routledge and Kegan Paul, 1960.
- GUIMARÃES ROSA, João
1994. *Ficção completa (em dois volumes)*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
[1956]. *Grande sertão: veredas*. 19ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- KAFKA, Franz
1989. “A verdade sobre Sancho Pança”. In *Nas Galerias*; seleção, apresentação e tradução de Flávio R. Kothe. São Paulo: Estação Liberdade.
- LIMA, Nísia Trindade
1999. *Um sertão chamado Brasil: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional*. Rio de Janeiro: Revan; IUPERJ; UCAM.
- LORENZ, Günther
1983. “Conversa com Guimarães Rosa”. In E. F. Coutinho (org.), *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. (coleção Fortuna Crítica, vol. 6)
- MAUSS, Marcel
[1935]. “As Técnicas do Corpo”. In *Sociologia e antropologia*; tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- SCHAFER, R. Murray
[1986]. *O ouvido pensante: sobre a educação musical*. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

[1977]. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto de nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCHOUTEN, André-Kees de Moraes & CIRINO, Giovanni

2005. “Relendo Walter Benjamin: etnografia da música, disco e inconsciente auditivo”. *Cadernos de Campo – Revista dos alunos de pós-graduação da USP*, 13 (no prelo).

SCHWARZ, Roberto

[1978]. “Cultura e política, 1964-1969”. In *O pai de família e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

1977. “As idéias fora do lugar”. In *Ao vencedor as batatas (ensaio)*. São Paulo: Duas Cidades.

SEEGER, Anthony

[1992]. “Etnografia da música”; tradução de Giovanni Cirino. *Sinais diacr#ticos: música, sons e significados*, 1, 2004.

TURNER, Victor Witter

1987. “Images and Reflections: Ritual, Drama, Carnival, Film and Spectacle in Cultural Performance”. In *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.

[1986]. “Dewey, Dilthey e drama: um ensaio em antropologia da experiência”; tradução de Herbert Rodrigues. *Cadernos de Campo – Revista dos alunos de pós-graduação da USP*, 13, 2005 (no prelo).

1982. “Introduction”; “Liminal to liminoid in play, flow and ritual – an essay in comparative symbology”. In *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications.

1974a. *Dramas, fields and metaphors: symbolic action in human society*. Ithaca; London: Cornell University Press.

1974b. “Introdução à Edição Brasileira”. In *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*, tradução de N. C. de Castro. Petrópolis, Vozes.

[1969]. “Liminalidade e ‘Communitas’”. In *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*, tradução de N. C. de Castro. Petrópolis, Vozes, 1974.

VIDAL E SOUZA, Candice

1997. *A pátria geográfica: sertão e litoral no pensamento social brasileiro*. Goiânia: Editora UFG.

WEBER, Max

[1904]. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*; tradução de Ana Falcão Bastos e Luís Leitão. 4ª edição. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

II. Fortuna crítica da obra poético-musical de Elomar Figueira Mello:

- ALBRECHT, Adércia M., MUZZI, Maria Therezinha C. & COSTA, Vilma Nazarét da
1999. *Pelos caminhos da música*. Trabalho de aproveitamento. Belo Horizonte: Faculdade de Educação/UEMG.
- ALMEIDA, Maria Gorete de
1990. *A Filosofia Sertaneja na Obra de Elomar Figueira Mello*. Trabalho Monográfico. Fortaleza: Centro de Humanidades - Depto de Filosofia/UFCE.
- ANDRADE, Paulo
1998. "Elomar: o trovador 'erudito' do sertão". *Itinerários*, 13: 87-93.
- BONFIM, Gilson Rodrigues
2003. *Estado do Sertão: um mundo que se dissipa*. Trabalho de conclusão de curso (Ciências Sociais). São Paulo: Fundação Escola de Sociologia e Política.
- FERREIRA, Jerusa Pires
2001. "Encontrando as *Cartas Catingueiras*". In Cláudia N. Matos et al (orgs.), *Ao Encontro da Palavra Cantada – poesia música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras.
[1991]. "O Reino do Vai não Torna – Mundo Arturiano, Sobrenatural Céltico e o Sertão". In: *Armadilhas da memória e outros ensaios*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.
1983. *O canto de Elomar e as Cartas Catingueiras, As cartas e o dialeto catingueiro* (encarte *Cartas Catingueiras*, 1983).
- FIGUEIREDO, Ernani Maurílio da Rocha
1982. *Auto da Catingueira – O homem, a terra e a obra: o auto como narrativa histórica (ou, o Auto como História narrada)*. Prêmio Silvio Romero de melhor monografia/FUNARTE (encarte *Auto da Catingueira*, 1984).
1978. *Na Quadrada das Águas Perdidas – Apresentação* (encarte *Na quadrada das águas perdidas*, 1978).
- FIGUEIREDO, Ernani Maurílio da Rocha & RENAULT, Adeline
1981. *Fantasia Leiga para um rio seco – a história e visão dos cantos* (encarte *Fantasia Leiga para um rio seco*, 1981).
- GUERREIRO, Simone da Silva
2005. *Tramas do sagrado: a poética de Elomar Figueira Mello*. Tese de doutorado. Salvador: programa de pós-graduação em letras e lingüística/UFBA.
2002. "Na quadrada das águas perdidas: questões sobre a arte e o sagrado na contemporaneidade". *Anais do VIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC*. Belo Horizonte/MG, julho.
2001. *Elomar Figueira Mello e a arte sertaneza*. Dissertação de mestrado. Salvador: programa de pós-graduação em letras e lingüística/UFBA.
2000. "Memória catingueira: estudo de Fantasia Leiga para um Rio Seco". *Anais do VI Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC*. Salvador/BA.
1999. "Elomar: para além do feliz". *Literatura Comparada = Estudos Culturais?* CD Rom dos anais VI Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC. Ilha de Santa Catarina: Núcleo de Estudos Literários e Culturais – NELIC/UFSC, junho.

HOISEL, Evelina

1999. “Uma poética do sertão: Elomar Figueira Mello e Guimarães Rosa”. *Literatura Comparada = Estudos Culturais?* CD Rom dos anais VI Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC. Ilha de Santa Catarina: Núcleo de Estudos Literários e Culturais – NELIC/UFSC, junho.

MALTZ, Bina Fiedman

1996. “Fantasia Leiga para um Rio Sêco: uma leitura poético-musical”. *Organon – Revista do Instituto de Letras da UFRGS*, 10 (24): 133-142.

MATTOS, Fausto Silva de & MENEZES, Vânia

1994. *Música Regional e Indústria Cultural*. Monografia de conclusão de curso (Comunicação). Salvador: Faculdades de Salvador.

MELLO, Décio Eduardo Martinez de

- 2001a. *Elomar trovador: tradições artísticas orais & indústria da cultura*. Dissertação de mestrado em letras (literatura brasileira). São José do Rio Preto: IBILCE/UNESP.

MELLO, João Omar de Carvalho

- 2001b. *Variações motivicas como princípio formativo: uma abordagem fraseológica sobre a obra Dança de Ferrão, para violão, flauta e pequena orquestra, do compositor Elomar Figueira Mello*. Dissertação de mestrado. Salvador: Escola de Música/UFBa.

MELLO, Rosa Duprado de Carvalho & SOUZA, Josenilde

1994. *Projeto Nordestilhas*. Monografia de conclusão de curso (Comunicação). Salvador: Faculdades Salvador.

MELO, Rita Maria Costa

1989. *Elomar Figueira Mello: uma poética do sertão baiano*. Dissertação de mestrado em antropologia. Recife: Depto de ciências sociais, Centro de Filosofia e Ciências Humanas/UFPe.

NETTO, Carlos Eduardo

1998. “Elomar do trans-sertão”. *Itinerários*, 13: 95-104.

NOVAES, Cláudio Cledson

2001. “Sertania (en)cantada”. *Iararana: revista de arte, crítica e literatura*, 6: 58-62.
1998. *Da migração ao nomadismo: Os sertões em Vila Real, Deus e o Diabo na Terra do Sol e Na Quadrada das Águas Perdidas*. Dissertação de mestrado. Salvador: UFBa.

OLIVEIRA, Thomaz Cardoso de

1985. *A língua sertanesa de Elomar Figueira Mello*. Rio de Janeiro: Rio Arte.

RIBEIRO, Elson de Souza

1996. *As Reminiscências Medievais na Obra de Elomar Figueira Mello*. Monografia de conclusão do curso de História. Goiânia: Depto de História, Geografia e Ciências Sociais/Universidade Católica de Goiás.

SCHOUTEN, André-Kees de Moraes

2003. “O narrador e o cantadô: Walter Benjamin em visita ao alto sertão da Bahia”. Comunicação apresentada ao *Seminário Walter Benjamin de pesquisa na pós-graduação*, realizado na FFLCH/USP. São Paulo, junho de 2003. ou ainda

“*O cantadô: reflexões sobre a obra de Elomar Figueira Mello*”. Comunicação apresentada à VIII ABANNE – *Reunião dos antropólogos do Norte e Nordeste*, GT Performance, Drama e Sociedade, realizado no CCH/UFMa. São Luís do Maranhão, julho de 2003.

SOARES, Marcelo M. e VELOSO DE MELO, Pedro Ivo

1981. *Elomar: um poeta da caatinga*. Relatório de pesquisa (orientação: Ariano Suassuna). Recife: DAC-UFPE.

TAMBARA, Mariana

2003. “Cultura brasileira e universo simbólico em Elomar Figueira Mello”. *Anais do III Encontro sobre imaginário, cultura & educação*. São Paulo: Faculdade de Educação/USP.

TELLES, Lígia

1999. “A função do sagrado na poesia musical de Elomar Figueira Mello”. *Literatura Comparada = Estudos Culturais?* CD Rom dos anais VI Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC. Ilha de Santa Catarina: Núcleo de Estudos Literários e Culturais – NELIC/UFSC, junho.

Anexo I
Glossário reunido da obra fonográfica de Elomar Figueira Mello

Glossário reunido da obra fonográfica de Elomar Figueira Mello por André-Kees de Moraes Schouten

Apresentação

O presente *glossário reunido* foi constituído a partir dos *glossários* e de fragmentos dos *comentários às músicas* escritos pela professora Jerusa Pires Ferreira, pelo historiador Ernani Maurílio da Rocha Figueiredo e sua esposa Adeline Clementine Renault, nos encartes que acompanham os discos do compositor baiano Elomar Figueira Mello, gravados tanto pela Gravadora e Editora Rio do Gavião, como pela Kuarup Discos. Tais glossários e comentários foram escritos com o intuito de auxiliar o ouvinte na compreensão dos versos do compositor, cantados no que costuma chamar de ‘linguagem dialetal sertaneza’, elaborada por ele a partir de certas referências (o falar cotidiano do catingueiro, acrescido de palavras e expressões do romani, do hebraico, do galaico-português...), e utilizadas na maioria de suas composições. O que ora se apresenta é tão somente a compilação das informações contidas nos encartes e, assim, o mérito das glosas aqui cabe unicamente aos autores acima referidos, ficando o autor desta reunião responsável pelos erros, rasuras ou lacunas que porventura trouxer.

Esse glossário foi pensado como uma espécie de ‘ferramenta de pesquisa’, no âmbito da ‘etnografia da música’ (Seeger, 1992; Blacking, 1995) que ora se apresenta. A intenção inicial era tanto constituir um documento de fácil manuseio, que permitisse um acesso rápido às glosas já feitas de certos versos, palavras e expressões que muitas vezes soam praticamente incompreensíveis nas músicas do compositor, como tentar observar se certas palavras apresentariam variações semânticas quando usadas em contextos (letras) diferentes, pelo simples registro das diferentes glosas que porventura houvessem, e também perceber as soluções escritas que compositor e comentadores deram para as expressões orais usadas – como no caso das vogais anasaladas **ĩ** e **ũ**. Mas tudo feito, numa expressão de Elomar, meio ‘a facão’, ou seja, sem ‘requintes’ ou conhecimento das ‘técnicas de se montar glossários’...

Sendo um neófito nas ‘artes’ da etnografia, seguia aqui também uma das muitas recomendações de Bronislaw Malinowski, em seu *Argonautas do Pacífico Ocidental* (1922), quando escrevia ser importante ao etnógrafo, assim que tenha instalado sua barraca na ‘aldeia nativa’, sair o mais rápido possível a fazer *tecnologia*: como construir genealogias, desenhar mapas, montar quadros sinóticos... glossários e registrar ocorrências lingüísticas. Toda essa ‘tecnologia’, junto com tudo aquilo que escapa a ela e que a observação direta, *in loco*, pretende recuperar, para que o etnógrafo, quando estiver recolhido ao seu ‘gabinete’ e escrevendo sua monografia etnográfica, possa ter uma idéia, ainda assim imperfeita, do que experimentou quando esteve em campo. E mesmo que boa parte de toda essa tecnologia desenvolvida acabe por ficar de fora do texto final, diz Malinowski que esse ‘material bruto’ de campo também pode ser útil tanto aos antropólogos, como a pesquisadores de outras áreas afins do conhecimento, o que reforça a necessidade de constituí-lo. Um tanto ‘atabalhoadamente’, como essa justificativa, era esse tipo de ‘tecnologia’ que buscava enquanto reunia estas glosas... E o trabalho estará plenamente recompensado se servir a mais algum outro pesquisador interessado na obra de Elomar.

As glosas foram aqui distribuídas segundo seis ‘entradas’: 1) Palavras; 2) Expressões; 3) Termos musicais; 4) Termos relativos aos animais; 5) Topônimos; 6) Nomes próprios. No interior dessas partes, os termos estão organizados em ordem alfabética. Em alguns termos foram acrescentadas referências (entre []) a outros termos (quando em itálico e entre aspas) e a outras entradas (em itálico somente). Ao final de cada glosa, o(s) disco(s) onde se encontram. Ao final do glossário, encontram-se as referências aos discos consultados e aos livros citados.

Palavras

A

abaldonano: abandonando (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981) [ver também ‘*abaldonano as patra do sertão*’].

abrino: abrindo (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

adonde: onde (Cartas Catingueiras, 1983).

adura: dura (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

ái: [ver ‘*[o] ái roxo essa lavôra tardã*’]

albarda [as jumenta]: [ver em *Termos relativos aos animais*]

alemrano: lembrando (Cartas Catingueiras, 1983).

alevanta: desgarrar-se, deixar o convívio com os semelhantes e passar uma vida solitária no ermo (Cartas Catingueiras, 1983).

Algouço: [ver em *Topônimos*]

amarração: [ver em *Termos musicais*]

amiã: amanhã (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

anuí: do verbo anuir, consentir (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Cantoria 2, 1984).

armadia: armadilha (Auto da Catingueira, 1984).

arresolvê: resolver, decidir (Cartas Catingueiras, 1983).

[se] arribô: viajou (Cartas Catingueiras, 1983).

arriçá: amarrar, atar (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

arrilia: [ver em *Termos musicais*]

arrocho: [ver em *Termos relativos aos animais*]

arrumação: palavra comum no rio Gavião, tem o sentido da proteção contra danos pela natureza, pelos animais e pelos homens, nesse caso os ciganos, elementos que no Universo da Caatinga obedecem a um código próprio, onde vida e morte, o sim e o não se entrelaçam como mosaicos de uma realidade única (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

aruvaí: orvalho (Auto da Catingueira, 1984).

assentar: registrar (Auto da Catingueira, 1984).

assentamento: assentamento jurídico; ou seja, o registro de nascimento (Auto da Catingueira, 1984).

assuca: açúcar (Auto da Catingueira, 1984).

assunta: escuta (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

atraiz: atrás, por trás (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

B

balaizim [di custura]: balaiozinho de costura (Auto da Catingueira, 1984).

baldonei: abandonei (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

baldono: abandono (tomado como substantivo) (Cartas Catingueiras, 1983).

badaronha: expressão bastante comum na caatinga baiana, tem o sentido de expediente, maneirice, artifícios. Exemplo: Fulano é cheio de badaronha (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Cantoria 2, 1984).

baroneza: flor muito comum nas lagoas da Caatinga, planta aquática (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978); flor da caatinga, mas é uma flor aquática, protetora, pois oxigena a água e permite que ela seja preservada. Há, no sertão, lagoas inteiras cobertas de baronezas, e a imagem que se tem é de um verde incrível, como se fosse uma pastagem, mas é na realidade uma reserva d’água. Um exemplo marcante é o que ocorre na Lagoa da Porta, no caminho do Rio Gavião e das fazendas Duas Passagens e Suspiro Branco (Auto da Catingueira, 1984).

bascuiava: vasculhava, percorria (Cartas Catingueiras, 1983).

bespa: [ver em *Termos musicais*]

bramura: desastre (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Cartas Catingueiras, 1983).
brincá: como idéia e sentido de dançar, de divertir-se numa função (Auto da Catingueira, 1984).
brividade: também encontrada no Norte de Minas e Zona da Mata, é uma espécie de bolo, rodado na palma da mão, e posto para assar, normalmente adocicado (Auto da Catingueira, 1984).
buneca: [ver em *Termos relativos aos animais*]
busão: confusão (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

C

cá: com a (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).
c'as: com as (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).
cabiçudo: teimoso (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Xangai canta Elomar, 19??).
camarã: alcova (Cartas Catingueiras, 1983).
cancela: porteira que separa propriedades rurais (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978); as porteiras do mundo (Auto da Catingueira, 1984).
canga: [ver em *Termos relativos aos animais*]
canguin: forma de duende (Auto da Catingueira, 1984). [ver também '*feiticêro curadô*']
carrasco: região de solo e vegetação pobres, recanteada, preferida pelos animais alevantados (Cartas Catingueiras, 1983).
carrin: carmim, pintura pó de arroz, rouge, comum nas feiras de todo o Nordeste (Auto da Catingueira, 1984).
casco: [ver em *Termos relativos aos animais*]
catadô: tipo de feijão (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Cantoria 2, 1984).
catravo: [ver em *Termos relativos aos animais*]
catre: [ver '*[nos] catre e nas marqueza as figura sentô*']
ceguêra: desejo obstinado (Cartas Catingueiras, 1983).
chiculatêra: chocolateira; instrumento para o preparo do café (Auto da Catingueira, 1984).
chinha: do verbo chincar (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).
chiquêro: curral das cabras (Auto da Catingueira, 1984).
[vô] chiquerano: [ver em *Termos relativos aos animais*]
chucaia: chocalhar (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).
cia: [ver em *Termos relativos aos animais*]
coçêra: o mesmo que ceguêra (Cartas Catingueiras, 1983).
cocho: apetrecho da desmancha da farinha (Auto da Catingueira, 1984). [ver também '*ferramenta*' e '*prancha*']
contas: quantas (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).
consegui: prosseguir, continuar (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).
corban: Trata-se literalmente do Apocalipse, em que sob o texto bíblico a morte penetra na vida do sertão estendendo-se a todo o resto do planeta (Cartas Catingueiras, 1983). Em hebraico *korban*, o culto sacrificial do período bíblico, que envolvia oferendas. Aqui esta oferenda se faz diferente: como em outros textos de Elomar, a obsessão da travessia, da vida como caminho, o percurso perigoso. Aqui se oferece o Apocalipse, sob o texto bíblico, a morte faz seu caminho no sertão (Ferreira, 2001: 170)
craviela: cravelha (Auto da Catingueira, 1984).
creto: [ver '*creto pra um furnicimento*']
cuan: corruptela de quando (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978); quando (Cartas Catingueiras, 1983). [variações: cuano, quano]
cumer': comeram (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).
cumpania: [Ver '*cumpania do istradá*']
cunsiguino: prosseguindo (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).
cunzia: cozinha, peça da casa (Cartas Catingueiras, 1983).
currá: [ver em *Termos relativos aos animais*]
currião: cinturão (Auto da Catingueira, 1984).

cutelo: machado, foice (Auto da Catingueira, 1984).

D

delatá: demorar (Cartas Catingueiras, 1983).

derma: desde (Cartas Catingueiras, 1983; Xangai canta Elomar, 19??).

destá: deixa estar (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

didal: dedal (Cartas Catingueiras, 1983).

difia: definha (Cartas Catingueiras, 1983).

disejo: desejo (Cartas Catingueiras, 1983).

drumino: dormindo (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

duvã: adivinha (Cartas Catingueiras, 1983).

E

era: idade (Auto da Catingueira, 1984).

F

facho: lanterna, tição aceso, lamparina, fifó (Auto da Catingueira, 1984).

fêcho: [ver em *Nomes relativos aos animais*]

ferramenta(s): armas: facão, pistola, etc. (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978); apetrecho da desmancha de farinha (Auto da Catingueira, 1984). [ver também ‘cocho’ e ‘prancha’]

figura: [ver ‘*[nos] catre e nas marqueza as figura sentô*’]

flicidade: felicidade (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

fregela: flagela (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

frigidêra: [ver ‘panelada’]

fôrro: [ver ‘fôrro ramiado’]

frechêro: [ver em *Termos relativos aos animais*]

fulô: flor (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

fulorano: florando (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

função: festa (Auto da Catingueira, 1984).

furnicimento: [ver ‘creto pra um furnicimento’]

G

gaieiro: [ver em *Termos relativos aos animais*]

glora: glória (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

Guilora: [ver em *Nomes próprios*]

gibão: casaco de couro (Xangai canta Elomar, 19??); de veado ou de badão (Cartas Catingueiras, 1983).

H

havéra: tradicionalmente usado pelos catingueiros como: haveria (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Cartas Catingueiras, 1983).

hay [hai]: há (do verbo haver) (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

I

i: ir (Cartas Catingueiras, 1983).

iantes: (variação: ãntes) [ver ‘*iantes mêrmo*’]

in: em (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981; Cartas Catingueiras, 1983).

inconto: enquanto (Cartas Catingueiras, 1983).

infarado: cansado, saturado (Auto da Catingueira, 1984).

inquirino: indagando: aqui o pastor deslumbrado indaga, olhando o vazio do céu, em que dimensão ela se encontra na relação tempo/espaço (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978). [ver também '*esbarra esmãecida*']

inriba: em cima, lá no alto (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

intonce: então, dessa forma (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981; Cartas Catingueiras, 1983).

invitasse: evitássemos (Cartas Catingueiras, 1983).

iscapô: escapou; escaparam (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

iscupiu: cuspiu no chão, surpreso com a visão da lua na cidade grande (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

isperá: esperar (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

ispírito: espírito (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

istei: pilares (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981). [ver também '*[os] istei do céu istralô*']

istradá: [ver '*cumpanha do istradá*']

istralô: estalou, estalaram (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981). [ver também '*[os] istei do céu istralô*']

isturdia: corruptela de 'outro dia' (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Xangai canta Elomar, 19??).

J

jabá: carne seca (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

jaçanã: [ver em *Termos relativos aos animais*]

jinela: janela (Cartas Catingueiras, 1983).

L

lãin: fatias (Auto da Catingueira, 1984).

lajedo: [ver '*purriba do lajedo o luá chegô*']

latumia: [ver '*hora inselente*']

lavatoro: [ver '*donde é o lavatoro dex'eu me baiá*']

ligião: legiões (Cartas Catingueiras, 1983).

lúá: luar (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

lubião: [ver em *Termos relativos aos animais*]

lubisomi: lobisomem, lubião (Cartas Catingueiras, 1983; Xangai canta Elomar, 19??). [variação: lubisoni; ver também '*feiticêro curadô*']

lubrina: neblina (Auto da Catingueira, 1984).

lugá: lugar (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

lugari: lugares (Cartas Catingueiras, 1983).

luita: luta (Cartas Catingueiras, 1983).

lúiz: luz (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

M

mais: porém (Cartas Catingueiras, 1983).

malunga: amiga inseparável, companheira (Cartas Catingueiras, 1983); companheiro (Auto da Catingueira, 1984). [ver também '*malunga alegre*']

malungo: [ver em '*malunga alegre*']

malunguice: companheirismo (Auto da Catingueira, 1984).

mandureba: cachaça ou pinga de 2ª qualidade (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

marela: corruptela de amarela (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).
margosa: amarga (Cartas Catingueiras, 1983).
marguiada: mergulhada (Cartas Catingueiras, 1983).
marqueza: [ver '*[nos] catre e nas marqueza as figura sentô*']
marrã: [ver '*iantes da quadra as marrã vão ter*']
marruá: [ver em *Termos relativos aos animais*; e ver também '*matadô de marruá*']
marruêro: [ver em *Termos relativos aos animais*]
marzela: ferida (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978). algo ruim, pernicioso (Auto da Catingueira, 1984).
menso: [ver em *Termos relativos aos animais*]
mêrmo: [ver '*iantes mêrmo*']
meste: mestre(s) (Cartas Catingueiras, 1983).
mãa: [ver '*jurô qui era mã pru tinta e papel*']
miorô: melhorou (Cartas Catingueiras, 1983).
misse: [ver '*pacote de misse*']
mitriosa: [ver '*mitriosa função*']
miunça: [ver em *Termos relativos aos animais*]
mondengo: [ver '*muntemo o mondengo*']
mongoió: [ver '*tempo da conquista*']
mucadim: pode acontecer que (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).
muntaria: [ver em *Termos relativos aos animais*]
muntemo: [ver '*muntemo o mondengo*']
murzelo: [ver em *Termos relativos aos animais*]

N

norano: ignorando, desconhecendo (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).
nunciá: corruptela de anunciar; a referência é bíblica (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).
nuvêlo: carretel de linha (Auto da Catingueira, 1984).

O

ôço: ouço (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).
ogusta: augusta (Cartas Catingueiras, 1983).
omenta: [ver '*[e a lua] omenta o quilarão*']

P

paca: [ver '*panelada*']
pachola: [ver '*turuna pachola*']
panelada: paca, panelada e frigideira, pratos tradicionais da cozinha sertaneja (Auto da Catingueira, 1984).
[me] panhá: me pegar, me enlaçar, me enredar (Cartas Catingueiras, 1983).
panicum: balaio grande de cipó, alceado na cangalha do animal (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Cantoria 2, 1984).
parcela: [ver em *Termos musicais*]
parcela tirana: [ver em *Termos musicais*]
passá: passar (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).
pássu: [ver em *Termos relativos aos animais*]
pastor(a): [ver '*inquirino*'; '*[vô] chiquerano*'; '*hora inselente*'; '*infiá os pé pelas mão*']
patra: terras, com o sentido de pátria, lar (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981). [ver '*abaldonano as patra do sertão*']

pé-de-bode: [ver '*[a] pé-de-bode abriu asa e cantô*']
percurá: procurar (Cartas Catingueiras, 1983).
percurano: procurando (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).
perdedera: o que leva a uma perdição, a uma exaltação dos sentidos, da perda da sensatez (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981). [ver também '*febre perdedera*']
pidrinha: [ver '*[foi nas] pidrinha cova da serea*']
pilgrino: peregrino (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).
pilunga: porrete, pedaço de pau feito um cabo de machado (Cartas Catingueiras, 1983; Xangai canta Elomar, 19??).
pinura: penúria(s) (Cartas Catingueiras, 1983).
pispei: [ver '*[no] pispei de tudo*']
pispiô: principiou; começou (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).
pitêra: vara com bico de ferro, ferrão (Xangai canta Elomar, 19??); ferrão pau-de-ferro, guiada, vara trabalhada em cuja base com a proteção de forte charrua está encravado um bico de ferro (Cartas Catingueiras, 1983).
pocá: arrebentar, fazer estourar (Cartas Catingueiras, 1983).
polda: [ver em *Termos relativos aos animais*]
ponhô: [ver '*ponhô pru modi*']
popô: poupou (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).
[as] ponta: [ver em *Termos relativos aos animais*]
prancha: apetrecho da desmancha da farinha (Auto da Catingueira, 1984). [ver também '*ferramenta*' e '*cocho*']
precata: alpercata (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).
profundos: profundos (Cartas Catingueiras, 1983).
premete: promete (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).
prijistença: insistência (Cartas Catingueiras, 1983).
proxa: próxima (Cartas Catingueiras, 1983).
pru: pelo (Cartas Catingueiras, 1983).
prufia: [ver em *Termos musicais*]
prufiasse: porfiássemos (Cartas Catingueiras, 1983).
pruns: por uns (Cartas Catingueiras, 1983; Xangai canta Elomar, 19??).
pulas: pelas (Cartas Catingueiras, 1983).
purriba: por cima (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981; Auto da Catingueira, 1984). [ver também '*purriba do lajedo o luá chegô*']

Q

quaji: quase (Cartas Catingueiras, 1983).
quano: quando (Cartas Catingueiras, 1983). [variações: cuan, cuano]
quemano: queimando (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).
quilarão: clarão, trovão, chamar a atenção sobre si (Auto da Catingueira, 1984). [ver também '*[e a lua] omenta o quilarão*']
quinda: que ainda (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

R

ramiado: [céu] coberto por nuvem de chuva (Cantoria 2, 1984). [ver também '*fôrro ramiado*']
ranca-tôco: perito, ás (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Xangai canta Elomar, 19??).
rancharia: abrigo, barracão onde pousa o tropeiro com toda a bagagem no que se refere à tropa. Entendendo-se por tropeiro o profissional da estrada que transporta cargas em burros (Cartas Catingueiras, 1983); pousa de tropa e tropeiros (Auto da Catingueira, 1984).
rebãin: rebanho (Auto da Catingueira, 1984).

relampo: relâmpago (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).
rêno: reino(s) (Cartas Catingueiras, 1983).
renô: reinou (Cartas Catingueiras, 1983).
resposta: resposta (Cartas Catingueiras, 1983).
respostá: responder (Cartas Catingueiras, 1983).
ribada: [ver em *Termos relativos aos animais*; ver também ‘*ranca toco de ribada*’]
ribadeiro: desgarrado (Xangai canta Elomar, 19??).
ri-de-conta: faca (Xangai canta Elomar, 19??); faca, tipo de arma branca trabalhada (Cartas Catingueiras, 1983).
ridimuim: redemoinho (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).
rinchá: [ver em *Termos relativos aos animais*]
ruaça: barulho com confusão; arruaça (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).
ruana: [ver em *Termos relativos aos animais*]
Rubim: [ver em *Nomes próprios*].
ruia: ruim, tomado na forma feminina (Cartas Catingueiras, 1983).
runcas: a expressão é em homenagem a uma ‘dona Runquinha’, figura lendária na Caatinga como senhora alegre, festeira; daí a expressão se sedimentou. Senhoras festeiras, comuns no sertão (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Cantoria 2, 1984).

S

sacramento: sacramento religioso; batismo (Auto da Catingueira, 1984).
sarsais: [ver ‘*senhora dos sarsais*’]
serepente: [ver em *Termos relativos aos animais*]
Sheda: [ver em *Nomes próprios*]
sinificante: insignificante, humilde (Auto da Catingueira, 1984).
sizuda: ver dicionário da língua portuguesa (Cartas Catingueiras, 1983).
soín: sonho (Cartas Catingueiras, 1983).
sucedeu: aconteceu (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).
suli: sul (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).
sulina: o sol ardente e causticante (Cartas Catingueiras, 1983).
surrão: grande saco onde se armazena gêneros alimentícios (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981); saco de guardar mantimentos (Auto da Catingueira, 1984).
sutura: soturna (Cartas Catingueiras, 1983).
suzim: sozinho (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

T

tardã: que demora, que tarda (Cantoria 2, 1984).
té: até (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).
tempão: tempo difícil, refere-se sobretudo à falta de chuva (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).
terem: (trens) teres, posses, bens materiais (Cartas Catingueiras, 1983).
Tinhoso: [ver em *Nomes próprios*]
títos: títulos (Auto da Catingueira, 1984).
toco: toque (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).
tomem: também (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981; Cartas Catingueiras, 1983).
tomo: estamos (Cartas Catingueiras, 1983).
topei: encontrei (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Xangai canta Elomar, 19??).
trancilin: de herança e tradição ibérica, corresponde a um cordão de ouro trançado, de volta dupla, comum às famílias do sertão, e que passa de geração a geração como parte de herança e dote (Auto da Catingueira, 1984).

tribusana (tribuzana): dificuldade (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978); dificuldade, confusão (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

trombetero: trombeteiro (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

tropeiro: [ver '*rancharia*'; '*hora inselente*'; '*pusentado pois a tropa hoje é ridicularia*'; '*turuna pachola*'; '*puluxia*'; '*Sete Portas*'; '*Quilimero*']

truvão: trovão (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

tuia: tulha; armazenamento de feijão em camadas de areia (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Cantoria 2, 1984); lugar onde se armazena o feijão e outros cereais (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

turuna: forte, poderoso (Xangai canta Elomar, 19??); ver dicionário de língua portuguesa (Cartas Catingueiras, 1983). [ver também '*turuna pachola*']

V

vaqueiro: [ver '*marruêro*'; '*matadô de marruá*'; '*ranca tôco de ribada*'; '*riscô um tufão feito um raia*'; '*[o] trem siguino um vaquêro canoro*'; '*viu nos olhos da morena / ispelhada ua mancha iscura*'; '*Guariba*'; '*Anjos Alvo Sinhorim*']

vasá: amolar; diz-se que um facão ou uma faca está vazado(a) quando seu corte é finíssimo e perigoso (Cartas Catingueiras, 1983).

vazí: ventre (Cartas Catingueiras, 1983; Xangai canta Elomar, 19??).

veno: vendo (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

vim: vir (Cartas Catingueiras, 1983).

vince: [ver '*qui vince*' e '*vince aqui ti salva*']

vino: vindo (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

visage: [ver '*hora inselente*']

voiz: voz (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

voltado inteiro: [ver em *Termos musicais*]

vomo: vamos (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981; Cartas Catingueiras, 1983).

X

xabrá: comer, engolir (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

Expressões

A

abaldonano as patra do sertão: abandonando as terras do sertão; patra com o sentido de pátria, lar (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

abriu asa: [ver ‘[a] pé-de-bode abriu asa e cantô’]

acabadô de fêra: valente que ‘fecha o tempo’ numa feira. Figura comum nas feiras nordestinas (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

água da fulô: colônia, perfume (Auto da Catingueira, 1984).

[o] aí roxo essa lavôra tardã: o alho roxo demora de 5 a 7 meses ao contrário de outras lavouras que demoram em média 4 meses, por isso ele é uma lavoura tardã, isto é, que demora, que tarda (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

alas qui: expressão catingueira: eis que, acontece que, consta que (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Cantoria 2, 1984).

alma manêra: alma leve, espírito brincalhão e bem disposto (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

[as] alma no bolso do véi: referente à exploração; imagem belíssima, onde você, na miséria, hipoteca até mesmo a alma ao agiota (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978). [ver também ‘véi Brolino mêrmo a deis pur cento’]

amiã cedo: corruptela de amanhã cedo (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978); corresponde a amanhã cedo; é curioso ver o tempo presente do verbo: amanhã cedo a lua já entrou; o choque passado-presente (Auto da Catingueira, 1984).

amiã iantes de rompe o dia: amanhã de madrugada (Cartas Catingueiras, 1983).

arma branca: [ver em ‘Termos relativos aos animais’]

arriscosa função: uma festa arriscada, com perigos próprios, até mesmo por ser em lugar de difícil acesso (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

[qui hai] arte do mal: que há alguma trama maligna (Cartas Catingueiras, 1983).

B

bandas do suli: terras do Sul (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

[pr’us] baque desse rojão: o sentido original seria: eu já não tenho mais forças (verso anterior) para enfrentar as dificuldades dessa vida, desse caminhar (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

[o] bem não adura: o bem não dura, a felicidade é transitória (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

[a] bença madã: eu lhe peço a benção madrinha (Cartas Catingueiras, 1983).

bespa das boda: véspera das núpcias (Cartas Catingueiras, 1983).

[pontô o] bicho na bibida: [ver em *Termos relativos aos animais*]

[pegá] bicho remeteno: [ver em *Termos relativos aos animais*]

[na] brincadeira do Tomba-virô: na festa no lugar chamado Tomba-virô (Cartas Catingueiras, 1983).

bunita qui mitia medo: [Dassanta era bunita qui mitia medo/tinha nos olhos a febre perdedêra – ou matadêra –/qui matava mais qui cobra de lajêdo] quem já observou uma catingueira pura, sem o vestir e os ‘agravis’ (recursos) da cidade grande, pois o luxo lá praticamente não existe, sabe o valor dessa observação: são olhos profundos, ‘pidões’, matreiros e apaixonantes. Dassanta, ao ter a **febre perdedêra**, queria simplesmente realizar o encontro de si com o mundo (Auto da Catingueira, 1984).

burrêga marrã: [ver em *Termos relativos aos animais*]

C

cabeçada de u’a arroba vinte campá de arrilia: [Ver em *Termos relativos aos animais*]

caíro na lapa do mundo: saíram à busca de novas terras, paisagens e vivências (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

campo branco: tradução de caatinga, essa expressão é indígena (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

Campos de Justas: expressão medieval; reflete a preocupação da Igreja, no 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 (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Xangai canta Elomar, 19??).

[a da] cara fêa: [ver 'inté aquela a da cara fêa']

[nos] catre e nas marquezas as figura sentô: o catre pode ser entendido como uma armadura de madeira, com treliças de couro, destinado a dormir ou deitar; as marquesas devem ser entendidas como um tipo de banco comprido e largo, ou mesmo um móvel de madeira para as pessoas sentarem, muito comum no sertão; as figuras referidas na música dizem respeito as moça dançadeiras (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978); aqui é necessário sentir a intuição poética elomariana: o catre é uma armadura de madeira, com treliças de couro, que serve para sentar ou deitar; as marquesas são bancos compridos e largos, trabalhados, usados de assento, comuns no mobiliário rural tradicional. As figuras são as moças dançadeiras (Auto da Catingueira, 1984).

cego cantadô: a tradição sertaneja tem colocado na boca e nas palavras do cego a verdade e a intuição do que vem a vir. Há em **Deus e o Diabo na Terra do Sol**, de Glauber Rocha, uma passagem antológica sobre a importância do cego como 'anunciação' nas terras do Sertão. É quando Antônio das Mortes e o cego Júlio se encontram nos 'ermos e solidão das estradas' e Antônio das Mortes praticamente se aconselha com o Cego Júlio, porque esse via o grande sertão de Canudos 'por dentro', quando outros só o viam 'por fora', pois o 'cego vê a verdade no escuro', e aqui, o cego da Feira, como lá, imaginava a tragédia que estava por vir (Auto da Catingueira, 1984).

cerca da manga: tapume de madeira e arame ou de pedra que delimita o pasto dos animais (Cartas Catingueiras, 1983).

certa feita: em certa ocasião (Cartas Catingueiras, 1983).

[das] coisa de minha ceguêra: do meu desejo obcecado (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

[já nem sei mais] contas lûa faiz qui baldonei nosso lugá: já nem sei mais quanto tempo faz que abandonei nosso lugar. Ante a grandeza do sofrimento o retirante perde a noção do tempo (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

cor de boro: cor de boro, elemento químico (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

corda pura: referente à corda, na cozinha. 'A corda': costume do interior para evitar que bichos ou ratos roam a carne; a corda cheia ou pura é sintoma de riqueza ou muita pobreza; ou despensa, onde se coloca a carne de sol, lingüiça e outros tipos de carne (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

corrê trecho: vou andar e procurar novos lugares; correr o mundo, andar (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

corre um risco São Francisco: essa imagem poética é incrível. Tem dois sentidos cuja discussão varou madrugada em conquista e no Gavião. O 1º é: corre um risco tão grande como é grande o trecho do rio São Francisco; o outro sentido seria de evocação: corre um risco (meu) São Francisco! A poética nos leva por caminhos estranhos, mas sempre do crescimento interior (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978). A expressão pode ser entendida a partir de duas colocações: corre um risco tão grande como o próprio trajeto do São Francisco, esse milagre molhado do sertão; ou ainda, na forma exclamativa, corre um risco enorme, meu São Francisco (Auto da Catingueira, 1984).

covêro da tristeza e das dori maguada: coveiro das tristezas e das dores magoadas: observe-se a beleza poética desse verso (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

creto pra um fornecimento: crédito para adquirir um fornecimento (alimentos e necessidades básicas) (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

[se as] cria vingô: [ver em *Termos relativos aos animais*]

criação qui pra cumê levanta as mão: [ver em *Termos relativos aos animais*]

cruzei camin de caipora: cruzei o caminho do demônio, ou do azar, como o caipora é interpretado no sertão. Caipora, o ente azarado do sertão, capaz de levar a desgraça a qualquer lugar em que chegue (Auto da Catingueira, 1984).

cruzêta riata nova rabichola e peitural: [ver em *Termos relativos aos animais*]

cum suô cumê: com suor comer (Cartas Catingueiras, 1983).

cumer' coro de rabudo: comeram coro de rabudo (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; ; Xangai canta Elomar, 19??). [ver também 'rabudo' em *Termos relativos aos animais*]
cumer' cururu rodão: comeram cururu rodão (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Xangai canta Elomar, 19??). [ver também 'cururu rodão' em *Termos relativos aos animais*]
cumer' precata surrão: comeram o couro das alpercatas; a crônica registra casos dessa natureza nas grandes secas do sertão (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Xangai canta Elomar, 19??).
cumpãia do istradá: companheira de viagem (Cartas Catingueiras, 1983).
[num] cumpriu obrigação: não precisou enterrar; o João Barbudo, espécie de mandacaru, é utilizado na confecção de caixões (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Xangai canta Elomar, 19??)
[vino dos] cunfim da estrada um mitrioso aqui posô: aqui em casa tomou pouso um misterioso viajante, que pelo aspecto, vinha de muito longe, de um lugar desconhecido (Cartas Catingueiras, 1983).

D

[te] deixo entregue a mãos estranhas: refere-se ao desenvolvimento acima [ver: *[teus] filtros*], ou seja, aqueles que chegaram à Conquista e através da pressão econômica praticamente promoveram o desenvolvimento da cidade e a desagregação das primeiras famílias a ocuparem a terra (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).
[os qui] dessa si iscapô/sucedeu só no sertão: os que dessa se escaparam/aconteceu somente no sertão; o grande sofrimento virá também para todos os habitantes da Terra (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).
dessa terra seca in ança: dessa terra seca, em ânsia, com o sentido adjetivo de ansiedade (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).
derna de Adão: desde os tempos edênicos, de Adão (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).
derna dintão: corruptela de: desde então (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).
deu bença: pediu a benção (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).
donde é o lavatoro dex'eu me baía: é costume tradicional no sertão, quando em nossa casa alguém chega de viagem, oferecer-lhe uma bacia com água (bacia de rosto) para banhar as mãos e o rosto, tirando a poeira da estrada. Lavatoro é uma peça de madeira ou ferro enrolado onde repousa a bacia, o sabão e a toalha, fica na cozinha, na copa ou na varanda da casa (Cartas Catingueiras, 1983).
dono de um grande fêcho: proprietário de grandes áreas de terras (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978). A criação do rico senhor é referencial cronológico, como a dar veracidade ao fato e à memória despertada (Auto da Catingueira, 1984).
[mais de] duas cova d'um cristão: nesta expressão diz-se que a seca é tremenda pois que, para se conseguir um pouco de água do leito seco do rio tem-se que cavar um poço com mais de três metros (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Xangai canta Elomar, 19??).

E

emergir de paragens ciganas: também vinculado à tradição cigana [ver também: '*[a] grande viagem*'], conta a tradição que os ciganos viriam de um reino no centro da terra, onde viviam felizes, mas um dia (repetição da visão edênica?) foram expulsos e condenados a peregrinar pela terra. Emergir, no sentido de vir ao vosso mundo (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Xangai canta Elomar, 19??).
[é qui istão as] era muito alcançada: conforme a Profecia está chegando a hora do acerto de contas com Deus. a expressão reflete um profundo senso de religiosidade popular da tradição catingueira (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).
[qui a imaginação não cria e] esbarra esmãecida: a imaginação pára repentinamente diante da beleza resplandecente; e a partir daí, do belo, surge a limitação do pensar, do sentir e do criar (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).
Estrela Maga: parte da simbologia e tradição ciganas. Refere-se à Estrela Maior, abordada no texto acima, ou 'Estrela Mágica', onde habita o conhecimento (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

F

fama de nobre: fama de nobre, de lutador, de valente (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

febre perdedera: paixão forte: a vitória do emocional sobre a razão (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

[tá] fechano: está completando (Cartas Catingueiras, 1983).

feiticêro curadô: o feiticeiro curador é figura tradicional no rito do mágico e do medo dos sertanejos, conjugado com o lobisomem que aparece nas noites de sexta-feira, da mula-sem-cabeça e outras aparições (...). O bem e o mal se conjugam no rito; de dia ele é filho de Deus Nosso Senhor, à noite, nas trevas, ele é filho do Demo, é o lobisomem. A força do rito aqui pode ser vista como elemento integrador e coercitivo: o batismo como forma de salvar as almas e pessoas perseguidas pelo Mal. Os dois garrações guardam ervas, misturas e ao mesmo tempo são a morada dos **canguin**, isto é, entidades demoníacas que ‘pautam’ com os gananciosos, propondo-lhes fausto e riquezas temporais (terrenas) às custas da prisão eterna de suas almas na vida extradimensional... a história de Fausto faz parte da universalidade desse rito [... *na casa daquele home/feiticêro e curadô/qui o dia intêro é home/filho de Nosso Sinhô/mais dispois da mêm noite/é lubisomi cumedô/dos pagão qui as mãe isqueceu/do batismo salvadô/e tem mais dois garrafão/cum dois canguin responsadô*] (Auto da Catingueira, 1984).

[os] filhos do vento: peregrinando pela terra, vêm próximo o dia do parar definitivo, ponto final de um processo enunciado e cumprido há séculos (Xangai canta Elomar, 19??). [ver também *[a] grande viagem*’]

[teus] filtros: a expressão é medieval, pode ser entendida como: tuas artimanhas enganadoras ou seus efeitos cruéis (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

findo o priguntoro já torno a istradá: feitas as perguntas que meu pai mandou lhe fazer, devo agora voltar para casa (Cartas Catingueiras, 1983).

[cá] foice armada do Anjo da Morte a me isperá: com a foice armada; a referência é em relação à figura tradicional da morte, representada por um anjo terrível que conduz uma foice para ceifar vidas (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

Fome do Noventinha: grande fome que assolou o Nordeste no virar do século (1899) da qual os velhos catingueiros, ao falar mudam o tom de voz em reverência àquelas trágicas passagens de amargas lembranças narradas pelos avós (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Xangai canta Elomar, 19??).

fôrro ramiado: fôrro: o termo é comum entre os sertanejos e tem o sentido de céu. Ramiado: coberto por um tipo de nuvem que prenuncia chuva (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

fregela o espírito: flagela o espírito (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

fulô do gado, do gado maió: [ver em *Termos relativos aos animais*]

fulô roxa do panela: mulher famosa dos tempos idos; flor roxa da região do Panela, uma das localidades do vale do rio Gavião (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Xangai canta Elomar, 19??).

[na] função das besta: na festa dos irracionais, das feras (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

G

[a] grande viagem: o sentido é da tradição errante cigana. Os ‘filhos do vento’ peregrinando pela terra, vêm próximo o dia do parar definitivo, ponto final de um processo enunciado e cumprido há séculos (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Xangai canta Elomar, 19??). [ver também ‘*[os] filhos do vento*’]

H

hora inselente:

Nesse Canto [3º Canto do Auto da Catingueira: *Das Visage e das Latumia*] observa-se o desenvolvimento e apresentação de mais de 2 dezenas de entidades, mágicas e demoníacas, que povoaram o universo natural e mítico de Dassanta. A existência dessas entidades [mágicas e demoníacas], e seu registro, é bastante comum na realidade das histórias e vivências sertanejas, sejam escritas ou apenas baseadas na

oralidade. As terras do sertão, nas **horas mortas e inselentes**, nos momentos em que tudo para, e o silêncio domina, em que as folhas e os ramos não se mexem; em que os bichos e o vento aquietam; representa um palco natural para o invisível e o mal assombrado. E muitas foram as pessoas viventes que na terra viram essas coisas. Isto porque a Caatinga é um universo intensamente sacralizado, daí se entender nesse Canto o aparecimento de todas essas entidades, divinas ou não, representando o bem e o mal. Entre essas, algumas adquirem forma humana, consoante com o princípio humanista de que é preciso, muitas vezes, sacralizar as formas do humano e humanizar as formas do sagrado. E, nas histórias do sertão, tem sempre o aparecimento de certas figuras estranhas, nos hábitos e nos comportamentos, que destoam do restante da comunidade, que emanam tal força espiritual, que a credence popular logo determina que aquela figura tem ‘pauta’, ou seja, tem compromissos e relações com o capeta. O poeta em suas andanças e vivências viu, ouviu e registrou aqui inúmeros desses casos.

Percebemos em Dassanta [*“Nas minha andança dent do cerradofjá vi coisa do invisive e do malassombrado”*] uma noção muito ampla, muito cósmica, relacionada e comprometida com o mundo que a cerca, e a aceitação natural desse mesmo mundo; o trabalho do pastoreio é uma atividade extremamente solitária.

O pastor ou pastora vive intensamente sua imaginação, e como o tropeiro, outro errante nas estradas, conversa com as plantas, com os bichos viventes e com os elementos da natureza e, naturalmente, consigo mesmo. Na realidade o pastoreio, ao definir um universo solitário e libertário, coloca o pastor nos portais de uma nova percepção, de uma nova iniciação.

Esse Canto também tem, como grande parte da poética baseada na cultura popular, passagens marcadamente de caráter moralista como, por exemplo, o castigo às almas penadas por roubarem do alheio parte do pano que havia sido destinado à confecção de roupas; ou ainda da velha que, no desmazêlo, viu um dia o próprio capeta na soleira de sua porta. Através do medo infundido sobre as coisas do além, das coisas com ‘pauta’ com o demônio, as pessoas criam uma força repressiva, de bom comportamento compulsório, de obediência às normas estabelecidas pelo grupo social. Norma essa comprometida com a noção de honestidade, de presteza, asseio, limpeza e pontualidade.

Dassanta se relaciona de forma bastante familiar com algumas dessas entidades e divindades, aceitando como dado natural a coexistência de todos esses elementos, mágico ou não, no universo encantatório da caatinga, extensão de sua vida e de sua crença (Auto da Catingueira, 1984).

horas mortas: [ver ‘hora inselente’]

I

iantes da quadra as marrã vão ter: [ver em *Termos relativos aos animais*]

iantes mêmro: corruptela de antes mesmo (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Xangai canta Elomar, 19??)

[sô] imbuzêro das bêra do rio: imagem magnífica de resistência: o umbuzeiro armazena água em suas raízes e resiste à seca, entra ano e sai ano. Assim é o homem da Caatinga (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

infliá os pé pelas mão: expressão dialetal de região agropastoril, onde diz-se do animal (burro, cavalo ou jumento) de carga ou de montaria que, aos pulos e saltos, tenta com todo esforço livrar seu lombo da carga que lhe oprime (Cartas Catingueiras, 1983).

[Ele] insinô qui nós vivesse/a vida aqui só pru passá: Jesus Cristo ensinou que encarássemos a vida terreal como um meio e não como um fim, uma simples passagem onde nos embasamos para a Vida Verdadeira que virá (Cartas Catingueiras, 1983).

inté a boca das água qui vem: até as próximas chuvas, que podem melhorar as coisas (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

inté aquela a da cara fêa: expressão muito utilizada pelo sertanejo: a da cara fêa é a fome que assola periodicamente aquelas regiões (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Xangai canta Elomar, 19??). [ver também ‘foi nas pidrinha cova da serea’ e ‘vê sua madrinha’]

[si] iscaparo da panela: nos tempos de crise, de seca violenta, o catingueiro aproveita qualquer tipo de alimento que lhe possa fornecer proteína para a sobrevivência. Os mais velhos contam que no Noventinha o que foi de couro cru, nada escapou (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

[os] isteí do céu istralô: os pilares do céu estalaram. Na tradição dos catingueiros (dos fenícios também), o céu é um teto sustentado por pilares. O estalar destes é sinal de que o fim da era está às portas (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

istrada rial: estrada real, tradicionalmente por onde passou o Rei (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

istrêla canora: estrela que canta (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Xangai canta Elomar, 19??).

J

já cá na cabicêra a função pispô: se a lua nasce por cima dos lajedo [ver '*purriba dos lajêdo o luá chego*'], cá nas cabeceiras (do rio) a função já começou. Cabicêra pode ser entendida aqui como topônimo, nos confins do Gavião (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

já vem vino sem demora/c'as voiz dos truvão o Rei da Glora: já vem vindo sem demora/com a voz dos trovões o Rei da Glória, em síntese, vem vindo Cristo para o Julgamento Final dos homens (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

jurô qui era mîa pru tinta e papel: jurou que me daria seu amor para sempre como se documentado por escrito num tabelião (Cartas Catingueiras, 1983).

L

[pegá um] levantado marruêro: [ver em *Termos relativos aos animais*]

[com] licença de miceis: com licença de vossas mercês, o tratamento respeitoso e atávico do Homem catingueiro (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

[a] lua já deu treis volta: já passaram três meses (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

lua nova sussarana: na lua nova a onça sussuarana (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

M

[a] mãe do ri: mão do rio, ou seja, o primeiro leito do rio, o leito mais profundo (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Cantoria 2, 1984).

[ah] mais cê veja: ah, mais você veja; você olhe em que pé a situação está (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

malunga alegre: malungo: expressão catingueira de apreço; companheiro (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

matadô de marruá: vaqueiro destemido pegador ou matador de boi bravo alevantado (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

[foi no] mingunte dessa passada: foi na quadra do mingunte da lua que passou (Cartas Catingueiras, 1983).

mitriosa função: misteriosa função (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

[foi na] monarca a primeira dirrubada: foi no império a primeira roça, com o desmatamento; a terra enfrentou o fogo, a seca e o talho da enxada que a machucou e cansou; processo idêntico enfrentou o homem (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

mucama pomba: uma linda donzela, debruçada na janela. A expressão é comum no sertão (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

mulé rezêra: mulher rezadeira, que é parte integrante da medicina popular do sertão (Auto da Catingueira, 1984).

muntemo (montemo) o mondengo: expressão simbólica, regional, poderia ser entendida como: tomemos iniciativa; lutemos com força. É curioso que o Mondêgo é um rio em Portugal, difícil de atravessar à época das chuvas; como a expressão se fundiu no vocabulário do sertanejo é que dá para

pensar... Essa expressão foi ouvida por Elomar, na chapada Diamantina, de um velho de 110 anos (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Cantoria 2, 1984).

N

Naíla donzela: [ver em *Nomes próprios*]

nossa luta inté faiz dó: é grande nosso desespero, nossa luta pela subsistência, em face da seca, falta de pasto, de água, mortandade na criação (Cartas Catingueiras, 1983).

num menajo: não homenagem (Cartas Catingueiras, 1983; Xangai canta Elomar, 19??).

num só fôlgo respostado: é uma imagem sintética: quero tudo isso de um só fôlego respondido conforme o perguntado (Auto da Catingueira, 1984).

O

ôço o toco dos Rubim trombetero atraiz dos véu: ouço o toque dos Querubins trombeteiros; referência bíblica quando no Juízo Final os Anjos farão soar as trombetas por trás do grande véu azul do céu (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

[e a lua] omenta o quilarão: e a lua aumenta o clarão (Cartas Catingueiras, 1983; Xangai canta Elomar, 19??).

P

pacote de misse: pacote de grampos para o cabelo (Auto da Catingueira, 1984).

[a] palavra véa: a palavra da profecia, o Texto Sagrado (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

parano ponta c'as mão: dando murro em ponta de faca, enfrentando as mais cruentas dificuldades (Cartas Catingueiras, 1983).

pássu das asa marelá: [ver em *Termos relativos aos animais*]

pássu japiassoca assú: [ver em *Termos relativos aos animais*]

[de] pauta véa c'a dô: de ancestral trato com a dor (Cartas Catingueiras, 1983).

[a] pé-de-bode abriu asa e cantô: esta é uma das expressões mais lindas da poética elomariana: Pé-de-bode aqui diz respeito à sanfona de 8 baixos, comum entre os cantadores do sertão; abriu asa, no sentido de ser 'puxada' e cantô, emitiu o som, início da função. Começava a brincadeira chamando os presentes para o salão (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978); expressão de rara beleza: a pé-de-bode é a sanfoninha de 8 baixos, comum entre os cantadores do sertão. Abriu asa, aqui no sentido de puxar o fole nos primeiros acordes no início da função. Começava a brincadeira chamando os presentes para o salão, e o canto e som da pé-de-bode era ouvido nas baixadas e veredas do sertão do alto Gavião... (Auto da Catingueira, 1984).

[foi nas] pidrinha cova da serea: o catingueiro chama de pidrinha o inferno, o purgatório, ou simplesmente o lugar de duendes; a cova da serea é a especificação da expressão anterior (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Xangai canta Elomar, 19??). [ver também 'inté aquela a da cara fêa' e 'vê sua madrinha']

pirigrinano os três: peregrinando os três; a referência é a São José, a Virgem e o jumentinho (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

[no] pispei de tudo: no início de tudo (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Xangai canta Elomar, 19??).

ponhô pru modi: pôs por causa de (Cartas Catingueiras, 1983).

ponta d'unha lûa fina risca no céu: a imagem é imensamente poética: a lua nova tem o risco apenas de uma linha fina no céu. Lembrando a ponta da unha que se corta com tesoura (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

pru via: por via (Cartas Catingueiras, 1983).

pru via dela [muito sangue derramô]: por causa dela muito sangue foi derramado (Auto da Catingueira, 1984).

pur a fulô: pela flor (Cartas Catingueiras, 1983; Xangai canta Elomar, 19??).

purriba do lajedo o lûá chegô: por cima dos lajedos (formações rochosas à beira do rio) o luar chegou (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978); a expressão (...) se refere às formações rochosas à beira rio, onde a lua surge por cima dos lajedos, na região das Cabeceiras do Rio Gavião, onde se realiza a função (Auto da Catingueira, 1984).

pusementado apois a tropa hoje é ridicularia: o conteúdo social desse verso em sua justeza e afirmação é incrível: a chegada do asfalto e do caminhão matou a tropa e aposentou o tropeiro. Esse transportador de mercadorias; esse ‘jornal falado do sertão’ que junto com as mercadorias transportava notícias e novidades, foi condenado ao desaparecimento, vítima da ‘modernização’ dos meios de transporte. Hoje, uma tropa, do ponto de vista técnico e econômico seria mesmo ‘ridicularia’ (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Xangai canta Elomar, 19??).

Q

[nûa] quadra iscura de janêro: a expressão é profundamente poética: faz parte do dia a dia da conversa catingueira descrever o tempo quando o tempo se deu. **A quadra escura de janeiro** é vista aqui como uma época em que, sem lua no céu, no minguate, não há claridade nas noites ao sair, tendo o catingueiro que levar um *fecho* na mão (Auto da Catingueira, 1984).

[u’a] quarta de farinha: 40 litros de farinha (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Xangai canta Elomar, 19??).

[Ô] Quilimero assunta meu irirmão: expressão comum de saudação. Climério, ouça meu irmão, preste atenção no que lhe digo (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Xangai canta Elomar, 19??).

queu vince e viesse: que eu viesse e voltasse (Cartas Catingueiras, 1983).

qui vince: que viesse (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

quinda tá lá: que ainda está (encontra-se) lá (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Xangai canta Elomar, 19??).

R

raio n’ua panela de ôro: o *raiô* se coloca no sentido da chegada da luz, da claridade de uma vez só. A *panela de ôro* é tradição das gestas e canções esquecidas nos tempos imemoriais; pode ser vista como uma forma de riqueza repentina vinda dos céus, ou mesmo de uma nave espacial (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

ranca tôco de ribada: é seguramente fruto do atavismo ibérico, que de certa forma se mantém inalterável na tradição vocabular catingueira. A **Ribada** é expressão comum na região e tem sempre o sentido de alguma coisa perdida (o que pode ser uma rês, nas baixadas e veredas da catinga); no caso de ser uma rês, a de ribada é aquela que se perdeu do restante da boiada, obrigando o vaqueiro a retornar à sua procura pelos grotões, mangas e lugares desconhecidos (Auto da Catingueira, 1984).

Rei do Fogo: referência ao sol abrasador (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

rei do manjá: [ver em *Termos relativos aos animais*]

reza qui havéra: afirma que haveria (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

riscô um tufão feito um raiá: ante o chamado do vaqueiro, o boi investiu contra o mesmo com muita velocidade e grande fúria, com o estampido do clarão de um raio (Cartas Catingueiras, 1983); o boi investiu contra o vaqueiro como um raio (Xangai canta Elomar, 19??).

rompante grosso: [*o corpo manêrole o rompante grosso*] tem aqui o sentido de voz, do instrumento vocal dos aboios que marcam as tardes e manhãs do sertanejo. Entendido pelos bois e pelos bodes esses sabem que é hora da chiqueiração, do recolhimento (Auto da Catingueira, 1984).

S

saudava c’essa pregação: segundo a palavra dos antigos senhores do conhecimento, o homem chegaria a um tempo de saudação entre familiares e conhecidos, seria sempre uma admoestação advertindo os

tempos difíceis que estavam chegando, de fome, dor, angústia e morte (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

senhora dos sarsais: em Portugal é comum o Castelo estar cercado por um campo de sarsais [sarçais], ou seja, sarsa [sarça]. O curioso é que Elomar tinha apenas uma intuição a respeito, comprovada logo depois, em conversa com pessoas da região, recém-vindas do ‘Reino de Portugal’ (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Xangai canta Elomar, 19??).

serviço mal feito: um acontecimento infeliz (Auto da Catingueira, 1984).

sete casca aruêra: árvore medicinal, comum na zona catingueira (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

[só faiz] sete lûa qui li di o anel: são passados apenas sete meses do dia em que lhe dei o anel (Cartas Catingueiras, 1983).

sete istrelo: a constelação das sete estrelas; imagem comum em sua obra (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

só de pensá me dá friage: só em pensar sinto gelada a espinha (Cartas Catingueiras, 1983).

sofreno os cão: padecendo cruelmente (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

som da cancela: A imagem poética é completa: o cantador errante atravessa sempre muitas cancelas, no seu andar constante (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978). [ver também ‘cancela’]

[nos] sucesso qui assentei: nas coisas tremendas que anotei (Cartas Catingueiras, 1983).

sucesso triste: acontecimento desagradável; desastre; tragédia (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

surrão penso: Ele está penso quando está vazio, derreado para um lado (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981). [ver também ‘surrão’]

[se] sussarana seca rapina e ciganos: novamente o autor estabelece a trilogia das dificuldades do sertanejo (entre tantas outras): a onça sussuarana que derruba a criação; a seca e a rapina dos grupos ciganos, ou dos vizinhos (Zé do Laço) (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

T

tái d’inxada: talho de enxada (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

tali cuma: tal como (Cartas Catingueiras, 1983).

tatarena vai rodá vai botá fulô: árvore que abre em flor amarela, como enunciadora da chuva (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

té a chuva volta com o passá dos anos: até a chuva volta com o passar dos anos (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

[prá qui no] tempo corrido: [*Sinhô me seja valido/inquanto eu tivé cantano/prá qui no tempo corrido cumprido tenho a missão*] no sentido do cantar, minha memória não pode falhar, eu canto em um tempo corrido fatos, dado e coisas a serem lembrados e registrados; eu tenho uma missão a ser cumprida. A oralidade na História antecede ao documento e à própria fonte escrita. A tradição oral me trouxe do meu bisavô, que contou os fatos ao meu avô, que me contou, e hoje eu conto para os meus filhos, que amanhã contarão para os filhos seus. Com isso é assegurada a preservação da história e dos acontecimentos. Numa sociedade tradicional como a catingueira, a herança é oral e depositada em olhos e memórias privilegiadas. Essa é a missão do cantador (Auto da Catingueira, 1984).

tempão de Deus: tempo difícil, crise (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

[falou do] tempo da conquista: os mongoiós são do grupo Camacã, indígenas que habitaram o sudoeste baiano até o século XIX; o episódio se prende aos grandes acontecimentos entre 1803/1806 quando os mongoiós derrotados, após grande resistência e bravura, tiveram que se afastar para as proximidades do Rio das Contas, deixando a terra ao invasor (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

[e esse] tempo da vinda tá perto de vim: a expressão é bíblica e se estrutura numa profecia: os tempos da ressurreição estão próximos. Essa abordagem é uma constante na obra de Elomar (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

[no] tempo qui acenta o almoço: enquanto me descanso da refeição (Cartas Catingueiras, 1983).

tempo do quetaí: a tradição é bíblica, e afirmada pelos catingueiros. Ao tempo da desesperança, da fome e das dificuldades, sobrevirá um tempo de quietude, da ausência de tudo onde o catingueiro não tendo

mais recursos para a luta aguardará por soluções independentes dele. A expressão tem sido comumente usada nas conversas das bandas do Gavião (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

[nos] termos da Virgem Imaculada: As terras, seis quilômetros em volta da Igreja Matriz da cidade de Conquista pertencem à ordem de Nossa Senhora da Vitória, por decisão do Papa e do Governo, sendo portanto submetidos ao pagamento do laudêmio, taxação imobiliária (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

terra qui é vea e qui é minina: corre no seio da Caatinga, que esta ao mesmo tempo velha e moça, isto em função do ciclo das águas e das secas; ao chover, a Caatinga explode imediatamente em verde, alegre, remojada; já a seca a deixa enrugada, envelhecida, prostrada. **O ciclo das chuvas e da seca estabelece um permanente remoçar-envelhecer-remoçar** (Auto da Catingueira, 1984).

todos qui fôro num voltaro istão nos céus: todos que foram morreram sob pressão das condições de vida e do próprio elemento circunstancial (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

traguei sem pestanejá: bebi sem fazer cara feia (Cartas Catingueiras, 1983).

trecho alei: terras estranhas (Cartas Catingueiras, 1983).

treis son Sarafin/treis son Balancesa: [ver 'Sarafin' e 'Balancesa' em *Nomes próprios*]

treis trem mais falado: três coisas mais conhecidas (Auto da Catingueira, 1984).

[o] trem siguino um vaquêro canoro: o gado seguia sempre um vaqueiro cantador e afinado. A expressão relaciona-se com a prática do aboio entre vaqueiros, como forma de levar a boiada com segurança e tranqüilidade (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

[é] tribusana é só busão: tribusana como dificuldade; confusão, busão. Crença vã, superstição (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

[vai] trimina riduzi [toda criação]: vai determinar o ajuntar (ou arrebanhar) da criação (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Cantoria 2, 1984).

trincá dos ferro: o bater dos facões, verdadeiros espadachins da caatinga (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Xangai canta Elomar, 19??). significa basicamente o cruzar das ferramentas, facões e outras armas. É o mundo catingueiro das justas, do rígido código de posse, de valores sertanejos de honra, valentia e moral (Auto da Catingueira, 1984).

triz de um momento: fração infinitesimal de tempo, infinitamente pequena, que por tal, nem sempre deve ser desprezada! (Cartas Catingueiras, 1983); fração infinitesimal de tempo (Xangai canta Elomar, 19??).

tronco da Oliveira: família tradicional entre as que fundaram a cidade [de Vitória da Conquista] (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

tronco da Palmeira: refere-se a um velho mestre e grande orador, o Padre Luis Palmeira (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

[foi um] trujejo c'ua zagaia só: trujejo com o sentido de luta difícil; zagaia só: os chifres do bode (uma zagaia só) contra as muitas armas da onça (unhas, patas, dentes, etc). A imagem é riquíssima como conteúdo, como exemplo lingüístico e do poder de síntese do homem catingueiro (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Cantoria 2, 1984).

tudo qui juntei foi só prá ladrão: a referência é ao cigano, figura constante na caatinga, aprisionador de bens dos outros, aos animais predadores, aos ladrões comuns, também às enchentes devastadoras do Rio do Gavião, arrebatando os depósitos aluvionais das barrancas, destruindo e levando a horticultura (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

tuia pura: tulha vazia (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

turuna pachola: expressão (...) tirada do dia a dia da oralidade catingueira; ela é utilizada para definir um tipo socio-cultural meio vagabundo, meio aciganado, destemido, folgazão. Aqui [no Auto da Catingueira] expressa e define o tropeiro em si que, como marinheiro, faz de cada rancharia o porto de seus inúmeros amores (Auto da Catingueira, 1984). [ver também 'turuna']

vai-num-torna: os caminhos do retirante, ao abandonar seu elemento, tem uma só direção que culmina na morte, quase sempre, no afastamento definitivo ou, no caso de um retorno, na perda da cultura e do espírito (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

vê sua madrinha: a morte, madrinha da fome (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Xangai canta Elomar, 19??). [ver também *‘foi nas pidrinha cova da serea’* e *‘inté aquela a da cara fêa’*]

[a] véa da foice: expressão já usada em outras músicas de Elomar: a morte (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Xangai canta Elomar, 19??). [ver também *‘vê sua madrinha’*]

véi Brolino mêmio a deis pur cento: a figura é genérica: os aproveitadores do sertão, que investindo na desgraça do catingueiro, empresta a dez por cento, mediante hipoteca da terra; figura sinistra no sertão e nas vilas periféricas (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978). [ver também *‘[as] alma no bolso do véi’*]

[se] vemo proxo: em breve nos veremos, proximamente nos veremos (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

vince aqui ti salvá: viesse aqui pedir a benção (Cartas Catingueiras, 1983).

visitano na lapinha: visitando a capela, que na afirmação da religiosidade popular interiorana sempre é o local de culto nas casas e povoados sertanejos (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

viu nos olhos da morena/ispelhada ãa mancha iscura: no ferver do sangue, na fúria da peleja, o já idoso vaqueiro Bragadá antes mesmo de sentir a punhalada (salário do terrível deslize no instante amargo e fatal – foi olhar a moça! que assistia de perto junto à cerca do curral e sabedora que aquela façanha era dedicada a ela) descobriu que estava ferido ao ver a sua imagem refletida no cristal dos olhos da moça, e na sua imagem a mancha vermelha na camisa (Cartas Catingueiras, 1983).

vô ter relampo e trovão: assim como a terra ânsia por relâmpagos e trovões, enunciadores da chuva, meu coração também o faz, pela fartura que estes propiciam (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

voltaro pru qui era pru pó do chão: belíssima construção na essência do pouco falar do catingueiro, corresponde a: voltaram 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. (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Xangai canta Elomar, 19??).

Termos musicais

A

aboio: [ver ‘*rompante grosso*’ e ‘[o] *trem siguino um vaquêro canoro*’]

amarração: modalidade raríssima de cantoria, gênero hoje quase extinto, é que os últimos cantadores de amarração já se foram. É de após-canto de trabalho, momento de ‘fazer cêra’ e deixar esfriar ‘os calo da mão’ (Cartas Catingueiras, 1983); modalidade muito rara de cantoria. Representa o anti-canto de trabalho, é o momento de ‘fazer cera e deixar esfriar os calo das mão’, de narrar, de protestar. Trégua da servidão, onde até a vida se pode discutir (Ferreira, 2001: 168); gênero de cantoria comum no sudoeste da Bahia, no Mato Cipó, na região do Rio das Contas e do Rio Gavião (Auto da Catingueira, 1984).

arrilia: na função, diante de uma situação inusitada, o cantador ‘arrilia’, isto é, provoca aqueles que ousam desafiá-lo na Cantoria (Auto da Catingueira, 1984).

B

bespa: corruptela de véspera, o que acontece antes. O termo é usual no Universo Vocabular Catingueiro, onde é comum ele falar em Bespa de eleições, Bespa de casamento, etc. Na estrutura poética, no encontro de violas para um desafio, a Bespa seria a introdução, o prefácio, a apresentação dos cantadores. A Bespa pode ser encontrada, sob outras denominações, numa fase da poética e da literatura renascentista Ibérica. Nos *Lusíadas*, por exemplo, Camões faz uma Bespa no canto introdutório, ao pedir que os deuses o orientem nas laudas de seus versos (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978). A Bespa é uma introdução à cantoria; nela se definem os temas, os cantos, as histórias. De um modo geral é invocada a atenção dos circunstantes, de Deus e dos Santos, pois o cantador ‘transfere’ a sua inspiração para as coisas do Eterno. A tradição da Bespa é ibérica pois já no Canto Primeiro dos ‘*Lusíadas*’, Camões abria com uma invocação de proteção aos deuses (Auto da Catingueira, 1984).

C

chula: canto clássico e tradicional da Península Ibérica e, através da presença colonial portuguesa em África e no Brasil, aqui teria chegado no século XVI (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

clariô: música que está sendo tocada na função quando o tropeiro [Chico das Chagas] e Dassanta chegam. O vaqueiro curraleirinho vai levar o desafio com o profissional do norte, da cantoria (Auto da Catingueira, 1984).

G

gabinete: gênero de cantoria comum no nordeste (Auto da Catingueira, 1984).

galope alagoano: gênero de cantoria comum no nordeste (Auto da Catingueira, 1984).

I

incelença: gênero de canto para a celebração dos mortos, em uníssono, uma reza de defuntos. Esta aqui [Incelença para um poeta morto] porém não responde ao padrão habitual, é antes um acalanto, cantiga de ninar. Parece um pouco, apesar da fala catingueira como um canto de longínqua sugestão, uma canção serena de felicidade e paz, algo assim como eu tinha na memória, canções de natal, que se passavam em países distantes tranquilos e felizes, com conforto, aconchego e neve (Cartas Catingueiras, 1983); no gênero de canto para a celebração dos mortos, uma reza em uníssono para celebrar as virtudes do falecido. Esta, no entanto, mais parece um acalanto, uma canção de ninar. Parece também, apesar de alguns traços da fala catingueira, um canto que aponta para a serenidade e a paz. Remete a tempos e tradições longínquas (Ferreira, 2001: 170).

L

lijêra (ligêra): gênero de cantoria antiga, já em desuso no nordeste (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978). Gênero de cantoria comum no nordeste (Auto da Catingueira, 1984).

lôa: canto de louvor à alguém ou alguma coisa. É comum nas casas sertanejas e nas cidades e vilas onde tem feira, ou ainda em rancharias de tropa, o hábito do fornecimento de alimentação aos que vêm de longe (Auto da Catingueira, 1984).

louvação: não é um gênero específico de cantoria, podendo vir como martelo, galope, moirão e outros gêneros. A louvação tem como finalidade saudar o dono da casa e, ao mesmo tempo, fazer da assistência e ouvintes, pessoas simpáticas ao cantador. A louvação praticamente exige que o cantador se refira a várias ou todas as pessoas presentes na função, aumentando suas virtudes, justificando seus defeitos; em caso de moça solteira, que louva, faz quase sempre um agradinho, ou mesmo uma declaração (Auto da Catingueira, 1984).

M

martelo: gênero de cantoria comum no nordeste (Auto da Catingueira, 1984).

moirão: gênero de cantoria em desafio; a expressão é muito comum na obra de Elomar; pode ser composto em 5, 6 e até mesmo sete versos (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978). Gênero de cantoria comum no nordeste. Parece feito por ‘facãozadas’ dadas pelos contendores; e se coloca na realidade como uma medição de forças, de conhecimentos de assuntos e erudição. No verso rápido os dois cantadores medem fôlego, se estudam como num duelo de espadachins em seu início, de ‘cuteladas’ curtas e movimentos ágeis, cada um querendo dar demonstração de suas artes e manhas, de sua agilidade como espadachim empunhando as 10 cordas (Auto da Catingueira, 1984).

O

obra de (x) pés: [diz-se pés dos versos que compõem uma estrofe] gênero de cantoria comum no nordeste (Auto da Catingueira, 1984).

P

parcela: gênero de cantoria encontrado especificamente no Sudoeste da Bahia, estendendo sua ação pelas regiões de Itapetinga, Conquista, Poções, região do rio Pardo, vale do rio das Contas até o São Francisco (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978). Gênero musical comum no sudoeste da Bahia (nos tempos passados), dos contrafortes das Gerais até além do rio de Contas (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981). Gênero que tem tradição muito forte de ser causadora de desgraça e da infelicidade. Gênero de meter medo porque havia posto muito cantador doido nas veredas do sertão (Auto da Catingueira, 1984).

parcela tirana: gênero de cantoria comum no sudoeste da Bahia, no Mato Cipó, na região do Rio das Contas e do Rio Gavião (Auto da Catingueira, 1984).

perguntação: gênero de cantoria. Mexer com perguntação dá nisso: o aparecimento de coisas do invisível e do mal assombrado. Histórias de assombração, de objetos e instrumentos musicais que andam sozinhos, são comuns na tradição catingueira (Auto da Catingueira, 1984).

prufia: peleja, desafio, competição na cantoria, que pode ser dentro do salão, ou lá fora no terreiro da casa (Auto da Catingueira, 1984).

puluxia: gênero de cantoria comum ao tropeiro (...). A Puluxia (traduzida muitas vezes como Apologia, que não permite o perfeito entendimento do termo), é formada por cantos, por versos soltos narrando o cotidiano do aprontar e conduzir uma tropa (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

T

tirana: gênero de cantoria comum no nordeste (Auto da Catingueira, 1984).

V

voltado inteiro: gênero de cantoria comum no sudoeste da Bahia, no Mato Cipó, na região do Rio das Contas e do Rio Gavião, registrado nas reminiscências do cronista, gênero da Cantoria hoje quase extinto (Auto da Catingueira, 1984).

Termos relativos aos animais

A

albarda as jumenta: arreia os jumentos (do verbo albardar) (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Cantoria 2, 1984).

arma branca: cornos, chifres brancos (Cartas Catingueiras, 1983; Xangai canta Elomar, 19??). [ver também '*as* ponta']

arrocho: paramento da reata de carga e montaria (Cartas Catingueiras, 1983). [ver também '*cia*']

B

besta ruana: a mula ruana aqui entendida como uma cor, que acaba sendo característico de um tipo de animal; Ruana como cor seria mais ou menos acaramelado, ou seja, aquele marrom suave (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Xangai canta Elomar, 19??).

[pontô o] bicho na bibida: surgiu o touro na aguada (Cartas Catingueiras, 1983; Xangai canta Elomar, 19??).

[pegá] bicho remeteno: enfrentar boi enraivecido e furioso (sem qualquer ligação com a raiva morbidus pasteuriana) (Cartas Catingueiras, 1983); enfrentar boi furioso, arremetendo (Xangai canta Elomar, 19??).

boi-manso: boi-de-carro, animal de trabalho (Cartas Catingueiras, 1983).

boi turuna e barbatão: touro alevantado, touro brabo de vida solitária que nunca viu laço em suas armas tão pouco ferro do dono (Cartas Catingueiras, 1983).

buneca: mula madrinha da tropa (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

burrêga marrã: expressão (...) carinhosa [quando referida à uma pessoa]; refere-se a uma cabritinha com menos de um ano de idade, travêssa, formosa, arteira (Auto da Catingueira, 1984).

burro crioulo: jumento (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

burro trechêro: burro andador, resistente, que corre com disposição (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

C

cabeçada de u'a arroba vinte campá de arrília: referente aos paramentos do animal na tropa (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

canga: peça de madeira com 3 curvas abertas que se prendem aos pescoços do par de bois-mansos, na qual por meio do tambueiro se prende o cabeçal do carro (Cartas Catingueiras, 1983).

casco: a parte cartilaginosa, os apoios dos animais cavaleiros, muares, bovinos, ovinos, caprinos, etc (Cartas Catingueiras, 1983).

catravo [de pé e mão]: diz-se catravo, animal que tenha pés e mãos de cor diferente do resto do corpo (branco) (Cartas Catingueiras, 1983; Xangai canta Elomar, 19??).

[vô] chiquerano: vou tocando meus bodes; parte integrante do meu mundo, minha companhia e minha sobrevivência, o meu caminhar se realiza no pastoreio dos meus bodes (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

cia: paramento da reata de carga e montaria (Cartas Catingueiras, 1983). [ver também '*arrocho*']

[se as] cria vingô: se a produção daquele ano escapou, se não morreu (Cartas Catingueiras, 1983).

criação qui pra cumê levanta as mão: faz-se referência ao bode, que pra comer, principalmente nos tempos difíceis da seca, se apóia nas patas traseiras e usa as dianteiras para alcançar e comer as folhas dos arbustos. A expressão reflete o grande senso de observação do homem sertanejo (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

cruzêta riata nova rabichola e peitoral: referente aos paramentos do animal na tropa (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

currá: curral, lugar onde se prende animais (Cartas Catingueiras, 1983).

cururú rodão: sapo de barranco do rio, anunciador das chuvas; é também chamado de o profeta do rio; ouvido com atenção pelo catingueiro, por anunciar a chuva no sertão (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Xangai canta Elomar, 19??). [ver também ‘*cururú tetê*’]

cururú tetê: certa espécie de sapo cururú anunciador da chuva, dos tempos bons das águas (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981). [ver também ‘*cururú rodão*’]

F

fêcho: cercado para os animais (Auto da Catingueira, 1984). [ver também ‘*dono de um grande fêcho*’]

frechêro: cabrito ou bode de 6 ou 7 meses (Cartas Catingueiras, 1983; Xangai canta Elomar, 19??).

fulô do gado, do gado maió: a cabeceira do gado vacum (Cartas Catingueiras, 1983).

G

gaieiro: veado branco, grande, comum e respeitado na caatinga (Auto da Catingueira, 1984).

I

iantes da quadra as marrã vão ter: antes mesmo do ciclo biológico das cabras, elas vão parir. Marrã no sentido de cabra nova, parideira (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

J

jaçanã pomba-fulô: expressão poética, a jaçanã é uma ave ribeirinha encontrada em grande parte dos riachos do nordeste (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Xangai canta Elomar, 19??).

L

[pegá um] levantado marruêro: matar um touro que se alevantou, isto é, que abandonou o rebanho e passou uma vida solitária nos êrmos (Cartas Catingueiras, 1983); matar um touro ermitão (Xangai canta Elomar, 19??).

lubião: qualquer reprodutor de vaca, cabra ou ovelha, contanto que seja de pelagem preta e meio desaforado (Cartas Catingueiras, 1983); reprodutor (Xangai canta Elomar, 19??).

M

marruá: novilho, boi valente (Auto da Catingueira, 1984).

marruêro: vaqueiro velho bem curtido ou boi erado (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978). [ver também ‘*pegá um levantado marruêro*’]

menso: diz-se do animal ou coisa que tem a parte posterior ou traseira mais elevada que a anterior ou dianteira (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

miunça: gado menor, gado miúdo, cabras e ovelhas (Cartas Catingueiras, 1983).

muntaria: o cavalo arreado com todos os aparatos (Cartas Catingueiras, 1983).

murzelo: animal, cavalo (caracterizado pela cor) (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Xangai canta Elomar, 19??).

O

onça prisunha: onça que tem uma anomalia genética: uma unha a mais que caracteriza a disposição como caçador ou reprodutor (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Cantoria 2, 1984).

P

pai do chiqueiro: refere-se ao bode padreador, reprodutor de um rebanho de cabras (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

pássu: pássaro (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

pássu das asa marelá: pássaro das asas amarelas (Xangai canta Elomar, 19??). [(...) *dispois da morte virô/pássu das asa marelá jaçanã pomba-fulô*] o trecho (...) é de uma infinita poética: **a transformação de Dassanta num pássaro das asas amarelas, uma jaçanã pomba-fulô**, encontrável em inúmeras histórias indígenas-sertanejas... não fosse o catingueiro também descendente do índio... no trecho percebe-se a intenção do poeta: pessoas bonitas, ‘marcadas’ pelo sensitivo, morrem apenas fisicamente, transformando-se rapidamente em seres igualmente bonitos que podem perpetuar em outro corpo, em outra vida ou mesmo tipo de beleza (Auto da Catingueira, 1984). [ver também ‘*jaçanã pomba-fulô*’]

pássu japiassoca assú: japiassoca, jaçanã, xinenen; assú tem o sentido geral de ‘grande’. A expressão é indígena (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Xangai canta Elomar, 19??).

pássu-Rei: urubu-rei (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981). [ver também ‘*rei do manjá*’]

poldá: poldas, éguas ainda jovens (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

[as] pontá: [os] chifres, [os] cornos (Cartas Catingueiras, 1983). [ver também ‘*arma branca*’]

R

rabudo: um grande rato catingueiro (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Xangai canta Elomar, 19??).

rei do manjá: na tradição catingueira o urubu-rei visita toda carniça e somente a ele é conferida a autoridade de tocar primeiro o corpo morto; bica e testa antes de chamar seus companheiros para o manjar (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981). [ver também ‘*pássu-Rei*’]

ribada: na viagem do gado costuma uma rês (vaca, boi ou bezerro) desviar-se do rebanho e internar-se no mato ou nos capoeirões, diz-se que o animal ficou na ribada (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978). [ver também ‘*ranca toco de ribada*’]

rinchá: relinchar (Cartas Catingueiras, 1983).

ruana: cor acaramelada, marrom suave, dos animais de cargas (mulas) (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

S

serepente: serpente (Auto da Catingueira, 1984).

Seda Branca: bode famoso no Rio Gavião, pai de chiqueiro, ou seja, reprodutor (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Cantoria 2, 1984).

sussarana: onça sussuarana (Cantoria 2, 1984).

Topônimos

A

Algouço: refere-se a uma região de Portugal (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Xangai canta Elomar, 19??).

C

Cabicêra: [ver 'já cá na cabicêra a função pispô'].

[nos camin do] Canindé: alto sertão do Ceará (Auto da Catingueira, 1984).

Coati: nas cercanias de Vitória da Conquista, uma das regiões onde chegaram e fixaram-se aqueles que foram 'os primeiros a fazer o lar' (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978). [ver também *Corredô da Filícia, Outeiro, Ramalho, Tamanduá, Tromba, Vale do Gibóia, Vale do Yuyú*]

Corredô da Filícia: Felícia; nas cercanias de Vitória da Conquista, uma das regiões onde chegaram e fixaram-se aqueles que foram 'os primeiros a fazer o lar' (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978). [ver também *Coati, Outeiro, Ramalho, Tamanduá, Tromba, Vale do Gibóia, Vale do Yuyú*]

G

Guariba: localidade da zona da mata (estado da Bahia) abaixo da cidade de Itapetininga, região do palmeira, ponto onde se cruzam corredores e estradas-reais, pouso de tropas e de encontro de vaqueiros (Cartas Catingueiras, 1983); localidade da Zona da Mata, encontro de vaqueiros (Xangai canta Elomar, 19??).

L

Lagoa da Porta: [ver *baroneza*]

N

Nazaré: Nazaré das Farinhas, centro produtor de farinha no Recôncavo Baiano (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978; Xangai canta Elomar, 19??).

O

Outeiro: nas cercanias de Vitória da Conquista, uma das regiões onde chegaram e fixaram-se aqueles que foram 'os primeiros a fazer o lar' (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978). [ver também *Coati, Corredô da Filícia, Ramalho, Tamanduá, Tromba, Vale do Gibóia, Vale do Yuyú*]

P

Panela: [ver 'fulô roxa do panela']

Poção: Comarca e Município de Poções, sudoeste da Bahia (Auto da Catingueira, 1984).

R

Ramalho: nas cercanias de Vitória da Conquista, uma das regiões onde chegaram e fixaram-se aqueles que foram 'os primeiros a fazer o lar' (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978). [ver também *Coati, Corredô da Filícia, Outeiro, Tamanduá, Tromba, Vale do Gibóia, Vale do Yuyú*]

S

Sete Portas: referem-se à entrada de Salvador, ao mercado das 7 portas, local pesquisado e dado como ponto de encontro de tropas e tropeiros que ‘arribavam’ a Salvador, vindos dos mais diferentes pontos do Recôncavo e do sertão baiano (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

Son Palo [– Triang’minêro]: corruptela de São Paulo e triângulo mineiro, o ‘sul maravilha’ para o catingueiro (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

T

Tamanduá: nas cercanias de Vitória da Conquista, uma das regiões onde chegaram e fixaram-se aqueles que foram ‘os primeiros a fazer o lar’ (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978). [ver também *Coati, Corredô da Filícia, Outeiro, Ramalho, Tromba, Vale do Gibóia, Vale do Yuyú*]

[Son Palo –] Triang’minêro: corruptela de São Paulo e triângulo mineiro, o ‘sul maravilha’ para o catingueiro (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

Tromba: nas cercanias de Vitória da Conquista, uma das regiões onde chegaram e fixaram-se aqueles que foram ‘os primeiros a fazer o lar’ (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978). [ver também *Coati, Corredô da Filícia, Outeiro, Ramalho, Tamanduá, Vale do Gibóia, Vale do Yuyú*]

V

Vale do Gibóia: nas cercanias de Vitória da Conquista, uma das regiões onde chegaram e fixaram-se aqueles que foram ‘os primeiros a fazer o lar’ (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978). [ver também *Coati, Corredô da Filícia, Outeiro, Ramalho, Tamanduá, Tromba, Vale do Yuyú*]

Vale do Yuyú: nas cercanias de Vitória da Conquista, uma das regiões onde chegaram e fixaram-se aqueles que foram ‘os primeiros a fazer o lar’ (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978). [ver também *Coati, Corredô da Filícia, Outeiro, Ramalho, Tamanduá, Tromba, Vale do Gibóia*]

Nomes próprios

A

[Zé Crau e] Alêxo: cantadores do São Joaquim, local onde o poeta viveu a primeira quadra de sua vida, e povoaram a memória do autor, naqueles dias bem distantes da infância, com histórias e fragmentos de acontecimentos como esses aqui reconstituídos (Auto da Catingueira, 1984).

Anjos Alvo Sinhorim: vaqueiro, companheiro de lida do pai de Dassanta [personagem principal do Auto da Catingueira (1984)] no Campo dos Sete Estrelas, no Vale do Rio Gavião (Auto da Catingueira, 1984).

B

Balancesa: reproduzem uma imagem imemorial: são três (...) [filhas] mulheres, modelos de beleza física e espiritual, (...) princesas aos olhos do catingueiro, aos seus padrões do Belo (Auto da Catingueira, 1984).

[véi] Brolino: [ver ‘*véi Brolino mêrmo a deis pur cento*’]

C

Câindo: Cândido (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

G

Guilora: Glória (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

J

João Barbudo: espécie de mandacarú utilizado na confecção de caixões (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

João de Carrim: [ver ‘*Alêxo*’]

João Imburana: molecote de 10/12 anos, irmão de Gonsalin que coloca-se como ajudante da tropa (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978). [Personagem do auto ‘O Tropeiro Gonsalin’].

João Serradô: [ver ‘*Alêxo*’]

N

Naíla donzela: o primeiro nome próprio, o segundo uma referência adjetiva (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

P

Prinspe Salvadô: Cristo (Auto da Catingueira, 1984).

Q

Quilimero: foi tropeiro no rio Gavião, morto em 1974 aproximadamente (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978). [Personagem de ‘O Tropeiro Gonsalin’].

R

Raivoso: mesmo que *‘Tinhoso’*; o demônio (Cartas Catingueiras, 1983). [ver também *‘Rei das Treva [e da mandinga]’*; *‘Tinhoso’*; *‘hora inselente’*]

Rei das Trevas [e da mandinga]: o demônio (Auto da Catingueira, 1984). [ver também *‘Tinhoso’*; *‘Raivoso’*; *‘hora inselente’*]

Rubim: Querubins (Fantasia Leiga para um Rio Seco, 1981).

S

[treis son] Sarafin: reproduzem uma imagem imemorial: são três filhos homens (...), modelos de beleza física e espiritual, príncipes (...) aos olhos do catingueiro, aos seus padrões do Belo (Auto da Catingueira, 1984).

[as poldas de] Sheda: nome próprio, o proprietário das poldas (Na Quadrada das Águas Perdidas, 1978).

T

Tinhoso: o demônio; o Sujo (Cartas Catingueiras, 1983). [ver também *‘Rei das Treva [e das mandinga]’*; *‘Raivoso’*; *‘hora inselente’*]

Z

Zé Crau [e Alêxo]: cantadores do São Joaquim, local onde o poeta viveu a primeira quadra de sua vida, e povoaram a memória do autor, naqueles dias bem distantes da infância, com histórias e fragmentos de acontecimentos como esses aqui reconstituídos (Auto da Catingueira, 1984).

Zé do Laço: [ver *‘sussarana seca rapina e ciganos’*]

Zé Guelê: [ver *‘Zé Crau’*]

Fontes:

NA QUADRADA DAS ÁGUAS PERDIDAS (participações de Xangai, Dércio Marques, Carlos Pita e Elena Rodrigues. Glossários e comentários às músicas de Ernani Maurílio da Rocha Figueiredo). Gravadora e Editora Rio do Gavião, 1978 (RG – 001 e RG – 002).

FANTASIA LEIGA PARA UM RIO SÊCO (com Orquestra Sinfônica da Bahia, sob regência do maestro Lindenbergue Cardoso. Glossários e comentários às músicas de Ernani Maurílio da Rocha Figueiredo e Adeline Clementine Renault). Gravadora e Editora Rio do Gavião, 1981 (RG – 003 e RG – 004).

CARTAS CATINGUEIRAS (Glossários e comentários às músicas de Jerusa Pires Ferreira). Gravadora e Editora Rio do Gavião, 1983 (RG – 005 e RG – 006).

AUTO DA CATINGUEIRA (participações de Xangai, Jaques Morelembaum, Dércio Marques, Andrea Daltro, Marcelo Bernardes, Sônia Penido e outros. Introdução e Comentário crítico-elucidativo do poema pelo Prof. Ernani Maurílio da Rocha Figueiredo Adeline Clementine Renault). Gravadora e Editora Rio do Gavião, 1984 (RG – 007 e RG 008).

CANTORIA 2 – Elomar, Geraldo Azevedo, Vital Farias, Xangai (Glossário por Ernani Maurílio da Rocha Figueiredo). KUARUP Produções Ltda, 1984 (M – KCD 032).

XANGAI canta cantigas incelenças puluxias e tiranas de ELOMAR (com João Omar, Jaques Morelembaum, Marcelo Bernardes, Eduardo Morelembaum, Eduardo Pereira. Glossário por Jerusa Pires Ferreira e Ernani Maurílio da Rocha Figueiredo). KUARUP Produções Ltda, 1986 (KCD – 023).

Referências bibliográficas:

BLACKING, John

1995. “Music, Culture and Experience” In: *Music, Culture & Experience - Selected papers of John Blaking*; edited and with an introduction by Reginald Byron; foreword by Bruno Nettl. Chicago and London: University of Chicago Press.

FERREIRA, Jerusa Pires

2001. “Encontrando as *Cartas Catingueiras*” in: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de ; TRAVASSOS, Elizabeth (orgs) *Ao Encontro da Palavra Cantada – poesia música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras.

MALINOWSKI, Bronislaw

1922. *Argonauts of the Western Pacific*. Londres: Routledge. [edição brasileira: *Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo: Abril Cultural].

SEEGER, Anthony

1992. “Ethnography of Music” In: *Ethnomusicology: an introduction*; edited by Helen Myers. London: The Maximillan Press.

Anexo II

Discografia de Elomar Figueira Mello¹

¹ As informações e imagens contidas nesta discografia foram colhidas junto à *Porteira oficial de Elomar* (<http://www.elomar.mus.br>) e ao site da *Kuarup discos* (<http://www.kuarup.com.br>), além da consulta aos próprios fonogramas.

1º Compacto (1968) - Primeiro registro das músicas de Elomar. Outro compacto foi lançado por Israel Silveira com músicas de Elomar ("O Robot" e "Mulher Imaginária") e arranjos de Remo Usai, no mesmo ano.

Faixas:

01. O Violeiro (Hy 003) – acompanhamento ao violão pelo autor
02. Canção da Catingueira (Hy 004) – arranjo de Remo Usai

Ficha técnica:

(P) 1968 Companhia Industrial de Discos
C - 002

Das Barrancas do Rio Gavião (1972) - Este LP revelou algumas das mais belas composições do cancionário de Elomar. Apresentado por nada menos que Vinícius de Moraes, ele desfia seu colar de contas preciosas...

"Este disco há vinte e oito anos é propriedade eterna da Rainha da Holanda, a qual - graças às benevolências das leis brasileiras sobre direitos autorais - nunca pagou um real sequer de direitos do autor".

Faixas:

01. O Violeiro	07. Cavaleiro do São Joaquim
02. O Pedido	08. Na Estrada das Areias de Ouro
03. Zefinha	09. Retirada
04. Incelença do Amor Retirante	10. Cantada
05. Joana Flor das Alagoas	11. Acalanto
06. Cantiga de Amigo	12. Canção da Catingueira

Ficha técnica:

Direção de Produção: Roberto Santana
Técnicos de Gravação: Djalma & Bahia
Estúdio: J.S. Gravações - Bahia
Fotos: Jamison Pedra & Sílvia Robatto
Corte: Joaquim Figueira
Textos da contracapa: Vinicius de Moraes e Carlos Lacerda
Todas as músicas de Elomar
(P) 1982 Polygram Discos Ltda
6488 146 Série Azul

Na Quadrada das Águas Perdidas (1978) - Gravado nos estúdios do Seminário Livre de Música da Universidade Federal da Bahia, em dezembro de 1978, com participação e muito empenho dos malungos: Dércio Marques, Carlos Pita, Fábio Paes, Xangai, Elena Rodrigues, Neuma, Cal, Limonge e o saudoso Alevando Luz. Com algumas penadas do também saudoso Ernst Widmer. O ensaio de apresentação do texto é de outro malungo que já se também foi: Ernani Maurílio Figueiredo.

Faixas:

Disco 1

01. A Meu Deus um Canto Novo
02. Na Quadrada das Águas Perdidas
03. A Pergunta
04. Arrumação
05. Deserança
06. Chula no Terreiro
07. Campo Branco
08. Parcelada (do “Auto da Catingueira”)
09. Estrela Maga dos Ciganos
10. Função

Disco 2

01. Noite de Santo Reis
02. Cantoria Pastoral
03. O Rapto de Joana do Tarugo
04. Canto de Guerreiro Mongoió
05. Clariô (do “Auto da Catingueira”)
06. Bespa (do “Auto da Catingueira”)
07. Dassanta (do “Auto da Catingueira”)
08. Curvas do Rio
09. Tirana (de “O Tropeiro Gonsalin”)
10. Puluxias (de “O Tropeiro Gonsalin”)

Ficha técnica:

Gravação: Alcivando Luz e João Américo
Mixagem: Alcivando Luz
Corte e Montagem: Zorro
Canto e Violão: Elomar
Flauta: Elena Rodrigues
Violão e Charango: Dércio Marques
Vozes: Dércio Marques, Xangai e Carlos Pita
Direção: Carlos Pita e Dércio Marques
Produção de Agravi: Antônio C. Limonge
Capa: Detalhe de um Óleo de Orlando Celino (externa); óleo de Juracy Dórea (interna a direita)

Fotografia: Anthony Worley (capa externa), Marly, Topinho, Mara Mércia
Textos: Ernani Maurílio Figueiredo (encarte); Elomar (capa interna)
Direção de Arte: Walter O. Passos Filho
Estúdio: Seminário de Música da UFBA
Letras e músicas de Elomar Figueira Mello
(P) 1978 Gravadora e Editora Rio do Gavião
RG – 001 e RG – 002

Parcelada Malunga (1980) - Este é um dos maiores encontros da música de nossos tempos. Ainda com as participações mais que especiais de Xangai e Zé Gomes.

Faixas:

01. O Violeiro, com Elomar	6. Peão na Amarração, com Elomar Xangai e José Gomes
02. As Curvas do Rio, com Xangai e José Gomes	07. Cantada, com Arthur Moreira Lima
03. Louvação (do “Auto da Catingueira”), com Elomar, Arthur Moreira Lima e Heraldo do Monte	08. Estrela Maga dos Ciganos, com Arthur Moreira Lima e Heraldo do Monte
04. Cantiga de Amigo, com Elomar, Arthur Moreira Lima e Heraldo do Monte	09. Puluxias, com Elomar
05. Chula no Terreiro, com Elomar	10. Clariô, com Elomar, Arthur Moreira Lima, Heraldo do Monte, Xangai e José Gomes

Ficha técnica:

Produção: Discos Marcus Pereira

Direção Artística: Marcus Vinícius

Fotos: Wilson Chumbo

Assistente de Produção: Fábio Pereira

Técnico de Gravação: Egídio Conde

Mixagem: Vice-Versa (SP)

Participações Especiais: Heraldo do Monte (gentilmente cedido pelo Estúdio Eldorado), Xangai, José Gomes

Textos de Capa: Marcus Pereira, Elomar e Arthur Moreira Lima

Gravado ao vivo, no Teatro Pixinguinha (SP), durante espetáculo ‘Parcelada Malunga’, dirigido por Fernando Faro, numa produção da Fábula.

(P) 1980 Discos Marcus Pereira Ltda e Gravadora e Editora Rio do Gavião

MPL – 12684

Fantasia Leiga para um Rio Seco (1981) - Foi o primeiro registro sinfônico de Elomar, executado pela Orquestra Sinfônica da Bahia, regida por Lindenbergue Cardoso. Trata-se de um formidável poema épico, onde foi registrada uma das passagens de "O menino" em sua peregrinação centenal pelo mundo dos viventes, que se tem registro a partir dos dias em que José, filho de Jacó, foi vendido por seus irmãos como escravo para o Egito.

Faixas:

- 1º Canto: Abertura (No que trata da desolação causada pelo sol, o gafanhoto e a locusta, conforme o texto do Profeta Joel) - Incelença pra Terra que o Sol Matou
- 2º Canto: Tirana
- 3º Canto: Parcela
- 4º Canto: Contradança
- 5º Canto: Amarração

Ficha técnica:

Orquestra Sinfônica da Bahia
Orquestração e Regência: Lindenbergue Cardoso
Direção de Produção: Carlos Pita
Assistentes de Produção: Antônio Carlos Limongi, Cardan Dantas
Coordenação de Orquestra: Georgina Pinheiro de Lemos
Técnicos de Gravação: Alcivando Luz e João Américo
Re-Mixagem e Montagem das Fitas: Zorro
Fotos e Ilustrações: Juraci Dórea
Programação Visual: Washington Falcão
Texto do Encarte: Ernani Maurílio Figueiredo e Adeline Renault
Textos de Capa: Elomar e Lindenbergue Cardoso
Revisão: Edelmir
Coordenação de Produção em São Paulo: Geraldo Vieira
Gravação: Auditório do Centro de Convenções - Bahia
Edição: Fundação Cultural do Estado da Bahia (Governo Antônio Carlos Magalhães)
Todas as Composições são de Elomar
(P) 1981 Gravadora e Editora Rio do Gavião
GER – 6000

ConSertão (1982) - Outro fruto de uma grande malungagem, onde os geniais Arthur Moreira Lima, Paulo Moura e Heraldo do Monte numa noite de festa brasileira executaram obras de Waldir Azevedo, Severino Araújo Francisco Mignone, Villa-Lobos, Codó, Luis Gonzaga e Elomar.

Faixas:

01. Estrela Maga dos Ciganos/Noite de Santo Reis (Elomar) – Heraldo (viola), Arthur (cravo), Elomar (voz e violão), Paulo (sax soprano), Arthur (piano)
02. Na Estrada das Areias de Ouro (Elomar) – Heraldo (viola), Arthur (piano), Elomar (voz e violão), Paulo (sax soprano)
03. Campo Branco (Elomar) – Heraldo (viola), Arthur (piano), Elomar (voz e violão), Paulo (sax sopranino)
04. Incelença prá Terra que o Sol Matou, precedida da abertura "No que trata da desolação causada pelo sol, o gafanhoto e a locusta, conforme o texto do Profeta Joel" (Elomar) – Paulo (sax soprano), Arthur (piano), Heraldo (viola), Elomar (voz e violão)
05. Trabalhadores na Destoca (Elomar) – Elomar (violão solo)
06. Pau de Arara (Luiz Gonzaga) – Heraldo (viola solo)
07. Festa no Sertão, do Ciclo Brasileiro (Heitor Villa-Lobos) – Arthur (piano solo)
08. Valsa da Dor (Heitor Villa-Lobos) – Arthur (piano), Paulo (sax soprano)
09. Leninia (Codó) – Paulo (sax soprano solo)
10. Valsa de Esquina Nº 12, Em Fá Menor (1943) (Francisco Mignone) - Arthur (piano solo)
11. Espinha de Bacalhau (Severino Araújo) – Heraldo (viola), Paulo (sax alto)
12. Pedacinhos do Céu (Waldir Azevedo) – Arthur (piano), Paulo (sax soprano) Heraldo (violão elétrico)
13. Corban (Elomar) – Arthur (piano), Heraldo (viola), Paulo (sax alto), Elomar (violão e voz)

Ficha técnica:

Produtor fonográfico: Kuarup Produções LTDA
Produtor associado: CONSERTÃO LTDA
Direção artística: Arthur Moreira Lima
Produção executiva e direção geral: Mario de Aratanha
Assistente da Direção: Janine Houard
Engenheiro de gravação e edição: Carlos Fontenelle
Assessoria técnica: VIKEL SOM VÍDEO LTDA

Anexo II

Discografia de Elomar Figueira Mello

Produção musical: João Pedro Borges

Assistente da produção: Grace Elizabeth

Assistentes de gravação: Homero Moraes, Guthenberg Pereira

Fotos: Ricardo de Aratanha

Layout e arte: Daniel Welman

Texto de contracapa: Arthur Moreira Lima

O espetáculo ConSertão estreou em São Paulo no Teatro Municipal, em maio de 1981, com cenários de Aldemir Martins

Gravado com a acústica natural da Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro, 1982

Agradecimentos especiais: FUNARJ; Jacques Klein

Remasterizado para CD por Denilson Campos e Henrique Cazes

Produção original do espetáculo ConSertão: Geraldo de Souza Vieira, Luiz Paulo Lucena

Elomar gentilmente cedido pela Gravadora Rio do Gavião

Heraldo do Monte gentilmente cedido pelo Estúdio Eldorado

(P) 1982 Kuarup Produções Ltda

M – KCD 08/9

Cartas Catingueiras (1983) - Um grande registro do cancioneiro, e onde surgiu a oportunidade de ser mostrado ao público algumas peças de violão-solo compostas a partir da quadra dos dezessete.

Faixas:

Disco I

01. Cantiga do Estradar
02. História de Vaqueiros
03. Faviela
04. Seresta Sertaneza
05. O Cavaleiro da Torre
06. Um Cavaleiro na Tempestade
07. O Peão na Amarração
08. Homenagem a um Menestrel

Disco II

01. A Donzela Tiadora (de "O mendigo e o Cantador" - 1º Canto)
02. Gabriela (de "O mendigo e o Cantador" - 2º Canto)
03. Naninha (de "O mendigo e o Cantador" - 6º Canto)
04. Incelença para um Poeta Morto (de "O mendigo e o Cantador" - 5º Canto)
05. Corban (de "O mendigo e o Cantador" - 7º Canto)
06. Duvê Esse Chão Quêma Meus Pé (de "Labuta Sertaneza")
07. Calundú e Carcoré
08. Batuque na Serra da Tromba
09. Batuque no Panela
10. Trabalhadores na Destoca (de "Labuta Sertaneza")

Ficha técnica:

Técnicos de Gravação: Wilson. R. Gonçalves e Marcus Vinícius

Técnico Auxiliar: Nelson Proença

Produção: Geraldo Vieira

Textos do encarte: Jerusa Pires Ferreira e Elomar

Capa: José Carlos Jatobá (Variações sobre um detalhe de MiguelAngelo)

Canto e violão: Elomar Figueira Mello

Todas as músicas e letras são de Elomar Figueira Mello

(P) 1983 Gravadora e Editora Rio do Gavião

Auto da Catingueira (1984) - Obra-prima definitiva da poética sertaneza brasileira, o Auto da Catingueira foi gravado inteiramente na sala de visitas da Casa dos Carneiros, na Fazenda Gameleira, com a colaboração de grandes malungos, artistas do porte de Juraci Dórea, Marcelo Bernardes, Jaques Morelembaum, Andréa Daltro, Dércio, Xangai entre outros Ernani Maurílio, Adeline Renaut e ainda Cici Corecoré no comando das gravações...

Faixas:

Disco I

Bespa

1º Canto: Da Catingueira

2º Canto: Dos Labutos

3º Canto: Das Visage e Das Latumia

Disco II

4º Canto: Do Pidido

5º Canto: Das Violas da Morte

Ficha técnica:

Disco I

Bespa

Flauta Transversal: Marcelo Bernardes

Violoncelo: Jaques Morelembaum

Violão e Canto: Elomar

1º Canto: Da Catingueira

Violão e Canto: Elomar

2º Canto: Dos Labutos

Violão e Canto: Elomar

3º Canto: Das Visage e Da Latumia

Tirana da pastora

Flauta Transversal e Clarineta: Marcelo Bernardes

Violoncelo: Jaques Morelembaum

Violão: Elomar

Canto: Andréa Daltro

2- Recitativo: Sônia Penido

Disco II

4º Canto: Do Pidido

Violoncelo: Jaques Morelembaum

Anexo II
Discografia de Elomar Figueira Mello

Canto: Andréa Daltro
5º Canto: Das Violas da Morte
1 - Clariô
Flauta Doce: Marcelo Bernardes
Violoncelo: Jaques Morelembaum
Violão: Xangai (Eugênio Avelino)
Viola: Dércio Marques
Canto: Elomar
Côro: Dércio, Xangai, Gutemberg Vieira, Júlio Oliveira, Amélia, Cláudia, Rita, Marinalva, Duvije
2 - Desafio
Cantador do Nordeste: Xangai
Troeiro: Dércio
Violoncelo: Jaques
Flautas Transversal, de Taquara, Báia, Borêta, Sax Tenor e Clarineta: Marcelo
Violão: Elomar, Dércio e Xangai
Violas: Dércio
Intervenção de Dassanta no Desafio
Flauta Transversal: Marcelo
Violoncelo: Jaques
Violão: Elomar
Canto: Andréa Daltro
Facões: Júlio Oliveira
Epílogo: Elomar

Coordenação de Estúdio: Jaques Morelembaum
Direção de Estúdio: Todos
Manutenção da Casa dos Carneiros: Badega, Zenilto, Tinga, Josué, Mané Lagoa Preta, Ivanildo
Técnico de Gravação: Alcivando Luz
Assistente: João de Oliveira
Edição: Alcivando e Elomar
Limpeza e Nível na Fita Matriz: Gunter (RCA) e Ricardo Daloia (RCA)
Remixagem em Digital Master: Ephendy Steven (Estúdio Sem Limite - Salvador/Ba, 07/1994)
Cobertura Fonográfica: Juraci Dórea e Ernani Maurílio
Obs.: Com exceção da abertura (Bespa) e da Tirana da Pastora, onde se obedeceu a partitura, todos os arranjos ficam na responsabilidade de cada instrumentista, apoiados, é claro, na estrutura harmônica da composição.
Gravado em Nágara de 2 canais, mixagem direta, sem Plei-Beque, usando pilhas no gravador e baterias de 12 volts na mesa, nos estúdios da sala de visitas da Casa dos Carneiros, Gameleira – Município de Vitória da Conquista – Ba, no Minguante da Lua de Junho de 1983.

Livro
Introdução e Comentários Crítico e Elucidativo do Poema: Ernani Maurílio e Adeline Renault
Planejamento Gráfico: Washington Falcão
Ilustrações Internas: Juarez Paraíso
Arte da Capa e Ilustrações Contra Capa - Juraci Dórea (da série Cancelas)
Foto da Arte da Capa: David Glat
Consultor Gráfico: Eduardo Curvelo
Produção: Carlos Pita, Antônio Carlos Limongi e Luiz Carlos Henriques (em Salvador) Albino Henrique (no Rio) Waldemar Gertner e Geraldo Vieira (em São Paulo)
Composição do texto, fotolito e impressão: MCK Multimídia
Revisão: Edelmir, Dr João Ernesto e Café
Patrocinadores: I - Governo do Estado da Bahia (Dr. Antônio Carlos Magalhães), Secretaria da Fazenda (Dr. Luiz Fernando Studart de Queiroz), Fundação Cultural do Estado da Bahia (Dr. Geraldo Magalhães Machado), II - Odebrecht Harrison (Engenharia de Minas Ltda.
(P) 1984 Gravadora e Editora Rio do Gavião

Cantoria 1 (1984) - Gravado ao vivo em PCM-Digital no Teatro Castro Alves, em Salvador (BA), dias 13, 14 e 15 de janeiro de 1984. (Cantoria 1 foi o 1º disco gravado ao vivo em digital no país)

Faixas:

01. Desafio do Auto da Catingueira (Elomar) - Elomar e Xangai, voz e violão
02. Novena (G. Azevedo, M. Vinicius) - Geraldo, Vital e Xangai nos efeitos
03. Sete Cantigas para Voar (V. Farias) - Vital, Xangai no vocal, Geraldo no violão
04. Cantiga do Boi Incantado (Elomar) - Elomar, Xangai nos vocais
05. Kukukaya (Jogo da Asa da Bruxa) (C. França) - Xangai, Geraldo no violão
06. Ai que Saudade de Ocê (V. Farias) - Vital, os violões de Geraldo e Elomar, Xangai no vocal
07. Ai d'eu Sodade (O ABC do Preguiçoso) (tradicional) - Xangai
08. Semente de Adão (G. Azevedo, C. Fernando) e Viramundo (Gil, Capinam) - Geraldo, Xangai no vocal
09. Cantiga do Estradar (Elomar) - Elomar
10. Violêro (Elomar) - Xangai, mais Jaques Morelenbaum no cello
11. Saga da Amazônia (V. Farias) - Vital
12. Matança (Jatobá) - Xangai, Geraldo no violão
13. Cantiga de Amigo (Elomar) - Xangai, mais os violões de Vital, Geraldo e Elomar

Ficha técnica:

Produzido por Mario de Aratanha
Produção Fonográfica: Kuarup
Gravado por Filipe Cavalieri
Espetáculo Original criado por Antonio Carlos Limongi
Capa: Janine Houard (Criação), Artur Ikissima (Foto Capa)
(P) 1984 Kuarup Produções Ltda
KCD 018

Cantoria 2 (1984) - Marco divisor de águas da música regional brasileira, esta reunião de violas e cantos foi registrada em dois discos fantásticos: Cantoria I e II.

Faixas:

01. Abertura: Desafio do Auto da Catingueira (Elomar), Repente (Vital Farias) e Novena (Geraldo Azevedo/Marcus Vinicius) - Xangai, Elomar, Vital e Geraldo
02. Era Casa era Jardim / Veja Margarida (Vital Farias) – Vital, mais Geraldo no violão
03. Sabor Colorido (Geraldo Azevedo) / Moça bonita (Geraldo Azevedo/ Capinam) – Geraldo, com Xangai no vocal
04. Na Quadrada das Águas Perdidas (Elomar) - Elomar, com Geraldo, Vital e Xangai nos vocais
05. Cantilena de Lua Cheia (Vital Farias) - Vital, Geraldo, Elomar e Xangai
06. Arrumação (Elomar) - Francisco Aafa, em participação especial
07. Suite Correnteza: Barcarola do São Francisco (Geraldo Azevedo/ Carlos Fernando), Talismã (Geraldo Azevedo/ Alceu Valença) e Caravana (Geraldo Azevedo/ Alceu Valença) - Elomar, Xangai, Geraldo e Vital
08. Estampas Eucalol (Hélio Contreiras) - Xangai, com Geraldo no violão
09. Saga de Severinin (Vital Farias) - Vital
09. Cantiga de Amigo (Elomar) - Elomar, Xangai, Geraldo e Vital

Ficha técnica:

Produzido por Mario de Aratanha e Janine Houard
Produção fonográfica: Kuarup Discos
Idealização do espetáculo original: Antonio Carlos Limongi
Engenheiro de gravação: Filipe Cavalieri
Masterização: Carlos de Andrade e Mario Leco Possolo
Edição e Montagem: Mario de Aratanha
Capa: Janine Houard (criação), Arthur Ikissima (fotos)
Agradecimentos especiais: Valéria Colella, Maria Clara Jorge, Anne Duquesnois e Emilia Veras
Geraldo Azevedo e Elomar gentilmente cedidos por suas gravadoras BMG ARIOLA e RIO DO GAVIÃO.
(P) 1984 Kuarup Produções Ltda
M - KCD 032

Sertania (1985) - Com participação de Elomar e Orquestra Sinfônica do Sertão, este disco foi trilha sonora para o filme Boi Aruá. Editado no Brasil e na Europa, é mais facilmente encontrável na Suíça do que em nosso país...

Faixas:

Sertania - Sinfonia do sertão, opus 138
(1983) Para voz, violão e grande orquestra
I - Introdução - animado e enérgico
II - Episódios - amplo
Refrão 1 (madeiras)
"eu não sou boiadeiro, não", "navega
coração"(cordas)
refrão 2 (flautas, nambu e cordas)
"casa de farinha" (violão)
refrão 3 (sopros)
"vou sonhar pra você vê..." (cordas e
madeiras)
caatinga (percussão)

largo
"planície" (voz)
fluente
"danças (sopros e percussão)
"o sertão vira mar" (cordas e sopros)
refrão 4 (cordas)
"boi aruá" (tubas e cordas)
"reminiscências" e "o mar vira sertão" (toda
orquestra)
III - Catarse - denso, andante, grandioso
Cantiga do Boi Encantado (Elomar Figueira
Mello)

Ficha Técnica:

Trilha Composta para o filme Boi Aruá
Desenho animado de Francisco Liberato de
Mattos
Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da
Bahia
Voz - Adriana Lys
Violão - Leonardo Vincenzo Boccia
Regente – Ernst Widmer
Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da
Bahia
Gravação (Sertania): Intersom Gravações e
Pesquisas Musicais LTDA

Diretor de Gravação e Montagem : Hans Ludwig
Local: Reitoria da Universidade Federal da
Bahia
Cantiga do Boi Encantado
Gravação e local : Studios WR
Diretor de Gravação: Wesley Rangel
Arte: Francisco Liberato de Mattos
Diagramação e Arte Final: Humberto Velame
Texto do Encarte: Alba Liberato
Edição: Fundação Cultural do Estado da Bahia

Dos Confins do Sertão (1986) - Trikont - Gravado e publicado na Alemanha Ocidental, a convite especial do governo dali (na época em que se aplicava o "Ocidental") foi o resultado de uma apresentação em um Festival de música Ibero-Americana, do qual o autor recebeu o Primeiro Prêmio Internacional.

Faixas:

01. Parcelada/Puluxia
02. O Violeiro
03. Campo Branco
04. O Pedido
05. Cantiga de Amigo
06. Função
07. Cantiga do Boi Incantado
08. Na Estrada das Areias de Ouro
09. Naninha
10. Noite de Santo Reis
11. Lôas para o Justo

Ficha técnica:

Alle stücke von Elomar Figueira Mello
Eine Aufnahme des Norddeutschen Runfunks
(NDR) p 1986
Realisierung: Bahia Produção, Martin Rein
Übersetzungen: Ulrike Wallis
Bilder: Juraci Dorea
Fotos: Esther Hartmann/Martin Hein

Grafische Gestaltung: Michael Keller
Premaster by: Master & Servant
c+p Trikont
p 1987/1994
CD 0142-2
LC 4270

Concerto Sertanez (1988) - Elomar, Turíbio Santos, Xangai e João Omar... Reunião de grandes músicos e vozes para este belo registro fonográfico que ocorreu nas calendas de 1988... "Infelizmente este disco foi arrebatado juntamente com um malungo de nome impronunciável e desde então não se sabe das matrizes do disco esvaído em éteres!!!"

Faixas:

01. Violeiro (Elomar) - Elomar
02. Jundiá (Xangai) - Xangai
03. Suíte Nordestina (Luiz Gonzaga/H. Teixeira) - Harmonização de Turíbio Santos
04. Campo Branco (Elomar) - Elomar/João Omar
05. Sons de Carrilhões (João Pernambuco) - Turíbio Santos/João Omar
06. Nas Asas do Zabelê/Matança (Augusto Jatobá) - Xangai
07. Ave Maria (Meditação de Gouno sobre Prelúdio de J. S. Bach) - Turíbio Santos/Xangai
08. Homenagem a Jackson (E. Ferreira/A Cavalcante/A Vianna/ João do Valle/R. Cavalcante)
Adaptação: Turíbio Santos - Turíbio Santos
09. Venenoso Segredo (Hélio Contreiras/Xangai/Capinam) - Xangai
10. Sertantífona - Balada do Filho Pródigo (Elomar) - Elomar
11. O Pidido (Elomar) - Xangai

Ficha técnica:

Produção: Antônio Carlos Limongi
Supervisão de Produção: Estúdio de Invenções Ltda
Técnico de Som: Filipe Cavalieri
Fotos: Adenor Gondim
Capa e Ilustrações: Augusto Jatobá
Gravado ao Vivo no Teatro Castro Alves, Salvador-BA, nos dias 7, 8, 9 e 10 de janeiro de 1988
Produção do Espetáculo: Antônio C. Limongi e João Américo Bezerra
Sonorização do Espetáculo: João Américo Sonorizações
Técnico de Sonorização: Fernando Lima
(P) 1988 (???)

Elomar em Concerto (1989) - Gravado na Sala Cecília Meirelles, no Rio de Janeiro, nova demonstração das idéias e ideais sinfônicos do compositor. Atendendo à veemência da platéia, acontece talvez o primeiro "improviso de câoro, violão e orquestra" da história da música, na execução da magistral "Arrumação".

Faixas:

01. Parcelada/Violero - Elomar solo
02. Gabriela - arranjo original do compositor
03. Campo Branco - arranjo original do compositor
04. A Meu Deus um Canto Novo - Quarteto Bessler-Reis, arranjo e fuga central de Jaques Morelenbaum
05. O Peão na Amarração - arranjo de Jaques Morelenbaum
06. Incelença pro Amor Ritirante - arranjo original do compositor

07. Balada do Filho Pródigo - Elomar solo, fragmento do nº 2 da Antiphonaria Sertani
08. Loa - para orquestra e coro, fragmento do nº 3 da Antiphonaria Sertani, Incelença ad Moribundum Solem, solista Malu Lafetá
09. Gratidão - para orquestra e coro, fragmento do nº 3 da Antiphonaria Sertani, Incelença ad Moribundum Solem
10. Arrumação - arranjo original do compositor

Ficha técnica:

Quarteto Bessler-Reis: Bernardo Bessler (1º violino), Michel Bessler (2º violino), Marie-Christine Sprinquel (viola) e Alceu Reis (cello)
Océto Coral de Muri Costa: Baixos: Felipe Abreu e Paulo Brandão - Tenores: Muri Costa e Kaleba Villela - Contraltos: Patricia Costa e Bia Paes Leme - Sopranos: Eveline Hecker e Malu Lafetá.
Jaques Morelenbaum (regência e direção musical)
Paulo Sérgio Santos (clarineta/sax)
Marcelo Bernardes (flauta/sax)
Antonio Augusto (trompa)
Produzido e montado por Mario de Aratanha

Produtor Fonográfico: Kuarup Discos
Gravado por: Denilson Campos e Sérgio L. Neto
Assistente de gravação: José Ary
Pós-produção de estúdio: Muri Costa
Mixagem digital: Mario Possollo
Capa: Janine Houard (design), Artur Cavalieri (fotos), Antonio Woyames (arte-final)
Texto do Encarte: Mario de Aratanha
Agradecimentos: Henrique Morelenbaum, Marinaldo Cruz, Maria Clara Jorge, Dietrich Batista
Música e letra de Elomar Figueira Mello
(P) 1989 Kuarup Produções Ltda
M – KCD 043

Árias Sertânicas (1992) - A proposta aqui do autor é de mostrar ao público cúmplice fragmentos ou instantes de suas óperas, numa espécie de aprendizado.

Faixas:

01. Abertura
02. Dança da Fogueira
03. Patra Vêa do Sertão
04. Ária do Apartamento
05. A única esperança
06. Tão Tarde e Nem Sinal
07. A Leitura
08. Agora Sou Feliz
09. Carta de Arrematação
10. A Terra qui Nós Pissui

Ficha técnica:

Vozes e Violões: Elomar e João Omar

Gravação: Filipe Cavalieri

Mixagem: Cavalieri e João Omar

Corte: Paulo Mendes

Capa Externa, Interna e Detalhes do Encarte: Orlando Celino

Auxiliar de Finalização de Texto: José Viturino (Tiuvito)

Fotografia: Gilberto Veroneze

Consultoria Geral: Estúdio de Invenções

Arte Final: Júlia Jatobá e Gabriela Mello

Revisão: Edelmir

Todas as composições são de Elomar Figueira Mello

(P) 1993 AUDIO FACTORY Ltda e Gravadora e Editora Rio do Gavião.

AFCD 700028

Cantoria 3 – Elomar canto e solo (1995) - Neste álbum estão registrados os momentos solos de Elomar durante a grande "Cantoria" que deu origem a três álbuns no total, e muitos sonhos e viagens por este Grande Sertão!...

Faixas: 01. A Donzela Tiadora
02. Canto de Guerreiro Mongoió
03. Ecos de uma Estrofe de Abacuc
04. Corban
05. Calundú e Cacaré
06. Seresta Sertaneza
07. Cantiga do Estradar
08. Duvê Esse Chão Quêma Meus Pé
09. Faviela

Ficha técnica:

Produzido por Mario de Aratanha

Produtor fonográfico: Kuarup Discos

Gravado em PCM Digital por Filipe Cavaliere no Teatro Castro Alves, Salvador, em janeiro de 1984, exceto faixas 4 e 9 gravadas em abril no Palácio das Artes em Belo Horizonte

Masterizado na Microservice por Luis Hoffer e editado por Américo Pinto

Texto capa: Mario de Aratanha

Espectáculo original idealizado por Antonio Carlos Limongi

Capa: Janine Houard (criação), Ricardo de Aratanha (foto)

(P) 1984 Kuarup Produções Ltda

M – KCD 057

Cantoria Brasileira (Elomar, Pena Branca, Renato Teixeira, Teca Calazans, Xangai) (2002) - Cantoria Brasileira é o espetáculo que lotou o Canecão na festa dos 25 anos da Kuarup. O primeiro time da música de raiz toca e canta, em duos, trios, ou todos juntos, um panorama inédito do nosso Brasil de Dentro, no encontro do melhor das estéticas caipira e nordestina.

Faixas:

01. Luar do Sertão (Catulo Cearense) – Todos	11. Vazante (Chico Lobo) – Chico e Carlinhos (instrumental)
02. Campo Branco (Elomar) – Elomar	12. Tropa (Chico Lobo) – Pena, Chico e Carlinhos
03. O Pidido (Elomar) – Elomar	13. Romaria (Renato Teixeira) – Renato, Pena, Natan e banda
04. Arrumação (Elomar) – Elomar e Xangai	14. Balanceando (Seu Chico Alves de Ubatuba) – Renato, Natan, Oswaldinho e banda
05. O homem tem que ter mulher (Juraildes da Cruz) – Xangai	15. Tocando em Frente (Renato Teixeira/Almir Sater) – Renato, Natan, Oswaldinho e banda
06. Pequeninina (Renato Teixeira) – Xangai e Natan	16. Canoeiro (tradicional) – Todos
07. Bebê (Hermeto Paschoal) – Paulo Sérgio e Heraldo (instrumental)	17. Vida de Viajante (Luiz Gonzaga/Hervê Cordovil) – Todos
08. Caicó (Villa-Lobos, Milton Nascimento, Teca Calazans) – Teca, Paulo Sérgio e Heraldo	
09. Acauã (Sinhô) – Teca e Heraldo	
10. Vaca Estrela e Boi Fubá (Patativa do Assaré) – Pena, Chico e Carlinhos	

Ficha técnica:

Dirigido e Produzido por Mario de Aratanha
Gravado ao vivo em Niterói, no Teatro do Centro de Artes da UFF por Vegas Studio, e em Poços de Caldas na 20ª Festa Uai por Audiomobile, em agosto de 2002
Assistente de Produção: Remy de Aratanha
Coordenação de produção: Janine Houard
Mixado por Sérgio Lima Netto no Estúdio On-Axis, Araras, RJ
Masterizado por Luigi Hoffer (DMS, Rio)
Projeto gráfico: Janine Houard

Anexo II

Discografia de Elomar Figueira Mello

Fotos: Livio Campos (capa) e Paulinho Muniz (fundo)
Assessoria de imprensa: Nani Santoro e Ricardo Bello
Em memória de Ailton Barbosa e Marcus Pereira
Uma produção comemorativa dos 25 anos da Kuarup Discos
(P) 2002 Kuarup Produções Ltda
KCD 173

20 Anos de Cantoria (2004) - Há 20 anos atrás reuniram-se em Salvador quatro dos maiores cantadores e violeiros do Brasil e fizeram uma histórica Cantoria no Teatro Castro Alves. Foi a primeira gravação ao vivo com tecnologia digital no Brasil, e os 3 CDs resultantes - há anos entre os maiores sucessos da MPB - são agora reunidos em uma caixa comemorativa com o repertório completo. Um presente antológico!

Faixas: ver Cantoria 1, 2 e 3

Ficha técnica: idem
(P) 2004 Kuarup Produções Ltda
zKCX – 1002