



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
Departamento de Letras e Artes



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL

O SERTÃO MEDIEVAL DE ELOMAR
Releituras da poética medieval ibérica e nordestina
no cancionero elomariano

Renailda Ferreira Cazumbá

FEIRA DE SANTANA
AGOSTO DE 2009.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA

Departamento de Letras e Artes



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL

O SERTÃO MEDIEVAL DE ELOMAR

**Releituras da poética medieval ibérica e nordestina
no cancionero elomariano**

Renailda Ferreira Cazumbá

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural da UEFS, tendo como Orientador o Professor Doutor Márcio Ricardo Coelho Muniz, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura.

Feira de Santana, 07 de agosto de 2009.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA

Departamento de Letras e Artes



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL

O SERTÃO MEDIEVAL DE ELOMAR
Releituras da poética medieval ibérica e nordestina
no cancionero elomariano

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação
em Literatura e Diversidade Cultural, avaliada e aprovada por

Professor Doutor Márcio Ricardo Coelho Muniz
(Orientador)

Professora Doutora Simone Guerreiro (Membro)

Professor Doutor Francisco Ferreira Lima (Membro)

Feira de Santana, 07 de agosto de 2009.

Dedicatória:

Dedico este breve trabalho
Para quem tem admiração
Aos que vivem da letra
da glosa, do verso e da canção
Para todos os cantadores
que cantam com empolgação.

Aos poetas populares
Pela força da criação
Em especial a Bule-Bule
Antônio da Conceição.
Porque cultiva e vive da arte
Do povo do meu sertão.

Dedico também aos anônimos
Que poetizam em parceria
Dão vida à voz e à letra
Cantam e glosam com alegria
Criam mesmo na adversidade
Fazem versos com maestria

A Elomar, grande “malungo”,
Pela genialidade
Pela grandeza da obra
E imensa musicalidade
Por reavivar cavaleiros e donzelas
Com a sua medievalidade.

Com sua criação poética
Nos faz crescer a imaginação
Reanima duelos e batalhas

Põe a memória em ação
Com grande força musical
Renova a Idade Média no sertão.

A todos os pesquisadores
Que vivem destes ardis
Pela persistência e astúcia
Dribla a escassez infeliz
Fazendo pesquisa na marra
Contribui com o país.

A todos os professores
Que têm tino e dedicação
Lembrem a leitura liberta
Faz o senso crítico e a imaginação
Invistam na Literatura
Para cumprir esta função

Dedico à minha família
Pois esperou com paciência
Foi pesquisador sem academia
Presenciou dores imensas
Cantou, chorou, vibrou comigo
Pelo bem da Ciência.

Agradeço,

A Deus e a todas as forças que nos trazem lucidez, serenidade e energia para o parto das idéias.

Ao Professor Márcio Muniz, orientador da pesquisa, por ter acreditado, pela paciência e competência.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, pelas contribuições teóricas, afetivas e existenciais.

À Professora Simone Guerreiro, pelas contribuições, amizade e cumplicidade no sujeito da pesquisa.

Às funcionárias do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, em especial, Lúcia, Lindinalva e Gislene, pela atenção e amizade.

Aos professores do Departamento de Educação da UEFS, em especial, Denise, Wilson, Francisco de Assis, Fátima, Fani, Charles, Rejane Cristine, Ana Rita, Rosângela Souza e amigos do NIT, que torceram e vibraram comigo durante a pesquisa.

À família, lugar de assento e porto seguro, em especial, ao meu pai José Cazumbá, homem-memória, a Cleves, cavalheiro e fiel escudeiro, pelo amor e entrega, aos meus filhos Vitória, Vítor e Cauã, energia vital.

Aos amigos, incentivo na jornada, em especial, à Professora Pensilvânia, parceira e amiga, à Professora Heloísa Barretto, pela amizade e correções, a Miguel Almir, de grande alma e presença, a Telito Rodrigues, “malungo de alma maneira”, cúmplice no sujeito da pesquisa, a Gabriel Evangelista, pela intensidade e paixão poética.

Aos estudantes do Curso de Letras da UEFS que compartilharam comigo as dores e as alegrias da pesquisa.

Muito obrigada!

Cantiga medieval
Jorge Linhaça

*Entr'as sombras difusas
sobr' o reino de algures
canto as fadas e musas
em algum lugar alhures.
`a minha musa eu peço:
Amor eterno me jures...
seja em prosa ou verso
e nunca mais me tortures.*

*Voam dragões e as fadas,
em cada um, há magia,
fantasia abençoada
raiz da minha utopia.*

*Se eu não sou cavaleiro,
deixai-me ser menestrel,
e compor meu cancionero
aos teus beijos, doce mel.
meu minueto primeiro,
seja rondó ou rondel,
sonhos de um seresteiro
que quer levar-te ao céu.*

*Voam dragões e as fadas,
em cada um, há magia,
fantasia abençoada
raiz da minha utopia.*

*Meu castelo sobr' o monte,
cosntruí nos olhos teus,
sol que brilha no horizonte
poesia que Deus me deu.
Água que jorra da fonte,
que minha boca bebeu,
não há quem ela confronte
a água dos lábios teus.*

*Voam dragões e as fadas,
em cada um, há magia,
fantasia abençoada
raiz da minha utopia.*

*Na sinfonia do tempo,
em odes ou elegias,
voam nas asas do vento
os versos desta poesia,
que julga dar-te alento,
nas noites, hoje, tão frias,
pois dela me alimento,
dia e noite, noite e dia.*

(<http://sendacultural.wordpress.com/2008/05/30/cantiga-medieval/>)

RESUMO

O trabalho pretende investigar a releitura da poética medieval ibérica e nordestina no cancionero elomariano, refletindo sobre a sua inserção no contexto cultural da contemporaneidade. Através dos procedimentos de análise da literatura comparada, faremos um cotejo entre o texto poético-musical de Elomar e a poesia trovadoresca galego-portuguesa, para refletir sobre a atualização dos temas, das formas estilísticas e do imaginário medieval nas canções desse compositor. Para essa análise, tomaremos como base os conceitos de *releitura* e de *intertextualidade*, inspirados na interface ente a *música* e a *literatura*. Verificamos que a literatura medieval atua como uma matriz temática e estilística que se presta à composição de novos textos e, no Cancioneiro elomariano, é retomada, atualizada e remodelada a partir do cotidiano e do imaginário sertanejo. Consideramos, ainda, que a linhagem medieval da obra de Elomar se estabelece por meio do diálogo com a poética popular do Nordeste, pela retomada das formas e dos temas que foram conservados e transmitidos pela oralidade e pela memória popular. As inovações e contribuições do texto novo em relação ao texto retomado da tradição possibilitam a inserção de Elomar no contexto cultural da contemporaneidade, pois a sua obra propõe um diálogo entre a tradição e a modernidade, a oralidade e a escritura, a cultura popular e a erudita, sem estabelecer polarizações entre essas modalidades e, com isso, atualiza os símbolos da cultura.

Palavras-chave: Elomar, literatura medieval, releitura, memória, oralidade.

ABSTRACT

This study aims to investigate the reinterpretation of medieval poetry of the Iberian Peninsula and Northeast in the songbook elomariano, reflecting on their integration into the contemporary cultural context. Through the analysis procedures of comparative literature, will make a comparison between the poetic text and musical poetry of Elomar and Galician-Portuguese troubadour, to reflect on the upgrade of themes, stylistic forms and medieval imagery in the songs of this composer. For this analysis, we will build on the concepts of intertextuality and re-reading, inspired interface loved music and literature. We found that the medieval literature serves as a thematic and stylistic matrix that provides the composition of new texts and in Cancioneiro elomariano resumed, refreshed and renewed from the everyday and the imaginary swing. We also consider that the line of the medieval work of Elomar is established through dialogue with the poetry of the Northeast, the resumption of shapes and themes that have been preserved and transmitted by oral and folk memory. Innovations and contributions of new text on the text reproduced from tradition to allow insertion of Elomar in the contemporary cultural context, for his work proposes a dialogue between tradition and modernity, speaking and writing, popular culture and academic without establish polarization between those rules and consequently updates the symbols of culture.

Key-words: Elomar, medieval literature, rereading, memory, speaking

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| 1 INTRODUÇÃO | 12 |
| 2 DO CANCIONEIRO ELOMARIANO: RELEITURAS E INTERTEXTOS..... | 17 |
| 2.1 O caráter de medievalidade em Elomar | 17 |
| 2.2 A construção do <i>cancioneiro sertanez</i> | 28 |
| 2.3 Elomar em diálogos intertextuais..... | 38 |
| 3 A LETRA E A VOZ: MATRIZES TEXTUAIS E ESTÉTICAS..... | 53 |
| 3.1 Uma “literatura” da letra e da voz | 53 |
| 3.2 Da arte de trovar medieval..... | 58 |
| 3.3 A literatura popular do Nordeste | 69 |
| 4 A LETRA: O LIRISMO MEDIEVAL NO CANCIONEIRO SERTANEZ | 79 |
| 4.1 O poeta e o cantador: Elomar leitor de literatura | 79 |
| 4.2 <i>Vem amiga visitar...</i> : lirismo medieval no sertão | 90 |
| 4.3 Temas medievais em <i>O rapto de Joana do Tarugo</i> | 115 |
| 5 A VOZ: A MEMÓRIA MEDIEVAL RELIDA PELA TRADIÇÃO ORAL | 123 |
| 5.1 <i>O cantador pede licença: a tenção</i> da cantoria | 123 |
| 5.2 <i>A Donzela Tiadora</i> : cordel no texto da canção | 135 |
| 5.3 <i>Cantiga de Boi Incantado</i> : vozes do romanceiro ibérico | 143 |
| 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 156 |
| REFERÊNCIAS | 163 |

INTRODUÇÃO

Elomar Figueira Mello, baiano de Vitória da Conquista, busca no fazer poético-musical uma forma de harmonização da arte com os valores do homem do sertão. Entretanto, essa harmonia aparente reveste sua poesia de ambigüidades e de paradoxos, de teias e “tramas”, como o traçado das galhas do pé de umbuzeiro, árvore símbolo do sertão. Produz uma obra na contemporaneidade, mas com um olhar voltado para o passado rural do sertão, de onde intenta encontrar os valores arcaicos que dão forma a essa “lira bucólica” destoada do clima urbanizado de nosso tempo.

Elomar cria uma poesia de ambiência campestre e recusa-se a trabalhar e participar do mercado musical urbano, porém paradoxalmente, o compositor mantém um público urbano fiel, seus “cúmplices”, que o acompanham nos concertos nas grandes capitais do país. Sua recusa em participar do quadro musical da contemporaneidade reveste-se de ambigüidades, pois embora rejeite a aparição na mídia e no mercado fonográfico, Elomar mantém uma produção de concertos e divulgação de seu trabalho, que o faz artista conhecido.

Interessante é o olhar bifronte de Elomar, mirando ao mesmo tempo o passado medieval europeu e, por outro lado, nossas identidades culturais, os símbolos que permeiam o nosso imaginário, os mitos, as marcas de nossa brasilidade, usados em sua poética como elementos para a representação de um “sertão profundo” insólito, desértico, trágico, épico e ao mesmo tempo lírico e idílico. Por meio do canto e da música representa um sertão físico, geográfico e que o circunstancia, recortando tematicamente a migração nordestina, que se aninha na formação imagético-discursiva de representação do Nordeste brasileiro, mas utiliza-se também dos elementos da música sinfônica em diálogo com a vertente poético-musical popular. A partir desses componentes, Elomar demarca criticamente o seu lugar ambíguo de artista e intelectual na cena contemporânea: como intelectual, pensa nos valores da realidade atual, elaborando uma postura racional e crítica contra capitalismo e o imperialismo, mas ao mesmo tempo rejeita essa postura crítica e enquanto homem religioso e proprietário de terras que se refugia no imaginário medieval e arcaico.

Como se pode perceber, não é fácil tentar “domar” essa força estranha com uma simples investigação acadêmica desse bardo deslocado em seu tempo, pois o ambíguo não se deixa explicar, tem várias faces. O seu ser complexo é dionisíaco e apolíneo, simultaneamente (COLLY, 1996). Como Dionísio, nos arrasta para o precipício, para o lúdico e para o jogo, em busca de nossas feras desconhecidas e irracionais, para os lugares mais fundos de nossa

alma, recuperando símbolos da cultura popular, da luta do bem contra o mal, como a história do boi misterioso, feroz e indomável, que o compositor retoma na “Cantiga do Boi Encantado”, uma de suas canções que analisaremos. A partir de uma postura centrada, apolínea, o compositor orienta-se através dos símbolos cristãos e pensa “um sagrado centrado e fixo” (GUERREIRO, 2007). Nesta vertente, canta uma lira serena, inteligente e racional, afirmando poeticamente o tempo atual do sertão permeado por símbolos da religiosidade judaico-cristã. Na seca, o poeta representa o “tempo ruim”, mas desejoso do “tempo da vinda”, ou seja, da chuva e com ela a promessa de uma nova era para os sertanejos, como nas imagens simbólicas e esperançosas retratadas na canção “Campo branco”, em que espera do catingueiro se funda nas promessas de Deus e na volta de Jesus Cristo.

Contrariamente a uma poesia bucólica, que nos apresenta o *fino amor* das senhoras e dos cavalheiros sertanejos, Elomar evoca o imaginário religioso e escatológico do homem sertanejo, como o vale sem retorno, – que no imaginário rural representa a cidade grande –, de onde não se retorna a não ser enfrentando os perigos da morte. Aproxima elementos díspares da religiosidade popular e do judaísmo cristão, como na “Noite de Santo Reis”, em que o nascimento de Jesus é retratado a partir do calendário festivo do catolicismo popular.

Ele compõe versos para ser acompanhado ao som da viola, canta um canto solitário nos moldes do passado ibérico, no entanto, vivendo em um cenário traumático da história “pós-colonial”, em que presenciamos ainda a superação do mal-estar inerente à colonização e a nossa conformação cultural periférica. Na literatura, diversos projetos de afirmação da identidade cultural intentam dar espaço para as vozes silenciadas pela barbárie da colonização europeia, trazendo a emergência de diversas “textualidades culturais” (SEIDEL, 2007) e não apenas o texto literário dos estudos tradicionais. Em suas composições, ao retratar a cultura popular e a erudita, Elomar não as aborda de forma elitista e dicotômica, pois as considera como diferentes artefatos culturais, em que os referenciais da tradição cultural nordestina, o cordel, o repente e a cantoria, são postos em diálogo com os componentes da cultura canonizada, como música orquestral-sinfônica e a tradição literária escrita. As canções elomarianas apresentam-se como um produto híbrido, pois realizam uma releitura de diversas manifestações artísticas, trazendo também as expressões culturais tanto da oralidade como da escritura.

Neste contexto, este trabalho intitulado *O sertão medieval de Elomar: releituras da poética medieval ibérica e nordestina no Cancioneiro elomariano* pretende abordar reflexivamente a reelaboração dos temas e dos componentes estilísticos da tradição

trovadoresca e do imaginário medieval nas peças do Cancioneiro, conjunto de peças do autor, de caráter épico-lírico, que foi construído ao longo de sua carreira artística. Pretendemos traçar um percurso de análise que afirme a remodelagem feita da poética medieval ibérica na obra de Elomar e demonstre que ela se dá em duas vertentes: a primeira, diz respeito à leitura realizada pelo poeta da literatura medieval ibérica, da qual ele filtra os elementos temáticos e formais da tradição literária escrita para compor novas peças textuais. A segunda pretende revelar como Elomar filtra os componentes medievais através da pesquisa da tradição poética popular do Nordeste. Essa tradição, sabemos, mantém a oralidade e a memória como matéria poética, embora se manifeste também por escrito, como é o caso do folheto de cordel.

No primeiro capítulo, *Do Cancioneiro elomariano: releituras e intertextos*, demonstramos a caracterização do cancioneiro elomariano, o que é, como se constitui, os gêneros cultivados, buscando revelar o contexto sociocultural que foi palco para a construção do conjunto da obra do autor. Abordamos o problema da linhagem medieval de sua poesia e como esse aspecto contribuiu para a construção de diversas denominações estereotipadas sobre o autor, divulgadas pela mídia brasileira, através de matérias jornalísticas em momentos diferentes de sua carreira musical e nas entrevistas concedidas a João Omar Carvalho de Mello, filho do compositor, a Simone Guerreiro e Eduardo Bastos, analistas argutos da trajetória artística do compositor.

Buscamos, também, neste capítulo, desmistificar a imagem projetada do compositor de “menestrel” e “trovador”. Para tanto, investigaremos a linhagem medieval de sua obra com base na Literatura Comparada, a partir dos conceitos de intertextualidade e de releitura, estudados por Sandra Nitrini (1997), Tânia Carvalhal (1992) e Linda Hutcheon (1989). Serão úteis também as reflexões sobre a relação entre música e literatura feitas por Solange Ribeiro de Oliveira (2003), Carlos Rennó (2003) e Afonso Romano Sant’Anna (1998; 2001).

No segundo capítulo, *A letra e voz: matrizes textuais e estéticas*, traçamos uma revisão bibliográfica aliada a aportes teóricos sobre as matrizes estéticas do compositor. Apresentamos o contexto sociocultural das poéticas da voz – a poesia medieval galego-portuguesa e a poesia popular do Nordeste –, que consideramos serem as matrizes textuais e estéticas que sedimentam a poética elomariana. Neste capítulo, exploramos o conceito de “poética da voz”, particularmente discutido por Zumthor (1997; 2001), Ferreira (1979; 2003) e Santos (1995) e investigamos as principais questões que envolvem as abordagens sobre a literatura oral /escrita filtrada por Elomar na composição de seus poemas escritos. A incursão

no contexto cultural e poético da Idade Média será orientada pelos estudos de Maleval (2002), Lapa (1966), Vieira (1992), Spina (1991) e Bréa (1998).

O terceiro e o quarto capítulos são destinados à análise das canções. Em *A Letra: o lirismo medieval no cancioneiro sertanejo*, fazemos uma análise dos intertextos e das reelaborações das cantigas líricas trovadorescas nas canções “Cantada”, “Deserança”, “Cantiga de amigo”, “Incelença pro amor retirante”, “Joana Flor das Alagoa”, “Canção da Catingueira”, “Campo branco” e “O rapto de Joana do Tarugo”, para perceber como e por que Elomar retoma a tradição poética medieval através de uma leitura crítica do cânone, convertendo-se numa atitude política do poeta diante da modernidade, pois suas canções líricas trazem o contexto da identidade sertaneja em diálogo com a tradição ibérica medieval. Consideramos o rol das leituras do compositor da tradição medieval trovadoresca, buscando compreender as contribuições da poética desse autor em relação ao texto retomado e em relação ao quadro cultural da contemporaneidade. Dentre os estudiosos da retomada do cânone medieval na atualidade, adotamos como parâmetro de análise as reflexões de Maleval (2002) sobre o Neotrovadorismo.

No quarto capítulo, *A voz: a memória medieval relida pela tradição oral*, investigamos como Elomar dialoga e reelabora os temas e as formas da poesia oral do Nordeste brasileiro, que conservou muitos componentes da literatura medieval, através das canções “O violeiro”, “Desafio”, do *Auto da Catingueira*, “A Donzela Tiadora” e a “Cantiga do Boi Encantado”. Neste sentido, analisamos as poesias em que Elomar retoma a tradição poética do Nordeste e dialoga com o código de comportamento amoroso da lírica medieval, tendo, porém, o cotidiano e a linguagem sertaneja como lugar de enunciação. As reflexões de Ferreira (2002) e de Woensel (1999) são valiosas e nos auxiliam no percurso das análises.

Essa ambiência medieval presente nas composições de Elomar é captada através da releitura de uma matriz textual presente em diversas manifestações da poética oral nordestina: formas e gêneros de uma literatura que tinha a oralidade e a teatralidade como uma de suas mais fortes características. A literatura medieval compunha-se de formas poéticas narrativas e também em prosa, as quais chegaram ao Brasil através da bagagem colonizadora portuguesa, mantendo-se como uma fonte de gêneros e temas poéticos. Analisamos o exercício de reelaboração intertextual realizado pelo compositor, o qual busca nas raízes culturais do Nordeste elementos para uma leitura do medieval na contemporaneidade.

Se a condição temporal e discursiva afirmada por Elomar em seu projeto artístico é medieval, como queremos crer, rejeitando os modelos atuais da sociedade tecnocrata e da

dessacralização da linguagem poética, essa condição é também cooptada pela afirmação de um *locus* que insere o texto medieval no contexto social e no imaginário do sertão, afirmando uma identidade cultural a partir da região Nordeste. Através da afirmação dos valores locais, o compositor incorpora a fala, os valores, as formas de cantar e guardar o passado português, mas também o negro e o ameríndio, pois retoma também os mitos da memória popular e coletiva brasileira.

Dessa forma, pensamos que Elomar reafirma sua condição do poeta contemporâneo e de leitor crítico da tradição, visto que, ao invés de separar essas vertentes, busca coaduná-las em seu projeto estético e poético, de forma a afirmar que a tradição e a modernidade não se excluem, mas se interpretam e se complementam. Tal característica é intrínseca aos discursos modernos e pós-modernos que, conforme Zanni (2003), em sua configuração polifônica, busca os diálogos entre diversas vozes e discursos, caracterizando-se pela hibridez e pluralidade. Em suas canções medievais e *sertanezas*, Elomar esmiúça, reinventa e remodela as formas do passado, de acordo com as leituras que faz dessa tradição, mas utilizando-se dos recursos da cultura popular, como o cordel, da literatura canonizada e da cultura de massa contemporânea, como o cinema, a partir de um projeto artístico, que busca uma relação com a identidade cultural e o diálogo com as diferentes linguagens.

1 DO CANCIONEIRO ELOMARIANO: RELEITURAS E INTERTEXTOS

1.1 O caráter de medievalidade em Elomar

Os aspectos temáticos e formais do medievalismo podem ser considerados como uma vertente importante da composição poético-musical de Elomar, que tem sido reafirmada por vários pesquisadores de sua obra e, também, pelo próprio compositor. Assim como Ariano Suassuna e José Lins do Rego, cujas fontes medievais já foram abordadas em diversos trabalhos ensaísticos¹, Elomar reelabora temas, motivos, formas e elementos culturais da Idade Média na contemporaneidade, trazendo em suas composições os aspectos temáticos da religiosidade cristã e da visão mística do homem medieval e o lirismo das cantigas trovadorescas ibéricas.

A linhagem medieval de suas composições tem contribuído para a construção de diversas denominações estereotipadas sobre o autor, divulgadas pela mídia brasileira, através de matérias jornalísticas em momentos diferentes de sua carreira musical, principalmente, em ocasiões de sua apresentação em concertos nas principais capitais do país. A imprensa, ao divulgar esses concertos, apresenta Elomar como um “trovador”, um “menestrel”, “um príncipe da caatinga”, deslocado de seu tempo, que revive os tempos áureos dos cavaleiros medievais na contemporaneidade.

A primeira dessas caracterizações, Elomar como um trovador medieval enraizado no sertão, foi atribuída por Vinícius de Moraes, na apresentação do disco “Das barrancas do Rio Gavião”, em 1973, quando o músico-poeta deu a Elomar o epíteto de “príncipe da caatinga”, reconhecendo com isto as matrizes medievalizantes presentes em sua obra, aliadas aos elementos regionais do folclore brasileiro (MORAES, 1973).

Nessa apresentação, Vinícius atesta que a composição poético-musical de Elomar compõe-se da mistura tanto dos elementos do romanceiro medieval ibérico como do cancionero nordestino, do cordel e das toadas do sertão. Vinícius o apresenta no encarte do disco citado com palavras cheias de superlativos relacionados à medievalidade de suas composições musicais:

¹VASSALO, Lígia. *O sertão medieval: as origens ibéricas do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993. FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. *O sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna: espaço regional, messianismo e cangaço*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2006.

Pois assim é Elomar Figueira de Melo: um príncipe da caatinga, que o mantém desidratado como um couro bem curtido, em seus 34 anos de vida e muitos séculos de cultura musical, nisso que suas composições são uma sábia mistura do romancero medieval, tal como era praticado pelos reis-cavaleiros e menestres errantes e que culminou na época de Elizabeth, da Inglaterra; e do cancionero do Nordeste, com suas toadas em terças plangentes e suas canções de cordel, que trazem logo à mente os brancos e planos caminhos desolados do sertão, no fim extremo dos quais reponta de repente um cego cantador com os olhos comidos de glaucoma e guiado por um menino - anjo a cantar façanhas de antigos cangaceiros ou "causos" escabrosos de paixões espúrias sob o sol assassino do agreste (MORAES, 1973).

Desde esses comentários de Vinícius de Moraes, ressaltando os valores arcaicos tanto ibéricos quanto sertanejos cultivados pelo compositor, a imprensa brasileira vem alargando a idéia de que Elomar é o herdeiro da tradição musical dos trovadores e menestres medievais, baseando-se em suas raras apresentações nos palcos para construir a imagem de um violeiro e cantador tradicional, sem buscar uma atitude mais crítica sobre a produção musical do autor. A apresentação de Vinícius, no entanto, foi importante para a carreira do compositor, ao trazer mais visibilidade para a sua produção musical, que no momento sofria as restrições do mercado e círculo musical, por ser considerada música regional, com uma temática local, em detrimento do cosmopolitismo e da visibilidade internacional que se buscava para a produção musical da época.

Em 1985, o "Tablóide digital" divulgou uma matéria sobre Elomar, ressaltando a qualidade de seus discos, especialmente de *Na quadrada das águas perdidas* (1978), considerado em 1980, pela Associação Paulista de Críticos de Arte, como o melhor disco da década de 1970. Na matéria, o jornalista e também crítico de música Aramis Millarch denominava Elomar de "trovador ibérico-baiano", que "traz na música do interior a substância ibérica", ressaltando mais uma vez o epíteto de trovador do sertão (MILLARCH, 1985, p. 8).

Embora Elomar não corrobore as adjetivações sobre sua imagem, reafirmando os epítetos e alcunhas, a vertente medieval também é enfatizada pelo músico-poeta. Em entrevista a Jurema Paes, Elomar afirma que canta um canto da Idade Média: "eu tenho uma fundamentação trovadoresca, meu trabalho é fundamentado naquela música, longe.. séc. XII, XIII, XIV – vamos dizer assim que a minha música tenha vindo lá dos fundamentos da ordem dos templários" (MELLO, 1996, p. 3).

Simone Guerreiro, pesquisadora da obra do autor, afirma que Elomar, no início de suas gravações, reforçava em apresentações cênicas essa imagem de narrador arcaico, de

cantador tradicional ou menestrel, associando a sua imagem às figuras arquetípicas do aedo da Grécia antiga, do rapsodo ambulante e dos menestréis e mestres-cantadores da Idade Média:

Na década de 70, ao iniciar as primeiras gravações, incentivado por insistentes amigos, o compositor apresenta-se para o público ao estilo do cantador tradicional ou menestrel. Diferentemente de um cantor – cujas apresentações espetacularizam o show –, o cantador, em suas apresentações cênicas, traz à memória a figura do narrador arcaico, poeta popular ambulante acompanhado por instrumento musical. [...] Elomar configura-se, sobretudo, como trovador ou jogral, uma vez que, além de compor os textos, também os executa (GUERREIRO, 2007, p. 43).

Guerreiro afirma ainda que, aliada à imagem do trovador medieval, é possível enumerar os poetas-cantores com os quais Elomar teve contato na infância e que influenciaram também na construção do modelo de artista, que perpassa toda sua obra, inspirada na figura do violeiro-cantador, remetendo a um tempo em que a cantoria de viola era prática comum no sertão: “Este violeiro recorre no ato performativo a um saber oral que depende da capacidade da improvisação e do conhecimento específico de um conjunto de regras e diferentes estilos” (Idem, p. 45).

Pensamos que esses aspectos, se mal compreendidos, atuam para reforçar a imagem projetada do compositor como menestrel e trovador, deslocado de seu tempo histórico e alheio à realidade contemporânea, “um antimoderno ou até mesmo pré-moderno” (Idem, p. 70). O anacronismo se justificaria por uma busca do passado, renegando os valores e crítica social da realidade presente.

No entanto, se analisados a partir de uma perspectiva teórica adequada, através das abordagens teórico-metodológicas da Literatura Comparada, da Teoria textual ou da Semiologia, que analisam as influências de um texto sobre outro e as relações entre os discursos, por exemplo, pode-se considerar o caráter de negociação que a obra de Elomar mantém com o passado, não apenas como herança ou continuidade cultural, mas como uma apropriação, geralmente feita por poetas “movidos por uma autoconsciente intertextualidade que faz dialogar, mantendo-lhes as diferenças, o presente e o passado” (MALEVAL, 2002, p. 25).

Por meio dessas abordagens, pode-se verificar que a presença desses elementos na obra do compositor não acontece de forma espontânea ou a partir de uma genealogia que confirme a sua filiação com o passado ibérico, tornando-o um herdeiro da tradição medieval. Neste sentido, cabe ao pesquisador, ao analisar a obra de Elomar, considerar que a retomada da tradição medieval é resultado de uma escolha consciente do autor, a partir de mobilizações

dos recursos textuais e extra-textuais (do imaginário, da história) provenientes de suas leituras dessa tradição.

Esses aspectos podem favorecer a compreensão do caráter dialógico e polifônico da obra de Elomar, que através de um processo de releitura permite o deslocamento de formas e temas do passado ibérico. Muitos pesquisadores afirmam que as formas poéticas do passado, se relidas em outros contextos musicais, literários e filosóficos, sofrem atualizações e releituras, a partir da montagem e da reutilização de seus elementos, realizadas por diversos poetas do modernismo brasileiro. Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Cecília Meireles foram alguns dos poetas do Modernismo que se utilizaram das formas do Trovadorismo galego-português para compor releituras dessa tradição, atualizando-a com elementos do presente. Mesmo nesse período em que se afirmava um ideário nacionalista em detrimento da cultura européia, os poetas souberam aproveitar a herança das nossas origens líricas, como o próprio Mário de Andrade, que no poema “O trovador”, de *Paulicéia Desvairada* (1922), se dizia “um tupi tangendo um alaúde” (ANDRADE, 1987a, p. 83).

Segundo Maleval (2003, p. 134), “apesar do furor iconoclasta do Modernismo, a nossa poesia inscrevia-se também em uma tendência que se observava em outros países, como em Portugal e na Galiza”, esta última, segundo a autora, ainda mais valorizada por ligar-se a preocupações com a identidade galega, “vilipendiada por séculos”. Maleval explica também que, na Galiza, esse movimento recebeu a denominação de Neotrovadorismo².

No caso específico de Mário de Andrade, um poeta modernista, a fixação pelos elementos da poética trovadoresca o fez compor canções de amor e amigo, mantendo a ambiência do amor cortês e os diversos recursos formais das cantigas, no entanto, “renovando-lhe o ideário e a linguagem” (MALEVAL, 2002, p. 28). O poeta trouxe para a ambiência crítica e renovadora do Modernismo os aspectos da tradição lírica medieval. No poema “Ruas do meu São Paulo”, do livro *Lira Paulistana* (1945), é perceptível um explícito diálogo com a cantiga “Ondas do mar de Vigo”, do trovador galego do século XII Martin Codax:

Ruas do meu São Paulo,
Onde está o amor vivo,

²A língua galega fora sufocada na Galiza, em prol do castelhano, pelos ímpetus centralizadores dos governantes espanhóis, principalmente a partir dos Reis Católicos, em fins do século XV. Apenas no século XIX reassumiria o seu *status* literário, ela que sobrevivera apenas na oralidade. Com a ditadura de Franco sofreria novo golpe, felizmente não mortal, visto que hoje sobrevive em fecunda literatura. MALEVAL. M. do AMPARO T. O (desen)canto medieval na poesia de Cecília Meireles. Em: *Scripta*, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 134-145, 1º sem. 2003.

Onde está?
Caminhos da cidade,
Corro em busca do amigo,
Onde está?

Ruas do meu São Paulo
Amor maior que o cibo,
Onde está?

Caminhos da cidade,
Resposta ao meu pedido,
Onde está?

Ruas do meu São Paulo
A culpa do insofrido,
Onde está?

Há de estar no passado,
Nos séculos malditos,
Aí está. (ANDRADE, 1987a, p. 355).

No poema, os elementos da tradição poética medieval são mantidos, como o paralelismo dos versos hexassílabos, mas as indagações de amor da donzela das cantigas de amigo são substituídas por um questionamento sobre as injustiças sociais. Essa intertextualidade consciente nada tem de anacrônica, pois revela as diversas releituras que podem ser feitas da tradição, sem prejuízo aos poetas do presente, que criam “um novo texto, prene de elementos medievais e contemporâneos, apontado para uma forma híbrida que não é tão-somente uma glosa do modelo, é algo novo, inusitado, carregado de cores do tempo e do imaginário em que foi produzida” (SILVA, 1999, p. 552). O texto antigo é, portanto, atualizado no momento presente, misturando-se os elementos temáticos e formais, mas se distinguindo quanto aos objetivos e à ideologia dos poetas de seu tempo.

A presença do passado ibérico na obra de Elomar já foi analisada como “um recurso retórico e estilístico, inovando tanto o texto verbal quanto o musical”, que possibilita o deslocamento de temas e formas do passado para a contemporaneidade, sem anacronismos (GUERREIRO, 2007, p. 190). Essa retomada do passado rural do sertão também é vista pela pesquisadora como um procedimento de releitura da tradição popular por parte do poeta, que não “visa a buscar relíquias do passado, nem, – nostalgicamente – resgatar elementos perdidos, muito menos é reminiscência da memória esquecida, a partir da idealização do Brasil arcaico” (Idem, p. 190). Para a pesquisadora, Elomar projeta novos sentidos para o texto retomado, buscando atualizá-lo a partir das vivências e da realidade do sertão e

utilizando-se, principalmente, de temáticas e elementos formais da tradição poética nordestina.

Ainda em relação a este aspecto, Ricardo Zani esclarece que uma das características principais dos discursos modernos e pós-modernos é sua configuração polifônica, na qual é possível o encontro de diversas vozes e discursos, propiciando uma convivência heterogênea de diferentes épocas:

Os discursos modernos e pós-modernos tendem a ser polifônicos e se relacionam com o presente e o passado, concebendo-se como uma montagem que é alcançada por meio da fusão de elementos oferecidos por outros discursos distintos, sem, contudo, perder a singularidade de cada um, afirmando assim, o seu caráter intertextual para atingir seus objetivos (ZANI, 2003, p. 128).

Esses aspectos são importantes, principalmente, se pensarmos no caráter performativo agenciado pela canção popular de que nos fala Zumthor (2005), para quem a canção tem enorme poder de atualização de elementos a cada nova interpretação e, ao ser executada, possibilita a atualização dos elementos da *performance*, através da coexistência da oralidade, dos gestos e da atividade verbal. Segundo o autor, “a execução ou *performance* de uma canção é em larga medida parte de sua criação” (ZUMTHOR, 2005, p. 74). Através da atuação oral e gestual, o intérprete atualiza as bases de uma tradição no ato performático. Zumthor ainda assinala que “desde as primeiras décadas do nosso século, sente-se um desejo, emanado pelos próprios poetas, não apenas de oralizar a poesia, de restaurar nela a presença da voz, como também de cantá-la” (Idem, p. 74). Para o autor, cada interpretação dada a uma canção torna possível a atualização de seus elementos constituintes, principalmente pela valorização da expressão cênica que a execução pode propiciar.

Este aspecto é abordado por Cohen, ao afirmar que a *performance* é, antes de tudo, uma expressão cênica. Segundo o autor, um quadro sendo exibido para uma platéia não caracteriza uma *performance*; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la (COHEN, *apud* BASTOS 2006, p. 86). A *performance*³ é um espaço de teatralidade que permite, por exemplo, a ficcionalização e a criação de uma personagem, aspecto que é explorado por Elomar, conjuntamente com a sua *dicção*⁴, em suas apresentações em

³Santos (2006) afirma que se “a transmissão e a recepção de uma obra forem orais e coincidirem no tempo e no espaço fala-se em *performance*” (p. 16).

⁴“Toda composição, pelo modo como relaciona letra e melodia, contém um projeto de dicção a ser desenvolvido pelo cantor e pelo arranjador” (TATIT, 1996, p. 11).

concertos, encenando a personagem do violeiro e do menestrel. Luiz Tatit afirma que no mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito, mas a maneira de dizer.

Nesta perspectiva, o equilíbrio entre elementos melódicos, lingüísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial coadunam-se para formar a singularidade de cada intérprete ou criador, que semelhante a um malabarista, constrói a sua dicção a partir desses componentes (TATIT, 1996). Ainda conforme o autor:

O cancionista é um gesticulador sinuoso com uma perícia intuitiva muitas vezes metaforizada com a figura do malandro, do apaixonado, do gozador, do oportunista, do lírico, mas sempre um gesticulador que manobra sua oralidade, e cativa, melodicamente, a confiança do ouvinte. Não importa o que se diz, mas o como se diz, e essa maneira de dizer é sempre melódica. Sobre essa base, o que é dito torna-se, muitas vezes, grandioso (Idem, p. 11).

Os elementos melódicos aliados à letra atuam para conferir um efeito de naturalidade ao que é dito na canção, graças ao aproveitamento dos recursos coloquiais que darão perenidade à fala efêmera do cotidiano. Afinal, quem não se recorda de um fato do passado apenas pela audição de uma canção bem entoada? Ou quem não ouviu uma canção já conhecida ganhar novos contornos, por meio da ação do intérprete, mudando completamente nossa recepção?

Referindo-se a Elomar, Bastos aborda esse caráter cênico da *performance* do músico:

Elomar possui as características de um trovador, cujo termo aqui não pode ser aplicado num caráter propriamente ontológico. Mas pode ser transmutado à cena sob a qual o trovadoresco relaciona-se de fato com o artista que incorpora o gestual de poeta-cantador. Este gestual identifica o artista cuja visibilidade demonstra características de alguém que se assumiu cotidianamente no gênero de cantador, e assim o é. Uma personificação que possui códigos do poeta-cantador tipificados em trajes típicos: chapéu, botas, violão e fala de entonação enunciativa como quem está a descrever acontecimentos sempre por trás da figura do narrador. Certamente essa análise é mais funcional para o observador que para o artista, uma vez que ele está sendo observado, em seu cotidiano, com as impressões e referências que o tipificam artisticamente, segundo os olhares e expectativas do pesquisador (BASTOS, 2006, p. 80).

Esse aspecto cênico é ressaltado no palco por Elomar, em suas apresentações públicas. A postura do compositor é teatral, construída através de “uma encenação que colabora para o engendramento da figura mítica do trovador”, postura que pode ser percebida pelo uso do vocabulário e de uma vestimenta própria de sua labuta de vaqueiro do sertão, que Elomar incorpora, apesar de ser um homem culto, para a construção da figura de menestrel e do cantador errante colocada em circulação na mídia (GUERREIRO, 2005, p. 28).

Bastos, ao descrever o ritual que acompanha o cantor em suas apresentações no espaço cênico do palco, caracteriza-o como um contador de histórias, cantor instrumentista, elementos que são reforçados em suas apresentações pela presença do violão. Os elementos da cena são o violão, as indumentárias sertanejas, como o chapéu e a bota, em que se confundem a realidade do poeta e a ficção do mundo do cantor popular e reforçam-se os ideais de liberdade e marginalidade.

Ressaltamos que a imagem ambígua da figura do violeiro, também representada através das personagens do tropeiro, do vaqueiro, do cantor, do poeta, do cavaleiro-amante, quando é posta em contato com o universo feminino e romântico das cantigas trovadorescas amplia a ficcionalidade que Elomar procura encenar nos palcos:

À primeira cena, como um rito de iniciação, presencia-se um personagem à luz de resistência, iniciando a música em tom constante, imprimindo ao ambiente um mistério a ser desvendado. Cânticos evocativos ou solfejos aos limites da voz, amplificada ou não, talvez assinalem o ser atuante como um espectro, revelado, inicialmente, através da penumbra. É prevista sua chegada através de um canto de anúncio. Este momento, por vezes, é marcado através de cânticos que se fundem com aboios ou mímese de sons dos pássaros. Tem-se a sensação da presença de um ser mitológico ou profético que rompe a cena para transmitir mensagens de um plano supra terreno. Este ser é telúrico e utiliza, na maioria das vezes, um chapéu, marca indelével, para ele, de subversão e anti-domínio aos ditames da *urbis* (BASTOS, 2007, p. 86).

Embora traga conotações controvertidas e estereotipadas para a sua obra, a linhagem de medievalidade é uma vertente que merece um comprometimento teórico maior do pesquisador, obrigando-o, pois, a apontar os aspectos estruturais e temáticos da poética e da música medieval na obra do autor⁵. A retomada da tradição poética trovadoresca por poetas eruditos do século XX tem sido analisada por pesquisadores como Maleval (2002) e Correia (1999), os quais demonstram que essa tendência não se reduz a um saudosismo do esplendor do passado, mas que os poetas, principalmente os modernos, tanto os portugueses quanto os brasileiros, que buscaram escrever sobre os temas ou à moda dos cantares medievais galaico-portugueses, o fizeram por diversas razões: “ou por experimentalismo, ou pela demanda das origens e do exótico, via de regra movidos por uma autoconsciente intertextualidade que faz dialogar, mantendo-lhes as diferenças, o presente com o passado” (MALEVAL, 2002, p. 25). A maioria desses poetas buscou nas fontes eruditas da lírica trovadoresca a forma e a temática

⁵Em relação ao aspecto musical, João Omar de Carvalho Mello enfatiza que seria necessária uma análise estrutural detalhada, procurando identificar o que se assemelha ao medieval, pois não seria difícil encontrar também elementos renascentistas, barrocos e impressionistas na obra do autor (MELLO 2002, p. 180).

para a elaboração de novos poemas, repetindo-lhe o formulário. No entanto, muitos deles ligaram-se à tradição poética medieval através da poesia popular, a exemplo de Mário de Andrade e João Cabral de Melo Neto, os quais buscaram no cancioneiro nordestino a inspiração para o diálogo com as fontes medievais.

Como profícuo leitor de literatura, Elomar dialoga também com outras fontes literárias, dentre elas a estética do Romantismo e do Modernismo Regionalista, com as quais mantém alguns intertextos. É possível perceber também em sua obra ecos dessas estéticas e tendências literárias, de forma que alguns trabalhos dissertativos anteriores apontaram a presença de texto da tradição modernista do regionalismo de *Os sertões*, de Euclides da Cunha⁶.

Esta idéia se confirma quando consultamos estudos feitos sobre a obra do compositor. Em sua maioria, a temática do medieval é vista como um corte que atravessa transversalmente a obra de Elomar, principalmente nas peças do cancioneiro⁷, mas que não se configura numa temática exclusiva, dialogando com outras fontes que se alimentam do imaginário e dos gêneros poéticos populares. Em muitos títulos das canções de Elomar percebemos a intertextualidade explícita com a poesia medieval galego-portuguesa. Os termos “cantiga”, “canto”, “lira” e “auto” sugerem esse diálogo com a poesia dos trovadores ibéricos e remetem também ao antigo parentesco entre a poesia e a música e com outras artes como o teatro, elementos que, aliás, dialogavam na lírica ibérica medieval, a qual agregava em seus elementos o canto, a dança e a coreografia.

Esses termos da literatura ibérica medieval são complementados no texto poético-musical de Elomar por outros que remetem também aos gêneros da poesia popular nordestina, tais como “chula”, “tirana”, “incelença”, “coco”, “martelo”, “mourão”, “parcela”, “louvação”, “amarração”⁸, demonstrando a preocupação do poeta em dialogar também com a fonte

⁶Cláudio Cledson Novaes (1998), em sua dissertação de mestrado, apresenta uma leitura das obras *Vila real*, de João Ubaldo Ribeiro, *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha e o disco de Elomar *Na quadrada das águas perdidas*, numa perspectiva comparativista com *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Também Simone Guerreiro (2007) evidencia esse diálogo entre *Os Sertões* e a peça de Elomar *Fantasia leiga para um rio seco*.

⁷“Caderno de cantigas”, assim alcunhado pelo poeta. Simone Guerreiro afirma que dentre as oitenta canções das quais Elomar refere-se como pertencentes ao cancioneiro, em suas pesquisas foram encontradas entre quarenta a cinquenta nos arquivos de Vitória da Conquista e que a denominação pode significar um livro de canções, como é mais bem conhecido na área musical (GUERREIRO, 2007, p. 41). Recentemente, foi lançada uma edição exclusiva do cancioneiro de Elomar, pela Duo Editorial, correspondendo a uma compilação das letras das cantigas, com as partituras e com comentários críticos sobre as canções (GUERREIRO; MELLO, 2008).

⁸Na tradição poética popular, esses gêneros correspondem a cantos de trabalho, de mulheres, de celebrações e rituais religiosos e também da cantoria tradicional. A **chula** é uma dança e tipo de música folclórica de origem portuguesa, em geral requer acompanhamento de sanfona e violão. Na Bahia, esse gênero corresponde a toadas alegres cantadas nos ternos - de - reis; a **tirana** é um gênero poético-musical, tipo de canção entoada durante o trabalho ou em mutirões por lavadeiras, canoieiros e roceiros. Na Bahia, desenvolve-se como cantiga de amor. A

popular. Os títulos das canções elomarianas mais representativos desse aspecto são “Chula no terreiro”, “Tirana da pastora”, “Parcela”, “Desafio do Auto da Catingueira”, “Incelença pro Amor Retirante”, “Incelença para um poeta morto” entre outras. Nas canções, os gêneros são estilizados, de forma que os elementos da poesia popular e do folclore são incorporados às formas eruditas.

Em relação ao campo musical, por exemplo, Mello (2002), pesquisador da peça “Dança de ferrão”, composição musical de Elomar, afirma que o medieval na obra do compositor aparece mais como uma forma estilizada e em pequena parte da obra literária do autor, embora jornalistas e pesquisadores insistam que a sua música seja medieval. O pesquisador afirma que as qualificações de “música medieval” atribuídas às composições de Elomar não esclarecem estilisticamente o problema, e que, neste caso, deveriam ser observados pontos coincidentes entre a música do autor e a medieval por meio de uma análise mais estrutural, observando o que se assemelha ao medieval em sua música. Dentre esses elementos, o autor destaca:

O modalismo (utilização dos modos), embora sua música não se prenda de forma regular às estruturas ou flutuações modais (como, por exemplo, na realização de modulações passageiras e flutuações modais entre um sistema tonal clássico e um outro sistema modal característico qualquer), os gêneros de algumas canções (*Cantiga de Amigo*, *Canção da catingueira*, *A Donzela Tiadora*, entre outras) (MELLO, 2002, p. 18; Grifos do autor).

Guerreiro também tratou, em tese de doutoramento, da vertente medieval da obra do autor. Analisou três canções de Elomar feitas à moda da poesia trovadoresca galego-portuguesa, mas enfatizou que, embora dialoguem com a tradição poética medieval, os

incelença é comum no interior do Brasil e, diferentemente de Portugal, em que correspondia simplesmente a um canto religioso. No Brasil significa um canto fúnebre entoado por carpideiras (GUERREIRO, 2007, p. 312-317). O **coco** é uma modalidade de música e dança brasileira, em que há um imperialismo dos instrumentos de percussão, pandeiros, cuícas e ganzás. O coco sem coreografia é embolada, supõe-se que tenha surgido do ritmo do trabalho de quebrar cocos. A **sextilha**, o **mourão** e a **parcela** são modalidades do desafio, com antecedentes na poesia medieval galego-portuguesa (CASCUDO, s/d, p. 21), em que a combinação métrica dos versos e das estrofes caracteriza cada um dos gêneros. O **martelo** é uma contenda poética formada por décimas com redondilha menor (versos de cinco sílabas) – neste caso, corresponde a uma **parcela** ou **carretilha**. **Martelo alagoano** quando são usados versos decassílabos. A **louvação** caracteriza-se por ser construída de trovas de louvor, conhecidas em todos os cancioneiros, não havendo “festa sertaneja sem um par de cantadores para a louvação”, principalmente em celebrações de casamento, batizados, chegada e apartação, em que o cantador tem que brindar os donos e donas da casa, descrevendo virtudes reais e imaginárias, como neste exemplo colhido do cancioneiro de Leonardo Mota: “Meu amo, dono da casa/ eu voulouvá o senhô;/um moço assim que nem vós/ é pra subi num andô/p'r'onde não vente nem chova/ nem faça frio nem calô/ juntim de Nossa Senhora/ Pertim de Nosso Senhô!” (CASCUDO, 1970, p. 101-102). O **mourão** é um gênero dialogado, aparecido nos desafios, os quais têm uma construção particular que se separa em três categorias de estrofes (sextilha, quadra e décima): **mourão de sete pés**, **mourão trocado**, em que ocorrem repetições de palavras, **mourão você cai**, estrofe com doze versos e mote harmônico, **mourão voltado**, com estrofes de treze versos, uso de refrões e mote (SANTOS, 2006, p. 127).

elementos que remetem a esse universo são encenados e moldados no tempo histórico diferenciado da contemporaneidade, e que há um grande distanciamento quanto à forma e aos gêneros da poesia e da literatura da Idade Média e as composições de Elomar (GUERREIRO, 2007).

A pesquisadora ainda questiona a idéia divulgada pela mídia brasileira e até por pesquisas acadêmicas, nas quais Elomar é denominado de “menestrel”, “trovador” e “príncipe da catanga”, referências estas que aludem apenas a essa vertente medieval da obra do poeta. Em suas análises das canções de Elomar, ela problematiza a absorção sem crítica dessas alcunhas em relação à figura do autor, pois, esses codinomes configuram estereótipos que produzem um simulacro sobre o artista.

Considerando as análises feitas por Guerreiro e concordando com elas, entendemos, no entanto, que essa assimilação dos elementos da poética e do mundo medieval deve ser analisada como uma das vertentes importantes da obra do autor, mesmo sendo possível observar na poética de Elomar a retomada de elementos de fontes várias, para além da tradição medieval das cantigas trovadorescas. Esses elementos da poética popular do Nordeste também trazem para a obra de Elomar os temas e os motivos da tradição literária medieval, que foram transportados para o Brasil através da colonização portuguesa. Todos esses elementos, pensamos, reforçam o tom medievalizante na obra do autor e são captados por ele tanto através da leitura que fez da tradição literária ocidental escrita, quanto pela observação das poéticas orais populares⁹.

A arte poética do Trovadorismo galego-português participa da escolha do poeta por ser um modelo literário construído por uma intrínseca homogeneidade de gêneros e por uma temática muito particular, constituída por uma forma de amar que lhe é característica. O poeta utiliza-se desses elementos como uma matriz para a criação de novas poesias. A concepção idílica e nostálgica do amor e a mentalidade religiosa e guerreira medieval presentes nesta tradição poética influenciam em sua adoção como modelo para outros textos e para a criação desse sertão medieval elomariano.

Pesquisas relacionadas a essa retomada do medieval na contemporaneidade demonstram que, para alguns poetas, o medievalismo aparece como uma espécie de afinidade eletiva. Essa tradição, na maioria das vezes, atua como “base para novos matizes de sensibilidade e novas soluções formais, prolongando renovadamente à tradição”

⁹Ferreira investiga a permanência dessas matrizes textuais e dos temas da literatura medieval no Nordeste, que atuam como fonte para a criação de poetas como Elomar e Ariano Suassuna (FERREIRA, 1979; 2003).

(CORREIA, 1999, p. 322). Para Correia, Manuel Bandeira, por exemplo, seguiu essa tradição como um desafio para a habilidade de trovar, procurando imitá-la sem a preocupação de inovar. Mas, na maioria das vezes, afirma que o que fomenta a retomada dessa tradição poética pelos escritores modernos é a identificação com a concepção de amor, centrada na idealização do objeto amoroso. O pesquisador citado explica como a retomada da temática da inacessibilidade do objeto amoroso proveniente da tradição medieval das cantigas trovadoresca tem estimulado a criação poética, desde o Romantismo aos poetas modernos:

A inacessibilidade do objeto amoroso permeia toda a literatura romântica, revestindo-se no Simbolismo de um halo místico e finalmente, mais despojada, atinge a literatura moderna. Às voltas com o seu fantasma feminino, Guilherme de Almeida parece às vezes um romântico desgarrado na voragem modernista, da qual procura escapar refugiando-se na temática, no léxico e nos procedimentos estruturais próprios da literatura clássica e, sobretudo, da medieval (CORREIA, 1999, p. 322).

Também a canção, como elemento de divulgação da literatura, pode proporcionar o trânsito entre um público mais jovem e a tradição ibérica, isto é, “a música capitaliza a perplexidade do povo brasileiro ante o movimento político (pós-64) e passa a cumprir um papel que a poesia literária jamais poderia realizar” (SANT'ANNA, 1986, p. 97). Para este ensaísta, na década de sessenta, no Brasil, a canção popular cumpriu um papel importante para os movimentos de enfrentamento da ditadura militar, pelo poder que representou de divulgação da literatura. Atualmente, a música representa um importante veículo de comunicação, que permite maior acesso ao conteúdo da literatura, graças às diversas intertextualidades que mantém com esta.

1.2. A construção do *cancioneiro sertanez*

Uma parte significativa da obra de Elomar está registrada no caderno de canções que o compositor denominou de “caderno do *cancioneiro*”¹⁰, para o qual direcionamos as análises deste trabalho.

O *cancioneiro* elomariano é uma antologia das canções de características épico-líricas e configura a parte mais divulgada da obra do autor, por ter sido gravada em discos e apresentada em concertos, em teatros e encontros universitários, a partir da década de setenta,

¹⁰Sobre a configuração do *cancioneiro* elomariano, ver a nota 7.

época em que Elomar participou de várias cantorias e concertos pelos palcos brasileiros, fazendo parcerias em discos e projetos poético-musicais.

As peças desse cancioneiro assemelham-se, segundo Mello, ao tipo de composição dos *lieder*, as quais não se caracterizam como a canção popular típica, com refrões, mas por um desenvolvimento elaborado de seus elementos, uma roupagem complexa nos acompanhamentos. Assim, essas canções, em sua maioria, representam o drama da vida do homem do campo, uma espécie de ópera, em que o núcleo passa a ser ativo, ou seja, as personagens realizam as ações, enquanto na canção o texto tende a ser narrativo (MELLO, 2002).

Para a construção do cancioneiro foram importantes as parcerias que o compositor buscou em seu percurso artístico, as quais marcaram o início de sua carreira. Algumas dessas parcerias foram registradas em disco e dentre elas destacamos a participação do compositor no projeto Cantoria, divulgado em apresentações de grande aceitação entre o público universitário, sendo registradas nos discos “Cantoria 1” e “Cantoria 2” (1984) e “Cantoria 3, Elomar canto e solo” (1995). Esses discos são registros das parcerias entre Elomar, Xangai, Vital Farias e Geraldo Azevedo, principais expoentes do projeto Cantoria. Este projeto reuniu também outros artistas da chamada música regional¹¹, dentre eles podemos citar Pena Branca, Renato Teixeira, Teca Calazans, Dércio Marques, Paulinho Pedra Azul, todos integrados numa proposta de afirmação dos ideais da cantoria de viola tradicional do Nordeste brasileiro e da canção com conteúdo rural como ideal estético e poético. Para a divulgação desse cancioneiro, foram importantes também as interpretações de vários artistas, que se configuraram como os principais intérpretes da obra de Elomar, tais como Xangai, Saulo Larangeira, Roze, Andréa Daltro, dentre outros.

Para Elomar e os demais participantes desse projeto poético-musical, a Cantoria representou uma forma de afirmar a proposta estética do grupo, que já se delineava na época, não tendo relação com uma atitude declarada de oposição às demais tendências musicais em voga, naquele contexto histórico. Os poetas-cantadores viam-se como enquartelados diante da opressão da ditadura militar e da aceitação do mercado para as produções musicais da Bossa Nova e da Tropicália. O contexto musical da década de 1970 apresentava certa rejeição à proposta de composição à qual ele se filiava. Naquela época, delineava-se no país uma

¹¹ Conceito que sofre diversas críticas nos estudos da música e da cultura brasileira, por ser uma categorização que restringe a compreensão desse tipo de expressão artística, entendidas assim por apresentarem, geralmente, ligações com o popular e o folclore de uma região (ALENCAR, 2000; NAPOLITANO 2002; TINHORÃO, 1998).

tendência para a música urbana. O mercado fonográfico estava inserindo na canção popular brasileira os elementos da canção norte-americana. Mesmo assim, Elomar continuava a proposta de produção de uma música ancorada em valores e sonoridades rurais, da qual não pretendia se afastar. Segundo o músico, quando começou a pensar na divulgação de sua obra, a Bossa Nova e a Tropicália já haviam se firmado como tendências musicais no país, tendo como base a vida urbana, com atualizações do samba e influências da musicalidade do *jazz* e do *rock* norte-americano, configurando-se como uma barreira para a divulgação do seu trabalho.

Em entrevista a Eduardo Bastos, Elomar apresenta-nos a sua visão a respeito daquele momento histórico e das parcerias que buscou para afirmar seu projeto estético:

Eu gravei em 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78. Em São Paulo, foi quando eu vim conhecer Dércio mais de perto. Dércio e Saulo (Laranjeira). Tava ele lá – como eu tava comentando – buscando. Uma busca desesperada, agora com um horizonte nebuloso, nebulosidade aquela, proposta pelas teias da ditadura e entre dois blocos pesados que eles estavam e, eu também estava. De um lado o *iê, iê, iê* introdutório, o tal do *rock* americano no país do senhor Roberto Carlos e os seus companheiros lá. Do outro lado, a Bossa Nova: João Gilberto com esse povo que apareceu, esses bossanovistas: Caetano Veloso, Chico Buarque. Esse pessoal que surgiu e, nós no meio, ali prensados (MELLO, 2004, p. 154).

Buscando fontes de inspiração nos gêneros poético-musicais do Nordeste e no campo literário erudito, Elomar preferiu basear suas composições nas referências que possuía desde a infância e juventude, provindas do imaginário sertanejo, para a afirmação dos valores da identidade regional do Nordeste. A partir da mistura de elementos populares e eruditos e, principalmente, buscando independência para a produção de sua obra, o compositor procurou manter uma postura crítica diante das tendências do mercado e dos valores da contemporaneidade. Essa postura significou uma resistência às exigências do mercado fonográfico, que na década de 80 já impunha alguns padrões de consumo. Embora tentando integrar-se ao mercado, ele procurou “demarcar um lugar marginal diante das produções massivas” (GUERREIRO, 2007, p. 36), postura consolidada até os dias atuais.

Nesse contexto musical do final da década de 70 e início dos anos 80, Elomar preferiu construir seu percurso criativo a partir de uma postura alternativa, buscando produção de seus discos fora do circuito comercial. Em suas composições, preferiu propor a atualização dos gêneros populares como o baião, as toadas, o samba e as canções românticas de Vicente Celestino, Lupicínio Rodrigues, Sílvio Caldas, Ary Barroso, em geral artistas e gêneros considerados tradicionais para aquela época, marcada por uma fase de consolidação da

chamada Música Popular Brasileira (MPB), integradora no campo político e aberta a uma nova cultura de consumo no campo sócio-econômico (NAPOLITANO, 2002).

Neste sentido, a proposta musical de Elomar encontrava-se deslocada também do período de agitação cultural, que marcou a música de protesto da MPB, nas décadas de 1960 e 1970, assim como das propostas antropofágicas do Modernismo, incorporadas pelo Tropicalismo. Sua proposta musical, então, voltava-se para os elementos que se coadunavam com a tendência de cunho nacional-popular, que vinha se delineando tanto na literatura, quanto no campo musical, desde o final do século XIX, herdeira do nacionalismo romântico europeu e com forte tendência de afirmação da identidade nacional (ALENCAR, 2000). Tal tendência era influenciada, especialmente, pela temática de denúncia social, abordando o problema do atraso econômico e da seca do Nordeste brasileiro, numa vertente temática que pode ser compreendida dentro da “interação das influências culturais campo-cidade” (TINHORÃO, 1986, p. 315).

No início do século XX, no Brasil, as pesquisas das tradições populares e a busca da gravação em série dos gêneros tradicionais como a marchinha, o lundu, o maxixe coadunavam-se com essa busca da afirmação da identidade nacional brasileira, bem como com o desejo de atender à demanda de um mercado com um número crescente de consumidores compatível com o desenvolvimento das experiências técnicas de gravação na década de 1920. Esses elementos conseguiram o seu ponto alto de atuação com as propostas do movimento modernista de 1922 (ALENCAR, 2000).

Na música erudita, por exemplo, o desejo pela afirmação das diferenças locais reconhecia o folclore como legítima expressão da identidade nacional, cujas expressões mais expoentes foram Villa Lobos e Carlos Gomes, os quais estabeleceram diversas interações entre a música erudita e o folclore popular, elementos que foram acentuados pelas pesquisas e pelos ideais do Modernismo literário e musical da década de 1920 no Brasil (Idem, 2000).

Com ressonâncias também no campo musical, a busca da afirmação da nacionalidade, no entanto, acentuou as diferenças regionais, pois cada região buscava a afirmação de sua identidade local, por meio da adoção dos gêneros tradicionais brasileiros, como o samba carioca e a música regional caipira nordestina. De certa forma, permanecia ainda indefinido o gênero que se imporia como símbolo da identidade musical do brasileiro, conforme melhor explica Naves:

Os primeiros anos da década de 60 são, pois, marcados pela busca de uma canção popular participante, em termos políticos e sociais, e ao mesmo

tempo afinada com os postulados nacionalistas. Esse cenário cria a categoria de compositores “engajados”, que procuram misturar as informações técnicas da bossa nova com os sons populares considerados “tradicionais” e de certa forma condizentes com os ideais de “autenticidade” comuns às propostas nacionalistas. O samba, e outros gêneros, principalmente nordestinos, são redescobertos então como portadores de propriedades intrinsecamente nacionais (NAVES, 2001, p. 31).

Nesse contexto, a valorização da nacionalidade se dava através da afirmação dos valores locais, impondo os ritmos, a sonoridade, a temática regional, principalmente a nordestina, e a valorização da cultura popular. A vertente regional ganhava fôlego em meio ao clima de engajamento, revelando os artistas que se opunham ao cenário político silenciador da denúncia social, no período da Ditadura Militar.

Alguns pesquisadores afirmam que o projeto poético-musical elomariano buscou ressonâncias e até se delineou na vertente denominada de “cultura dos sertões”, uma vertente representativa no imaginário sociocultural brasileiro que já despontava com precursores de peso no início do século XX, dentre os quais Carlos Gomes e Villa Lobos no campo musical e Euclides da Cunha no âmbito histórico-geográfico e literário. Luiz Gonzaga também contribuiu para a consolidação de sua vertente musical. Essa vertente, segundo Maria Amália Garcia de Alencar, “manifesta-se na religiosidade popular, na literatura de cordel, que transmite lendas, contos e 'causos'; nos rodeios e vaquejadas; nas comidas e na poesia; na maneira de vestir; nas danças, na música com semelhanças e peculiaridades por todo o país” (ALENCAR, 2000, p. 2).

Os compositores que se aliaram a essa vertente eram, em sua maioria, de vivência urbana, mas ligados às origens culturais do interior do sertão. Esses artistas buscavam cantar a saudade do campo no exílio da cidade, atingindo o interesse do público intelectualizado das universidades, conforme informa Alencar:

Chamo essa produção de 'música regionalista', por extensão de 'literatura regionalista'. Seu público, diferente da música sertaneja romântica encontra-se geralmente entre universitários e segmentos da elite intelectual do país. Neste aspecto, enquanto a música sertaneja romântica se volta para os interesses da indústria cultural, inscreve-se na cultura de massa, a música regionalista sofre grandes restrições da mídia. Raramente é tocada nas rádios e os shows dos artistas que defendem esse repertório realizam-se no circuito pré-determinado de pequenas e médias cidades do interior. Seus discos, com frequência, são produções independentes, que esbarram em grandes dificuldades de distribuição (Idem, p. 8).

É nesse ambiente de agitação político-ideológica que Elomar consegue firmar uma proposta de participação do circuito de divulgação e venda de suas produções, embora

convivendo com as restrições comerciais e as concepções musicais da época, que haviam incorporado elementos da cultura de massa e a participação do grande circuito de vendas do mercado fonográfico. O compositor ainda hoje não concorda com as exigências do mercado fonográfico, preferindo participar de um mercado alternativo para comercialização de sua arte, o que não nega a sua inserção no mercado. Prova disso é que, atualmente, o circuito de vendas das produções musicais de Elomar é amplo e abarca até mesmo mercado digital, através de seu *site* pessoal, via internet, no *site* da gravadora recém desativada Quarup, que participava, também, da venda de alguns CDs do compositor e em algumas lojas do comércio comum de discos. No entanto, a restrição do compositor a esse mercado não significava dizer que Elomar não desejasse participar de um circuito de vendas ou que corroborasse com a concepção de arte resguardada e elitista, a partir de uma visão folclorizada.

Conforme esclarece Bastos, em relação ao projeto Cantoria, tanto Elomar quanto os demais participantes desse projeto são poetas-cantadores que possuíam uma “articulação com culturas capitalísticas, novas mídias, formas de produção e criação”. Com isso, os artistas buscavam manter naquela época uma “produção cultural visando vencer limites restritivos da própria indústria cultural e dos fenômenos explosivos da cultura artística de massa” (BASTOS, 2006, p. 66). Naquela época, os cantadores já reconheciam as restrições impostas pelo mercado a sua produção musical e recebiam rotulações de “música regional”, “de raiz” ou música popular.

Ainda hoje, a postura de Elomar se alinha à concepção de que suas composições não se enquadram às exigências e às imposições de homogeneização e pulverizações do mercado. Para ele, a melhor decisão diante desse fato era afastar-se das posturas que pudessem interferir no seu projeto estético. Essa postura elitista do compositor, buscando afastar-se do contexto cultural da época e rejeitar as diferenças e o ecletismo que fizeram parte do processo de formação da música brasileira, tinha como propósito a demarcação de um lugar e, destarte, propor um projeto estético que afirmasse outras filiações musicais diferentes daquelas que já eram impostas à época, as quais não lhe permitiam liberdade de criação. Seu ideal estético, afirmado no início da década de 1970, já se configurava como uma postura marginalizada, se pensarmos no horizonte das diversas tendências das produções massivas, que despontavam no contexto da música brasileira.

Porém, algumas canções participantes dos discos Cantoria tornaram-se clássicos da obra desses cantadores, mesmo para um público restrito, merecedoras de pedidos de “bis” nas apresentações de Elomar. Atualmente, essas canções são solicitadas nos concertos que Elomar

realiza pelo Brasil. Dentre as mais solicitadas estão “Arrumação”, “Campo branco”, “O pido”, “O violeiro” e “Cantiga de amigo”, incluídas no repertório dos concertos produzidos pelo compositor, mesmo quando a proposta seja a apresentação operística, com a participação de coro e orquestra. Exemplo disto é o concerto “Lá na Casa dos Carneiros”, realizado em junho de 2007, na Fazenda Casa dos Carneiros, com a proposta de inaugurar uma nova fase na obra do compositor.

Por conseguinte, é essa parte de sua obra que Elomar denomina de cancionero e demarca o seu projeto estético em duas fases: uma mais popular, composta por canções de caráter lírico-narrativo, nas quais o poeta narra crônicas do sertão, o “trazir” da luta diária do sertanejo, e também a face arcaica e medieval do sertão, canções que Elomar intitula de “cantigas”, “incelenças”, “parcelas”, “tiranias” “mourão” e “cocos”. A segunda fase caracteriza-se pela composição de peças para concertos e pela produção literária e ensaística do autor. A maioria das canções da primeira fase foi gravada nos discos *Das Barrancas do Rio Gavião* (1973), primeira gravação do autor, *Na quadrada das águas perdidas* (1978) e *Cartas Catingueiras* (1983), que se configuram como as suas primeiras produções, em que se concentra boa parte das canções, divulgadas a um público mais amplo a partir da década de 80, através do projeto musical Cantoria.

Desse modo, a denominação de “cancioneiro”, que foi atribuída pelo poeta a essa parte da obra pode estabelecer analogias com a poética medieval ibérica, significando, neste caso, uma antologia ou compilação de poemas-canções líricos e narrativos. Este aspecto traz conotações importantes para a sua obra, se pensarmos nas relações entre poesia e música, por exemplo, pois sabemos que, em suas origens, a poesia não se configurava como forma escrita, mas era subordinada à oralidade, relacionada à música e à coreografia, mantendo um caráter anônimo e de coletividade em sua produção e difusão.

A atribuição do termo “cancioneiro” para caracterizar o conjunto de sua obra, especificamente composto de canções, atua como um elemento significativo das escolhas que o poeta fez para o seu projeto estético e nos permite perceber as releituras e intertextos que sua obra mantém com as poéticas orais tanto do mundo medieval ibérico, quanto do contexto cultural do sertão brasileiro. Mesmo numa primeira leitura que realizamos sobre as escolhas feitas pelo poeta para a construção de seu projeto estético, percebemos esse desejo de filiação de sua obra tanto à tradição da poesia medieval ibérica, quanto ao contexto poético-musical do Nordeste brasileiro, adotando os temas e os gêneros orais e escritos, que caracterizam tais poéticas, em que melodia e ritmo são aliados ao texto verbal.

Devemos considerar que o projeto estético de Elomar tem as suas principais âncoras no campo musical, e apesar da denominação que recebe de poeta e de suas canções serem denominadas de poemas, sabemos que Elomar é um músico, compositor de canções e peças para serem executadas vocalmente. Porém, esse projeto estético do autor dilui as fronteiras entre as artes e as linguagens, estabelecendo trocas entre a literatura e a música, pois sua composição alia canto e palavra.

Em livro recentemente lançado, *Sertanílias, romance de cavalaria* (2008), Elomar amplia essas pontes entre as artes, fazendo o diálogo entre a literatura, música e desenho, criando ainda elos entre entrevista e roteiro cinematográfico. Esses aspectos acentuam ainda mais o caráter performativo de sua obra, no sentido de relacionar canto, imagem e palavra. Em entrevista a Jô Souza para o Jornal *A Tarde*, em novembro de 1994, Elomar revelou o desejo de compor estórias mais longas em peças operísticas, anunciando com isto o arremate da produção das peças do cancionero, em torno de oitenta canções. Guerreiro, respaldada nas pesquisas *in loco* que realizou nos arquivos do autor, em Vitória da Conquista, sobre sua produção poético-musical, não confirma esse número de canções, que, segundo a pesquisadora, “excluindo aquelas gravadas como canções, mas que pertencem às óperas e antífonas – [são] em torno de quarenta a cinquenta. Possivelmente, há algumas inéditas em seu arquivo, gravadas em fitas cassete, e outras guardadas na memória” (GUERREIRO, 2007, p. 41).

Guerreiro concorda com esta subdivisão feita pelo poeta, afirmando que a criação poético-musical de Elomar é dividida em duas vertentes: a primeira refere-se ao cancionero, guardando canções de características épicas, líricas e dramáticas, e que constitui a produção de composições esparsas de sua obra. Muitas delas foram registradas em disco a partir da década de 70 e 80, e muitas permanecem inéditas, sem serem gravadas. A segunda vertente comporta a produção operística e de concertos e começa a ser produzida logo na infância. Essa vertente constitui-se de “concertos para violão e orquestra; para piano e orquestra e para sax alto e piano, peças para violão solo, antífonas, galopes estradeiros¹² e as óperas, em grande parte sem gravação em disco” (Idem, p. 42). Essa segunda vertente tem recebido mais atenção por parte de Elomar, desde o início da década de 90, revelando suas intenções de compor peças para concertos, autos e dedicar-se à escrita literária e ensaística.

A utilização do termo “cancioneiro” na obra de Elomar também pode ser relacionada à área musical, da forma como entende Guerreiro: “A denominação de cancionero pode

¹²Termo criado pelo compositor. Refere-se a sinfonias compactas baseadas no ritmo da cavalgada em momentos de viagem de tropeiros (GUERREIRO, 2007).

remeter simplesmente a um livro de canções, conforme significado comum na área musical [...], acrescenta-se o sentido do cancioneiro uma coleção da antiga poesia lírica galego-portuguesa e provençal” (Ibidem, p. 41).

Através de uma análise mais atenta da produção poética de Elomar, verificamos também que a terminologia utilizada para compor os títulos das obras e nomes dos gêneros é fruto da reutilização de termos e classificações poéticas. Alguns gêneros são retomados da terminologia da tradição literária medieval e seus remanescentes na tradição da poesia oral nordestina, revelando explicitamente os conteúdos que procura imitar e o desejo do compositor em aderir às poéticas, que têm as suas origens ligadas diretamente à música e à oralidade.

Assim sendo, no caso específico da obra de Elomar, é preciso que façamos uma contextualização desses elementos que são adotados para compor novos textos e o projeto estético do autor, visto que o poeta funda as bases de suas composições em diversas fontes poético-musicais, participando de trocas textuais com a poética oral do Nordeste, com a área musical e com a lírica medieval trovadoresca, que, como já afirmamos, foi um movimento poético-musical, e não apenas literário (ZUMTHOR, 1997). O termo e o conceito para cancioneiro já eram conhecidos na Antiguidade, mas é na Idade Média que se verifica o grande desenvolvimento desse tipo de antologia. Os cancioneiros medievais cumpriram o papel de preservação manuscrita da tradição oral que caracterizava a produção das poesias galego-portuguesas (SPINA, 1991).

Na tradição poética das cantigas líricas da Idade Média, por exemplo, o termo cancioneiro significava especificamente o caderno de canções, peças líricas, acompanhadas ou não de notação musical. Nessa tradição poética não havia ainda a separação entre música e poesia e os poemas eram feitos para serem cantados, dançados e acompanhados de instrumentos musicais. Não havia, também, a concepção de poema escrito tal como se estabeleceu a partir do século XV, o que nos habilita a afirmar que a poesia medieval produziu canções e não poemas (Idem, 1991). A lírica medieval ibérica produziu, na verdade, um conjunto de canções que permaneceu em regime de oralidade. Alguns gêneros fizeram parte da tradição popular local, persistindo até o século XV, quando essa “intimidade com a música começa a desaparecer, época em que o progresso de ambas, da Música e da Poesia, inicia a sua separação e novos rumos na sua autonomia. A cantiga dá lugar à poesia, e o trovador, ao poeta” (SPINA, 1991, p. 44).

A utilização do termo cancionista é comum, ainda, na tradição da poesia popular do Nordeste brasileiro, empregado para designar as antologias de poemas e canções, coletadas geralmente por colecionadores letrados e também pelos próprios autores das composições. Os cancionistas populares¹³ incluem trovas, canções e composições do romanceiro popular. Certamente, a utilização do termo no Nordeste tem a ver com as trocas culturais ocorridas entre o continente americano e o europeu, a partir do século XVI, fruto do processo de colonização.

Alguns pesquisadores da poesia popular do Nordeste que enfatizam essa origem européia para a poesia oral, dentre eles, Luís da Câmara Cascudo, Jerusa Pires Ferreira, Lígia Vassalo e Idelette Muzart-Fonseca dos Santos, afirmam que as tradições poéticas européias foram disseminadas no Brasil tanto através de matrizes orais, quanto escritas, e mantiveram suas formas poéticas, temas e motivos, “categorias de expressão, situações narrativas que se mantêm (arquetipos, não no sentido junguiano), sempre prontos a aparecer e que formam uma espécie de virtualidade, que podemos chamar de matriz oral [...] que se sustenta em outro conjunto que podemos chamar - a matriz impressa” (FERREIRA, 1995, p. 46).

Cascudo (1953) se refere, por exemplo, aos “cinco livros do povo”, ou seja, os cinco livros mais lidos pelas camadas populares do país, as novelas tradicionais que tiveram grande aceitação dos leitores no Brasil e serviram de matrizes textuais para muitas reelaborações orais e escritas na poesia popular, principalmente, na literatura de folhetos. Esses cinco livros são: *Donzela Teodora*, *Imperatriz Porcina*, *Roberto do Diabo*, *Princesa Magalona*, *História de Carlos Magno e os Doze Pares de França*.

Também Públio, durante análise do desafio poético do Nordeste brasileiro, afirma que muitos dos termos utilizados pela poética sertaneja são formas arcaicas conservadas, e às vezes alteradas. A maioria delas é originária do sistema cultural galaico-português, embora guardem as devidas diferenças simbólicas entre ambas. Para o pesquisador, mesmo que existam muitas semelhanças de termos entre as duas poéticas, seus significados são por demais distintos, graças ao contexto histórico-cultural:

São muitas as vinculações que podem ser feitas entre os sistemas culturais galaico-português e o nordestino-brasileiro, através, obviamente, de estudo comparativo criterioso. A literatura oral nordestina deve muitas de suas formas àquele período. Contudo, há uma profunda diferença de eixo. A poética luso-trovoadoresca girava em torno basicamente do código de amor

¹³Destacamos as coletâneas de Leonardo Mota, *Sertão Alegre*, *Cantadores e Violeiros do Norte*, editados pela primeira vez em 1928, 1930, 1926, respectivamente, e agora reeditados pela ABC Editora, Fortaleza. As coletâneas reúnem um rico material, que abrange causos, trovas, contos, provérbios e cordéis do sertão do Ceará.

cavalheiresco, próprio das cantigas de amor e de amigo, mas não menos presente nas cantigas de escárnio e de maldizer, mesmo quando o assunto era tratado de forma indireta, como na “polêmica das amas”. Portanto, um sistema cujo conjunto temático apresenta-se nitidamente diverso do nordestino, para não falar da formação discursiva das respectivas comunidades, reflexo de seus contextos sócio-culturais particulares (PÚBLIO, 2002, p. 7).

O pesquisador citado afirma que, se há alguma semelhança discursiva que pode ser estabelecida entre o universo lingüístico do Noroeste ibérico e o do Nordeste brasileiro, essa diferença se apresenta em termos de afirmação identitária, expressa pelas respectivas comunidades e por seus criadores literários. Assim como o idioma galego-português representava uma minoria lingüística perante o sistema ibérico, “o falar nordestino sempre buscou certa independência com relação ao padrão geral brasileiro [...] a posse de um código particular possibilita o exercício da cidadania pela afirmação discursiva da identidade cultural das comunidades sertanejas, expressas por seus poetas” (Idem, p. 13).

Na obra de Elomar, o termo cancionero, portanto, denota as intenções do poeta em filiar a sua produção poético-musical à tradição das canções líricas medievais ibéricas, que foram compiladas em cancioneros específicos dos séculos XIII e XIV. Tal acepção também reúne outras características que, certamente, relacionam a produção poética e musical de Elomar à poesia popular do Nordeste, a qual reserva forte manancial poético da tradição medieval ibérica.

1.3. Elomar em diálogos intertextuais

A intertextualidade é, provavelmente, um dos recursos de produção de sentido textual mais adequado para se analisar o diálogo entre o cancionero de Elomar e a literatura medieval ibérica, especificamente a lírica galego-portuguesa e os gêneros medievais conservados na tradição popular do Nordeste. A atualização de uma tradição literária na composição de novos textos poético-musicais pressupõe, na maioria das vezes, a apropriação e a atuação sobre outros textos pré-existentes, através da intertextualidade. Embora Elomar não conjugue na produção de suas canções com todas as formas e gêneros da tradição trovadoresca, preferindo dialogar mais com a temática do amor cortês, é visível em suas composições lírico-narrativas a apropriação do campo semântico da rígida tradição poética

dos trovadores ibéricos, aliada também a um repertório de canções que são reelaborações de muitas formas poéticas medievais conservadas na poesia popular do Nordeste.

O diálogo intertextual é anunciado pelo cantador nordestino logo nos discos *Das barrancas do Rio Gavião* (1973) e *Na quadrada das águas perdidas* (1978), seu primeiro disco independente. Nestes, Elomar apresenta as canções “Cantiga de amigo”, uma canção para a amiga má, “Campo branco”, uma cantiga de amigo ambientada no sertão nordestino, “O rapto de Joana de Tarugo”, um poema narrativo em que se encena o rapto de uma jovem donzela, e “Deserança”, a que se pode configurar como uma atualização da cantiga de amor medieval. Estas e outras cantigas serão analisadas em outros capítulos desse trabalho, nos quais refletimos sobre as atualizações feitas da lírica trovadoresca ibérica pelo compositor baiano.

Em todas essas canções, a forma não é elaborada segundo a rigidez da poesia trovadoresca e não há a adoção de um modelo formal que se possa comparar à forma fixa das cantigas medievais. Já no campo semântico, observamos que o poeta adota o léxico da tradição poética galego-portuguesa, anunciando o intertexto. Em “O rapto de Joana de Tarugo”, identificada como uma serenata por Guerreiro (2007), Elomar nos transporta para o contexto da Idade Média, tanto por meio de um texto rico em alusões ao imaginário e ao universo dessa época. Preenche o texto de um campo semântico medieval, que anuncia o intertexto tanto com a tradição literária, quanto com as referências históricas das Cruzadas, das divisões dos territórios de Portugal e Espanha, como fica explícito nos versos: “Filtrando a vida pelos grãos de ampulhetas mortais/ d’além de Trás-os-Montes venho/ por campos de justas honrando este amor” (MELLO, 1978).

Para a compreensão da historicidade do conceito de intertextualidade, é necessário que façamos uma breve incursão sobre as idéias de Mikhail Bakhtin e de Julia Kristeva, autores que traçaram os principais fundamentos sobre a intertextualidade, um dos conceitos mais importantes nos estudos de literatura comparada a partir das décadas de 1969 e 1970. Segundo Nitrini (1997), desde que Julia Kristeva delineou o conceito de intertextualidade, baseando-se nos conceitos de dialogismo e polifonia de Mikhail Bakhtin, pensar os textos literários pressupõe refletir também sobre o caráter de diálogo e produtividade desses textos. A noção de texto delineada por Kristeva, é ampla e torna-se sinônimo de “subsistema de signos, quer se trate de obras literárias, de linguagens orais, de sistemas simbólicos, sociais e inconscientes” (NITRINI, 1997, p. 161).

O texto literário é fruto de um conjunto de textos anteriormente escritos e pode ser concebido como uma “escritura réplica” de outro texto. Neste sentido, a literatura é vista como um duplo, um espaço onde acontece escritura-leitura, em que um texto estranho sempre entra na rede da escritura que o absorve. Essa idéia de produtividade concebe o texto literário como amplamente produtivo, pois a escritura sempre irá remeter a textos anteriores, num processo de soma e transformação dos discursos já ditos (Idem, p. 163).

Ainda, segundo a autora, é Kristeva quem esclarece o conceito de dialogismo do qual falava Bakhtin, no qual o autor concebe a escritura como subjetividade e comunicabilidade, de onde participam os discursos e onde uma escritura permite a leitura do discurso do outro. Dessa participação do discurso do outro, Bakhtin falava também da ambivalência, que implica, a inserção da história e da sociedade no texto e do texto na história. Segundo a autora, Bakhtin considera a escritura, leitura do *corpus* literário anterior, o texto, absorção e réplica a um outro texto (Ibidem , p. 163).

A partir das idéias do teórico russo sobre o dialogismo inerente aos textos e discursos, Kristeva instituiu o conceito de intertextualidade, referindo-se ao caráter de negociação que os textos mantêm com outros, com as vozes que recupera e com os textos futuros com os quais pode dialogar. Segundo Kristeva, a intertextualidade é o processo de intercomunicação, que ocorre entre os discursos, que possibilita afirmar que não há discurso original e autêntico.

Antes disso, Mikhail Bakhtin observou, no começo do século XX, o intercâmbio existente entre os autores e as obras, configurando-os como dialógicos e polifônicos. Nas análises que fez, especificamente, sobre os romances de Dostoievski e de François Rabelais, o teórico russo constatou a polifonia dos discursos e dos textos, assinalando a pluralidade de vozes desses romances. Da mesma forma, Bakhtin constatou a idéia de que as muitas vozes que caracterizam os romances modernos subsistem graças ao dialogismo inerente a essas obras, ou seja, à noção de que um texto não se consolida sem o outro, quer como uma forma de atração ou de rejeição, permitindo um diálogo entre duas ou mais vozes, entre dois ou mais discursos (NITRINI, 1997).

Segundo Kristeva, a noção bakhtiniana de dialogismo compreende que a palavra no romance moderno tende a ser bivocal, ou mesmo polivocal, estabelecendo múltiplos contatos no interior do mesmo discurso ou com outros discursos intuídos, graças ao discurso do carnaval:

Desse modo, plurivalente e plurideterminada, a palavra poética segue a lógica que ultrapassa a lógica do discurso codificado, só realizável plenamente à margem da cultura oficial. É, conseqüentemente, com o carnaval que Bakhtin irá buscar as raízes dessa lógica, sendo assim o

primeiro a estudá-la. O discurso carnavalesco quebra as leis da linguagem censurada pela gramática e pela semântica, sendo, por esse motivo, uma contestação social e política: não se trata de equivalência, mas de identidade entre a contestação do código lingüístico oficial e a contestação da lei oficial (KRISTEVA, 2005, p. 66).

Segundo Kristeva, a produtividade significa o caráter de negociação que um texto mantém com outros, com as vozes que recupera e com os textos futuros com os quais pode dialogar. É o processo de intercomunicação que ocorre entre os discursos, com o qual possibilita afirmar que não há discurso original e autêntico (KRISTEVA, 2005). Isto quer dizer que o poeta também atuou sobre o processo de leitura de um texto anterior e o intertexto deu-se a partir do texto retomado. Lendo um *corpus* literário anterior, o poeta lança-se na aventura de produção de novos textos e de novos sentidos, provando que todo escritor é antes de tudo um leitor.

Tânia Carvalhal explica que, embora Kristeva tenha desejado desvincular a questão da intertextualidade do estudo de fontes, na verdade o conceito contribuiu para que esse conceito fosse renovado. Para a autora, a noção de intertexto mudou a visão da crítica literária tradicional sobre a influência, a qual considerava que um texto que retomasse um anterior tinha para com este uma dívida. A intertextualidade, segundo Carvalhal, “abala a velha noção de influência, desloca o sentido da dívida antes então enfatizado” (CARVALHAL, 1992, p. 53). Dessa forma, o processo de reescrita de um texto, visto sob esta ótica da produtividade desenvolvida por Kristeva, possibilita “a abertura para o infinito dos sentidos”, e compromete a velha noção de originalidade, da cópia e a imitação, principalmente, de filiação e de herança a um texto anterior. Essas idéias permeavam os estudos comparados tradicionais, mas foram subvertidas pela noção de produtividade infinita dos textos, de que a ciência lingüística ou a semiologia de origem saussuriana de base estruturalista eram incapazes de dar conta (Idem, p. 50).

Ainda segundo Carvalhal, foram as abordagens da concepção bakhtiniana de discurso polifônico e sua utilização nos estudos literários que possibilitaram a noção de texto como encontro e interação de vozes e discursos divergentes e convergentes:

A compreensão de Bakhtin do texto literário como um “mosaico de citações”, construção caleidoscópica e polifônica, estimulou a reflexão sobre a produção do texto, como ele se constrói, como absorve o que escuta levou-nos, enfim, a novas maneira de ler o texto literário (Ibidem, p. 48. Grifos da autora).

Essas novas abordagens, que tomam o texto literário como espaço de intersecção de outras vozes e discursos, ajudaram na atuação da análise comparatista, pois contribuíram para minar as visões mecanicistas do processo de evolução literária e da conformação dos sistemas literários, segundo as quais os textos literários deviam ser analisados de forma isolada e estanque, compreendido em seu próprio sistema de produção, mudando a própria concepção de texto. Laurent Jenny também reforça essa tendência de superação dos modelos teóricos de fontes e influência da crítica comparatista clássica: “A crítica idealista só via influências e fontes – metáforas aquáticas e fluidas, onde a crítica formal procura descobrir textos. Nas metáforas críticas, a obra escapa à fluidez impalpável para se tornar textura, imbricação, trama” (JENNY, 1979, p. 12).

Para Jenny, a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, “mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operando por um texto centralizador, que detém o comando do sentido”. Introduce um novo modo de leitura que solapa a linearidade do texto, pois remete sempre ao diálogo com outros discursos (Idem, p. 14). A partir dessa abordagem, o texto é visto como um produto verbal altamente dialógico, resultado de uma trama de significações construída no processo de produção discursiva e atua como um espaço onde se cruzam e se neutralizam diversas vozes, visto que “cada referência intertextual é o lugar duma alternativa” (Ibidem, p. 20).

Nesse jogo dialógico, pode-se verificar o cruzamento de várias ideologias que são encenadas pelos discursos e em que é negada a filiação e o parentesco ao texto que o provocou, conforme orienta Barthes: “[...] Quanto ao texto, lê-se sem a inscrição do Pai; a restituição do intertexto vem abolir paradoxalmente a herança” (BARTHES, 1988, p. 72). A noção de texto mudou muito desde as contribuições da análise literária, que a partir do estruturalismo de Barthes começa a ganhar novos rumos de investigação. Nos estudos literários atuais, a conjunção entre texto e significância torna necessária a revisão de alguns dos parâmetros da atividade textual. Dentre estes, a autoria e a leitura são fatores importantes, uma vez que são concebidas, em muitas abordagens, como origem e fim da atividade textual.

Mais proximamente relacionada a questões da Literatura do que da Lingüística, a teoria do texto de Barthes absorve para o campo literário as contribuições do saber psicanalítico de Lacan e de texto polifônico de Bakhtin. Através dos estudos de Lacan, Barthes irá desenvolver as suas análises sobre escritura, acrescentando a esta a experiência do inconsciente no texto. Embora Sandra Nitrini reconheça a contribuição da teoria da intertextualidade para os estudos de literatura comparada, a pesquisadora não nega os limites

dessa abordagem do texto literário. Para Nitrini, de certa forma, essa limitação já é reconhecida em relação à influência, que limita a leitura do texto à erudição do leitor, a não ser que esses procedimentos sejam utilizados para o caso de intertextualidades explícitas e usados para se reconhecer os elementos revelados na superfície da obra. A autora esclarece que:

[...] intertextualidade e influência constituem conceitos que funcionam bem operacionalmente para se lidar com manifestações explícitas, mas sua instrumentação para se analisarem ocorrências implícitas dificilmente apresenta resultados satisfatórios, pois dependem muito da erudição do leitor (NITRINI, 1997, p. 166).

O reconhecimento da intertextualidade explícita entre os textos e discursos, no entanto, pode contribuir para estudos esclarecedores de obras literárias, porque recupera as pistas textuais e amplia os limites de leitura do texto. Nitrini afirma que a contribuição maior da análise intertextual da obra literária é verificar de que modo o intertexto absorveu o material do qual se apropriou e não se deter nas semelhanças entre o enunciado transformador e seu lugar de origem percepção da singularidade da obra literária (Idem, p. 166).

Nos estudos comparados atuais, a própria noção de texto ganha novas conotações, reveladas através das pesquisas da Linguística Textual e da Análise do Discurso. Atualmente, há uma forte tendência a conceber o texto não mais como sendo restrito a um sistema semiótico particular, mas como “algo comum a todo e qualquer sistema, bem como às diversas práticas que promovem o entrecruzamento entre diferentes sistemas. Por esse viés, uma poesia, um filme, um quarteto de cordas, uma partida de futebol: tudo é texto” (SILVAb, 2003, p. 211).

O texto, em sentido lato, significa toda manifestação da capacidade textual do ser humano (quer se trate de um poema, quer de uma música, uma pintura, um filme, uma escultura etc.), qualquer tipo de comunicação realizado através de um sistema de signos. Essa noção abala a concepção estrita de texto, considerado apenas como manifestação verbal, e principalmente escrita, expandindo para uma concepção mais ampla que envolve inclusive produções visuais e orais (FÁVERO & KOCH, 1992).

As atuais concepções sobre o texto abalam também as noções de cópia, imitação e plágio, pois o texto é visto como “uma atividade consciente, que compreende o desenvolvimento de estratégias concretas de ação e a escolha de meios adequados à realização dos objetivos”, isto é, trata-se de uma atividade intencional e interacional, que pressupõe a participação dos envolvidos na atividade verbal (Idem, 1992).

Os principais pesquisadores que seguem a orientação bakhtiniana para os estudos das interferências de um texto sobre outro, dentre os quais Jenny (1979), Barros & Fiorin (1989), Sant’Anna (1998), Fávero & Koch (1992), afirmam que a intertextualidade é vinculada a práticas bastante conhecidas de interação entre textos, dentre as quais as mais estudadas são a paródia, o pastiche, a estilização, a alusão, a citação, a apropriação e a paráfrase. Considerados como tipos de intertextualidade, esses elementos são formas de intertexto que podem acontecer no sentido amplo (intertextualidade em sentido amplo) e de forma restrita (intertextualidade em sentido restrito).

No sentido amplo, a intertextualidade é condição de existência do próprio discurso, e pode ser aproximada ao que se denomina, sob a perspectiva da Análise do Discurso, de interdiscursividade, compreendendo-se que os discursos se constroem a partir de um já-dito em relação ao que toma posição. De forma ampla, a intertextualidade “envolve todos os objetos e processos culturais, tomados como textos. Em seu sentido restrito, a intertextualidade terá como objeto apenas as produções verbais, orais e escritas” (PAULINO, 1997, p. 14).

Dessa forma, o intertexto ocorre tanto em relação a um mesmo universo discursivo, como no cinema, por exemplo, quanto entre universos lingüísticos diferentes como o cinema e a televisão. Neste caso, um discurso nunca seria autônomo por que sofreria sempre as influências de outro discurso (MAINGUENEAU *apud* KOCH, 2005, p. 60).

Koch considera a intertextualidade em sentido restrito quando há a relação de um texto com outros textos previamente existentes, isto é, efetivamente produzidos. Ou seja, retoma-se textos com a intenção de absorvê-los ou de transgredi-los. Descartando a noção de intertextualidade que se limita à forma, “pois toda forma enforma/emoldura um conteúdo”, a autora propõe a intertextualidade de conteúdo e da forma, “quando um autor de um texto imita ou parodia, tendo em vista efeitos específicos, estilos, registros ou variedades de língua” (Idem, p. 63).

Baseada nas idéias de Sant’Anna (1998), Koch ainda menciona a intertextualidade das semelhanças e das diferenças. Na intertextualidade das semelhanças, apenas ratifica-se o texto retomado, com o intuito de seguir-lhe a orientação argumentativa, apoiando-se nela, como no caso da paráfrase. Na intertextualidade das diferenças, o texto incorpora o intertexto para ridicularizá-lo, deformando o conteúdo retomado, para argumentar em sentido contrário. Sant’Anna assim esclarece: “Falar de paródia é falar de intertextualidade das diferenças. Falar de paráfrase é falar de intertextualidade das semelhanças” (SANT’ANNA, 2005, p. 28).

O esclarecimento dos conceitos de paráfrase, paródia e estilização importa em nossa pesquisa, embora esta não seja a tônica de nossas análises, porque a compreensão desses elementos pode nos auxiliar a perceber que o intertexto ganha validade não apenas pela dívida que estabelece com o texto retomado, mas também pelo desvio em relação a esse texto, ou seja, pela exaltação ou discordância que este estabelece com a fonte com a qual se relaciona. Não acreditamos que o texto seja um mero comentário do texto matriz com o qual estabelece o intertexto, centralizado a importância do texto matriz para a leitura da nova expressão, mas que o texto pode ser o espaço para a produção de novos sentidos.

Barthes (1984) concebe que a intertextualidade pode escapar das análises tradicionais de fonte e de influência, se for vista a partir de uma perspectiva de “sincronização da diacronia”: os textos seriam lidos não apenas através da obra de seus precursores, mas a leitura de textos anteriores seria lida através dos posteriores. Segundo Barthes, a identificação do intertexto não é atribuída à *genealogia*, mas à leitura, tornando a interação entre textos instável, passível de retomada e de alteração, em suma, de (re)leitura.

Compreender as formas de intertextualidade mais utilizadas na produção poético-musical elomariana não significa atrelar a sua produção poética ou a leitura desta às dívidas ao texto com o qual dialoga, mas proporcionar a percepção dos desvios mínimos ou totais em relação ao texto retomado. A retomada do texto da poética medieval ibérica na obra de Elomar é vista em nosso trabalho como uma releitura, por acreditarmos que a eleição de um intertexto é algo a ser levado em conta criticamente.

Sant'Anna esclarece que os conceitos de paródia e de estilização foram colocados por M. Bakhtin e Tynianov no âmbito de análise dos estudos formalistas. O ensaísta afirma que, para Tynianov, a estilização está próxima da paródia, pois ambas vivem uma vida dupla, como segundo plano além da obra, estilizado e parodiado. Na paródia, os dois planos devem ser necessariamente discordantes e deslocados, em que a paródia de uma tragédia será uma comédia [...] e a paródia de uma comédia pode ser uma tragédia, pois na estilização não há discordância entre os planos, o do estilizando e do estilizado. A estilização não está tão distante da paródia, isto é, quando a estilização tem uma motivação cômica se converte em paródia. Segundo Sant'Anna, Bakhtin sugere que é possível parodiar o estilo de outro autor em direções diversas, por meio de “acentos novos”, embora só se possa estilizá-lo em uma única direção (SANT'ANNA, 1998).

Enquanto Barros & Fiorin (1999) determinam que a ocorrência intertextual dá-se por meio de três processos, o da *citação*, o da *alusão* e o da *estilização*, Sant'Anna (1998) propõe

o trabalho de análise literária tomando como base os conceitos de *paráfrase*, *paródia* e *estilização*, aliando-se a isto a noção de desvio e apropriação. O autor traça uma linha de análise, que busca ultrapassar as categorizações feitas por Bakhtin e Tynianov, a partir da superação das oposições binárias entre paródia e estilização. Para Sant'Anna, além da estilização e da paródia, podem-se intercalar as noções de *paráfrase* e *apropriação*, e até mesmo de *desvio*, como noções-chave para se compreender o processo de interação entre os textos e as manifestações da intertextualidade.

A paráfrase, nessa perspectiva, atuaria como um efeito pró-estilo em relação ao texto retomado, ao contrário do efeito contra-estilo da paródia. Se a estilização se dá através da concordância com o texto anterior, constitui-se uma paráfrase, mas se, ao inverso, contraria o discurso do texto retomado, então, ela configura-se numa paródia. A estilização seria um recurso ou o artifício utilizado pelo poeta para retomar textos anteriores, enquanto que a paráfrase e a paródia seriam o resultado desse artifício.

A noção de “desvio” também é concebida por Sant'Anna como um jogo textual, em que é possível ocorrer inovação mínima, tolerável ou máxima em relação ao texto com o qual se dialoga. Por meio desta concepção, a estilização seria um desvio tolerável, que ocorreria um máximo de inovação ao texto matriz, sem a subversão do sentido do texto; a paráfrase, porém, seria um desvio mínimo e a paródia com um desvio máximo em relação ao texto retomado. Sant'Anna afirma que a “paródia deforma o texto original subvertendo a sua estrutura e sentido; a paráfrase afirma os ingredientes do texto primeiro conformando o seu sentido; enquanto a estilização reforma esmaecendo, apagando a forma, mas sem modificação essencial da sua estrutura” (SANT'ANNA, 1998, p. 41).

Hutcheon (1989) destaca que a paródia é um importante recurso de significação, que contribui para esclarecer o funcionamento intertextual contemporâneo. Segundo a autora, a compreensão do uso da paródia na contemporaneidade é proeminente, em virtude de sua onipresença em todas as artes do século XX, marcadas pela auto-referência e auto-legitimação, em que os artistas revelam uma singular consciência de continuidade e de reorganização do passado, propondo “formas paródicas, cheias de duplicidades, jogam com as tensões criadas pela consciência histórica” (HUTCHEON, 1989, p. 15).

Os artistas contemporâneos, segundo a autora, valem-se da paródia não apenas como forma de provar a insuficiência de seus antecessores. Mais do que isso, a paródia possibilita o sentido de continuidade, embora permitindo uma distância crítica em relação ao passado.

Utilizando do recurso parodístico, os artistas revelam “o desejo de pôr a 'refuncionar' essas formas, de acordo com as próprias necessidades” (Idem, p. 15).

A autora também evidencia a diferença entre a paródia e a intertextualidade, quando declara que a idéia do intertexto está centrada na figura do leitor e da decodificação textual, tendo a noção de paródia o seu sentido firmado na enunciação e na intenção de todo ato enunciativo. Para o reconhecimento desse aspecto, é necessário que nas análises críticas das produções literárias atuais, principalmente o romance contemporâneo, haja a compreensão de que é preciso ultrapassar os modelos de intertextualidade texto/leitor. Nesse contexto, deve-se incluir na análise textual a “intencionalidade codificada e a competência semiótica” que prende o sentido textual também ao ato elocucional do autor (Idem, p.80).

Essa competência, segundo a autora, é discursiva, e revela o caráter de duplicidade da paródia, caracterizando-se por ser um discurso crítico e ao mesmo tempo incorporador do discurso que parodia. Esse sentido discursivo da paródia está presente no texto e não fora dele, o que a faz distinta da farsa, do pastiche, da alusão, da citação, do plágio e da alusão. A partir dessas considerações e esclarecimentos, sentimo-nos à vontade para afirmar que a intertextualidade explícita é recurso freqüente na obra de Elomar, pela forma como o autor alude nos títulos de suas canções, na retomada da estilística da poética medieval trovadoresca, adotando a formatação e a conformação temática das cantigas galego-portuguesas.

Esses aspectos proporcionaram às análises literárias atuais a compreensão do diálogo entre a literatura e o cinema, a música e o teatro, e só foi possível, ainda conforme Carvalho (1992), graças à compreensão desse caráter dialógico dos textos literários, que acenam também para abordagens entre os textos literários e os não-literários. Esta concepção se alia também à noção de intertextualidade. É esse aspecto de negociação entre os textos, reforçado pelos estudos comparados atuais, que permite a adoção das letras das canções de Elomar como nosso objeto de estudo dentro do campo da literatura, embora o foco de divulgação dos seus textos seja basicamente vocal.

As análises até agora realizadas em torno das produções artísticas não-literárias nos possibilitam perceber que o preconceito em relação ao texto considerado não-literário tem sido superado. A partir do desenvolvimento de pesquisas que partem da própria academia direcionadas à música, ao teatro, ao cinema e ao cordel, incentivando a produção de teses que buscam interpretar a relação entre a música e a literatura, o cinema e a literatura demonstra-se que não há separação muito nítida entre as fronteiras de ramos artísticos diferentes.

Os estudos das relações entre a música e a poesia, segundo Oliveira (2003), não são recentes, tendo sido iniciados gradativamente a partir no século XVI, com os estudos da Melopoética, uma disciplina filiada à tradição que associa a literatura e outras artes. A melopoética remonta a Plutarco e a Horácio, na Grécia Antiga, os quais não concebiam a separação entre a poesia e o canto, até atingir, em nossos dias, o prestígio que lhe conferem a literatura comparada, a inclinação pós-moderna pela fusão entre os vários sistemas artísticos (OLIVEIRA, 2003),¹⁴ e a partir do desenvolvimento da disciplina semiótica e da intersemiose, em que se dá “o tratamento de textos que não se apresentam puramente em suportes convencionais pelos estudos literários” (SIEDEL, 2007, p. 139).

No caso de Elomar, os estudos sobre sua obra têm sido reveladores em demonstrar o estatuto poético de suas canções. Embora Elomar seja um *cantador*, utilizando dos recursos da música para a sua expressão artística, a sofisticação presente nas letras das canções, através das construções sintáticas e lexicais, as construções poéticas que aliam imagem, som e palavra, fazem com que estudemos as suas canções verdadeiros poemas¹⁵. Conforme orienta Rennó (2003), através das canções de Elomar (e tantos outros poetas letristas) somos muitas vezes levados a duvidar se um texto poético é música ou poesia, pois muitas vezes uma letra de uma canção nos leva a dizer que se trata de um poema, tal é a força da construção poética dos versos de uma canção. Ele ressalta que:

Quando a letra de música se sofisticava extrapolando os limites entre a alta e a baixa cultura, confundindo as distinções usualmente feitas entre a cultura popular e a erudita, ela alcança um plano esteticamente superior e pode ser tomada como uma modalidade de poesia: poesia cantada, em contraposição à poesia literária, de livro (RENNÓ, 2003, p. 53).

Siedel (2007) esclarece que tradicionalmente, o texto da canção é chamado de “letra” e que a abordagem do texto da canção varia de acordo com a orientação teórico-metodológica dos estudos, sendo que alguns tratam a letra da canção como “um texto poético” e estudam-no dessa forma, e outros a abordam “como uma poesia e, desta forma, lhe concedem um *status* equivalente ao de qualquer outro texto de poesia” (p. 136). Essa última forma de abordagem, segundo Siedel, tem incorporado muitos textos de canções ao cânone literário e aos manuais

¹⁴Oliveira esclarece que nas incursões literárias do Romantismo e do Simbolismo, observa-se o acentuar do entrelaçamento entre literatura e música, evidente no interesse dos românticos pelas relações entre as artes em geral. Críticos e ensaístas utilizavam termos como “pintura tonal, “orquestração das cores”, “planos sonoros”. Nas poéticas, segundo Oliveira, eram “ênfatizadas as qualidades acústicas de sílabas, palavras e frases; as propriedades sonoras de locuções verbais passavam a ser cada vez mais apreciadas como fenômenos essencialmente musicais (OLIVEIRA, 2003, p. 21).

de literatura do ensino fundamental e médio, nos quais geralmente são contemplados os textos das canções oriundas de movimentos musicais como a Bossa Nova e a Tropicália, genericamente difundidas como MPB (Música Popular Brasileira) e encaradas como “uma manifestação de vanguarda dentro da tradição cultural latino-americana” (Idem, p. 136).

Neste trabalho, preferimos não separar as duas formas de abordagem, preferindo analisar as canções de Elomar tanto como um texto verbal, - devido às suas características estilístico-formais, ligada mais às características materiais do texto, como o sonoro, a métrica, a rima, o verso e a composição de imagens -, tanto como poesia, por considerarmos que suas cantigas partem de um manancial imagético, simbólico e subjetivo próprio da poesia, buscando alargar a noção de texto literário, compreendendo-o como “enunciado estético-cultural capaz de simbolizar e metaforizar. [...] a noção de literatura tende a se expandir até englobar obras de linguagem” (SIEDEL, 2007, p. 99). Neste âmbito, adotam-se como poéticos tanto aqueles da tradição literária quanto as demais manifestações poéticas da atualidade, como a canção.

Conforme Bonazza (2006, p. 7):

A produção de Elomar pode ser tomada como uma modalidade de poesia: a poesia cantada (uma forma de poesia de música, em contraposição à poesia literária, de livro), principalmente pelos aspectos orais presentes em seus textos que os aproximam dos textos tradicionais, dos trovadores e menestrelis.

Também o músico e maestro Mello ressalta essa elaboração literária das canções de Elomar. Ele afirma que a formação literária do autor e sua inventiva instrumental possibilitaram a criação de canções com um grau de elaboração complexo, “assemelhando-se ao lied, com desenhos minuciosos no acompanhamento instrumental a ponto de não prescindir de uma notação musical” (MELLO, 2002, p. 19).

Em suas análises sobre as afinidades entre música e literatura, Erza Pound (1991) afirma que a poesia seria uma arte mais próxima da música e até da pintura e da escultura do que da literatura propriamente dita, tal a diferença entre ela e a prosa, e essas relações intrínsecas entre a poesia e a música e a pintura, estariam mais evidentes na melopéia e na fanopéia. A melopéia, para o crítico norte-americano, seria o caso de as palavras estarem impregnadas de propriedade musical, de ritmo e de som, que orientam o seu significado, a exemplo de Homero e dos poetas provençais. Para o ensaísta, na tradição poética ocidental, os poetas provençais foram os que mais exploraram as técnicas da melopoética. A fanopéia revela o caráter plástico e imagético da poesia, através de uma projeção de uma imagem

visual sobre a mente. Corresponde ao processo de visualização das imagens, projetadas na mente quando lemos um poema ou outro texto literário. Para Pound, esse recurso é utilizado principalmente pelos chineses, em seus poemas visuais.

E, finalmente, a logopéia, que segundo Pound trabalha com o domínio específico das manifestações verbais, que segundo o autor, seria a “dança do intelecto”, e não se pode conter em música ou em plástica, como aconteceu com Propércio. Por isso, a poesia estaria mais ligada à música e à pintura do que a literatura em prosa, visto que esta última já perdeu o caráter sonoro da poesia (POUND, 1977). Sabemos, entretanto, que atualmente, os estudos do texto literário vêm superando essa dicotomia entre a prosa e a poesia, ao considerar o aspecto poético e sonoro da prosa, denominando-a de prosa poética.

Se buscarmos mais relações e pontos coincidentes entre a canção de Elomar e a poética do trovadorismo galego-português, por exemplo, convém considerarmos a musicalidade característica daquela época. Ao usarmos o termo poesia para nos referirmos às formas da poética medieval trovadoresca, importa que não percamos de vista o fato de o trovadorismo galego-português não ter realizado propriamente poemas, no sentido moderno do termo, com a sua acepção ligada ao texto escrito, porém “cantigas”. As cantigas medievais evidenciavam as inter-relações entre esses dois campos, embora desde os gregos a poesia já fosse vinculada à música¹⁶.

Em grego, a palavra “musa” estava ligada, segundo Sant’Anna, ao termo “música”, comprovando os diversos parentescos entre a poesia e o canto, associando-se para isto a nove musas principais relacionadas ao canto e à música:

Clio – a glorificante, presidia ao canto épico e à historiografia; Euterpe – a protetora da música (daí tantas bandas no interior com esse nome); Tália – a alegre, dirigia a comédia; Melpômene – a cantante, ligada à tragédia; Érato – provadora da nostalgia, da poesia amorosa; Terpsícore – o prazer da dança e da música coral; Urânia – a celeste, regia a astronomia; Polímnia – rica de hinos, responsável pelos cantos sacros; e, finalmente, Calíope – a da bela voz, o canto heróico e elegíaco (SANT’ANNA, 2001, p. 15).

As palavras de Sant’Anna servem para demonstrar que a poesia tem a sua origem ligada à música, ao canto, à dança e ao drama, de onde não se separava corpo, voz, “letra” e melodia¹⁷. Erza Pound afirma que “é principalmente por causa da melopoética que devemos

¹⁶O termo grego “mousiké” englobava uma unidade integrada de melodia e verso e representava o principal canal de educação dos homens, isso tudo aliado às manifestações orais da cultura (OLIVEIRA, 2003).

¹⁷Segundo Oliveira, a poesia lírica, como o nome sugere, era acompanhada pela lira. Na Grécia, ainda segundo a autora, havia outras formas de acompanhamento da poesia, “como a flauta, além de poemas feitos para serem apresentados como música e dança, neste caso, o hiporquema. Por outro lado, a música também nasce associada

pesquisar a poesia dos trovadores” (POUND, 1977, p. 53), porque esta nos ensinou a cultivar o verso aliando-o ao sentido sonoro das palavras. A poesia, então, atuava como uma “arte total”, e consistia em “reunir cerca de seis estrofes de toda e total forma que palavras e sons se soldassem sem deixar marcas ou falhas” (Idem, p. 53).

Consideremos, ainda, que a oralidade era o aspecto mais contundente do universo poético-cultural, desde a Grécia à Idade Média. A oralidade reunia e integrava as pessoas em manifestações coletivas, de forma que se manteve praticamente onipresente até a Idade Média, reunindo as mais diferentes formas de expressão erudita e popular, mantendo o sentido de união do grupo. As interações com a oralidade eram muito mais contundentes na Idade Média, de forma que permitiam o relacionamento entre o canto, a dança e o teatro. Na atualidade, o território comum entre música e literatura parece inesgotável, pois essas artes compartilham e exploram estratégias e processos de reescrita, de colagens e de paródia entre si. Tal como a literatura, “a música recorre freqüentemente a citações, alusões intertextuais a outras composições” (OLIVEIRA, 2002, p. 43) e a referenciais literários.

Neste sentido, o texto poético-musical elomariano é altamente dialógico, tanto no sentido intertextual, quando este busca o diálogo com a poesia ibérica medieval, quanto em relação a sua própria produção poética. Os textos de Elomar dialogam entre si em diversos momentos de sua obra e de diferentes formas, revelando o recurso da intratextualidade. Há neles uma trama dialógica, que permite esse intercruzamento de vozes dentro de sua poética, fazendo com que personagens de diferentes textos dialoguem entre si, que uma peça do cancionero participe na execução de um auto ou de uma ópera.

Possibilita ainda uma fecunda leitura intertextual e intratextual, pela forma como o poeta se apropria dos elementos que compõem o universo formal e estilístico da lírica medieval galego-portuguesa. São exemplos desse imbricado tecido, na produção artística de Elomar, as cantigas líricas “A Donzela Tiadora”, “Gabriela”, “Naninha”, “Incelença para um poeta morto” e “Corban”, - peças que integram o cancionero de Elomar e foram todas gravadas no disco *Cartas Catingueiras* (1983). Essas canções são retomadas pelo Cantador na peça teatral *O Mendigo e o Cantador* (escrita por volta de 1970, ainda não encenada nem publicada). Nela acontece um desafio poético entre um falso cego, o Mendigo, e o Cantador nordestino, personagens da peça. A cantiga *A Donzela Tiadora*, por exemplo, é entoada pelo Cantador dessa peça e dramatiza um desafio poético deste com o Mendigo. O Cantador

à poesia. A música instrumental desenvolveu-se posteriormente [...] Na canção popular contemporânea, os *shows* associam poesia, canto, música e dança” (OLIVEIRA, 2003, p. 10).

representa na peça a memória da tradição dos menestréis medievais, em oposição ao tom doutrinário do Mendigo, que anuncia o discurso escatológico do final dos tempos.

No entanto, essas reelaborações feitas pelo poeta devem ser analisadas a partir de uma postura interpretativa atenta, sem pretensões de conduzir o estudo de sua obra a um processo reducionista de “busca de trechos paralelos”, como adverte Carvalhal (1992, p. 57), mas permitir uma indagação a respeito dessa relação entre os textos, que a interprete. Sabemos, pois, que essa apropriação do cânone medieval por Elomar faz parte de uma escolha consciente do poeta, revelada por ele em diversas ocasiões e que participa também do seu fazer poético na busca de novos sentidos para a existência e é, principalmente, resultado de um processo de leitura, portanto, uma releitura.

Para tanto, serão úteis os pressupostos teóricos da crítica comparativa, para que as apreciações efetuadas não estacionem na simples identificação de relações entre os textos, mas busquem realçar uma análise que problematize esse relacionamento em profundidade, chegando aos motivos que geraram o diálogo entre os textos. Através da análise dos procedimentos textuais adotados pelo poeta, buscamos a compreensão das relações entre o texto novo de Elomar e a tradição medieval retomada, seja através da tradição erudita, seja das peças do folclore brasileiro.

A estilização dos elementos do folclore brasileiro na obra de Elomar, por exemplo, foi estudada por Mello, filho do compositor. Mello, ao refletir sobre os processos figurativos da *Dança de ferrão*, peça poético-musical de Elomar, enfatizou que a pesquisa realizada pelo compositor dos elementos folclóricos populares “reúne uma grande variedade de componentes culturais”, mas sem a radicalização dos elementos do folclore. Para Mello, o folclore aparece de maneira estilizada e em poucas partes do trabalho de Elomar, constituindo-se numa “recriação interpretativa do mesmo em formas livres de citação ou mera semelhança estilística” (MELLO, 2002, p. 17).

Essa reelaboração acontece também pela recolha do material popular e oral do Nordeste. Segundo Vassalo, “a cultura oral nordestina consome ainda hoje temas e técnicas medievalizantes, como as histórias de procedência árabe ou francesa, junto com os desafios dos cantadores, a estrofação e várias modalidades de versejar” (VASSALO, 2002, p. 163). No caso específico do nosso trabalho, observamos que essa estilização dos elementos da poética medieval na obra de Elomar acontece, principalmente, pela releitura, pois o autor coaduna os elementos ibéricos à realidade do sertão brasileiro, buscando uma perspectiva crítica sobre o contexto social, histórico e mitológico do Nordeste.

2 A LETRA E A VOZ: MATRIZES TEXTUAIS E ESTÉTICAS

2.1 Uma “literatura” da letra e da voz

Muitos autores confirmam a filiação oral da literatura medieval ibérica (ZUMTHOR, 1993; SANTOS, 2006), apontando os diversos “índices” que confirmam a participação da oralidade na produção e recepção dos textos medievais que são hoje conhecidos de forma escrita nos cancioneiros. Confirmam também a influência que essa literatura exerceu sobre a poética do Nordeste brasileiro (FERREIRA, 1995; VASSALO, 1993), também com forte tendência para a oralidade. São esses aspectos que contagiam a nossa visão em relação à criação poético-musical de Elomar, pela forma como o compositor requisita os elementos tanto orais quanto escritos referentes a ambos os contextos poéticos, o medieval ibérico e o nordestino.

Neste sentido, abordamos nesse capítulo as principais contribuições teóricas que nos ajudam a compreender o conceito de “poéticas da voz”, cunhado por Zumthor (1993; 1997) para abranger as expressões culturais que têm a oralidade (para Zumthor, vocalidade) como matéria poética, dentre as quais, a literatura da Idade Média e a poesia popular do Nordeste, consideradas, no entanto, em suas interações com as expressões escritas. Esse conceito possibilita, em nossa pesquisa, a compreensão dos elementos que corroboram a construção dos elementos verbo-vocais que participam do projeto estético de Elomar, pois consideramos que o compositor se utiliza das interações e dos diversos intertextos entre a oralidade e literatura escrita. Essas formas mantêm relações com a tradição, a memória e o esquecimento, caracterizando-se como um dos componentes mais importantes do projeto estético de Elomar.

O conceito de “poética da voz”, desenvolvido por Zumthor (1993) ajuda-nos a compreender os principais aspectos dos textos poético-musicais desse compositor. As formas e temas da poesia oral caracterizam-se, principalmente, por serem formas de poesia cantada, das quais não foi subtraído, ainda, o seu aspecto vocal de canto e de música pelo estatuto hegemônico da escrita: “Considerarei como oral toda comunicação poética que, pelo menos, transmissão e recepção passem pela voz e pelo ouvido” (ZUMTHOR, 1997, p. 34).

Lígia Vassalo afirma que a literatura da Idade Média caracteriza-se, principalmente, pela intertextualidade. As diversas trocas entre as matrizes textuais e as interações entre os diferentes grupos sociais permitiam as reescritas e a multiplicação de versões orais ou grafadas e, também, um intertexto entre a cultura popular e a erudita. A pesquisadora ressalta,

ainda, que o hibridismo e a ausência de formas genuínas eram outro traço medieval, característica principal de uma época instável, com uma população em sua maioria analfabeta e vivendo em regime de oralidade (VASSALO, 1993, p.165). A oralidade era o traço principal das trocas socioculturais da Europa moderna, abrangendo a maioria do povo iletrado. A escrita, no mundo medieval, “se associava ao mundo oficial, pois grosso modo era praticada pelas altas camadas e, sobretudo, pelo clero, que detinha o monopólio do saber” (Idem, p. 53).

Consequentemente, falar de texto para se referir à produção poética da Idade Média significa dizer que a oralidade permaneceu como a principal forma de expressão e divulgação do material poético da época, aspecto que se caracteriza pelo hibridismo e pela ausência de formas poéticas genuínas. Resulta disto a dificuldade em alinhar os gêneros medievais e definir os próprios gêneros daquele período, visto que as trocas intertextuais eram comuns entre a cultura oral e a escrita, a popular e a erudita (BURKE, 1989; ZUMTHOR, 1997). Nesse sentido:

Os poetas orais podem sofrer, ao longo do tempo, a influência de certos procedimentos lingüísticos, de certos temas próprios às obras escritas: a intertextualidade varia então de registro a registro. De qualquer maneira, e salvo exceções, a poesia oral hoje se exerce em contato com o universo da escrita (ZUMTHOR, 1997, p. 39).

Devemos ressaltar, também, que a cultura da Idade Média vivia em regime de oralidade mista, o que significa dizer que, naquele período, a escrita não se configurava como uma realidade para todos, pois o analfabetismo era ainda dominante na Europa medieval. Segundo Zumthor (1997, p. 37), esse tipo de oralidade caracteriza-se por ser “coexistente com a escrita e que, segundo esta coexistência, procede a existência de uma cultura escrita.

As diversas interações entre a “alta cultura” e a “baixa cultura” na Idade Média até o Renascimento não eram apenas visíveis em relação ao aspecto da oralidade. Embora as diferenças entre os grupos sociais fossem grandes, demonstrando a enorme estratificação social da época, que permitia o acesso à escrita a apenas um número muito reduzido de iniciados, é necessário admitir os diversos intercâmbios culturais entre aqueles estratos sociais. Conforme esclarece Peter Burke, a gente culta não associava as baladas, os livros populares e as festas à gente comum, precisamente porque também a alta cultura participava, ela mesma, dessas formas de cultura. No entanto, havia uma grande assimetria em relação à participação do povo na alta cultura, pois “a elite participava da pequena tradição, mas o povo comum não participava da grande tradição” (BURKE, 1989, p. 55). Essa assimetria surgiu porque a alta tradição e a baixa tradição eram transmitidas de maneiras diferentes: a grande

tradição era recebida nas universidades e nos liceus; era uma tradição fechada, que não alcançava nem a maioria dos nobres. A pequena tradição, caracterizada pelas expressões do povo, era transmitida informalmente e estava aberta a todos, como a igreja, a taverna e a praça do mercado, onde ocorriam as apresentações (BURKE, 1989).

Até por volta de 1565, mais de 80% dos nobres e curas paroquiais sem fortuna ou camponeses eram analfabetos. Para a grande maioria, a cultura popular era a única e se exprimia através do dialeto regional, ao passo que a minoria constituída pela elite conhecia o escrito e o oral, bem como o latim, ao lado de alguma forma literária do vernáculo além do dialeto local (BURKE, 1989, p. 54). Esses aspectos reforçam a tese da predominância da oralidade como forma de expressão para a maioria do povo da Idade Média ao Renascimento, mas que começa a esboçar um declínio a favor das formas poéticas escritas.

A atividade do jogral, como divulgador da cultura e intermediário entre a cultura escrita e a massa de analfabetos começa também a declinar. Por serem viajantes, os jograis mantiveram o contato com diversas regiões culturais, “gerando um vasto fundo comum de temas e formas. [...] Por seu intermédio se constitui um vasto repertório internacional que reúne as diversas culturas locais da Europa num patrimônio comum” (VASSALO, 1993, p. 56). A oralidade, na verdade, fazia parte da produção e da recepção das poesias entre os séculos X, XI e XII, e, numa medida talvez menor, ao longo dos séculos XIII e XIV, em função de uma “situação histórica que fazia desse trânsito vocal o único modo possível de realização (de socialização) desses textos”, convivendo em regime de “oralidade mista ou segunda”¹⁸, segundo Zumthor (1997, p. 21). Ainda, segundo o medievalista, apesar de a poesia medieval ter a sua formação em mundo onde a escrita já estava difundida, ainda que muito distante da predominância absoluta que ela conheceria na Europa depois da invenção da imprensa, em fins do século XV, a difusão da imprensa não foi tão rápida quanto se pensa.

Portanto, na Idade Média vivia-se, ainda, num período de oralidade mista, ou seja, a escrita existe, mas o que conta é o que é dito, pronunciado pela voz e percebido pelo ouvido – a lei, nessa época, não é um texto escrito, mas a palavra do rei, que era difundida em praça pública à viva voz pelos arautos (ZUMTHOR, 2005, p. 103)¹⁹. Zumthor enfatiza que, até o século XIII, a voz humana sobrecarregava as funções que o poder exercia, pois a vasta

¹⁸Zumthor distingue três tipos de oralidade e suas relações com a escritura: uma oralidade *primária*, que não comporta nenhum contato com a escritura; uma oralidade *mista*, quando a influência do escrito permanece parcial e atrasada; e uma oralidade *segunda*, quando se recompõe com base na escritura num meio onde esta tende a esgotar os valores da voz no uso e no imaginário (ZUMTHOR, 1997).

¹⁹Neste horizonte, contava para a difusão dos poemas a participação dos jograis, interpretes das poesias, que acantilavam os poemas em lugares públicos, nas cortes reais, nos castelos senhoriais e em outros lugares públicos, executando suas *performances* (ZUMTHOR, 1997).

empresa de aculturação, a qual se consagrou a Igreja Católica através do Ocidente, passava pela voz dos pregadores, enquanto que a escrita estava depositada nas mãos dos clérigos, transmitida em língua latina, que detinha grande parte do saber.

Desse poder da voz na Idade Média passou-se não apenas ao poder do escrito, bem como à “sacralização da escrita e do estatuto de quem escreve” (Idem, p. 28), da qual emergiram as noções de autoria, e começaram as primeiras rejeições por parte dos clérigos dos textos considerados heréticos e resquícios do paganismo. Ao lado desses resíduos do paganismo, havia muitas tradições orais em línguas vernáculas convivendo com uma tradição única e escrita em língua latina, de onde emergiu uma lenta e progressiva elaboração de formas literárias e de artistas diversos, participantes de um novo mundo literário. Este mundo era encabeçado pela escrita, onde seriam definidas as novas alteridades, excluídas do mundo escrito. Homens e mulheres participavam das tradições orais em línguas vernáculas, reconhecidas como “populares”, “folclóricas” e “incultas”, consideradas inferiores e que receberão dos românticos as denominações de *Volkspoesie*, *Naturpoesie*, literatura popular, paraliteratura, *Trivialliteratur*, etc.:

Mas antes do século XV nada foi decidido: “popular” (caso se queira usar esse adjetivo) não designa ainda o que se opõe às “ciências”, à *letture*²⁰, refere-se ao que depende de um horizonte comum a todos – sobre o qual se destacam algumas construções abstratas, próprias a uma ínfima minoria de intelectuais (Ibidem, 1997, p. 29).

Lemaire (1995) adverte que a eleição do cânone colaborou para excluir as diversas formas literárias orais na Idade Média, oriundas das línguas vernáculas européias, que foram desprezadas e deixadas de fora das compilações e antologias literárias, as quais deixaram à margem as manifestações literárias oriundas das diversas alteridades. Estas serão excluídas deste mundo escrito, caracterizado pelo latim. Tais dialetos tornar-se-ão o “outro” da cena artística, e, após a eleição do cânone, serão considerados como “folclore” e “popular”. Ao estudar as manifestações poéticas femininas excluídas do cânone da literatura medieval, a autora afirma:

Aqueles que se tornaram os *Outros* são eles os artistas/ compositores tradicionais das tradições orais em línguas vernaculares, homens e mulheres. Sua arte – a outra – será considerada inferior e receberá, segundo as modas das épocas que se sucederão, como *Volkspoesie*, *Naturpoesie*, literatura popular, folclore, gêneros pré-literários, gêneros primitivamente populares, paraliteratura, *Trivialliteratur* etc. (LAMAIRE, 1995, p. 118).

²⁰Para Zumthor, equivale ao termo em inglês *literacy*, significando a capacidade de ler e escrever (1997, p. 29).

Para a pesquisadora, é nos séculos X e XI que ocorre uma verdadeira especialização e divisão do trabalho literário, graças à lenta e progressiva criação do cânone literário por uma elite que sabe ler e escrever em latim e de uma cultura escrita em línguas vernáculas. Os novos artistas em línguas nacionais impuseram-se como superiores graças a essa especialização do trabalho literário, da criação de novos gêneros poéticos e da inferiorização dos gêneros tradicionais, que acaba por atribuir menor valor literário às formas orais autóctones (LAMAIRE, 1995, p. 118).

No entanto, Zumthor admite que essa passagem do vocal para o escrito não se deu através de uma ruptura, mas se manifestou por uma convergência entre os modos de comunicação assim confrontados, em que “o par voz/escritura é atravessado por tensões, oposições conflitivas” (ZUMTHOR, 1997, p. 114). Tais oposições demonstram uma coexistência das práticas vocais e escritas e só muito lentamente a prática medieval da escritura se emancipou das dependências vocais. Para o pesquisador, até o século XVII, a escrita só reinou em ilhotas isoladas, se comparada ao número de culturas da Europa, nas quais a oralidade continuava sendo a principal forma de interação verbal. Zumthor explica que somente através de um processo lento conseguiu-se sair da “diversidade das vozes”, que preexistiam na Europa medieval até se chegar a uma “unicidade da escritura” como conhecemos hoje (Idem, 114).

Para o medievalista, mesmo com os primeiros romances de Chrétien de Troyes, nos quais o papel da voz começa a esmaecer, em proveito da composição escrita, a importância dada à vocalidade ainda subsistia, pois esses romances não foram compostos primeiramente de forma escrita, e mesmo os grandes romances de cavalaria escritos em prosa, trazendo as histórias dos cavaleiros da Távola Redonda, eram “acantilados”, ou seja, eram recitados num tom de melopéia, cantados. Entretanto, reafirma Zumthor, o romance de certa forma influencia na propagação do escrito, visto que se torna muito longo e difícil de memorizar. Será preciso, então, esperar até o século XVI para que a difusão da escrita possibilite uma literatura em forma de livros (Idem, 2005, p. 106 - 108).

Vários índices de oralidade²¹ dos textos poéticos da Idade Média, muitos presentes em manuscritos, atestam que a oralidade da literatura medieval é inquestionável. Os “índices de oralidade” apontam para a marca de “um discurso que fala da própria voz que o carrega” e que demonstram uma vocalização ou uma pretensão musical, pois manifestam a existência de

²¹Adotamos o termo de Paul Zumthor para indicar “tudo o que no interior de um texto informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua publicação” (ZUMTHOR, 1993, p. 35).

uma ligação habitual entre poesia e a voz, percebidas a partir do uso reiterativo da palavra “canção” ou de expressões como “ouvir uma canção”, “aqui começa a agradável canção”, ou alusão à qualidade da voz do recitante, “tem a voz alta, pura e clara” (ZUMTHOR, 1993, p. 30). Esses índices de oralidade também participam da cantoria e do cordel nordestinos, demonstrando as interações entre o intérprete e seu público no ato da *performance*, trazendo formas de iniciar o canto, a rima, a musicalidade e a métrica compostas por redondilhas, modelos e formas poéticas próprias dos romances em versos, que circularam pelo Nordeste no século XVIII e XIX.

2.2. Da arte de trovar medieval

Foi muito particular o contexto que viu florescer a arte poética dos trovadores medievais, a configuração temática do amor cortês que rege essa poesia, bem como as formas e os gêneros poéticos participantes dessa tradição poética. A compreensão de alguns desses elementos pode nos fazer entender a apropriação dessa tradição literária pela poesia lírica de Elomar, principalmente no que tange à remodelagem da visão idealizada do amor cortês e à atualização de elementos do imaginário medievo para o contexto do sertão nordestino, os quais serão alicerces para as nossas análises das cantigas do poeta. Defendemos aqui que essa é a vertente da obra do autor que se alimenta da literatura escrita, atuando como resultado das leituras e das pesquisas empreendidas pelo músico da tradição poética europeia.

A poesia trovadoresca galego-portuguesa, como se sabe, tem origem na poesia Provençal do século XII. Desenvolveu-se, em seguida, nas cortes da Península Ibérica, onde as cantigas dos trovadores eram a base das composições artístico-culturais nas casas reais e senhoriais hispânicas de Leão, Castela, Aragão, Galiza e Portugal. Do final do século XII até meados do XIV, esse movimento poético floresceu, dando forma a um *corpus* lírico-amoroso, burlesco e religioso (VIEIRA, 1992, p. 25).

Denominado como lirismo galaico-português, por ter sido composto na língua galego-portuguesa, o trovadorismo teve o seu ponto alto de produção na Baixa Idade Média e foi cultivado sob a égide de reis e nobres poetas, que conviveram nos grandes centros de atividade cultural e artística das cortes de D. Fernando III (1217- 1252) e D. Afonso X (1252 – 1284), de Leão e Castela, e de D. Afonso III (1217 – 1279) e D. Dinis (1279- 1325), de Portugal, sendo a língua galego-portuguesa o idioma que melhor serviu para a expressão dessa poesia lírica (Idem, p. 26).

Pesquisadores da tradição literária medieval (LAPA, 1966; VIEIRA, 1992; TAVANI, 1990 e 2002; MALEVAL, 2002, entre outros) são unânimes em enfatizar que o itinerário de peregrinação a Santiago de Compostela, que teve o seu apogeu no século XII, certamente favoreceu essa produção poética, por ter proporcionado vários intercâmbios culturais e ter desempenhado o papel de centro de influência cultural da Península. O santuário de Santiago de Compostela, segundo Tavani, representava no território galego uma força centrífuga de atração cultural e de concentração urbana de relevo internacional no reino galego-asturiano-leonês, e mesmo de maior prestígio de toda a península hispânica, para onde convergiam os proventos da indústria da peregrinação em torno da tradição mística do apóstolo Santiago (TAVANI, 2002, p. 41). À volta desse santuário proliferou, ainda segundo Tavani, grande atividade econômica, justificada por essa indústria da fé, em torno das quais surgiam estalagens, lojas de câmbio, lugares para venda de gêneros alimentares, de objetos de uso comum, proporcionando grande circulação de dinheiro.

Todo esse fervilhar no plano místico-religioso e econômico em torno de Santiago de Compostela favoreceu as trocas culturais entre os territórios da Galiza e da cultura hispânica de tradição mourisca, razão pela qual a região tornou-se o berço de um movimento artístico-cultural, o qual reunia a dança, a poesia e o teatro, que influenciaram a arte dos trovadores e jograis. Tal efervescência cultural, aliada às influências religiosas da Igreja Católica, produziu um ambiente propício para o surgimento do trovadorismo galego-português, a partir de uma soma de elementos e de um tecido cultural de onde não se pode excluir a tradição da poesia clássica antiga, a cultura árabe e a própria tradição local, autóctone (LAPA, 1966).

A delimitação cronológica para essa produção poética é, segundo Vieira, controversa, sendo que o primeiro texto que se pode datar com segurança é “Ora faz ost’o senhor de Navarra”, uma cantiga de maldizer de Joam Soares de Paiva, provavelmente datada de 1196. Outro texto que também recebe essa qualificação de “primeiro texto em galego-português” é a “cantiga de guarvaia”, provavelmente escrita por Pai Soares de Taveirós. Essa cantiga que teria sido endereçada à Dona Maria Pais Ribeiro, a “ribeirinha”, filha de Dom Pai Moniz, foi identificada por Carolina Michaelis, para quem o poema data de antes de 1200, talvez em 1198 ou mesmo 1189 (VIEIRA, 1992, p. 27).

Feita para ser musicada e cantada, ou até dançada, essa produção em língua galego-portuguesa herdou da tradição poética provençal, do sul da França, a tradição das canções líricas, que no território ibérico se denominou de “cantigas”²² e seguia as normas rígidas de

²²Na Provença, denominou-se “cansós”, em língua d’oc, no século XII (VIEIRA, 1992).

trovar da arte provençal. Depois do apogeu do movimento trovadoresco nos territórios ibéricos, esse corpo poético foi sistematizado na *Arte de trovar*, uma espécie de manual em que se estabeleceu a nomenclatura das estruturas retóricas e formais da lírica trovadoresca, mas com o objetivo de fixar a tradição poética, já que esta se fundamentou basicamente na oralidade (TAVANI, 1990).

Maleval explica que os gêneros predominantes do trovadorismo galego-português são basicamente as cantigas de amor, as de amigo e as de escárnio e maldizer, mas que não se pode esquecer-se de outros gêneros menores e os subgêneros menos explorados, tais como a alba, a pastorela e a barcarola e, também, das cantigas de louvor a Santa Maria, de grande importância para se entender esse movimento poético-musical (MALEVAL, 2002, p. 14). Segundo Vieira, essas cantigas podiam ser monologadas ou dialogadas, conforme o gênero poético do que participasse, sendo que o diálogo era característica mais comum das cantigas de amigo. Na poesia trovadoresca, desenvolveu-se também um tipo especial de poesia dialogada constituída pela “tenção”, na qual os poetas se alternavam defendendo posições opostas diante do mesmo tema, cultivada nos gêneros satíricos (VIEIRA, 1992).

Essas cantigas de “amor” e de “amigo” eram composições líricas, em que a temática era basicamente a queixa e o lamento de amor, e por onde os amantes expressavam a sua insatisfação por não ter sido correspondido no jogo do amor. Devido à unidade formal e temática desses gêneros poéticos, utilizava-se na *Arte de trovar* um critério básico para a identificação das cantigas, que consistia em identificar quem falava primeiro no poema: caso fosse um homem o eu - lírico da cantiga, essa seria classificada como de amor; se era uma mulher a queixar-se na perda ou ausência do amado, era uma cantiga de amigo (Idem, p. 38).

Embora esses gêneros também dialogassem entre si, pois muitas vezes os trovadores utilizavam-se do formulário de um gênero aplicando a outro, algumas especificidades no tratamento da temática do amor, na composição formal e na ambientação podiam servir de critério para a identificação das cantigas. Segundo alguns pesquisadores, esses gêneros estabelecem seus próprios códigos de cantar. Assim, as cantigas de amor expressam um cantar masculino oriundo da falta de mercê da dama que escolheu para cortejar, baseando-se em código mais rígido de vassalagem amorosa e trazendo o ambiente da corte como palco da encenação da queixa amorosa. Com base no código de comportamento amoroso da lírica provençal, a cantiga de amor galego-portuguesa enfatizou alguns elementos, os quais não perduraram na tradição occitânica, desenvolvendo características próprias, adequando-se às estruturas sócio-culturais da Península Ibérica.

O contexto de surgimento desse lirismo, de acordo com Lapa, pode ser compreendido a partir das interações entre a poética clássica antiga já cultivada nas cortes da França e da Península Ibérica, mas já transformada pelo ambiente católico-feudal. Os meios clericais eram os detentores da tradição antiga e, só através deles essa tradição poética poderia ser comunicada aos trovadores. O próprio catolicismo é uma síntese das mais variadas influências do passado e do presente, conforme é ressaltado no trecho abaixo:

Ninguém contesta hoje o fortíssimo ascendente que o ideal cristão exerceu sobre a moral trovadoresca, onde há, aliás, como vimos, elementos não cristãos. E se o amor cortês não foi precisamente, como pupunha Wechsler, “uma transposição mundana do amor cristão”, é inegável que a idéia cristã dignificou o sentido mundano das coisas e dos seres (Naumann, Hofisch Kultur, 51). Essa sublimação patenteia-se principalmente no culto da mulher, divinizada pelos trovadores (LAPA, 1966, p. 22).

Desse modo, Lapa nos leva a entender que a canção de amor trovadoresca nasceu de uma mística popular, do vóo espiritual do culto a Jesus e a Maria, influenciada pelo afrouxamento das relações feudais e destaque do feminino. Vista a partir de uma visão jurídica interessada, a mulher casada, neste caso, poderia representar a posse de algum bem e só tinha função social no interior do casamento. Este caráter do amor cortês endereçado a uma dama elevava a condição social da mulher, que era representada nas cantigas com o denominativo de “senhor”.

Todas essas relações sociais fizeram parte também das normas que regulavam o código cortês das cantigas de amor e de amigo, em que as relações vassálicas da sociedade são transportadas para o ambiente poético, com seus códigos e hierarquias e para onde se canalizava a moral cristã, que regulava o mundo medieval europeu (LAPA, 1966, p. 11). Dessa forma, tanto as relações de vassalagem, as convenções da sociedade feudal, quanto o ascetismo da moral cristã, eram amalgamados ao lirismo erótico das cantigas de amigo e de amor.

Um exemplo desses aspectos é a cantiga de amigo “Fui eu, fremosa, fazer oraçon”, de Afonso Lopez de Baião, trovador do século XIII, que nasceu por volta de 1210, em Bragança, Portugal, onde permaneceu até 1280, data da sua morte:

Fui eu, fremosa, fazer oraçon,
non por mia alma, mais que viss' eu i
o meu amigo, e, poi-lo non vi,
vedes, amigas, se Deus mi perdon,
gram dereit' é de lazerar por en,
pois el non vêo, nen aver meu ben.

Ca fui eu chorar destes olhos meus,
mias amigas, e candeas queimar,
non por mia alma, mais polo achar,
e, pois non vÊo, nen o disse Deus,
gran dereit' é de lazerar por en,
pois el non vêo, nen aver meu ben.

Fui eu rogar muit' a Nostro Senhor,
non por mia alma candeas queimar,
mais por veer o que eu muit' amei
semp'r', e non vÊo o meu traedor;
gran dereit' é de lazerar por en,
pois el non vêo, nen aver meu ben. (BREA, 2008)

Nesta cantiga, coaduna-se o idealismo religioso cristão e o sentimento amoroso de ausência da dama, em que Deus é solicitado pelo amante como o provável promotor do encontro amoroso. A amiga revela na cantiga ter ido à igreja pedir a Deus não para a sua alma ou para queimar velas, mas para ver o seu amor (BREA, 2008).

Nas cantigas de amigo, principalmente, podem-se perceber as numerosas referências aos centros religiosos da Galiza, como a igreja de São Simão, que se torna palco para os encontros e lamentos amorosos. Nesta cantiga de Martin Codax, por exemplo, o poeta fala do erotismo que desperta o corpo feminino, aliado ao ambiente sagrado que emana de Vigo, lugar de peregrinação, mas também de encontros amorosos encenados nas cantigas. Vejamos a cantiga “Eno sagrado, en Vigo”:

Eno sagrado, em Vigo,
baylava corpo velido:
Amor ey!

Em Vigo, no sagrado,
baylava corpo delgado:
Amor ey!

Baylava corpo velido,
que nunca ouver' amigo:
Amor ey!
Baylava corpo delgado,
que nunca ouver' amado:
Amor ey!

Que nunca ouver' amigo,
Ergas no sagrado', em Vigo
Amor ey!

Que nunca ouver' amado,
Ergas em Vigo, no sagrado:
Amor ey! (BREA, 2008)

Produziu-se nesse ambiente místico da moral cristã um lirismo poético baseado num código de comportamento amoroso, que procurava difundir uma forma de amar e de respeitar a mulher no ambiente da corte e, principalmente, de promoção religiosa de um modelo reativo a Eva, fruto de todo o mal. Com base num novo modelo positivo para a imagem da mulher, a partir da imagem de Maria, as cantigas traziam a imagem da mulher idealizada, dona do amor do poeta e incorpórea.

Em relação aos gêneros literários e essa forma específica de comportamento amoroso, frisamos que esse código de comportamento fazia parte dos modelos da cantiga de amor, que já eram praticados pela poesia lírica provençal, da qual a lírica galego-portuguesa herda a sintomática do “fino amor” provençal. Na tradição galego-portuguesa, esse modelo chamou-se “amor cortês”. Esse novo código de comportamento amoroso era um jogo, segundo Georges Duby, em que o homem dispunha-se a jogar, com a esperança de ganhar, e cujo objeto de desejo não era em nada platônico, pois se almejava com isso a posse do corpo da mulher (DUBY, 1989, p. 332).

Esse código de comportamento era regulado por normas rígidas e homogêneas, que gravitavam em torno de uma sintomatologia amorosa e de campos semânticos específicos, em que o amante devia comportar-se de acordo com as normas do amor cortês e a cantiga devia conformar-se às regras formais precisas. Essa lírica também desenvolveu gêneros divergentes da poesia provençal, pois acentuou os modelos da poesia de cunho popular na cantiga de amigo, como o paralelismo, aproximando o amor cortês provençal da poesia folclórica e do ambiente rústico, porém sem esquecer-se o caráter elaborado de muitas dessas cantigas feitas por poetas aristocráticos, ainda que baseados na tradição popular. Além dessas duas modalidades, desenvolveram-se também as cantigas de escárnio e de maldizer, de cunho satírico e burlesco, baseadas na tradição cômica popular (VIEIRA, 1992, p. 38).

A lírica galego-portuguesa desenvolveu, no entanto, uma forma de amar divergente da provençal, que acentuava o gosto pela renúncia do objeto amoroso. Se na lírica provençal a recompensa e a esperança pelo amor eram expressas pela “joi”, conceito fundamental do “fin’amors”, que expressava alegria e satisfação pela prática do amor cortês, a lírica galego-portuguesa substituiu a “joi” occitânica e enfatizou a “coita”, o sofrimento de amor como condição principal do poeta amante, diante da falta de mercê da dama da “senhor”²³ inalcançável (Idem, p. 38).

²³Em galego-português os substantivos terminados em - *or* não variavam de gênero, que deveria ser marcado pelos elementos gramaticais determinantes, como os artigos e os pronomes.

As marcas da arte de trovar provençal são, todavia, visíveis em muitos dos modelos métricos e rítmicos da poesia trovadoresca, principalmente a cantiga de amor. É perceptível que:

A *maestria* dos provençais serviu de paradigma para os compositores ibéricos, que muitas vezes conseguiram furtar-se ao uso de refrão, típico da poesia popular, não-palaciana. As marcas occitanas se fazem presentes em muitos recursos, definidos na Arte de trovar, como a *fiinda* (remate da cantiga, de um a quatro versos), o *dobre* (repetição de vocábulo através de formas derivadas), o *mozdobre* (repetição dos vocábulos através de formas derivadas) e a *palavra perduda* (verso que não rima com outros na estrofe), [...] formas menos variadas que as provençais (MALEVAL, 2002, p. 15).

Os demais gêneros da poesia galego-portuguesa também mantiveram as suas especificidades em relação à poesia provençal, buscando aliar elementos das fontes populares locais, como é o caso da cantiga de amigo. Estas se filiam, segundo Maleval, aos cânticos femininos de extração autóctone, ainda que escritas pelos autores dos demais gêneros e apresentando uma clara influência da cantiga de amor. Nelas, pode-se perceber a ancestralidade dos cantos femininos, em que a mulher exerce um papel ativo de sedução. Sabemos que a voz feminina na cantiga de amigo era um recurso estilístico de fingimento por parte do poeta. Nesta, o eu lírico dramatizava os sentimentos e queixas de amor de uma dama, no entanto, a amada não se limitava, principalmente nas canções paralelísticas, a ser objeto do respeitoso culto, inatingível e incorpórea, como acontecia nas cantigas de amor, deixando expressar, mesmo de forma metafórica, seus anseios em relação ao objeto amado.

Vieira (1992) explana que essas cantigas não deixavam de manifestar a sua preocupação formal, que era mais aparente nas cantigas de amor. Quanto à forma, se as estruturas da poesia galego-portuguesa não eram tão variadas quanto às formas provençais, essas técnicas ganharam, por outro lado, maior poder de concentração, cujos procedimentos formais bastante rígidos são mencionados na “Arte de trovar”, que se encontra apenas ao início do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*.

As cantigas de amigo, porém, seguiam normas formais menos rígidas do que as de amor, sendo sua característica formal mais marcante o “paralelismo”, que atuava como facilitador da memorização, vindo da chamada poesia tradicional, de cunho popular. O “refrão” e o “leixa-pren” faziam parte também desse recurso paralelístico, os quais consistiam em montar uma composição com base em segmentos repetidos, que podiam ser de cunho morfológico (incidia sobre as palavras), sintático (sobre a estrutura sintática e rítmica) ou mental (o qual ocorria sobre a significação ou conceito).

Esses novos elementos formais aliados ao ambiente rústico rural, por exemplo, davam às cantigas de amigo um erotismo diferente daquele praticado pelas cantigas de amor. Nestas, principalmente, ressoava sensualismo, relativizador das noções de pecado ou culpa provinda da moral cristã. Nas cantigas de amigo, as mulheres dirigiam-se às fontes e às ermidas ou sob às *avelaneiras frolidas* bailavam para atrair os jovens com a sua beleza e desenvoltura. Nessas cantigas, havia um conagraçamento entre a natureza, a magia, a religião e a sexualidade, elementos que compartilhavam o ambiente pastoril das cantigas (MALEVAL, 2002, p. 15). A pesquisadora explica, ainda, que esses cânticos também recebiam a denominação de acordo com os locais ou circunstâncias que representavam. Desse modo, temos as *cantigas de fonte*, *de romaria*, *as marinhas*, *as barcarolas*, *as albas* e a *bailada*, e apontam para as origens imemoriais dos cânticos femininos (Idem, p. 16).

Todos esses elementos ora apresentados fazem parte de uma tradição poética, que obteve grande difusão nos ambientes aristocráticos da Idade Média provençal e ibérica, constituindo-se em modelos para muitos trovadores. Por ser uma composição basicamente oral – pois essa poesia era a base para o canto, para a dança e para o teatro medieval –, acompanhada de instrumentos e de elementos coreográficos, apenas uma parte dela ficou registrada de forma escrita e só muito posteriormente essa tradição seria recolhida nos Cancioneiros. Esses cancioneiros permaneceram ignorados durante séculos e só foram redescobertos no século XIX, quando a poesia dos trovadores galego-portugueses passou a ter a atenção dos estudiosos²⁴.

Essa tradição poética das cantigas galego-portuguesas não morreu graças à preocupação manuscrita que a compilação desses cancioneiros revela. De forma que a tradição lírica trovadoresca pôde ser retomada, copiada e renovada por muitos poetas, cultos e populares, que nela ainda encontram inspiração para compor.

No século XX, iniciou-se um movimento de atualização dessa produção poética, a partir da composição de novos poemas tanto na Europa, quanto no Brasil, motivo pelo qual, muitos pesquisadores chegam a denominar esse movimento de retomada da lírica medieval de “Neotrovadorismo” ou de “Neomedievalismo”. Dessa forma, tanto Maleval (2002) quanto Lapa (1973) e Silva (2001) afirmam que o Neotrovadorismo representa esse movimento

²⁴Os Cancioneiros são assim apresentados por Yara Frateschi Vieira: a) *Cancioneiro da Vaticana*, manuscrito copiado por ordem do humanista italiano Ângelo Coloci. Inclui cantigas de amor, de amigo e de escárnio e maldizer dos trovadores galego-portugueses, inclusive D. Dinis; b) *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, antigo Colocci – Brancuti, este é o maior e o mais completo de todos, contendo, embora incompleta, a *Arte de trovar*, um tratado da poética dos trovadores; c) *Cancioneiro da Ajuda*, contendo apenas as cantigas de amor anteriores a D. Dinis e algumas miniaturas que iluminavam as pautas musicais das *Cantigas de Santa Maria*. Esse cancioneiro foi copiado provavelmente na corte de D. Afonso X (VIEIRA, 1992, p. 36-37).

singular de retomada, pelos poetas eruditos do século XX, das fontes medievais trovadorescas para compor novos poemas. Teresa López (*apud* MALEVAL, 2002) esclarece que o termo foi primeiramente enunciado por Manoel Rodrigues Lapa, para denominar a produção poética de Fermín Bouza Brey, poeta galego do século passado.

Na Galiza, segundo Maleval, paralelamente às vanguardas literárias acontecidas no pré-Guerra Civil Espanhola, a composição de poesias à moda trovadoresca representou uma tentativa de retomar o passado com a intenção de afirmação da autonomia nacional, ligado a questões de identidade e evidenciando os tempos áureos da hegemonia galega na Península Ibérica. Mais do que saudosismo da hegemonia da língua e território galego, Maleval explica que a recriação do universo poético trovadoresco por meio do Neotrovadorismo caracterizou-se pela afirmação das identidades regionais reprimidas, com a formação e advento das Nações, com base no avivamento da língua galega (MALEVAL, 2002, p. 23).

Os representantes dessa fase de afirmação da identidade, considerados os primeiros “neotrovadores”, foram os poetas galegos Fermín Bouza Brey, escritor dos poemas “Senlheira” (1933) e “Seitura” (1955) e Álvaro Cunqueiro, com os poemas “Cantiga nova que se chama ribeira” (1933) e “Dona do corpo delgado”, de 1950. Em Portugal, Afonso Lopes Vieira (“Canções do vento e do sol”, 1911) e, no Brasil, Augusto Meyer (“Poemas de Bilu”, 1929) e Martins Fontes (“Sombra, silêncio e sonho”, 1933) foram também recriadores dos tópicos e das técnicas do trovadorismo medieval (Idem, p. 23-27). Este aspecto demonstra que o movimento poético-musical do trovadorismo ibérico medieval continuou sendo uma fonte de inspiração para diversas expressões poéticas, em diferentes épocas (Idem, p. 23).

Silva (2001) afirma que, atualmente, a retomada da poesia medieval ibérica não responde aos objetivos de cunho ideológico que se faziam presentes na Galiza do início do século XX, caracterizando-se mais como uma prática e um exercício de criação poética do que como um movimento organizado. A terminologia de “neotrovador”, segundo a pesquisadora, pode ser aplicada aos poetas eruditos, que recriam os poemas medievais procurando o cruzamento com a cultura e o contexto contemporâneos.

Neste sentido, seria melhor falar em “poesias neotrovadoristas”, do que em poetas neotrovadores, já que a partir da perspectiva de releitura da tradição poética medieval, a característica de movimento se apaga. Essas poesias, segundo a pesquisadora, são poemas e formas híbridas, que utilizam as cantigas medievais como modelos para, a partir da releitura, produzir novos textos, compondo-se de elementos medievais e contemporâneos. Essa recriação contemporânea das cantigas trovadorescas, ainda segundo Silva, não representa

simplesmente “uma glosa do modelo, é algo novo, inusitado, carregado de cores do tempo e do imaginário e que foi produzida” (SILVA, 2001, p. 582).

No Brasil, esse exercício de releitura da produção poética trovadoresca tem reunido poetas como Mário de Andrade, Cecília Meireles, Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida, Hilda Hilst, Stella Leonardos, Francisca Nóbrega, entre outros. É esta postura de poetas modernos e contemporâneos, cuja produção poética que se inspira na poesia trovadoresca medieval, fazendo-os poetas “neotrovadores” (MALEVAL, 2002).

Portanto, o sentido de “neotrovadorismo” que adotamos neste trabalho alinha-se e corrobora as idéias de releitura tanto de Silva, como de Maleval. Para essas pesquisadoras, embora operem de diferentes formas sobre o texto retomado e diferenciem-se entre si pela forma como fazem a releitura, há um ponto em comum entre esses poetas, é que todos são leitores das cantigas medievais e são todos reescritores. Ressaltando-se algumas diferenças: todos fazem referência à temática da coita de amor, adaptando-a a seu tempo. Alguns aproveitam não só a forma medieval, “fazendo uso dos procedimentos paralelísticos e do refrão, como apontam também para a temática da coita do amator, do mar, do verde e do rio. [...] embora mantenham a forma do referente apontado pelas epígrafes” (SILVA, 2001, p. 584). De alguma forma, o Neotrovadorismo sempre se apresenta pela retomada dos traços formais, pela citação de uma cantiga ou pela atualização de um gênero trovadoresco. Embora os poetas retomem esses elementos por intenções poéticas diversas: “saudosismo, escavação ou transgressão poética” (Idem, p. 588). O fato é que esses poetas contemporâneos sempre buscam no processo de releitura as possibilidades de retirar algo novo na reserva literária do passado.

Sempre fértil a novas atualizações, o *corpus* literário medieval serviu também como base para a composição da poética de muitos países da América espanhola e portuguesa, devido à colonização européia. O romanceiro hispânico, por exemplo, obteve enorme difusão aqui no Brasil e revive na escrita e na boca de poetas de diversas formações, principalmente com a temática cavaleiresca alusiva ao imperador Carlos Magno. O romanceiro é um conjunto de composições poéticas conhecidas como “romances tradicionais”. Os romances são, geralmente, dialogados e apresentam temas muitos variados e em versos de dois hemísticos e rimados; tais composições épico-líricas se reelaboram tradicionalmente em versões, em função dos contextos culturais diversos, mas conservando estruturas textuais profundas, relativamente estáveis (SANTOS, 2006, p. 39).

Originalmente cantados, esses poemas em versos, de temática épico-lírica, não têm mais a música como base fundamental. O romanceiro, assim denominado por ser uma “coleção de romances”, não tem o sentido moderno do gênero, desenvolvido no princípio do século XIX, de cunho romântico-burguês e nacionalista. Também não deve com esse ser confundido com as línguas vernáculas que se originaram do Latim. Como muitas narrativas na Idade Média eram escritas em “romance”, o termo tomou o sentido de “conto”, de “romance de aventuras”, muitos deles em verso. No século XV, na França, designaria as narrativas de cavalaria em prosa, e apenas no século XVII assumiria o sentido moderno que o gênero tem hoje (MALEVAL, 2002, p. 19).

No entanto, no Nordeste brasileiro, a tradição ibérica dos romanceiros de cunho épico-lírico ainda perdura mantendo o acompanhamento musical. É no folheto de cordel que ocorre a maior manifestação escrita dessa tradição narrativa em versos, em que fecunda a herança temática do imperador Carlos Magno e dos doze pares da França, perpetuando a temática bélica na tradição oral e popular (Idem, 2002). Maleval ressalta que a voga do Romanceiro ocorreu em Portugal no século XVI, época também da conquista do Brasil. Esses romances, conforme explica a pesquisadora, vieram para o Brasil de forma cantada e o foram até o século XVIII, quando saíram de uso, mas não desapareceram da memória colonial (Idem, 2002, p. 21). Estes aspectos, porém, serão tratados com mais detalhamento no subitem seguinte deste capítulo, oportunidade em que apresentamos os principais elementos da poética popular do Nordeste brasileiro e os seus ancestrais poéticos ibéricos medievais.

2.3. A literatura popular do Nordeste

Santos (1995, p. 35 - 36) afirma que a poesia popular do Nordeste, seja oral ou escrita, continua viva e atual através dos cantadores que difundem o gosto pela cantoria em feiras, bares de bairros populares das grandes cidades do país, nos comícios eleitorais, em rádios e programas de TV. Para a pesquisadora, a poesia nordestina é diversificada e ocupa lugar de honra na tradição poética popular. Essa literatura é composta por “um conjunto poético recitado, cantado, improvisado ou escrito”, que ilustra a complexidade das relações possíveis entre a voz e a escritura, a tradição e a criação das expressões literárias populares. Tal conjunto poético apresenta-se em formas distintas: cantoria, romanceiro brasileiro, romanceiro tradicional ibérico, folheto e outras narrativas tradicionais.

Reconhecida como uma poesia vocal, a literatura popular nordestina recebeu as influências tanto das matrizes orais e escritas da poesia tradicional ibérica, das glosas e motes em redondilha maior cultivadas na Idade Média européia, quanto das raízes indígenas e afro-brasileiras, como é o caso do coco de embolada (ZUMTHOR, 1983; SANTOS, 1995). A expressão poético-musical constitui o principal elemento caracterizador dessa poesia popular, cujos aspectos melódicos aliam-se ao poético, para dar sustentação tanto a formas cantadas, dançadas, coreografadas e improvisadas, quanto à composição escrita.

Cascudo explana que toda poesia dita popular é cantada, e nela o cantador canta ou embola versos “conservados por modelos seculares”, que em sua maioria são improvisados, não somente nos desafios, “como nas danças de coco, de coco-de-roda e, maiormente no coco-de-ganzá, em que o coqueiro solista improvisa, ritmando-se com o maracá (ganzá) [...] Nesses, o cantador ou tirador, canta quadrinhas, com refrão de dois em dois versos” (CASCUDO, 2000, p. 189).

A oralidade desse conjunto poético cultivado ainda no Brasil é reconhecida, principalmente, pelo uso da voz na transmissão da obra poética, em que é possível se perceber “a confluência de seus aspectos textuais, fonéticos, plásticos e cênicos” (QUEIROZ, 2002, p. 8). Os termos “literatura oral” ou “literatura popular”, utilizados por diversos pesquisadores, são, na verdade, categorias que trazem definições divergentes e contraditórias, assim como o é a caracterização de “folclore”, atribuída a esse tipo de manifestação. A denominação de literatura popular, por exemplo, foi muitas vezes associada a certo número de representações que a situam no lado de literatura menor por oposição à literatura dita erudita, maior.

O termo “literatura oral” também traz consigo uma contradição que é anunciada na própria acepção etimológica da palavra literatura, do latim *littera*, que quer dizer “letra do alfabeto”. Essa palavra aliada ao termo oral pode muitas vezes ser usada para afirmar que a oralidade é uma variante subalterna da escrita ou ser relacionada ao analfabetismo.

A expressão “literatura oral” foi utilizada pela primeira vez por Paul Sébillot, em 1881, para designar as manifestações poéticas orais entendidas como arcaicas e primitivas: mitos, contos, lendas, provérbios, ditos etc., e tem sido enfatizada por Paul Zumthor, que apesar de dar preferência ao termo “poesia oral”, reafirma o termo como pertinente, pois os termos “voz” e “escritura” não são homólogos. Para os pesquisadores, as diferenças entre eles são irregularmente pertinentes, já que a “oralidade não se define por subtração de certos caracteres da escrita, da mesma forma que esta não se reduz a uma transposição daquela” (ZUMTHOR, 1997, p. 36).

Colombres (1998) diz ser pertinente se empregar o termo “literatura oral” para caracterizar os fatos poéticos que utilizam a voz como expressão. Segundo o pesquisador, não é apenas a etimologia que dá cunho às palavras, como se estas vivessem em estado de dicionário, mas que seu uso social e histórico constituído tem validade para a construção de seu sentido. Para o autor, abandonar o termo, para cunharmos outro, que denote uma oralidade pura, pode representar um purismo infundado. Utilizar a acepção “oralitura”, seria negar os intercâmbios que ocorrem entre o oral e o escrito, principalmente porque, na maioria das vezes, a oralidade convive com a escritura, sendo raros os casos de oralidade primária²⁵.

O pesquisador afirma ainda que esta concepção de oralidade enquanto expressão pura pode significar maior desvalorização teórica, o que apenas irá dificultar uma pesquisa sobre as interações entre o oral e o escrito. Significa que, em lugar de abordarmos a oralidade isoladamente, guardando essa produção em uma gaveta que dificilmente será incluída no universo artístico, devemos adotar o termo “literatura oral”, para facilitar a abordagem da literatura popular, que pode ser oral ou escrita (COLOMBRES, 1998, p. 16).

Na literatura popular, os aspectos orais e escritos nunca vêm isolados, como é o caso do folheto de cordel nordestino que, como sabemos, resulta de uma oralidade que se baseou em uma escrita direta. Reforçar o termo “oralitura” seria reforçar ainda mais uma separação entre o oral e o escrito, que além de não se justificar, pode reforçar a idéia de inferioridade da poesia popular em relação à expressão escrita e, desta forma, nunca ser reconhecida por sua apresentação estética.

Geralmente, o termo literatura oral tende a estender-se à literatura popular pelas relações estreitas que esta última tem com a oralidade, incluindo gêneros e temas que lhes são próprios. As trocas são várias entre o oral e o escrito e, às vezes, os gêneros se misturam e até se confundem. A noção movediça de “popular”, atribuída a muitas formas de expressão “relativas ao povo”, “feita para o povo” ou o que é “amado pelo povo”, na verdade pertence a um “discurso sobre o povo”, da qual o termo literatura popular herda esta imprecisão, que de alguma forma escamoteia as intrínsecas relações entre a oralidade e a escritura, o popular e o erudito (SANTOS, 1995).

Tal é o caso da literatura de cordel nordestina. A situação particular de produção e transmissão dos textos faz com que nos folhetos nordestinos o escrito funcione do mesmo modo que o texto oral. Percebe-se, por exemplo, que o texto escrito, freqüentemente

²⁵Paul Zumthor define oralidade *primária*, imediata ou pura, como aquela com a qual convivem as comunidades tradicionais, sem nenhum contato com a escrita, esta última entendida como todo sistema visual de simbolização (ZUMTHOR, 1997).

entendido como um modelo fixo, tende a ser constantemente modificado pelas atualizações orais e cuja transmissão é essencialmente oral, ou geralmente acontece em espaços de apresentações orais, como feiras, shows, rádios e comícios eleitorais, em que ocorre a *performance* dos poetas.

Literatura oral e popular é ainda confundida com tradição e, neste caso, tradição é entendida a partir de uma idéia anacrônica da cultura popular. O Nordeste brasileiro sempre foi compreendido como um lugar de onde as tradições e as relíquias culturais conservam-se de forma intocada. No entanto, diversas pesquisas relacionadas a essas manifestações populares nordestinas demonstram que elas continuam vivas e atuais, seja na voz da *cantoria* que aparece ainda em rádios, programas de TV e em comícios, seja na atuação dos *performers* recifenses do coco de embolada e das novas atualizações, que têm sido feitas por poetas-cantadores como Elomar.

Ao estudarmos essas expressões poéticas, o que podemos tentar delimitar são fronteiras que a situem e a definem: fronteiras da escritura e da voz, do literário e do não literário, do indivíduo e do coletivo, da tradição e da criação, no entanto fronteiras como margens, que não significam ruptura, mas continuidade, proximidade, e ao mesmo tempo, constantes deslocamentos e possíveis travessias (SANTOS, 1995, p. 34). Na verdade, na poesia popular do Nordeste não há exclusividade na utilização do suporte oral. Tanto a vertente oral, quanto a impressa participam para compor o *corpus* dos textos lidos e relidos na tradição dos poetas de folhetos, que retomam temas e formas tanto da escrita, quanto da oralidade.

Cascudo (1984, p. 21) admite que esse contexto literário alimenta-se da “reimpressão dos antigos livrinhos, vindos de Espanha ou de Portugal, e que são convergências de motivos literários do século XIII, XIV, XV, XVI [...], além da produção contemporânea pelos antigos processos de versificação popularizada, fixando assuntos da época”. A literatura de folhetos, por exemplo, elabora seu universo a partir de textos escritos ou transcritos, a partir de uma oralidade rememorada, apesar de, às vezes, atribuímos à tradição oral um peso excessivo. Segundo Ferreira, os poetas de cordel se utilizam de “matrizes impressas da oralidade” para compor seus textos, o que denota um tipo de oralidade mista, e se sustenta em outro conjunto que se pode chamar de matriz impressa (FERREIRA, 1995, p. 46). Essa matriz impressa se compõe como texto escrito, que é lido e difundido oralmente.

Dessas matrizes impressas, as principais, no caso do folheto brasileiro, são o *Livro de Carlos Magno* ou *História do Imperador Carlos Magno*, que vindo de Portugal no século

XVIII, dará origem a centenas de folhetos tradicionais. Este livro desapareceu no universo cultural europeu, mas continuou vivo no imaginário popular nordestino, sob forma oral e através de inúmeras e sucessivas edições, e foi a matriz concreta e direta de um conjunto significativo de nossos folhetos mais tradicionais (Idem, 1995).

Ferreira ainda enfatiza que para mergulhar nesse universo fascinante da criação popular, assim como para entender o alcance e a extensão dos fenômenos da oralidade, não se pode deixar de lado esse circuito impresso dos textos, como “as coleções de brochuras, edições populares e popularizantes, antigos livros didáticos, almanaques, enfim textos acessíveis, pelas mais diversas razões, ao entendimento e à interpretação popular” (Idem, 1995, p. 46).

Interessada principalmente nas reelaborações da matriz textual européia, que trazem o universo medieval para a atualidade do sertão brasileiro, Ferreira empreendeu pesquisas sobre os livros e folhetos europeus (matrizes impressas da oralidade), que foram reelaborados no Nordeste brasileiro. Nessa pesquisa, mostra-se o acentuado papel tanto da oralidade quanto da escrita na difusão desses livros, em um ambiente ainda analfabeto. Esses livros passam a ser responsáveis por uma matriz medieval no imaginário nordestino e expressam interações entre o impresso e o oral:

Toda uma profusão de livros populares trazidos para cá, tanto o hábito de um modo de leitura especial, de um vínculo impresso/oral – o dos livrinhos, folhetos, livretos já circulando na tradição popular européia, que muitas vezes recriavam e retomavam temas e ciclos medievais, como bem mapeia Câmara Cascudo no seu *Cinco livros do povo* (FERREIRA, 2002, p. 67. Grifos da autora).

Com essa denominação de “matriz impressa da oralidade”, Ferreira afirma que o cordel é uma das poéticas do Nordeste brasileiro em que mais claramente podemos perceber as interações e parcerias entre a escrita e a oralidade. Também Cavignac e Idelle M. Santos abordam a questão das interações entre a oralidade e a escritura nos folhetos populares nordestinos, considerando-se que, se via de regra, os folhetos de cordel e os romances escritos desapareceram, uma vez que foram consumidos, continuam gravados na memória das populações rurais do sertão nordestino, visto que essas publicações elaboram o seu universo com base em textos escritos ou transcritos, a partir de uma oralidade rememorada.

No universo do folheto de cordel, as interações entre oralidade e escrita aconteciam no Brasil desde o século XVIII, principalmente através das reimpressões dos livros europeus popularizados nos *Cinco livros do povo*, estudados por Cascudo, que se tornaram *best sellers* no ambiente de leitura do novo mundo. Os folhetos de cordel brasileiro, segundo Cascudo,

seriam resultado de reimpressões brasileiras de novelas que tiveram origem erudita na novelística européia, dentre elas o folheto *História da Donzela Teodora*, de Leandro Gomes de Barros, história originalmente árabe, que recebeu diversas versões e reimpressões na Espanha, em Portugal e no Brasil (CASCUDO, 1953).

As diversas versões que essa história tem merecido demonstram as interações que nossa literatura popular tem mantido com motivos temáticos e culturais de procedências francesas e árabes. Estes, na verdade, representaram as duas influências culturais mais fortes na Península Ibérica.

Além disso, diversas pesquisas têm enfatizado a procedência de elementos culturais do universo poético-musical nordestino oriundos de outros povos, que mantiveram interações com Portugal e Espanha, como é o caso da cultura árabe e, até mesmo, dos ameríndios brasileiros:

A viola, por exemplo, é um instrumento de origem árabe produzido na Península Ibérica e herança da colonização portuguesa; o embolador de coco, fazendo uso do pandeiro, instrumento cuja origem também remonta à cultura dos povos árabes, através do antigo adufe; o tirador de coco de roda, de praia, de umbigada, samba de coco, mazurca etc., modalidades que incluem a dança e outros instrumentos como o ganzá indígena para marcar os versos improvisados, além da percussão de bombos e pandeiros (QUEIROZ, 2002, p. 57).

Também a cantoria de viola ou de repente faz parte desse universo poético-musical nordestino, com manifestações em quase todo o país, pois a sua aparição nos Estados do sul e sudeste, por exemplo, tem relação com a migração nordestina para esses estados do país. No contexto sociocultural do Nordeste, no qual a maioria dos poetas populares ainda permanecia analfabeta, a cantoria fazia o papel do leitor e o principal veículo de difusão dos livros na maioria das vezes importados da Europa.

Tanto o cordel, quanto a cantoria, ambas expressões atuando como modalidades importantes da poética popular nordestina, foram os principais difusores dessa cultura letrada no ambiente rústico de leitura, que caracterizava o Nordeste até o século XIX. Em vez de se valer de um leitor alfabetizado, essa vertente utilizava a memória do cantador para a transmissão das histórias, sobretudo no que toca à chamada “obra feita”. A obra feita é aquela que o cantador prepara o assunto da cantoria para a realização do debate poético.

Os processos mnemônicos preservados na poesia popular valem-se de recursos e modelos versificatórios, de combinações de estrofe e melodia, de acordo com normas fixas de versejar, na maioria, modelos provenientes da tradição poética galego-portuguesa. Na poesia de cordel e em diversas outras manifestações populares, por exemplo, os tipos de estrofes

mais utilizados são a quadra (estrofes de quatro versos), a sextilha (estrofes de seis linhas, em rima ABCBDB) e a septilha (sete linhas, com rima ABCBDDDB) e a décima, utilizada normalmente para a peleja de cordel, em geral fictícias (AMORIM, 2002, p. 107).

Essas formas, no entanto, compõem só uma parte das estrofes usadas nas cantorias nordestinas, caracterizadas por uma variedade de modelos poéticos, em que a combinação das estrofes e a melodia fazem o violeiro improvisar os versos em formas obrigatórias de compor o canto, cristalizados pela tradição poética. Acrescente-se a essa tradição estrófica das décimas e sextilhas outro verso muito comum, isto é, *o mourão de sete-linhas*: “um dos gêneros mais antigos do baião de viola e um dos estilos dialogados (Idem, p. 107).

A estrofe em decassílabo, conhecida por *martelo*, é outro gênero consagrado da cantoria de viola. No *martelo*, varia-se a quantidade de linhas (versos), e pode ser glosado em um mote “assunto em um, dois ou quatro versos” de dez sílabas, através de um improviso recitado e sem acompanhamento de viola²⁶. Cada um desses gêneros apresenta um determinado número de versos e sílabas, bem como um esquema de rimas que obedece a regras particulares.

Queiroz acrescenta que é importante ressaltar, além dos gêneros e modalidades poéticas, as categorias de poetas que participam desse universo: o *repentista* seria o poeta que improvisa versos com ou sem suporte musical. Neste caso, é chamado de poeta *cantador* ou *repentista violeiro*, que tem como suporte musical a viola. Há também o *embolador de coco*, que faz uso do pandeiro. O *tirador de coco-de-roda*, ou *coquista*, é o tipo de poeta improvisador, que pode ser *embolador ou coqueiro de roda*, de coco de praia, de umbigada, samba de coco. E, finalmente, *o mestre de cavalo marinho*, que é um especialista do Cavalo marinho, um espetáculo que ocorre principalmente na Zona da Mata Norte de Pernambuco e que reúne, à maneira do auto, curiosa performance carregada de poesia (QUEIROZ, 2002, p. 56).

Os poetas improvisadores não utilizam instrumentos além da própria voz. Dentre estes estão o *aboiador*, que recita versos e não canta, nem se faz acompanhar por instrumento musical; o aboiador executa o canto de trabalho, geralmente é o vaqueiro que desfia versos enquanto tange o gado; o *mestre de maracatu*, que protagoniza sambadas ou desafios entre dois mestres, entre os meses de setembro a fevereiro, como ensaio de carnaval. Há, ainda, o *apologista*, promovedor das cantorias, auxilia na intermediação dos motes e pedidos do público e o *glosador*, repentista que improvisa sem cantar. E, finalmente, o *poeta de cordel*,

²⁶Alguns pesquisadores registram de 72 a 74 gêneros poéticos da cantoria (AMORIM, 2002).

que muitas vezes simula combates poéticos obedecendo a rimas e métricas específicas, ainda que não cante de improviso (QUEIROZ, 2002, p. 52-56).

Queiroz enfatiza, ainda, que a classificação que na maioria das vezes é dada à cantoria nordestina, principalmente a de viola, não condiz com a diversidade de gêneros nem com o caráter dinâmico dessa produção poética, carecendo de uma classificação mais cuidadosa. Para o pesquisador, essa classificação criteriosa ainda está por realizar-se (idem, p. 54).

Ramalho, ao estudar as relações entre verso e melodia na cantoria nordestina, afirma que a cantoria é considerada por diversos pesquisadores como um gênero poético-musical, por causa de sua estreita relação com o canto improvisado ou não, e pela estruturação das estrofes na composição de linhas melódicas, que permitem a fluidez do verso. Porém, segundo a autora, “a cantoria não é rígida quanto à determinação dos intervalos musicais, permitindo as derivações dentro do seu próprio contorno melódico”, o que proporciona liberdade de reprodução dos cantadores, de quem se exige uma rima correta para boa elaboração do conteúdo poético. A cantoria que se processa através do *canto declamado* conserva-se na tradição dessa unidade entre música e palavra, em que a melodia não é percebida como uma entidade isolada do texto poético e das circunstâncias em que foi produzida (RAMALHO, 2000, p. 74).

Quanto à composição melódica, a cantoria distingue-se através de dois formatos musicais: a *toada*, linha melódica inserida na poesia improvisada e o *baião*, trecho de acordes ritmados que se alterna aos repentes. Formalmente, a cantoria se organiza pelo movimento de sucessões entre baiões e toadas, cuja escolha se faz no contexto do evento e de acordo com as preferências das duplas (Idem, p. 76).

Ao lado da cantoria e do cordel, formas poéticas mais valorizadas, sobrevivem diversas outras manifestações da oralidade popular nos versos improvisados dos mestres de maracatu, do coco tirado do pandeiro, da cantiga de ciranda, do aboio do vaqueiro, das jornadas de fandango, do pastoril ou das pretinhas do congo, das paródias das orações rimadas (Pelo-sinal, Salve-rainha e Ave-Maria), das novenas, das ladainhas e benditos, das “incelenças” (canto para encomendar o morto), das modinhas, dos cantos de trabalho e das parlendas. Todas essas modalidades de poesia mnemônica revelam as diversas formas de comunicação oral, acessíveis a grupos de pouca escolaridade (AMORIM, 2003, p. 102).

Muitas dessas formas populares de poesia são comuns ao repertório das brincadeiras de infância, das quais as cantigas de roda, as cirandas e as parlendas são as mais preferidas. Do universo das parlendas, a tradição do tango-lo-mango condiz com uma ótima

oportunidade de aprendizado de memorização e composição de versos e rimas, demonstrando que o fazer poético faz parte do cotidiano nordestino:

Eram nove irmãs numa casa,
Uma foi fazer biscoito,
Deu um tango-lo-mango nela,
Não ficaram senão oito²⁷.

Integram-se a esse conjunto poético as formas urbanas de poesia contemporânea, que desde a década de 1980, vêm se inserindo na produção cultural da região Nordeste e têm revitalizado o universo da oralidade popular e da tradição, por meio da renovação da composição dos gêneros e das temáticas. Nesse universo, tem confluído “elementos da cultura do *hip hop* e do *rap* com a tradição do coco de embolada, promovendo o advento de uma *embolada-rap* enquanto manifestação híbrida desse encontro”, demonstrando que a poesia oral e popular do Nordeste continua viva e atuante (QUEIROZ, 2002, p. 6).

Quanto às origens e filiações históricas da nossa poesia popular, principalmente o folheto de cordel, Julie Cavnac afirma que é preciso reavaliar as posturas de pesquisadores, principalmente os folcloristas, que costumam filiar essa tradição poética exclusivamente a uma origem portuguesa e abordar o problema sob outro ângulo que não seja aquele que a considera simples continuidade cultural ou degradação da cultura lusitana. Essa filiação da literatura popular do Nordeste à cultura portuguesa é questionada, apontando outros caminhos interpretativos para a análise dos folhetos de cordel nordestinos, desenvolvendo pesquisas etnográficas, que demonstrem a participação de outras culturas e também as configurações históricas e sociais que implicaram a formação desse manancial poético existente no sertão brasileiro. Fica claro que, embora se possa aferir a forte filiação européia de nossa literatura de cordel, pois esses romances, de origem predominantemente medieval, migraram para o Brasil e se disseminaram através da oralidade e já aportaram em solo brasileiro trazendo características de outras culturas e povos, que participaram da construção dos valores culturais europeus (CAVIGNAC, 2006, p. 91).

Mesmo antes dessas abordagens, Mário de Andrade, em seus registros sobre a formação da música brasileira, anunciava interpretações diversas para o problema, evitando uma análise de continuidade dos elementos exclusivos da cultura portuguesa para o contexto do Nordeste brasileiro. Ele apontou a participação e o amalgamento de fontes tanto de origem indígena, quanto as do canto gregoriano e do folclore europeu, principalmente ibérico, que

²⁷ROMERO, Sílvia. *Folclore brasileiro: cantos populares do Brasil*. Coleção Documentos Brasileiros - 75. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1954.

adaptadas à língua tupi eram utilizadas pelos jesuítas para fins catequéticos. O autor modernista menciona também os diversos elementos culturais árabes e semitas, amalgamados à cultura ibérica, assim como elementos “da música autóctone existente que desde muito cedo fora enxertada de elementos do canto gregoriano, adaptado à língua tupi pelos jesuítas, que oportunamente lhe atribuíram um papel catequético” (ANDRADE, 1963, p. 17).

A presença dos jesuítas no Nordeste deixou marcas culturais que podem ser observadas em muitas manifestações musicais do Brasil, conforme declara:

Nos Martelos, nos Cocos, nos Desafios, o ritmo discursivo é empregado. Donde nos veio isso? Do português não veio. Freqüente a música afrobrasileira dos Lundus, porém com raridade. Nos ameríndios é constante. Porém sobre isso nasce uma pergunta. Aparecem, quando senão quando, no canto popular brasileiro, frases oratórias, livres de compasso, e que até pelo desenho melódico se assemelham a fórmulas do cantochão. Não será possível a gente imaginar uma sobrevivência do gregoriano em manifestações assim? A parte dos padres foi enorme na formação da vida brasileira (ANDRADE, 1963, p. 31).

Também Ramalho, em suas pesquisas sobre a cantoria nordestina, afirma que Portugal transplantou para o Nordeste brasileiro tradições de civilizações outras, que se constituíram da tradição greco-latina acrescida da contribuição de árabes ou semitas, que concentra elementos de culturas extra-européias para a formação da tradição poética do sertanejo.

Muitos estudos sobre as expressões literárias em seus diferentes contextos históricos ou sociais, também, têm desestimulado as tentativas de se estabelecerem fronteiras precisas entre poesia e canto, música e literatura, voz e palavra. As contendas para se resolverem questões insolúveis como estas apenas encontram um repouso provisório, quando estudos conseguem perceber o caráter híbrido dessas manifestações artísticas, como a canção, que reúne elementos textuais, orais, cênicos, tais como o rap, um canto falado, e o axé e as canções carnavalescas, que são músicas feitas para a expressão do corpo,

Se a pretensa distinção já é complicada para muitos objetos poéticos de feição menos complexa, imagine-se tentar estabelecer fronteiras precisas para a poesia oral e escrita do Nordeste brasileiro, que desafia qualquer categorização. Santos afirma que a poesia popular do Nordeste constitui-se num “conjunto poético recitado, cantado, improvisado ou escrito, que ilustra a complexidade das relações possíveis entre voz e escritura” (SANTOS, 1995, p. 35). Esse conjunto de expressões poéticas se apresenta em formas distintas na cantoria, no romanceiro brasileiro, no folheto de cordel e em outras narrativas tradicionais, sendo de difícil categorização.

Essas manifestações, que têm na voz a matéria poética, sempre causam problemas para seguir uma classificação, pelo seu caráter móvel, multifacetado e complexo. Na maioria das vezes em que tentamos entendê-las, utilizamos os recursos já ajustados para a compreensão do texto escrito e, dessa forma, incorremos no equívoco de tentar encaixá-las nos moldes que servem para a análise da expressão escrita.

Por diversas vezes, essas formas são apropriadas e reutilizadas pela literatura escrita e erudita. João Guimarães Rosa, Ariano Suassuna e João Ubaldo Ribeiro foram autores que agregaram em suas obras as tradições orais, a visão maravilhosa da realidade, própria das culturas indígenas e africanas, associando-os aos elementos da cultura letrada. Todos esses autores que tematizam a cultura popular em sua obra buscaram a valorização do acervo oral das camadas populares e enxergaram a recorrência à oralidade como “uma linha de força da literatura brasileira”, afirmando um papel renovador dessas tradições orais e da literatura escrita (BERND, 1995, p. 81).

Essa recorrência à oralidade popular é um dos traços mais fortes também dos textos poético-musicais de Elomar, principalmente nas peças do Cancioneiro, em que o compositor busca a reutilização dos temas e elementos da poesia popular e da erudita, a partir do entrosamento já preexistente entre as formas orais da poesia popular do Nordeste brasileiro e a produção literária da tradição medieval ibérica.

3 A LETRA: O LIRISMO MEDIEVAL NO CANCIONEIRO SERTANEZ

3.1 O poeta e o cantador: Elomar leitor de literatura

Nos capítulos anteriores, afirmamos que a retomada da tradição literária trovadoresca na obra de Elomar provém, especificamente, da releitura, como resultado do conhecimento livresco, reorganizado pelo compositor em contato com as experiências proporcionadas a partir da sua aproximação com o cotidiano sertanejo. Neste sentido, concebemos que a criação do compositor é resultado de leitura da tradição literária, atenta e criativa, através de um trabalho artesanal e inventivo do material poético. Dessa releitura, o que o leitor-ouvinte de Elomar pode perceber é um estranhamento, por sua obra trazer à cena da contemporaneidade o manancial do mundo medieval, de forma que, se a leitura for desatenta, pode parecer que o procedimento do poeta não passa de anacronismo e saudosismo de uma tradição.

No entanto, o recorte a que ora nos aventuramos, considera que Elomar relê a tradição literária medieval reelaborando-a conscientemente, adaptando-a a seu contexto histórico-cultural, de acordo com um projeto estético que se caracteriza, principalmente, pela recusa dos valores da contemporaneidade, optando por marcas textuais e discursivas que atualizam e revigoram a vertente poético-musical da literatura trovadoresca.

Nesse horizonte, reiteramos a idéia de que analisamos essa releitura a partir da compreensão do ato de leitura em seu sentido amplo, como desvendamento do mundo, e não apenas em seu sentido de processo cognitivo e de decodificação do texto escrito. Sendo assim, nos colocamos também no papel de leitora desse manancial poético-musical, que se apresenta na obra de Elomar e, por meio dessa leitura, procuramos abrir frestas no labirinto da criação artística, e, ainda, das leituras anteriores já empreendidas sobre sua obra. Em primeiro plano, procuramos considerar que Elomar é um leitor de literatura, revelando-se portador de “uma leitura, simultaneamente desrespeitadora, pois corta o texto, e enamorada, pois volta a ele e dele se alimenta” (BARTHES, 1984, p. 27).

A partir desta concepção, a leitura do texto de literatura demarca a primeira vertente da obra de Elomar. Esta leitura do cânone literário medieval trovadoresco proporciona uma filtragem da poesia e da musicalidade dessa matriz poética e musical na obra do autor, principalmente se considerarmos que a literatura medieval tinha como princípio poético o

canto, a dança e a apresentação pública e que a consciência da conservação da memória escrita dessa produção se deu tardiamente através dos cancioneiros²⁸.

Do cânone literário medieval escrito Elomar leu os clássicos, como Gil Vicente, dramaturgo português; Dom Dinis, o rei trovador e; os romances de cavalaria, que segundo o próprio Elomar, foi leitura que perdurou dos 15 anos aos 25, entre outros. Esses elementos servem para confirmar que todo criador do texto escrito é antes de tudo um leitor (GUERREIRO, 2007). Essas leituras representam a bússola que nos norteará na inteligência do percurso criativo do cantador Elomar.

Não somos os primeiros a afirmar que Elomar é um leitor da tradição literária, pois afinal esta pode ser a marca de diversos criadores, como bem nos lembra Eliot, em *Tradição e talento individual*: “Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho” (ELIOT, 1989, p. 39). Guerreiro, por exemplo, afirma que Elomar é um leitor de um cânone especial da nossa tradição literária, embora o cantador não corrobore a conjectura da pesquisadora e não confirme que suas leituras estejam em diálogo direto com sua obra. A pesquisadora analisou as reelaborações e o relacionamento intertextual realizado por Elomar de poemas dos românticos Castro Alves e Álvares de Azevedo, dentre os quais, um intertexto com o poema “Ode ao Dous de Julho”, no qual Elomar faz uma reverência ao poeta condoreiro. Neste, Elomar encena os últimos instantes do poeta romântico em seu leito de morte, de onde recebe a visita da morte, “ministra da vida ao entardecer”, trazendo ainda no poema os ideais românticos de profecia e de loucura dos poetas (GUERREIRO, 2007, p. 240).

As marcas da estética do Romantismo ainda aparecem no livro de poemas “Lira dos dezessete e outras quadras”, ainda não publicado, no qual Elomar realiza um diálogo intertextual com o livro *Lira dos vinte anos* (1853), de Álvares de Azevedo, retomando os principais temas românticos da nostalgia da infância, da devoção às musas e da fugacidade do tempo.

Tal como na estética do Romantismo, nos poemas “Tempora Labatur” e “De belas formas que de longe vêm”, Elomar adota um diálogo com as formas poéticas populares e com a composição de versos livres, trazendo a memória da infância perdida em imagens nostálgicas da mocidade, que se evapora e das musas idealizadas, denominadas por Guerreiro de “musas fugidias”, pois nos poemas de Elomar “há uma estratégia de fuga e de sublimação do amor, do desejo” (Idem, p. 244).

²⁸Cf. nota 27.

Em entrevista concedida a Guerreiro²⁹, o poeta deixou evidente o aproveitamento expressivo que fez das leituras de literatura em sua obra. Do Romantismo europeu, Elomar apontou sua admiração pelos franceses Henry Murger, Verlaine, Rimbaud e Lautreamont, e dos poetas nacionais, chamou a atenção a fascinação pelo poeta Castro Alves, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Olavo Bilac e Raimundo Correia. Nessa entrevista, Elomar posiciona-se não apenas como leitor, mas também como um leitor crítico dessas obras, que lê e interfere. Ao se referir ao rol das escolas literárias que fazem parte de suas leituras prediletas, o compositor afirma que a linha francesa e a portuguesa foram as mais representativas em suas leituras, sendo nestas que mais se delongou.

Em comentário sobre a tradução que Castro Alves fez dos poemas “A Balada do Desesperado”, de Henry Murger, e “As três irmãs do poeta”, do poeta inglês E. Berthoud, Elomar elogia a tradução do poeta brasileiro:

Eu li no original de Henry Muger e conheço a versão de Castro Alves. Desculpem-me os franceses, mas a de Castro Alves é mais bonita. Quando li pela primeira vez “As três irmãs do poeta”, versão de Castro Alves, do poeta inglês E. Berthoud, achei aquilo tão bonito! [...] Eu li o poema de Berthoud, mas Castro Alves deu asas, deu fulgor, deu brilho, deu clangor à tuba do poeta inglês [...] O que sobra de Berthoud é a idéia, a forma, que é belíssima. Murger é um simples romântico, um grande romântico, mas não é um condoreiro (MELLO, 2006, p. 297).

Como se vê, para Elomar, a poesia deve ser elegante, ter bela forma e ser eloquente, ao contrário da poesia contemporânea, que segundo o compositor é “feia e imposta pelo poder”, salvo raras exceções de grandes poetas contemporâneos. Além de leitor crítico de obras clássicas, Elomar fala de suas preferências pelos gêneros literários. Para o poeta, as “cores líricas” presentes em suas obras são apenas consequência, pois revela grande atração pelo gênero dramático, pelo trágico e pelo épico. Dentre os épicos, Elomar cita *O paraíso perdido*, de Milton, *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, *A divina comédia*, de Dante, a *Ilíada*, de Homero e o *Bhagavad Gita*, o livro sagrado do Induísmo. Finalmente, a *Bíblia*, onde encontra os grandes épicos *Êxodo* e o primeiro grande épico *Apocalipse*, segundo o compositor.

A preferência do compositor por essas leituras, fazendo com elas o seu próprio cânone, revela que, além de leitor atento, é também crítico e divulgador desse acervo de leitura. O aproveitamento que faz dele em suas canções demonstra a valorização a estes

²⁹A entrevista concedida em agosto de 2006, na fazenda Santa Cruz, Lagoa Real, BA, consta do livro *Tramas do sagrado: a poética do sertão de Elomar*, resultado da tese de doutorado de Simone Guerreiro, pela Universidade Federal da Bahia - UFBA, 2007.

poetas e a preocupação que tem em divulgar essas obras ao seu público que, embora pequeno, sabe bem aproveitá-las.

Elomar não se apropria apenas da poética trovadoresca, mas processa em seus textos uma leitura da tradição romântica européia e brasileira, do realismo-naturalismo brasileiro, do qual aproveita as imagens da seca no sertão, conforme orienta Guerreiro sobre essa interferência entre leitura e criação na obra do autor: “Elomar é leitor crítico e pensador arguto da literatura, com a qual interage em processos de invenção e reelaboração; ademais, é criador compulsivo, simultaneamente lúcido e louco” (GUERREIRO, 2007, p. 262).

Tendo, também, o realismo-naturalismo como uma matriz de influência literária, Elomar captou as imagens e as representações que o aproximam do regionalismo literário de *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Esses ecos do imaginário poético e literário euclidiano foram, inclusive, abordados por Novaes em um trabalho dissertativo, no qual analisou de que forma Elomar tenta compatibilizar a tradição com a ruptura através de uma escritura que capta as representações e as imagens da migração sertaneja, atualizando o imaginário d’*Os sertões*³⁰.

Guerreiro afirma que no rol das leituras do poeta estão presentes o *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, e o poema “Boa-Noite”, de Castro Alves, que tematizam a separação e a despedida entre os amantes, temática abordada em diversas canções de Elomar. Como leitor de literatura, Elomar busca o diálogo com essas obras, atualizando componentes temáticos e estilísticos para o cotidiano do sertão. Em comentários anteriores, afirmamos que as leituras e a admiração por Castro Alves influenciaram a obra de Elomar e que este produziu diversas canções e poemas em homenagem ao poeta condoreiro. Esses poemas e canções aludem ao imaginário e à fórmula temático-estilística do Romantismo, elementos que, aliados ao tema da vassalagem amorosa do lirismo provençal e galego-português, conferem à obra do autor os tons para a idealização da mulher, sempre inacessível e fugidia.

Através da análise dos intertextos e reelaborações das cantigas líricas trovadorescas nas canções “Campo branco”, “Deserança”, “Cantada”, “Cantiga de amigo”, “O rapto de Joana de Tarugo”, “Cavaleiro da Torre”, “Incelença pro amor retirante”, “Canção da Catingueira”, “O violeiro e o cantador”, do *Auto da Catingueira* e “A Donzela Tiadora”, pretendemos demonstrar o diálogo dessas canções com o código de comportamento amoroso

³⁰NOVAES, Cláudio Cledson. “Da migração ao nomadismo: *Os Sertões de Vila real, Deus e o diabo na terra do sol e na Quadrada das águas perdidas*”. Dissertação de Mestrado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1998. Nesta, o autor realiza uma leitura das referidas obras numa perspectiva comparativa com *Os sertões*.

da lírica medieval, no entanto, tendo o dia-a-dia e a linguagem sertaneja como lugar de enunciação.

Além da formação literária, consideramos também que a iniciação de Elomar no mundo poético-musical aconteceu através dos recursos da oralidade e da musicalidade da cantoria nordestina. A partir de uma iniciação musical que aconteceu, principalmente, pela audição, em sua temporada quando criança na fazenda do São Joaquim, ele conviveu com diversas fontes da cultura oral do sertão, portadores das informações no mundo afastado do campo: os tropeiros mercadores, ambulantes do Nordeste, que levavam as mercadorias e as notícias do mundo; a cantoria dos violeiros fazia o papel de cronistas da região; o rádio trazia as novidades musicais de Luiz Gonzaga, da Hora do Brasil. Também através do rádio, o compositor conheceu a peça sinfônica *O Guarani*, de Carlos Gomes, conforme entrevista concedida a Jurema Paes, para o *A Tarde Cultural*, em 27 de abril de 1996.

Por meio da oralidade, também vieram o universo narrativo épico e maravilhoso das histórias, os causos, os contos e as crônicas, que o cordel se encarregou de divulgar, como as histórias de Carlos Magno e os doze pares da França, e o romanceiro ibérico, revivido através da poesia oral e do imaginário do sertão. Os primeiros acordes de viola, violão e sanfona vieram dos cantadores Zé Krau, Zé Guelê, Zé Tocadô e Zé Serradô, sempre citados nas entrevistas cedidas por Elomar a Simone Guerreiro, significando que a sua educação musical se processou em um mundo rico e dinâmico da oralidade.

Nesta segunda vertente, Elomar filtra a oralidade e a musicalidade das poéticas orais do Nordeste e daí capta também o imaginário sertanejo³¹, aspectos que são manifestos em representações mitopoéticas e existenciais, de onde emanam o *ethos* e a memória coletiva do Nordeste. Neste sentido, podemos vislumbrar as formações de leitura do poeta-cantador imerso na oralidade, de onde fluem as cantorias, os folhetos de cordéis, os contos, as ladainhas, os dizeres, as orações e os cocos, reelaborados nas canções “A Donzela Tiadora”, “Cantiga do Boi Encantado”, “O Violeiro”, do *Auto da Catingueira*.

Na canção “Cantada”, podemos perceber esse resultado das leituras da tradição literária trovadoresca, observando que o poeta retoma uma modalidade temática das cantigas de amigo, compondo uma alba. A composição possui os elementos típicos da tradição das

³¹A idéia de “sertão” a qual nos remetemos se baseia na concepção ampla, criativa e existencial do próprio Elomar. O compositor revela que sua concepção de sertão vai além do sentido de sertão físico e geográfico que o define como região seca agreste. Para Elomar, deve-se compreender também o sentido poético, trágico e existencial do sertão, que não se limita ao aspecto regional, pois seu sentido é universal. Além dessa concepção que nos informa o compositor, entendemos o sertão enquanto representação. Neste sentido, o sertão é uma categoria imagética e discursiva, utilizada em obras do cinema, da literatura, da música, do teatro e das artes plásticas, da qual nos fala Durval Muniz de Albuquerque Júnior (1999).

canções femininas, em que o ambiente rural se faz presente, mas é composta num tom mais aristocrático tanto na temática, quanto na forma, assemelhando-se às cantigas de amor³², distanciando-se dos elementos pastoris das cantigas de amigo. Nesta cantiga, o tom aristocrático emprestado tanto pelo estilo, quanto pela utilização de um padrão lingüístico culto confere à canção um clima de intimismo e privacidade entre os amantes, características que aludem também à tradição literária do Romantismo.

Se fizermos uma incursão na tradição literária, encontraremos a temática da separação dos amantes ao romper da aurora na grande tragédia de Shakespeare, *Romeu e Julieta*, que narra acerca do amor proibido entre os filhos de duas famílias rivais: os Capuletos e os Montecchio. A passagem em que a cotovia canta ocorre no final da primeira noite de casados entre os jovens, decorrida no quarto de Julieta. Neste excerto da tragédia, o canto da cotovia anuncia simultaneamente a madrugada e o fim da noite de amor dos apaixonados: Romeu tem de despedir-se de Julieta, e regressar a Mântua, antes que algum dos Capuletos se aperceba da sua presença na residência. Este afastamento entristece, como é óbvio, a jovem, que associa o piar da ave à separação (MANCELOS, 2008).³³ Vejamos a cena da separação através dessa adaptação de um excerto da obra:

“[...] JULIETA - Já vai partir? O dia ainda demora. Não foi a cotovia, mas o rouxinol que assustou seu ouvido temeroso. Todas as noites ele canta pousado na romãzeira: acredite, meu amor, foi o rouxinol.
ROMEU - Foi a cotovia. É ela a mensageira da manhã, não o rouxinol. Olhe, meu amor, aquelas listras invejosas que cortam as nuvens do nascente: as tochas da noite se apagaram; o dia alegre já espanta a bruma do alto das colinas. Preciso ir e viver, ou ficar e morrer.
JULIETA - Aquela claridade não é a luz do dia, tenho certeza! É algum meteoro que o sol exala, para ser seu guia e iluminar seu caminho para Mântua. Fique um pouco mais! Não é preciso partir tão cedo [...]”
(SLEAKESPEARE, 1997).

Mancelos ressalta que se trata de uma das mais célebres e melancólicas cenas de despedida da literatura universal, marcada pela tensão entre os amantes, que desejam permanecer nos braços um do outro, mas sabem que é preciso partir. A cena “é permeada pela multiplicidade de significados contraditórios da aurora: tempo de início e de perda; de frescura e do fim da virgindade de Julieta; de consumação do amor e do adeus”, que trazem para a cena a dramaticidade e a força poética do Romantismo (MANCELOS, 2008, p. 6).

³²A cantiga de amor diferencia-se da de amigo, principalmente, por um caráter aristocrático mais marcado de tom e de forma. (TAVANI, 2002, p. 157).

³³MANCELOS, João de. “Notas para o Canto das Aves em Eugénio de Andrade e em Três Poetas Clássicos Ingleses”. *Máthesis: Revista da Universidade Católica Portuguesa (Viseu)*, n. 17 (2008): 205-221.

Também na tradição das albas provençais, Maleval destaca que a temática nuclear girava em torno da tristeza dos amantes pelo nascer do dia, porque teriam que separar-se. Em francês, contam-se três composições remanescentes dessa tradição, mas na lírica galego-portuguesa há apenas um texto que se aproxima deste gênero, a cantiga “Levad’ amigo, que dormides as manhãs frias”, do trovador Nuno Fernandes Torneol (MALEVAL, 2003, p. 142). Eis a cantiga:

Levad’, amigo, que dormides as manhãs frias;
totalas aves do mundo d’amor dizian:
leda m’and’eu.

Levad’, amigo, que dormide’-las frias manhãas;
totalas aves do mundo d’amor cantavan:
leda m’and’eu.

Toda-las aves do mundo d’amor dizian;
Do meu amor e do voss’en ment’avian:
Leda m’and’eu.

Toda-las aves do mundo d’amor cantavan;
Do meu amor e do voss’i enementavan:
Leda m’and’eu.

Do meu amor e do voss’en ment’avian;
Vós lhi tolhestes os ramos en que siian:
Leda m’and’eu.

Do meu amor e do voss’i enementavan;
Vos lhi tolhestes os ramos en que pousavan:
Leda m’and’eu.

Vós lhi tolhestes os ramos en que siian
E lhis secastes as fontes en que bevian:
Leda m’and’eu.

Vós lhi tolhestes os ramos en que pousavan
E lhis secastes as fontes u se banhavan:
Leda m’and’eu. (BREA, 1996, p. 688).

Diversas análises já foram feitas desta cantiga buscando-se as semelhanças com as albas provençais. No entanto, Brea (1998) e Maleval (2003) afirmam que a cantiga de Torneol tem poucas semelhanças com a alba provençal, pois nela a temática não gira em torno da despedida dos amantes ao romper da alvorada. Para as pesquisadoras, a amiga não maldiz a aurora que anuncia a separação dos amantes, apesar de o verso inicial da cantiga fazer menção ao momento do dia em que se dava a despedida dos namorados “Levad’ amigo, que dormides as manhãs frias”, pois no restante da cantiga desaparece a referência à separação dos

namorados. Em lugar disso, segundo Brea, a amiga entoava um lamento ao tempo passado, revivendo nos versos das cantigas os felizes compartilhados (BREA & GRADÍN, 1998, p. 223).

Para Maleval, a canção apresenta um desencanto em relação ao seu inacessível amigo, “ao mesmo tempo em que é evocado um passado pleno de amor” nos versos paralelísticos “Toda-las aves do mundo d’amor dizian /Do meu amor e do voss’en ment’avian”/ Toda-las aves do mundo d’amor cantavan/ Do meu amor e do voss’i enementavan/ Leda m’and’ eu” (MALEVAL, 2003, p. 141). A cena típica da alba, segundo Brea & Gradín, era encenada pelo vigia (o *gaita*), normalmente um amigo ou servente do namorado, despertando os amantes e advertindo-lhes que chegou a hora da separação, porque “com a chegada do dia, podem ser descobertos pelo marido da dona (o *gilos*) ou por algum maledicente (os *lauzengiers*), que os iriam denunciar” (BREA & GRADÍN, 1998, p. 222).

Na cantiga de Elomar, o poeta encena o momento da despedida dos amantes ao romper da aurora. O amanhecer informa ao namorado que é hora de despedir-se de sua dama, pois é eminente o risco de descoberta do amor proibido:

Então desperto e abro a janela,
ânsias, amores e alucinações
desperta, amada que a luz da vela
tá se apagando chamando você
está chamando apenas para vê-la
morrer por teu viver

Amada acende o coração amante
que o som suave de uma aurora distante
estremeceu aqui no peito meu, ai
Os galos cantam pra fazer que a aurora
rompa com a noite mande a lua embora.
os galos cantam, amada, e um mais instante
o peito arfante cessa e eu vou- me embora.

Vem, namorada, que a madrugada
ficou mais roxa que dos olhos teus,
as pálpebras cansadas
Amada atende a um coração em festa,
que em minha alcova entra nesse instante.
pela janela tudo o que me resta,
uma lua nova e outra minguante.

Ai namorada nesta madrugada
não haverá prantos nem lamentações.
os teus encantos vão virar meus cantos
voar pros céus e ser constelações

Oh Namorada nesta madrugada,

Incendiaram-se os olhos meus.
não sei porque você um quase nada
do universo perdido nos céus
apaga estrelas, luas e alvoradas
e enche de luz radiosa os olhos meus
Mulher formosa nesta madrugada
somos apenas mistérios de Deus. (*Das Barracas do Rio Gavião*, 1973).

O *Glossário Terminológico da Lírica Trovadoresca*, composto por Spina, define a alba³⁴ como “uma composição poética do gênero lírico, cujo tema se reduz ao diálogo entre os amantes ou esposos, que havendo desfrutado uma noite deliciosa, maldizem o romper da manhã que sobrevém inesperadamente” (SPINA, 2002, p. 358). Tal gênero lírico, segundo o pesquisador, talvez tenha surgido no Norte da França e na Provença, mas foi no Sul que ela se aperfeiçoou, sendo que no folclore provincial do Norte as albas continuam em sua forma primitiva e popular de canto de despertar. Nesta, o canto dos pássaros anunciavam a aurora a dois amantes.

Na canção elomariana, o poeta dramatiza, através de um monólogo típico da alba medieval, esse momento da separação dos namorados: o amante maldiz a chegada da aurora que os separa, distintamente do gênero trovadoresco da cantiga de amigo, em que a voz feminina acordava o amante. O argumento da cantiga repete o formulário das cantigas de amor, em que o encontro amoroso é contrariado e interrompido pelo raiar do dia. Na canção, o namorado ao despertar e abrir a janela percebe, ainda perturbado e confuso pelo despertar abrupto, que de fato o amanhecer os convida à separação. Chama a amada para que esta desperte, pois a luz da vela e o canto dos galos anunciam a alvorada: “desperta, amada que a luz da vela/ tá se apagando chamando você/ está chamando apenas para vê-la/ morrer por teu viver”.

O poeta vale-se de imagens hiperbólicas para a qualificação da mulher. Para construir essa ambientação, requisita uma simbologia relacionada à tradição poética da lírica trovadoresca medieval: o eu-lírico reitera praticamente em todos os versos a denominação de “amada, “namorada” e, finalmente, “mulher formosa” para caracterizar a sua dama. O efeito de redundância culmina nos versos finais, quando a beleza da dama é capaz de apagar “estrelas, luas e alvoradas” e encher de luz o coração do amante.

Na lírica trovadoresca galego-portuguesa, “o elogio da dama” significava um importante campo semântico das cantigas de amor, coexistindo com outros como “o amor do

³⁴O termo tem formas parecidas na etimologia neolatina: provençal *alba*; francês *aube*; português, italiano e espanhol *albada* e *alvorada*. Porém o termo francês *aubade* corresponde a “canto de despertar”, mas não designa a mesma espécie lírica, pois a *aube* era a canção da despedida dos amantes quando anuncia a manhã (SPINA, 1991, p. 357).

poeta”, “a reserva da dama” e a “pena por um amor não correspondido”. Esse elogio, na maioria das vezes, nunca se alargava a uma descrição corpórea; ao contrário, a imagem feminina era idealizada e circunscrevia-se a “uma abstrata e indeterminada qualificação estética (*fremosa senhor*) ou a uma igualmente imprecisa e totalizante valoração positiva do aspecto físico ([senhor] *de bom/fremoso parecer/semelhar*) (TAVANNI, 2002, p. 163. Grifos do autor).

No poema-canção de Elomar, o realismo criado para dramatizar a cena de despedida dos amantes abranda a idealização feminina, sugerindo uma mulher mais corpórea, mais concreta, cujos olhos são “luzes”, mas que se apresentam “roxos” como a madrugada. As “pálpebras cansadas” denunciam que a dama entregou-se a uma noite de amor. Tais aspectos trazem à canção um erotismo valorizado pelo poeta como forma de atenuar a idealização feminina. A analogia entre as cores do céu na madrugada e os olhos da namorada acentua esse erotismo.

Na canção, a namorada é solicitada a despertar. O contraste entre a noite – hora dos amantes viverem o amor plenamente – e o dia – momento que simboliza a separação dos amantes – é construído pela analogia entre a luz da vela e a luz do dia, que se tornam incompatíveis no momento. A vela, personificada, chama a amada para que esta a veja apagar-se, no caso, “morrer”. Entende-se que o findar da luz da vela é um alerta para que a incauta namorada não se arrisque no amor proibido. O paradoxo entre as palavras “morrer” e “viver” dão ao texto grande força simbólica: para que a moça “viva” é preciso que a luz da vela “morra”.

Predomina na cantiga de Elomar a simbologia típica das albas provençais: a referência ao momento do dia (o alvorecer) e a presença dos animais anunciando separação dos namorados: “os galos cantam pra fazer que a aurora/ rompa com a noite mande a lua embora”. As aves apresentavam-se em muitos textos medievais e em outras tradições literárias, a incitar a libido através do canto. Os elementos naturais como as aves, os rios, os ramos verdes e os cervos eram recorrentes nas cantigas de amigo e expressavam “uma forma mágica de contato entre os jovens namorados e as forças vitais, conferindo a essas cantigas de amigo um colorido e frescor”, elementos que eram ausentes nas cantigas de amor (VIEIRA, 1992, p. 48).

Um segundo elemento na canção vem reforçar essa idéia de que o dia surge através do anúncio da madrugada que se levanta: a luz da vela. Esse elemento provoca um realismo acentuado por um erotismo mais explícito e revelado, expondo a fonte de alegria do amante,

que embora tenha que se separar, não esconde o prazer erótico proporcionado pela noite de amor: “Vem, namorada, que a madrugada / ficou mais roxa que dos olhos teus, as pálpebras cansadas”. A imagem também remete às inquietações provocadas por uma noite mal dormida e pela brevidade da noite, como esta se apresenta para os amantes, elementos sugestivos nas albas provençais.

A interjeição “ai” é alusiva à coita de amor. Repetida duas vezes, e com intenções semânticas diversas na canção, essa interjeição denuncia o diálogo explícito com a lírica trovadoresca galego-portuguesa. No verso em que foi utilizada pela primeira vez, a interjeição “ai” é índice da dor do eu enunciador no momento da separação amorosa, dor que “ressoa” em seu “peito arfante”. Porém, o amado aceita a sua condição de “coitado”, ou seja, daquele que sofre de amor e, resignado, alegra-se por viver esse amor, anunciando que não lamentará a separação entre eles quando o dia chegar.

No segundo momento de utilização da interjeição “ai”, o amante demonstra paciência e resignação, e, ao contrário de uma simples dor de amor, o eu-lírico anuncia que o sofrimento será mote para a criação poética: “Ai namorada nesta madrugada/ não haverá prantos nem lamentações/ os teus encantos vão virar meus cantos/ voar pros céus e ser constelações”. Neste caso, o “ai” revela um suspiro apaixonado, mas de alguém que almeja destino certo para essa dor. Este aspecto denuncia que “o amor cortês é a religião dos trovadores. Um verdadeiro culto à mulher, que prevê a observância de todo um comportamento ritual” (SPINA, 1991, p. 359). Portanto, aceitar a dor é fazer dela um canto e a melhor saída para o poeta apaixonado.

Nos últimos versos da canção, fica patente que o amor é considerado sagrado, já que os dois amantes são considerados “mistérios de Deus”. Os versos finais servem de arremate para a idéia de que o amor é via para a comunhão entre o plano profano e o sagrado e apenas nesta comunhão a existência ganha sentido e esplendor: “Mulher formosa nesta madrugada / somos apenas mistérios de Deus”. Essa comunhão com o sagrado expressa nos últimos versos da canção aproxima o texto poético-musical de Elomar do sentido da poesia mística, a qual “refaz as zonas sagradas que o sistema profana” (BOSI, 1977, p. 146), demonstrando que o seu enraizamento poético em nada se assemelha ao reacionário que se prende ao passado sem contribuição para o tempo presente.

Algumas expressões poéticas contemporâneas prendem-se a expressões das misérias e fomes humanas e compõem canções e poemas sujos do sangue e da dor opressiva do dia-a-dia, mas se esquecem de sua dívida com o passado, a infância, com o sagrado, ou melhor,

com as zonas profanadas pelo mecanicismo utilitário de nossa sociedade contemporânea. Poetar dessa forma é útil, mas não toca no fundo de nossas emoções e não resgata a totalidade de nosso ser, não nos tocando fundo. Segundo Alfredo Bosi, “o que move os sentimentos e aquece o gesto ritual é, sempre, um valor: a comunhão com a natureza, com os homens, com Deus, a unidade vivente de pessoas e mundo, o estar com a totalidade” (BOSI, 1977, p. 149).

Reiteramos também que a leitura do cânone literário se converte em criação na obra de Elomar. A partir de um movimento criativo de releitura feito pelo compositor, as obras retomadas são atualizadas através de canção. Pensamos que essa leitura, além de valorativa, leva também à divulgação desse cânone, pois de acordo com Perrone-Moisés (1998) o que torna uma obra conhecida não são as leituras anônimas de leitores comuns, mas a leitura daqueles que a prolongarão em suas novas criações, em suas obras, ou seja, a leitura dos escritores, dos homens de arte.

3.2. *Vem amiga visitar...: lirismo medieval no sertão*

Neste subitem analisaremos as canções em que Elomar dialoga com o rígido código de comportamento do amor cortês e com as cantigas de amor e amigo trovadorescas, embora o poeta prefira compor formas poéticas mais livres e mantenha as especificidades do contexto histórico-cultural do sertão brasileiro, inovando a tradição poética medieval.

Para continuarmos esse percurso analítico, escolhemos cinco canções que chamam atenção pela forte carga de lirismo que despertam no leitor-ouvinte. A primeira delas é “Deserança”, uma bela cantiga de amor do álbum duplo *Na quadrada das águas perdidas* (1978). Em seguida analisamos “Cantiga de amigo”, do disco *Das barrancas do Rio Gavião* (1973). Nesta, apesar de trazer elementos do cotidiano sertanejo, a recriação das cantigas de amigo é visível. Em seguida, fazemos breve incursão analítica em “Incelença pro amor retirante”, “Joana Flor das Alagoa” e “Canção da catingueira” – também do disco *Das barrancas do Rio Gavião* –, para percebermos como o poeta reescreve a tradição lírica medieval no contexto cultural sertanejo. E, finalmente, apresentamos “Campo branco”, também do disco *Na quadrada das águas perdidas*, uma canção de amor muito requisitada pelo público nas apresentações de Elomar. Com forte carga emotiva e poética, a canção

poderia fazer de Elomar “o grande poeta de um único poema” e pode ser lida como “síntese da poética da seca” (GUERREIRO, 2007, p. 86)³⁵.

O disco *Na quadrada das águas perdidas* pode ser considerado uma obra decisiva do processo criativo de Elomar. O poeta o retoma diversas vezes quando deseja explicar seu projeto estético ou para compor novas criações e realizar intratextualidades em sua obra³⁶. Dessa forma, tal obra tem importância fundamental para se entender o projeto estético do autor, pois é nesta que Elomar traça os diversos rumos de sua poética, incluindo a criação de uma geografia encantada e a retomada do universo medieval como forma de opor-se ao projeto de opressão e coisificação do homem, imposto pelo modelo capitalista contemporâneo. Dentre esses aspectos que marcam o projeto estético do autor, a retomada da temática do amor cortês medieval comparece como um núcleo temático básico da vertente lírica desse compositor. Essa temática, no entanto, é posta em diálogo com a contemporaneidade e com o *locus* de enunciação do poeta, como percebemos em algumas das canções analisadas.

Em *Deserança*, Elomar reconstrói os principais elementos de uma cantiga de amor trovadoresca galego-portuguesa, recuperando diversos elementos dessa tradição poética:

Já não sei mais o que é fazer contas
até já perdi as contas
dos cantos dos rios das contas
que meu peito amor, cantou
perdido de amor por ti
já nem me lembro quantas cantigas
quantas tiranas amiga
na viola padeci
também não sei mais quantos foram
os luares que passaram
pelo vão dessa janela
indagando suplicantes
frios, pálidos, dementes,
onde anda a amiga aquela
vieste de longe eras tão linda
como se hoje lembro ainda
a mansitude da manhã

³⁵ As canções “Joana Flor das Alagoa” e “Canção da Catingueira” mencionadas neste item do capítulo, serão adotadas como ilustração dos componentes trovadorescos presentes no Cancioneiro elomariano, por considerarmos que elas são importantes para a compreensão do leitor do matiz medieval presente em sua poética e também porque nelas a intertextualidade com a lírica medieval galego-portuguesa é marcante. Entretanto, faremos breves reflexões sobre tais canções, sem compromisso com uma análise mais acurada, buscando respeitar o limite do *corpus* escolhido.

³⁶Um exemplo dessa intratextualidade é a observável em *Sertanílias: romance de cavalaria* (2008). Elomar retoma um portal de passagem tridimensional intuído dentro de uma licenciosidade poética. Segundo o poeta, o portal fica na lagoa das “águas perdidas” e fora criado para possibilitar a viagem de suas personagens para o Sertão Profundo, um sertão imaginário, poético (MELLO, 2006, p. 287).

foi tua vinda amiga vã
doi -me no peito ao relembrar
já não tem jeito a vida é vã
qui diserança ó minha irmã
mas apesar de tudo desfeito
de tanto sonho morto que num tem mais jeito
tombando a ladeira
já pela descida
na tarde da vida
rompo satisfeito
foste na jornada
a jornada perdida
meu amor pretérito mais que perfeito. (*Das Barracas do Rio Gavião*, 1973).

Nesta canção, Elomar cria a ambientação característica da *coita de amor*, em que o eu-lírico apresenta uma manifestação do sofrimento amoroso pela ausência de sua dama, e por isso lamenta: “Já não sei mais o que é fazer contas/ Até já perdi as contas/ Dos cantos dos rios das contas/ Que meu peito amor, cantou/ Perdido de amor por ti”.

O tempo de espera da amada – idealizada e incorpórea – é contado pelas canções que criou e pelos luars que passaram durante a ausência desta. Este trecho da canção traz o lirismo singelo e refinado da tradição poética trovadoresca, adaptado à realidade do poeta. Observemos o paralelismo feito com as palavras “cantos”, “contas”, “cantou”, que além do jogo morfológico e fonético, demonstrando a habilidade do poeta com a língua, revela também um jogo poético com o sentido das palavras, para expressar o estado de penúria amorosa do eu-lírico. O poeta repete na primeira estrofe a palavra “contas” no final dos três primeiros versos e “cantos” no meio do terceiro verso da mesma estrofe. O quarto verso é arremato pelo verbo “cantou”, derivado do substantivo “canto”, da terceira estrofe, aludindo a um *mozdobre*, que consiste na “repetição de vocábulos, porém em formas derivadas” (Idem, p. 43). O paralelismo com a palavra “contas” vivifica o sentido dramático da coita de amor medieval e acentua os sintomas passionais: dor no peito e impaciência.

Essa repetição das palavras estabelece relações semânticas para reiterar o sentido de insistência e a motivação cíclica de amor que não se cansa de esperar, resignado. Em mais uma canção de Elomar, o sofrimento amoroso é motivação para a criação artística. O paralelismo semântico construído a partir da palavra “conta” remonta aos recursos estilísticos das cantigas de amor medievais galego-portuguesas e alude ao *dobre*, isto é, “a repetição da mesma palavra duas vezes ou mais na mesma estrofe” (VIEIRA, 1992, p. 43). O sofrimento não é omitido pelo amado, que revela ter perdido as contas das canções que tem cantado para a amada. “Já não sei mais o que é fazer contas/ Até já perdi as contas”.

No entanto, a ambiência idealizada e cortês da canção é quebrada pela expressão “rio das contas”, uma referência à geografia física do sertão³⁷, o que denota a atualização da poética trovadoresca para a realidade do sertão baiano.

O diálogo intertextual com a tradição trovadoresca continua: “Perdido de amor por ti/ já não me lembro quantas cantigas /Quantas tiranas amiga /Na viola padeci”. Na tradição poética medieval trovadoresca, os poetas buscam transformar a dor de amor em cantiga, demonstrando que a composição da palavra pode reunir os sentidos de “cantar” e de “dor”, alusivas à expressão “aquele que canta a dor”. A sintomatologia amorosa da cantiga de amor está presente nestes versos, pois o amado encontra-se em estado de abandono e envolto em sofrimento e lamentando-se, pois está “perdido de amor”. Podemos ver, também, que o amado, apesar do abandono da dama, sente-se resignado e “satisfeito”, alinhando-se à ética do amor cortês galego-português, em que o amado não se revolta: “Mas apesar de tudo desfeito/ de tanto sonho morto que num tem mais jeito/ tombando a ladeira /já pela descida/Na tarde da vida/ rompo satisfeito”. Ao contrário, o namorado demonstra que o sofrimento faz parte do código de amor e que a melhor forma de reação à indiferença da dama é realçar-lhe as qualidades: “Foste na jornada /A jornada perdida /Meu amor pretérito mais que perfeito”.

Amar dentro dos parâmetros do amor cortês pressupunha seguir um ritual, um sistema de normas e atitudes a serem observadas pelo amador acerca de como conduzir o sentimento amoroso. Essas regras impunham muitas vezes sentimentos contraditórios, pois esse sofrimento amoroso enobrecia aquele que amava e ao mesmo tempo o empurrava em direção ao desejo de morte. Além disso, o amador deveria comportar-se com mesura diante da dama e de seus sentimentos, comportar-se com moderação e temperança, com capacidade de espera e resignação, sob pena de ser descoberto pelo esposo da dama (BARROS, 2008).

Nessa perspectiva, o amador da cantiga elomariana mesmo “na tarde da vida” espera resignado por um amor que não voltará. A imagem é dramática e encena que o tempo passou e a amada não retornará mais. A metáfora da “tarde da vida” reforça essa dramaticidade, sendo a tarde o segundo tempo do dia. Na cantiga, significa que o amado já não possui a juventude e, por isso, tem menos chances de ter seu amor, o que reforça o *pathos* característico do amor sublimado cortês medieval.

Nos últimos versos, o poeta compõe um jogo lingüístico intrigante utilizando-se da palavra “pretérito”. Primeiro utiliza a palavra para indicar que o amor passou, ficou apenas na memória do eu-lírico, pois foi um “amor pretérito”. No entanto, também joga ainda com o

³⁷Rio de Contas: referência à cidade histórica e também ao Rio das Contas, ambos localizados no sudoeste da Bahia.

tempo verbal utilizado, afirmando que o amor foi um “pretérito mais que perfeito”, no sentido de “passado mais distante, anterior a um passado já enunciado”, que no verso dá a entender que apesar de passado esse amor foi mais que perfeito, o mais antigo de todos. Porém o sentido é ambíguo, pois afirma que além de “passado longínquo” esse amor foi o mais perfeito de todos, ou seja, belo e inesquecível.

Na canção, reitera-se esse sentimento de ambigüidade. Embora o amor que sente seja “pretérito”, como fica explícito nos últimos versos da canção, não significa que o passado tenha perdido o valor para o eu-lírico, ou que este perdeu as esperanças, pois o considera “mais que perfeito”. Mais uma vez, o poeta joga com as palavras. Neste caso, o jogo estilístico é construído nos versos “foi tua vinda amiga vã” e “já não tem jeito a vida é vã”, para aludir que ambas – a amiga e a vida – são traiçoeiras, ilusórias e efêmeras, mas que permanecem na esperança do amator, já que sem a esperança o amor romântico não se realiza³⁸. Aliás, todo o conjunto da sintomatologia do amor sutil era composto por sentimentos ambíguos e paradoxais: ao mesmo tempo em que o amor representava um sistema de contenção e educação dos sentidos, era também um extravasamento dos sentidos, que poderia levar o homem à loucura. Desse paradoxo resulta uma carga dramática para a relação com o sentimento amoroso: desejo de amor e de morte (MEZAN, 2008).

Esse jogo lingüístico denota a habilidade do músico-poeta em trovar à moda galego-portuguesa, compondo peças líricas em que podem conviver ao mesmo tempo os elementos que ressaltam o aspecto sublime do amor e aqueles que denotam a desgraça de viver um amor infiel, como na cantiga “Faviela”, que bem poderia ser lida como uma cantiga de amigo, pelo realismo das imagens e pela sua composição narrativa. É possível perceber nestes versos da canção, como o autor expressa essa ambigüidade, revelada pela descrição da amada, que tanto pode ser “linda”, “bela” e “preciosa” como também uma ingrata, ruim e infiel, culpada pela dor do amado, pois o abandonou apesar de ter jurado casar-se com o moço apaixonado:

Tão linda, tão bela, preciosa donzela
malvada malunga, culpada foi ela
jurô que era mia pru tinta e papel
foi imhora a ruña, ingrata e infiel [...] (Fragmento da ópera “Faviela”).

Tanto em “Deserança” como em “Faviela”, o termo “cantigas” é atualizado pelo vocábulo “tirana”. Na tradição poética portuguesa, a tirana representava uma dança, um bailado de rapazes e raparigas, bem animado e cheio de movimento, com o intuito de revelar a

³⁸Eduardo Mezan explica que é porque existe esperança que o amor é possível: esperança em vencer obstáculos ou no final, se os amantes se mostrarem inseparáveis, a esperança de vencer a morte (MEZAN, 2008).

ingratidão e o sofrimento de amor. Esta modalidade poético-musical foi cultivada também no Brasil, onde a tirana espalhou-se mais pelo norte do Brasil e dela há registros na Bahia e no Alto São Francisco (CASCUDO, 2000, p. 753).

Guerreiro (2007) destaca a modalidade poética da tirana, que foi explicada por Elomar como uma canção popular que trata da tirania do amor e da vida, atuando nas composições do autor como um componente trágico e dramático do lirismo e do amor. Em “Deserança”, o poeta também recupera o sentido de que o sofrimento e a dor do amor podem atuar como mote para a criação poética. O eu enunciado na letra reitera esse sentimento de cantar como uma forma catártica de expurgar a desilusão ou sofrimento amoroso, como nos versos “que meu peito amor, cantou / perdido de amor por ti” e nos versos “já nem me lembro quantas cantigas/ quantas tiranas amiga / na viola padeci”.

A utilização do termo “tiranas” em diversas canções de Elomar (“Tirana da pastora”, “Tirana”, “Faviela”) demonstra o conhecimento do autor das modalidades e gêneros poéticos tanto da tradição antiga medieval ibérica, quanto da atualização desta no Nordeste brasileiro. Denota também uma pesquisa lingüística atenta aos elementos culturais diversos, “consolidando um ato estético integrado eticamente ao cotidiano popular da vivência sertaneja” (NOVAES, 2001, p. 58).

Deserança é uma canção-lamento, em que o neologismo do título já enuncia o trágico destino de quem ama e não é correspondido: órfão da atenção e do carinho da amada o eu-lírico sente-se um deserdado desse amor. Este aspecto demonstra que o poeta transita entre diversas tendências estéticas sem exclusão de nenhuma delas, compondo um texto que é “ponte para diversas travessias: do cancionero sacro medieval ao canto profano das festas coletivas e do cotidiano individual; do refinamento barroco às chulas, parcelas” (Idem, p. 58). Isto demonstra que Elomar não adere apenas ao literário canônico, mas traz os componentes das tradições poéticas e lingüísticas populares para dialogar no texto.

Porém, a ordem do mundo feudal e as relações vassálicas que regem esse mundo são abordadas por Elomar, para criar um mundo imaginário e ficcional, com o intuito de compor uma visão idealizada do amor, da mulher, da vida e do mundo sertanejo presentes em suas canções. A esses elementos são adicionados uma forte carga de lirismo e a recuperação de um modelo de sensibilidade amorosa própria do amor romântico³⁹.

³⁹O termo “romântico” que ora utilizamos não se confunde com o movimento artístico do Romantismo, que se desenvolveu entre 1760 e 1860. Referimo-nos à categoria psicológica, a um “modo de sensibilidade”, que mesmo após a explosão do movimento no contexto cultural europeu no século XIX permaneceu como uma fonte de expressão artística (MEZAN, 2008).

Para continuarmos essa leitura, que nos permite aprofundar a percepção desse diálogo entre Elomar e a poesia lírica galego-portuguesa, destacamos a canção intitulada “Cantiga de Amigo”:

Lá na Casa dos Carneiros
Onde os violeiros
Vão cantar louvando você
Em cantiga de amigo
Cantando comigo
Somente porque você é
Minha amiga, mulher
Lua nova do céu
Que já não me quer

Dezessete é minha conta
Vem amiga e conta
Uma coisa linda pra mim
Conta os fios dos teus cabelos
Sonhos e anelos
Conta-me se o amor não tem fim
Madre a amiga é ruim
Me mentiu jurando amor que não tem fim

Lá na Casa dos Carneiros
Sete candeeiros
Iluminam a sala de amor
Sete violas em clamores
Sete cantadores
São sete tiranas de amor
Para a amiga em flor
Que partiu e até hoje não voltou

Dezessete é minha conta
Vem amiga e conta
Uma coisa linda pra mim
Pois na casa dos Carneiros
Violas e violeiros
Só vivem clamando assim
Madre a amiga é ruim
Me mentiu jurando
Amor que não tem fim. (Das Barrancas do Ri Gavião, 1973).

Partindo do título da canção, podemos perceber que o poeta antecipa o diálogo intertextual em que está apoiada sua “cantiga de amigo”, demonstrando o diálogo com a lírica galego-portuguesa. A escolha lexical dessa cantiga nos remete ao campo semântico das cantigas de amigo, utilizando-se das expressões típicas usadas pelos trovadores medievais: *amiga, mulher, cantiga de amigo, madre, anelos*. O tema da canção repete o formulário das cantigas de amigo galego-portuguesas, nas quais a retórica principal gira em torno do amor

não correspondido, em que o eu-lírico desenvolve argumento característico, ou seja, o da queixa por um amor correspondido ou pela ausência do amado, seja porque este se afastou para servir na guerra ou a deixou esperando para um encontro amoroso.

Uma das principais características que distinguem a “cantiga de amigo” de uma “cantiga de amor” é o fato de, na primeira, ser a donzela ou namorada quem fala, dirigindo-se a seres da natureza, à mãe ou às amigas. Em oposição às cantigas de amor, a narrativa está posta na boca de um eu-lírico feminino. O aspecto ficcional das cantigas era evidente, visto que estas eram compostas por homens, os mesmos poetas que compuseram as cantigas de amor (VIEIRA, 1992, p. 43). No entanto, na “cantiga de amigo” composta por Elomar, podemos observar que o eu-lírico é masculino e se dirige a sua amiga, de quem se queixa do abandono. Vejamos os versos em que esta queixa é explicitada: “minha amiga, mulher,/ lua nova do céu que já não me quer” ou “madre a amiga é ruim,/ me mentiu jurando amor que não tem fim”.

Na canção, a queixa parte de um homem apaixonado – um poeta, violeiro-cantador – que lamenta, em forma de um canto apaixonado, o desinteresse da amada. O lugar de onde o eu-lírico enuncia esse canto é a Casa dos Carneiros. O poeta em companhia de amigos cantadores e violeiros realizam uma serenata para a ingrata amiga. A alusão ao ambiente rural e à paisagem bucólica e rústica, em que se tem contato com a erva verde, as árvores em flor, pinheiros e avelaneiras, é também característica das cantigas de amigo⁴⁰.

Nas composições medievais, a referência aos lugares de encontro dos namorados era constante. Os poetas enfatizavam a ida das damas às romarias em Santiago de Compostela ou à Igreja de Vigo, por exemplo. Nas cantigas de amigo medievais, o realismo da cena destoava do ambiente aristocrático das cantigas de amor, que eram ambientadas na corte. Na cantiga de Elomar, a utilização da localidade Casa dos Carneiros⁴¹ traz a referência concreta de um ambiente rural e pastoril. Esta ambientação rural confere à composição particularidades que vão além do realismo característico das cantigas de amigo. Ao referir-se poeticamente ao cotidiano sertanejo, o poeta confere lirismo a um cotidiano que, na maioria das vezes, é retratado como árido e hostil.

⁴⁰Esse ambiente rural, aliás, é um dos fatores que distinguem as cantigas de amigo das *carjas* moçarabes, que muitos pesquisadores julgaram ser as ancestrais das composições de amigo ibéricas. As *carjas* eram composições de caráter popular em língua romance arabizada e apesar de serem cânticos amorosos em voz de mulher, tal como as cantigas de amigo ibéricas, apresentavam situações mais variadas e sua ambientação era especificamente urbana (MALEVAL, 2002, p. 17).

⁴¹A Casa dos Carneiros é um dos lugares de “exílio” do compositor, também teatro e arquivo pessoal. Localiza-se na região da Gameleira, Serra da Tromba, no distrito de Iguá, Vitória da Conquista.

Nesta canção, o poeta busca quebrar a ficcionalidade da cena e inserir-se como participante do jogo da criação, no qual homem, artista e sua aldeia se confundem. Essa aldeia é o sertão. Sabemos, o sertão é o lugar de enunciação do poeta, de onde emana o discurso do homem sertanejo com o qual Elomar se identifica. Ferreira explica que para entender aquilo que Elomar fala é preciso situar, entre outras noções, a desta pátria chamada sertão, a nação onde Elomar busca os símbolos e referências para a criação poética. O sertão é para Elomar “universo, ideário e linguagem” (FERREIRA, 2001, p. 163).

Não apenas este aspecto da referência ao universo sertanejo traz para a canção elementos que renovam a tradição poética, mas a atualização de elementos estilísticos na canção confere plasticidade à reserva formal e temática da tradição. Para um leitor comum, o fato de o poeta trocar o eu-lírico da cantiga poderia representar um erro formal e temático por parte do autor. Vieira (1992) explica, ainda, que este aspecto já existia na poesia à época dos trovadores, e, se bem analisado, poderia ser considerado como um diálogo muito próximo existente entre esses dois tipos de cantiga, e representar as relações intrínsecas – a intertextualidade – entre as cantigas de amigo e de amor.

Segundo Vieira, esse diálogo era bastante explícito em algumas cantigas, como na cantiga de Joam Airas, por exemplo, na qual o poeta desenvolve o mesmo tema nos dois gêneros. Nesta cantiga de amigo, a amiga informa:

São guardada como outra molher
non foi, amigo nen à de seer
ca vos ous'a falar, nem veer.

Na cantiga de amor, no entanto, o poeta repete que:

Non vi mulher, des que naci
tan muyto guardada com'ê
a mha senhor/ per boa fé. (VIEIRA, 1992, p. 45).

Nesse sentido, pode-se entender que em ambas as cantigas a “amiga” e a “senhor” são a mesma pessoa, pois é muito comum encontrarmos cantigas de amigo que repetem o formulário da cantiga de amor e em algumas cantigas o diálogo ocorre internamente, alternando-se a voz do homem e da mulher nos versos. Neste caso, “a voz da mulher é apenas um eco da voz masculina” (VIEIRA, 1992, p. 44). Neste caso de diálogo entre os gêneros, para efeitos de classificação da cantiga, segundo Vieira, a *Arte de trovar* propõe que sejam classificadas segundo aquele que fala em primeiro lugar na cantiga. Em algumas cantigas, a

substituição do vocábulo “amigo” por “mia senhor” seria suficiente para transformá-las em cantigas de amor:

Com base nesses elementos comuns entre a cantiga de amor e a de amigo, alguns estudiosos preferem não estabelecer uma distinção entre os dois gêneros maior do que proposta pela “Arte de Trovar”, ou seja, que uma é posta na boca do homem e a outra na da mulher (Idem, p. 45).

Podemos perceber ainda a releitura dessa tradição poética no cancionário elomariano, que demonstra também a escolha dos elementos lingüísticos com que fará a composição poética, acrescentando os elementos da cultura regional nordestina. Isso acontece quando o termo “amiga” é usualmente utilizado na cultura brasileira com a acepção bastante próxima à sua utilização semântica medieval, significando a pessoa com quem se tem um relacionamento de amor. Assim, Seixas nos orienta para que prestemos a atenção à acepção dada ao termo “amigo” no Brasil interior, que se aproxima da feição popular das cantigas de amigo trovadorescas, pelo caráter simples e quase espontâneo do gênero. A sutileza semântica dos termos “amiga” e “amigo” prevalece no uso cotidiano no interior do Brasil, com a acepção parecida desde a sua utilização na tradição poética medieval:

Quanto à designação não esqueçam que no interior da Bahia e outras partes do Brasil ainda se chama de amigo ao amante. Diz-se também que a pessoa está *amigada*, quando vive uma aventura amorosa sem estar casada, o que testemunha a pitoresca ressonância medieval ibérica em áreas rurais do Brasil contemporâneo (SEIXAS, 2000, p. 93. Grifo do autor).

Depreendemos assim que a técnica do fingimento e da despersonalização das cantigas de amigo, ou a sua natureza de texto ficcional, (o fingimento do poeta-autor que cria a personagem feminina da amante enamorada) tornou as cantigas de amor ibéricas distintas das provençais.

Na canção de Elomar, nos chama a atenção também o artifício lingüístico que o poeta realiza com a palavra “conta”, que é requisitada para compor um jogo semântico, que pode significar tanto contar quantitativamente, quanto contar, narrar uma história. Observemos os versos: “Dezessete é minha conta/ Vem amiga e conta/ uma coisa linda pra mim/ conta os fios dos teus cabelos/ sonhos e anelos / conta-me que o amor não tem fim”. Nestes versos, o uso dos vocábulos “conta” remete ao recurso estilístico da “dobre” medieval e propõe sentidos ambíguos, principalmente, na expressão “conta os fios dos teus cabelos”, que sugere contar algo que geralmente não se pode quantificar, mas que pode aludir também ao sentido de

contar um segredo, a trama das histórias da amada, de onde podem surgir os mais recônditos segredos que a moça possa lhe revelar.

O poeta também requisita componentes do imaginário místico e religioso, a partir do emprego do número “sete” nas expressões “sete candeeiros”, “sete violas” “sete tiranas”, reforçando com isso a súplica de amor, pois sabemos que o número sete tem uma simbologia que reúne diversos componentes do imaginário, da mística, da filosofia e da religião ocidentais. No mundo medieval, esse número recebeu diversas analogias com os elementos de sentido místico para o homem daquela época: sete esferas, sete estrelas que controlam o ciclo das estações, os sete ventos, as sete estações, as sete idades do homem, as sete partes do corpo humano, as sete funções da cabeça, as sete vogais, as sete partes da alma e as sete partes da terra. Para a maioria das culturas, o número sete simboliza a totalidade do espaço e a totalidade do tempo, representa também o sentido de uma mudança depois de um ciclo concluído e de uma renovação positiva e símbolo universal da totalidade, mas uma totalidade em movimento de um dinamismo total ⁴².

Dessa forma, a canção reúne os componentes que participam do sentido da poesia mística, de que nos fala Bosi, buscando resgatar os símbolos e o imaginário. Este aspecto não denota que o poeta apenas o faça por uma tendência religiosa e mística, mas se apodera de uma fala mitopoética revigoradora dos tempos mágicos, que a razão deplorou e revive “a grandeza heróica e sagrada dos tempos originários, unindo lenda e poema, *mythos* e *epos*” (BOSI, 1977, p. 149. Grifos do autor).

O número “sete”, utilizado na canção, parece significar que o poeta busca os símbolos que podem dar perenidade e totalidade ao caos do mundo, “o estar com a totalidade”, segundo Bosi, reviver a comunhão com a natureza, com Deus, com os outros homens e não apenas no sentido religioso, mas o significado místico, maravilhoso, cabalístico, filosófico dos signos que recupera.

Além desse jogo lingüístico e estilístico com termos provindos do manancial poético do medieval, salientamos, também, a atitude intencional do poeta em utilizar um vocabulário rebuscado, que tende para o padrão culto português e denotando o diálogo explícito com a tradição literária erudita: “conta os fios dos teus cabelos/ sonhos e anelos/ conta-me que o

⁴²Sete seria o número perfeito, pois reúne os números quatro e três (4 simboliza a terra com seus quatro pontos e 3 o céu) significando a totalidade do mundo em movimento; é o número-chave do Apocalipse (7 igrejas, 7 estrelas, 7 espíritos de Deus, 7 selos, 7 trombetas, 7 trovões, 7 cabeças, 7 calamidades, 7 taças, 7 reis); o sétimo dia foi objeto de numerosas interpretações simbólicas no sentido místico: é o dia em que Deus descansa após a criação. Significa restauração das forças divinas na contemplação da obra executada (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998).

amor não tem fim”. Em outras canções, porém, Elomar utiliza a variante regional nordestina. Este aspecto foi mencionado por Bonazza como “um aspecto que promove à obra de Elomar um livre trânsito entre o erudito e o popular, o oral e o escrito, sem que haja a polarização de um ou outro aspecto” (BONAZZA, 2006, p. 38).

Tal fator nos permite pensar que nas cantigas sertanejas de Elomar, a peculiaridade esteja também na linguagem, no modo pelo qual este material retirado da tradição ibérica foi relido, recriado e expresso, através das seleções conscientes e escolhas do poeta, seja no campo vocabular, seja no sintático. Carvalhal adverte que as escolhas textuais que aparentam ser um “paralelismo formal e temático” por parte de alguns poetas, quando estes se apropriam de outros textos, como se fosse mera cópia, podem “representar um exercício de reescrita”. Através de retomadas, alguns autores condicionam um paralelismo temático e lingüístico traiçoeiro, pois o diálogo entre os textos nunca é pacífico, visto que toda repetição está carregada de intencionalidade. Toda apropriação, segundo a autora, é uma prática dissolvente e um procedimento de criação literária (CARVALHAL, 1992, p. 54).

Com base nestes aspectos relacionados à imitação, à invenção, à apropriação e à reescrita de textos, podemos observar que Elomar propõe uma correspondência entre os dois tipos de cantiga, que, como fora observado por pesquisadores, apresentam um diálogo estilístico bastante representativo. Darcila Simões (2000), tomando como base os gêneros musicais que povoam a música nordestina, afirma que Elomar se aproximaria mais da *cantoria*, um tipo de gênero herdado da cultura ibérica medieval, cujo representante mais expressivo no nordeste seria o *repente*, um tipo de poesia de caráter popular, ligado à memorização e ao improviso, e por isso muito próximo da poesia de tradição oral. A pesquisadora afirma que, em relação à poética do Nordeste, Elomar pertenceria ao “ramo repentista”, pois o compositor lembra os cantores dos chamados desafios, correspondentes às “tensós”⁴³ provençais. Para a pesquisadora, o cantador “pé de viola” do Nordeste seria a encarnação dos trovadores da Idade Média européia, com antecedentes mais distantes na poética grega e latina (SIMÕES, 2000).

Zumthor (2001) observa que podemos perceber nos textos poético-musicais da Idade Média e da poesia nordestina uma tendência para a atualização da voz. O pesquisador afirma que a oralidade desses textos se perpetua pela memória e aflora em textos escritos, demonstrando que valores artísticos e culturais são herdados e ressignificados tanto pela cultura erudita, quanto pela popular. No caso do Brasil, os valores artísticos baseados na

⁴³Tenção: debate entre dois contendores sobre tese de casuísta amorosa (SPINA, 1991, p. 78).

estética européia medieval foram revisitados no Nordeste, que mantém formas musicais populares transmitidas pela tradição oral, como os cantos religiosos, as danças, os aboios, os ritmos tradicionais de cantigas e do repente.

Reiteramos apenas que essa apropriação pode ser uma escolha consciente. Nesta perspectiva enxergamos a obra do poeta Elomar dialogando com a tradição galego-portuguesa, a partir da recriação dos gêneros das cantigas trovadorescas, pelo exercício consciente de intertextualidade com esta tradição ou com a memória poética que se manteve na tradição oral no Nordeste. Elomar, conscientemente, as reconduz para a sua criação artística.

Tal procedimento poético pode ser observado também na canção “Incelença pro amor retirante”, tal como as duas canções anteriormente analisadas neste subitem. Nesta há uma atualização das cantigas de amor trovadorescas, com diversas referências ao imaginário e ao cotidiano sertanejo, em que o poeta expressa com forte carga poética a dura realidade da seca. O poeta assume a condição de homem enraizado em sua terra e é a partir dela que enunciará seu discurso e defesa do cotidiano do sertão.

Em consonância com as canções já analisadas, nesta canção a coita de amor e a vassalagem amorosa atuam como temática principal. No entanto, o poeta reencena esses componentes da lírica trovadoresca na cena contemporânea, destoando da simples queixa de amor em que se inspiravam os trovadores medievais.

Na canção, a amada é uma moça retirante, que tendo perdido as esperanças pela falta da chuva abandona o seu lugar para não mais voltar. O namorado reclama sua ausência, compondo um canto triste e melancólico, do qual compartilham os seres naturais, solidários ao lamento do poeta pelas juras da moça de nunca abandoná-lo.

Os últimos versos dessa estrofe nos fazem perceber que o principal motivo da queixa não é apenas a ausência da amada, mas o pesar do amado em não mais poder compartilhar com ela a alegria da renovação dos campos com a vinda da chuva. Os animais compartilham com o eu-lírico a tristeza e a saudade da amada e talvez essa seja a cena mais triste. O lirismo dramático das cantigas trovadorescas é recuperado nessa canção, visto que o namorado sente-se dividido entre a alegria da chuva, que trouxe fartura, e a insatisfação porque a amada não está presente para compartilhar o momento. O aspecto da realidade social também participará da condição da moça que partiu forçadamente:

Vem amiga visitar
A terra, o lugar

Que você abandonou
Inda ouço murmurar
Nunca vou te deixar
Por Deus nosso Senhor
Pena cumpanhêra agora
Que você foi embora
A vida fulorô

Ouçó em toda noite escura
Como eu a sua procura
Um grilo a cantar
Lá no fundo do terreiro
Um grilo violeiro
Inhambado a procurar
Mas já pela madrugada
Ouço o canto da amada
Do grilo cantador

Geme os rebanhos na aurora
Mugindo cadê a senhora
Que nunca mais voltou [...](*Das barrancas do Rio Gavião*, 1973).

A donzela dessa cantiga, certamente, não é a dama idealizada e inatingível que povoava as cantigas medievais. A linhagem campestre, apesar de semelhante às origens rústicas das moças protagonistas das cantigas trovadorescas, traz a denúncia social da realidade da amiga que fugiu da seca. O poeta assume a sua condição de trovador, daquele que era responsável por cantar a vida da comunidade e como tal estava inserido funcionalmente na vida social. Por isso canta uma “incelença”⁴⁴, gênero musical entoado à cabeça dos moribundos ou dos mortos, em cerimonial de velório, que tinha a funcionalidade social de encomendar a alma do morto, despertando-lhe o horror e provocando-lhe o arrependimento.

As “incelências” são tradicionalmente atreladas a costumes fúnebres e remete a uma ampla coleção de pequenos cânticos, hinos e benditos executados durante velórios, missas de sétimo dia e festividades relacionadas ao dia de finados. Credita-se às incelências a propriedade de despertar nos moribundos o remorso sobre os pecados, incitando-os ao arrependimento. Na tradição trovadoresca dos poetas provençais e galego-portugueses, a incelença equivaleria ao “pranto”, ou seja, “o lamento fúnebre” em versos na ocasião do falecimento de uma pessoa ilustre ou querida (WOENSEL, 1999, p. 179).

⁴⁴Variedade lingüística de “Excelência”. É um gênero musical brasileiro, típico da região Nordeste, ainda existente na Paraíba, Rio Grande do Norte e Pernambuco. Semelhantemente às *Exelências* lusitanas, ainda hoje cantadas nas regiões do Douro e Minho em Portugal, as *Incelências* nordestinas seguem um padrão geral de doze repetições, embora, indistintamente à numeração inicial, cada verso seja entoado uma única vez. Segundo a crença popular, o número doze possuía a propriedade de convidar ao velório cada um dos discípulos de Jesus, de modo que cada verso funcionaria como invocativo de um apóstolo específico (CASCUDO, 2000, p. 315).

Na cantiga, o eu-lírico compõe o canto triste para lamentar a partida da amiga e pedir a Deus que perdoe as faltas desse amor não correspondido. Mais uma vez, o poeta compõe um canto construído a partir da dor amorosa, assumindo o discurso e a voz de um poeta-cantador que expressa a angústia pela espera – orientado pelo ciclo natural das chuvas e das fases da lua – e desencantado por saber que mais um ciclo se fechou e a amada não retornou:

[...] Ao senhô peço clemência
Num canto de incelença
Pro amor que retirou.
Faz um ano in janeiro
Que aqui pousou um tropeiro
O cujo prometeu
De na derradeira lua
Trazer notícia sua
Se vive ou se morreu
Derna aquela madrugada
Tenho os olhos na istrada
E a tropa não voltou

Ao Senhor peço clemença
Num canto de incelença
Do amor que retirou (*Das Barrancas do Rio Gavião*, 1973).

A canção é marcada pela presença da oralidade, tanto por recuperar o gênero poético musical da incelença – cantiga marcada pelos aspectos da oralidade, cuja preservação estende-se de pai para filho através da memória – quanto por trazer variedades linguísticas arcaicas e menos prestigiadas socialmente. A apropriação dos recursos da oralidade popular é um recurso e uma marca proeminente nos textos poético-musicais de Elomar. Na maioria de suas canções, percebemos o aproveitamento do poeta das variedades linguísticas desprestigiadas socialmente, por representar as modalidades regionais rurais do português brasileiro, as quais Elomar denomina de “dialeto catingueiro”. Esse dialeto catingueiro criado pelo poeta é inconfundível, pois é representado pela “grafia pseudofonética utilizada pelo autor” (SIMÕES, 2005, p. 67). Tal recurso estilístico tornou-se um dos componentes que mais provocam estranhamento para os ouvintes/leitores estreados de sua obra.

Na cantiga em análise, chamamos a atenção para o fato de o poeta utilizar as variantes regionais “derna” (desde que), “inhambado” (inhambu); “pru” (para +o), “incelença” (excelência), “istrada” (estrada) “qui” (que); transcreve as pronúncias dos metaplasmos não previstos segundo a ortografia atual, como nas palavras “cadê”, “senhô”, “cantadô”, “matadô”, “secô”, “amô”; traduz a monotongação medial “cumpanhêra”, “ligêra”; os arcaísmos “fulorô” (floresceu); “lũa” = lua, “Iirmã” = irmã; as palavras oxítonas terminadas em r, que é

suprimido nas palavras comer = “comê” ou “cume”; falar = “falá” (Idem, 2005, p. 67). Nesse dialeto catingueiro, vários índices da oralidade e arcaísmos são recuperados e recebem uma grafia particular que evidencia a pronúncia rural e sertaneja, muitas vezes reelaborações do latim e neologismos criados pelo poeta. A utilização dos recursos da oralidade aproxima ainda mais o texto de Elomar das composições poético-musicais da Idade Média, as quais tinha como base e finalidade a apresentação oral do canto, da dança e da coreografia.

Zumthor se refere aos “índices de oralidade” presentes nos textos medievais. Esses índices apontavam para a marca de “um discurso que fala da própria voz que o carrega” e indicavam uma vocalização ou uma pretensão musical, pois manifesta a existência de uma ligação habitual entre poesia e a voz. Essa relação era percebida pelo uso da palavra “canção” repetidas vezes, ou de expressões como “ouvir uma canção”, “aqui começa a agradável canção”, ou alusão à qualidade da voz do recitante, “tem a voz alta, pura e clara” (ZUMTHOR, 2003, p. 30).

Neste contexto, afirmamos que Elomar não se apropria da tradição poética medieval de forma passiva, como se esses elementos que utiliza em seus textos poético-musicais fossem fruto apenas de uma herança do patrimônio histórico e cultural do colonizador. Chamamos a atenção que se deve compreender “os esforços intelectuais brasileiros de maneira bastante diversa daquela da mera imitação nacional da matriz européia (MAROCA, 2005). Pelo contrário, reafirmamos que essa relação entre Elomar e a tradição trovadoresca acontece principalmente por uma reelaboração consciente por parte do compositor, que faz com que os componentes da tradição européia sejam revistos e reencenados no contexto cultural nordestino, a exemplo das cantigas “Joana Flor das Alagoa” e “Canção da catingueira”, que resgatamos aqui como ilustração de como o poeta explora esses elementos da tradição medieval, atualizando-a na contemporaneidade.

Na canção “Joana Flor das Alagoa”, a delicadeza do imaginário popular empresta à canção um lirismo singelo para compor mais um cântico de vinda da chuva:

Joana Flor das Alagoa
Se alevanta e vem vê
O truvão longe ressoa
Tiranas de bem querê
Joana Flor das Alagoa
Olha como Deus é amor
Qui encheu d’água as Alagoa
Em flor... em flor...
Joana flor das assucena
Meus olhos tem pena
Vê tanta beleza

Sem ninguém
Pra vê
Olha a noite vai crescenô
E a chuva cainô
E a lagoa inchenô
E os bicho cantano
Cantigas de amor
Só você durmino
Oh! Joana em flor
Ai saudade lá nos brejo
A saracura canta
Há tempos qui num vejo
Nessa terra santa
Umas coisa assim
Joana se alevanta
Flor das assucena
Meus olhos tem pena
Vê tanta beleza
Ninguém pra vê
Lôvado Nosso Sinhô
Qui ouviu minha oração
E nessa noite chorô
A chuva no meu sertão
Joana, vem vê
Os sapinho tão cantano
Tiranas de bem-querê. (*Das Barrancas do Rio Gavião*, 1973).

O poeta constrói imagens delicadas e sutis para narrar o instante em que a chuva chegou ao sertão e “encheu d’água as lagoa/ em flor”. Enquanto a desavisada donzela dorme, a chuva renova o cenário do sertão, fazendo os bichos cantarem “cantigas de amor”, realizando a festa da natureza. A cantiga é um lamento, em que o eu-lírico não se conforma em não dividir a alegria da chegada da chuva. A moça é comparada a uma flor, alusão à delicadeza feminina e, segundo Guerreiro, talvez seja a referência de uma filha que o poeta não teve (GUERREIRO, 2007).

A canção é “canto de vinda da chuva”, em que a natureza e a poesia são requisitadas como possibilidade de diálogo e de comunhão dos homens com Deus: “Conversar com Deus é dialogar com a poesia; é dizer o sagrado de forma poética; é apreender a linguagem como morada do ser; é estar vigilante e atento à epifania da natureza” (GUERREIRO, 2007, p. 61). Nesta cantiga, Elomar consegue expressar toda a alegria que o sertanejo sente com a chegada das chuvas, pois o homem do campo sabe que junto com ela vem o verde, a abundância e a fartura para o sertão. Guerreiro afirma que “o poeta é o único a ter a percepção dessa beleza, posto que é o mediador do sagrado e conversa com Deus” (Idem, p. 62). Consegue externar esse sentimento, emocionando o ouvinte-leitor com metáforas de pura beleza, como a que compara a moça à flor da açucena, conhecida no sertão como uma flor exuberante e cheirosa.

O poeta reconstrói através da gradação as imagens em que a chuva modifica a paisagem sertaneja, utilizando-se belas variantes do dialeto catingueiro: “Olha a noite vais crescenô/ E a chuva cainô/ E a lagoa inchenô/ E os bichos cantano/ cantigas de amor”. A chuva representa uma festa para os olhos do poeta, que expõe através de imagens sutis a renovação da paisagem, da alegria dos bichos e de saudade da amada.

Nos últimos versos da canção, o poeta apresenta o agradecimento do sertanejo, que louva Deus por ter enviado as chuvas e ouvido suas orações. Esta parte da cantiga emociona pela simplicidade e poeticidade dos versos, que conseguem recuperar o imaginário popular sertanejo, pois para o homem do campo apenas Deus tem o poder de enviar as chuvas: “Lôvado Nosso Sinhô/ Qui ouviu minha oração/ E nessa noite chorô/ A chuva no meu sertão”. Esta parte, cantada em tom solene, denota o aspecto sagrado da cena, destoando do resto da cantiga que tem andamento mais rápido. Nesses versos, o eu-lírico é o homem do campo, que imerso no imaginário religioso, agradece a Deus. E é também forte a presença de expressões e da espiritualidade do judaísmo, marca da religiosidade do poeta.

O diálogo com Deus na canção elomariana não pode ser visto apenas através do aspecto religioso. Visto sob este ângulo de análise, pode-se reduzir a dimensão poética do texto, associando-a Elomar, o homem religioso, esquecendo-se do poeta, que captou do imaginário popular e o transpôs para o conteúdo da poesia. Devemos reconhecer no discurso dos poetas como uma “outra voz”, que segundo Octavio Paz, faz parte de um novo pensamento político para a humanidade, pois busca a sobrevivência para a espécie humana. Em uma “terra envenenada e desolada” essa outra voz teria a função de ressuscitar “certas realidades enterradas”. Essa voz é aquela que vai ao encontro das zonas sagradas do ser, em que o diálogo com a divindade é imprescindível, sem pretensões de doutrinação ou moral religiosa, apenas com o propósito de insinuar, inspirar e sugerir (PAZ, 1993).

A dimensão religiosa dos versos também nos remete ao Catolicismo popular, que faz parte da devoção mística do homem do sertão. Desta forma, o poeta recupera o sentido da religiosidade sertaneja, mas sem as costumeiras polarizações entre cultura popular e a erudita.

Reconhecemos que esse poema-canção não se esquivava de cumprir o paradoxo inerente a toda linguagem. Concordamos com Evelina Hoisel quando afirma que a escritura é o espaço onde o sujeito se esconde e se mostra. A autora afirma que é preciso reconhecer a poesia como “palco da própria linguagem” – espaço da literariedade do texto –, mas também lugar onde “o sujeito se dramatiza”, em que o autor como sujeito empírico não dissocia a vida e a obra, mostrando-se como ser ideológico e discursivo.

A autora afirma que embora se reconheça o “caráter parricida da escritura poética que assassina o próprio pai”, configurando-se na “morte do autor”, em que cada texto se lança ao escrutínio do leitor, é também lugar onde a natureza biográfica se mostra, sugerindo que esta é marca indissociável de toda escritura, espaço onde “o gráfico da letra enxerta-se de vida: biografa-se” (HOISEL, 2004, p. 90 - 92).

Há no texto poético-musical elomariano um componente de tensão que se estabelece em contraponto com os esquemas de pensamentos dicotômicos e excludentes, pois o poeta consegue aliar os elementos da delicadeza do imaginário da cultura popular com o refinamento da música erudita, a oralidade com a expressão escrita. Também na produção literária medieval esses aspectos não eram separados nem percebidos de forma estanque, pois apesar de se desenvolver nas cortes senhoriais na Idade Média ainda não se estabelecia dicotomias entre a escrita e a oralidade, o culto e o popular (ZUMTHOR, 2001).

Em “Canção da Catingueira”, o amado lamenta a ausência da dama, uma donzela que provavelmente é retirante. Nesta cantiga, o eu-lírico lamenta que a amada tenha que partir antes que as chuvas tenham chegado e com ela a renovação para o sertão:

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

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

Maria, minha Maria
Meu anjo de pés no chão
Quando tu fores pela estrada
Se ouvires a canção
Se do fundo das águas
Ouvires a canção
Não tenhas minha amada
Temeroso o coração
Pois são saudades
São minhas mágoas
Que contigo também vão
Maria, minha Maria
Não vá-se embora ainda não
Esqueça o xale, esqueça a rede
Esqueça até o meu coração

Mas não te esqueças oh! Maria
Desse nosso pedaço de chão. (*Das Barrancas do Rio Gavião*, 1973).

Esta canção também celebra o amor e a chegada da chuva no sertão. A esperança que esta “visitante” regresse mais uma vez à caatinga traz alívio ao sertanejo e o faz ficar na terra natal. O umbuzeiro simboliza esse enraizamento, componente que prende o sertanejo à terra. Esses elementos são requisitados pelo poeta para compor uma cantiga de amor, em que a donzela idealizada traz a imagem das circunstâncias adversas em que vive: as qualidades angelicais da moça são ressaltadas, no entanto essa dama idealizada é “um anjo de pés no chão”. A imagem alude à pobreza da catingueira, que deverá abandonar a terra devido à falta de chuvas.

Também em mais uma canção o cantar de amor é mote para espantar a nostalgia. Como os poetas medievais, Elomar faz da poesia o espaço para cantar a saudade da amada. O eu-lírico sugere que as chuvas torrenciais de janeiro sejam como um canto de saudade, para que ela não esqueça sua terra. O enraizamento à terra constitui-se um dos temas mais recorrentes das canções de Elomar, expressando a fé e a força do sertanejo para vencer as adversidades provocadas pela seca. A própria concepção religiosa do sertanejo está relacionada com a sua ligação com a terra, por isso o eu-lírico da cantiga elomariana sugere que a moça não deve esquecer-se da sua terra natal e para ela retornar com a chegada das chuvas. Tanto “Canção da Catingueira” quanto “Joana Flor das Alagoa”, analisada anteriormente, reúnem os elementos que conferem totalidade ao homem sertanejo: a natureza, a fé e o amor.

A canção-poema “Campo branco” também pode ser lida como uma recriação das cantigas trovadorescas. Neste caso, o poeta dialoga com a cantiga de amigo, que é reescrita a partir do imaginário sertanejo. O sujeito lírico da canção dialoga com um elemento natural, o campo branco, lamentando a falta da chuva no sertão, aspecto que aproxima a cantiga elomariana das cantigas de amigo medievais. Vejamos como o poeta constrói esse diálogo:

Campo branco minhas penas que pena secô
todo o bem qui nós tinha era a chuva era o amô
num tem nada não nós dois vai penano assim
campo lindo ai qui tempo ruim
tu sem chuva e a tristeza em mim
peço a Deus a meu Deus grande Deus de Abraão
pra arrancar as pena do meu coração
Dessa terra seca in ança e aflição
todo bem é de Deus qui vem
quem tem bem lôva Deus seu bem

quem não tem pede a Deus qui vem
Pelas sombra do vale do ri Gavião
os rebanhos esperam a trovoada chovê
num tem nada não também no meu coração
vô ter relempo e trovão
minh'alma vai florescê
quando a amada e esperada trovoada chegá
iantes da quadra as marrã vão tê
sei qui inda vô vê marrã parí sem querê
amanhã no amanhecê
tardã mais sei qui vô tê
meu dia inda vai nascê
e esse tempo da vinda tá perto de vim
sete casca aruêra contaram pra mim
tatarena vai rodá vai botá fulô
marela de u'a veis só
pra ela de u'a veis só. (*Na quadrada das águas perdidas*, 1979)

A habilidade e a sensibilidade poética do autor reúnem diversos elementos que fazem dessa canção a “síntese da poética do sertão” (GUERREIRO, 2007, p. 84). Este aspecto já foi abordado também em outras canções que anteriormente analisamos, pois o cotidiano sertanejo é a temática mais forte da obra de Elomar. Comparativamente, relacionando-a à poesia medieval trovadoresca, nesta canção, Elomar instala os componentes que fazem parte do *locus* específico das cantigas líricas trovadorescas, sobretudo pela escolha lexical recorrente, utilizando os sintagmas “penas”, a interjeição “ai” e o tom dialogado da cantiga. Embora o tema principal não seja a coita de amor medieval, o poeta reúne diversos elementos da poesia trovadoresca para compor a canção.

No entanto, a canção destoa em parte da temática do sofrimento amoroso próprio das cantigas medievais. O poeta prefere uma atualização da tradição medieval, trazendo-a para o imaginário do sertão. A falta de chuva será, portanto, o componente principal dessa cantiga. O eu-lírico não sofre apenas de *pena de amor*, sentimento característico do amador das cantigas líricas trovadorescas. O termo *pena* tem conotações ambíguas na canção. Ao mesmo tempo em que alude ao sentimento pela falta de chuva, o termo alude também ao sofrimento que sente pela ausência da amada, os únicos elementos considerados capazes de dar totalidade à alma do catingueiro, o amor e a chuva: “Campo branco minhas penas que pena secô/ todo o bem qui nois tinha era a chuva era o amô/ não tem nada não nois dois vai penano assim /campo lindo ai qui tempo ruim/tu sem chuva e a tristeza em mim”.

Embora, na tradição das cantigas galego-portuguesas, as cantigas de amigo e de amor apresentassem algumas afinidades temáticas, como a temática do amor não correspondido ou contrariado, esses gêneros distinguiam-se pela atmosfera, pela perspectiva, pelo tom mais

aristocrático e cortês da cantiga do amor (TAVANI, 2001, P. 190). As cantigas de amigo eram essencialmente dialogadas e possuíam um tom mais popular, folclórico e uma variedade temática que juntos denotavam uma ambientação campestre e rústica. Na maioria das cantigas de amigo, essencialmente dialogadas, o eu-lírico feminino dialogava com os elementos naturais como o pinheiro, o mar e as flores da avelaneira ou com a mãe e as amigas. Os elementos naturais atuavam para compor a ambientação do cenário campestre das cantigas.

Na canção “Campo branco”, o poeta aciona os recursos retóricos e estilísticos da tradição trovadoresca para compor através da estrutura da letra e da música um “cântico de vinda da chuva” (MAURÍLIO, 1978), através da voz lírica que se eleva como um homem catingueiro para traduzir a sua relação com a terra, com os ciclos naturais. A canção representa um desejo de retomada e de comunhão do homem com a natureza e com Deus e de celebração da vida através da arte. Observamos que na cantiga de Elomar, o poeta-amante fala a um elemento natural, o campo branco, com quem o eu-lírico dialoga lamentando a ausência da chuva e também do amor: “Campo branco minhas penas qui penas secô/ todo bem que nós tinha era a chuva era o amor”.

O termo “campo branco”, segundo Ernani Maurílio, era utilizado pelos indígenas para referirem-se à caatinga. Na canção, ganha o estatuto de personagem, com quem o poeta-amante dialoga e para o qual o eu-lírico irá direcionar sua queixa de amor. A imagem é, no entanto, alusiva ao período de estiagem no sertão, quando a vegetação ganha um tom acinzentado e ressequido. É utilizado nesta canção para compor o cenário campestre próprio de suas canções e também como o elemento natural.

Mesmo a interjeição “ai”, tão presente nas cantigas medievais, é, aqui, recuperada pelo poeta para compor o quadro de sofrimento amoroso. Mas esse sofrimento não se restringe ao lamento amoroso pela falta da amada. Ele lamenta também o período de estiagem pelo qual passa o sertão e, em segundo plano, faz referência a um amor que está distante. Tavani esclarece que na tradição lírica das cantigas trovadorescas, a variação temático-estilística das cantigas de amigo era maior, tanto que a interlocução da amiga com o namorado estendia-se a elementos mais variados:

Enquanto o “poeta” da *cantiga d’amor* instaura um confronto verbal quase exclusivo com a senhor, a mulher da *cantiga de amigo* entra, directa ou indirectamente, em contacto não só com o amigo, mas com outras personagens _ elementos da natureza (o mar, o rio, as árvores, a fonte , o monte, a ermida ou também as aves, o veado, o papagaio) ou seres humanos (a mãe, as amigas confidentes [irmãs]) – às vezes simples comparsas ou figuras simbólicas sem autonomia operativa (TAVANI, 2002, p. 190).

O poeta de “Campo branco” inspira-se na ambientação das composições de amigo e não nas canções de amor, pois naquelas os elementos da natureza atuavam para construir um ambiente mais diverso e rico do que a cena cortês da cantiga de amor poderia proporcionar. Elomar desloca os elementos da cantiga de amigo para o mundo sertanejo, propondo a confluência dos temas *amor e seca*, sugerindo a incorporação de um espírito crítico por parte do leitor: o amado não sofre apenas de penas de amor, mas também de falta de chuva. Instala-se um novo clima na cantiga, que permite uma observação também do quadro social em que vivem os amantes: “campo lindo/ ai que tempo ruim/ tu sem chuva/ e a tristeza em mim”, ou “dessa terra seca de ânsia e de aflição”. Nesta cantiga, o poeta apesar de adotar o clima passional específico das cantigas de amor, constrói um lirismo, que destoa do típico platonismo e da idealização feminina presentes no amor cortês. Podemos afirmar que o poeta reescreve a tradição “no seu tempo atual”, buscando os recursos da tradição e dando-lhe novos contornos de significação (CARVALHAL, 1992, p. 38)

Na cantiga elomariana não aparece a retórica típica entre a amiga e amado ausente, personagens principais das cantigas de amigo medievais. No lugar do objeto de desejo ausente, o eu-lírico sofre pela falta da chuva, atuando como elemento responsável pela alegria ou pelo sofrimento do sertanejo. O amante reúne ao clima passional de ausência de amor que também está distante o sentimento de falta da chuva, pois somente a vinda da chuva pode dar-lhe a perenidade no amor, como alude o verso “campo lindo ai qui tempo ruim / tu sem chuva e a tristeza em mim”. Neste verso, o poeta reafirma que apenas o “eterno retorno” das chuvas pode trazer alegria para o coração amante, pois “no mundo poético, o tempo é esférico e a lei que rege é a do eterno retorno” (PEREYR, 2000, p. 14). Permanece o desejo de integração com a natureza: “recordar a natureza é, etimologicamente, repô-la ao coração do homem, socializando-a no mesmo passo em que o homem se naturaliza” (BOSI, 1977, p. 154).

Podemos observar que o eu-lírico ressalta uma correspondência entre a alegria do sertanejo e a vinda das primeiras chuvas no sertão: “Num tem nada não também no meu coração/Vô ter relampo e trovão/ Minh’alma vai florescer/Quando a amada a esperada trovoadá chegá”, ressaltando o desejo de reintegração com o mundo natural e com o sagrado invocando Deus, “instância do sagrado e fonte de inspiração” (GUERREIRO, 2007, p. 87). O sagrado é indispensável para a solução dos males que desventuram a caatinga e o coração do sertanejo.

Em palavras de louvor a Deus, o eu-lírico enuncia: “Todo bem é de Deus que vem”. Este aspecto da crença expressa pelo eu-lírico recupera o sentido da religiosidade que se

coaduna com a atmosfera mística do mundo medieval e do catolicismo popular brasileiro. Esse aspecto da religiosidade não tem correspondência apenas com Elomar, o homem religioso, mas também com o poeta, que busca na poesia a forma de contato com a linguagem primeira, com a nomeação do mundo e das coisas através da poesia e do sagrado. Indica que “a poesia recompõe cada vez mais arduamente o universo mágico que novos tempos renegam” (BOSI, 1977, p. 150).

Ressaltamos, também, que o trabalho de elaboração lingüística e de escolha lexical realizado nas canções analisadas confere ao texto poético-musical de Elomar uma densidade poética somente comparada aos poetas mais expressivos de nossa literatura. As imagens líricas e trágicas que dialogam com a poética do trovadorismo medieval vêm aliadas ao conhecimento do poeta da condição do homem sertanejo, perseverante nas adversidades climáticas e no determinismo da natureza: “tardã mais sei qui vô ter /meu dia ainda vai nascer”. O eu-lírico espera com persistência e com conhecimento empírico dos ciclos naturais, para os quais o poeta confere “estatuto de poder que supera o humano, porque através deles ouve a voz do sagrado que lhe conta sobre a possibilidade da chegada da chuva” (GUERREIRO, p. 88).

Observamos que o traço que melhor individualiza a obra elomariana é a sua aproximação ao modo de vida do sertanejo. Elomar cria um contraponto através de uma voz enunciativa que se rebela, apesar de esperar o determinismo dos ciclos vitais. Essa voz insatisfeita discute a ação do contexto social sobre a vida do sertanejo: “dessa vida sofrida de ança e aflição”. E traduz a voz resignada do sertanejo: “Todo bem é de Deus qui vem”.

Entendemos, então, que há um “coro de vozes”, no sentido bakhtiniano, e dentre elas, a voz insatisfeita do eu-lírico, que dá espaços para percebermos no texto de Elomar uma voz que lamenta, e não apenas de amor, pela recusa ou ausência do(a) amado(a). Além do amor, o poeta aproveita para discutir os grandes temas universais como a vida, a morte, o sofrimento e a esperança. Pensamos que o compositor se apropria da ideologia de uma cultura erudita, do legado de uma cultura própria, no caso a lírica portuguesa, mas não se esquece de sua dívida com o popular, movido pela necessidade de retratar com maior densidade o drama da existência. Em *Língua e estilo de Elomar*, Simões afirma que:

Documentando que a literatura popular do nordeste ajusta, de maneira intensa e atuante, o legado de uma tradição oral ou escrita ao cânone de uma cultura própria, ao esquema de uma ideologia que acorda, discorda ou reabilita, segundo Ferreira (1993,53); e enquadrando páginas da obra elomariana na rubrica *literatura popular*, ver-se-á a fala pastoril em contraponto com uma outra fala rebelada, que discute a ação do contexto sobre o vaqueiro, sobre o criador, sobre o plantador (preferimos *plantador* a

agricultor), considerando as nuances socioeconômicas contidas nos semas deste vocábulo (SIMÕES, 2006. p. 39. Grifos da autora).

Percebemos, também, na obra de Elomar traços de erudição, que demonstram o resultado de pesquisas e estudos em torno de temas religiosos, principalmente da Bíblia, conhecimento de música, literatura clássica e arte dramática, no entanto, mesclado ao caldo cultural popular. Na canção “Campo branco”, por exemplo, os elementos da cultura popular são recuperados, de forma que o conhecimento dos ciclos naturais é característica intrínseca ao homem sertanejo, que antecipa a renovação da paisagem rural pelos sinais que a natureza oferece.

O sertanejo reconhece nos sinais da natureza o momento de renovação e abundância que está para chegar: pela “quadra” da lua e pelas “sete casca” da aroeira, arbusto que abre a flor anunciado a temporada das chuvas, renasce no eu-lírico a esperança nesse novo tempo de fertilidade e de abundância. Com a chuva que está por vir essa esperança atinge o plano escatológico, pois o aspecto da religiosidade busca congregar o humano e o divino, na esperança da renovação, visto que “é Deus quem traz o bem da chuva e do amor” (GUERREIRO, 2007, p. 62). O “tempo ruim” será substituído pelo “tempo da vinda”, segundo o eu-lírico. Esse tempo, para ele, representa o dia final da ressurreição de Jesus, que na religiosidade cristã virá para cumprir a promessa final. Guerreiro esclarece que o aspecto religioso na obra de Elomar ganha o estatuto de “crença intelectual”⁴⁵, de forma que os símbolos e os elementos da religiosidade e cultura popular são postos em diálogo, com o objetivo de interagir com o sagrado e as religiões (Idem, p. 67).

É neste sentido que Elomar é citado por vários críticos de sua obra como um artista polivalente, compositor de obras clássicas como óperas e árias, que transita entre o popular e o erudito, o oral e o escrito. Sua obra é composta por uma riqueza de fontes, e não apenas a lírica medieval, o que demonstra um diálogo entre o poeta e diversidade cultural brasileira, alimentada pelas manifestações do cancionário popular nordestino, das festas, dos cantos religiosos das procissões, das modas de viola do sertão, que são expressas poeticamente por ele através do dialeto catingueiro, aspectos que serão tratados no último capítulo.

3.3. Temas medievais em *O rapto de Joana do Tarugo*

⁴⁵Expressão cunhada pelo compositor, em entrevista a Simone Guerreiro, na fazenda Duas Passagens, em 2001 (GUERREIRO, 2007, p. 64).

A presença de uma matriz medieval na literatura popular do Nordeste brasileiro foi abordada principalmente por Ferreira, ao focar os ciclos temáticos medievais nos folhetos de cordel, em seu livro *Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas* (1979), em que a pesquisadora realizou um cotejo intertextual entre as matrizes do romanceiro medieval e os folhetos de cordel do Nordeste brasileiro. A pesquisadora observou a presença de determinados componentes, que se repetiam e se faziam invariantes no rol de possibilidades do texto cavaleiresco e maravilhoso, nos folhetos nordestinos.

Ferreira também afirma que “do ponto de vista literário pode-se perceber a presença do texto medieval nos folhetos de cordel nordestinos, constatada pela intertextualidade”. Esses temas foram recriados e adaptados pela literatura popular e confirmam a presença da gesta guerreira, dos percursos narrativos do relato oral e da conservação de léxico diretamente proveniente do repertório medieval. Aqui no Nordeste esses temas persistem na bagagem da memória popular do Nordeste e nas criações de Elomar e Ariano Suassuna (FERREIRA, 1977, p. 96).

Ainda segundo Ferreira há uma persistência de motivos e temas de uma matriz impressa/oral de grande circulação na Península Ibérica, no final do século XV ao começo do XVII, cuja força de divulgação se deu através da *História do Imperador Carlos Magno*. Atuando como fundador, esse texto teve enorme difusão nas literaturas da Península Ibérica e em sua extensão colonial, a partir das versões de Nicolas Piamonte na Espanha, em data anterior e de Jerônimo Moreira de Carvalho, em Portugal, no século XVIII.

A pesquisadora ainda aponta duas matrizes, que permanecem vivas no imaginário do sertão: uma pertencente ao ciclo carolíngio, que trata das aventuras de Carlos Magno, e cuja temática é a luta, a prova, os ardis, os dilemas, a derrota de monstros ou o conseguir um bom casamento. A outra vertente pertence ao conjunto de textos arturianos, e comporta o conjunto dos textos com elementos temáticos que compõem o conto maravilhoso, os perigos mal assombrados, herança da *Demanda do Santo Graal*, em que o rei Artur aparece nebuloso, cujas afinidades temáticas aludem a D. Sebastião e ao Sebastianismo.

Neste subitem, propomos uma análise da presença dos ciclos temáticos medievais nas canções *O rapto de Joana de Tarugo*⁴⁶, ilustrativa da retomada feita por Elomar da literatura medieval. A análise será concentrada no sentido de “texto cavaleiresco” adotada por Ferreira, para se referir a um núcleo básico de significação do imaginário medieval, preservado e adaptado na literatura popular do Nordeste.

⁴⁶A canção integra o CD *Na quadrada das águas perdidas* (1978).

Os textos poético-musicais aqui abordados apresentam diversos elementos da poética de Elomar, principalmente aqueles que se aninham na apropriação dos elementos das novelas de cavalaria e dos aspectos líricos da poesia trovadoresca. Essas temáticas, consideramos, pertencem ao espaço de significação de duas idéias-força, que alimentavam a produção literária medieval: o amor e a luta.

A canção “O rapto de Joana do Tarugo” baseia-se na história de Joana de Tarugo, raptada por Apolinário Oliveira, e que no Brasil teriam sido os responsáveis pelo povoamento da cidade Vitória da Conquista. Simone Guerreiro assim comenta a história:

Joana do Tarugo, espanhola, e Apolinário de Oliveira, português, o cavaleiro citado, são nonavós de Elomar e estão entre os primeiros habitantes de Vitória da Conquista. Apaixonaram-se, mas sendo inimigas as famílias, constituiu-se o impedimento para o noivado. Em consequência, após o rapto de Joana, fugiram para o Brasil. Viveram em Poções- BA, em localidade atualmente conhecida como Lagoa de Joana, segundo informação do autor (GUERREIRO, 2007, p. 143).

Vejamos como a canção elomariana recupera os elementos do medievo, aliados aos aspectos acima mencionados, para compor episódio ficcional do rapto da donzela:

Infrentei fôssos muralha e os ferros dos portais
só pela graça da gentil senhora
filtrando a vida pelos grãos de ampuhetas mortais
d'além de Trás-os-Montes venho
por campo de justas honrando este amor
me expondo à Sanha Sanguinária de côrtes cruéis
infrentei vilões no Algouço e em Senhores de Biscaia
fidalgos corpos de armas brunhidas
não temo escorpiões cruéis carrascos vosso pai
enfreado à porta do castelo
tenho meu murzelo ligeiro e alazão
que em lidas sangrentas bateu mil mouros infiéis
Ó Senhora dos Sarsais
minh'alma só teme ao Rei dos reis
deixa a alcôva vem-me à janela
Ó Senhora dos Sarsais
só por vosso amor e nada mais
desça da tórre Naíla donzela
venho d'um reino distante, errante e menestrel
inda esta noite e eu tenho esta donzela
minha espada empenho a uma deã mais pura das vestais
aviai pois a viagem é longa
e já vim preparado para vos levar
já tarda e quase o minguante está a morrer nos céus
Ó Senhora dos Sarsais
minh'alma só teme ao Rei dos reis
deixa a alcôva vem-me à janela
Ó Senhora dos Sarsais

só por vosso amor e nada mais
desça da torre Juana tão bela
Naíla donzela, Juana tão bela. (*Na quadrada das águas perdidas*, 1979).

Guerreiro afirma que nesta canção Elomar ficcionaliza o episódio do rapto de Joana do Tarugo por meio da construção da cantiga, como uma espécie de serenata, “na qual o menestrel errante louva as belezas da donzela, que se encontra encerrada na alcova, na torre de castelo” (GUERREIRO 2007, p. 143). A serenata é uma espécie de cantata, executada ao sereno, ao ar livre, diante da casa a quem se dedica a homenagem. É um cantar à porta do amor em noites de luar. Elomar estiliza a serenata, compondo a seguinte cena: um cavaleiro apaixonado canta diante da janela da amada enclausurada no castelo, clamando para que ela fuja com ele.

Como um cantar apaixonado, a canção nos remete às cantigas de amor medievais, pois traz a temática do lamento e do amor não correspondido, aspecto que coaduna com as nossas pesquisas em relação ao diálogo que a poética de Elomar mantém com a poesia lírica galego-portuguesa. Apesar das devidas diferenças entre a prosa cavalheiresca e a lírica medieval, os cavaleiros da literatura do século XII moviam-se em um universo onde sentimentalmente desabrochava o amor cortês.

Na cantiga, o sujeito lírico reúne todos os elementos que, no contexto sociocultural da Idade Média, poderiam representar perigo para o aventureiro, um cavaleiro que enfrenta os mais difíceis obstáculos para raptar a sua amada, presa na clausura de um castelo, sob a guarda de um senhor (que poderia ser seu pai, irmão ou marido), empenhando-se em vencer todos os obstáculos para conseguir o amor dessa senhora: “Enfrentei fosso muralha e os ferros dos portais/ Filtrando a vida pelo grão de ampulhetas mortais”. O fosso e a muralha representam os perigos e obstáculos que o cavaleiro tem de enfrentar para defender e honrar uma donzela⁴⁷.

O desafio a enfrentar representa uma das categorias do ritual cavalheiresco, que aproxima o herói criado na cantiga do nobre cavaleiro medieval, no momento das justas ou nas batalhas durante as Cruzadas, acompanhado de seu cavalo, a fim de cumprir uma promessa feita à donzela mais bonita de toda a região. O modelo do cavaleiro viajante destinado a cumprir desafios por terras distantes e desconhecidas, que guardam perigos mortais em busca do Graal, traz o significado de busca e conquista de tempos e lugares que

⁴⁷Os cavaleiros exibiam suas qualidades físicas em justas e torneios; o código da cavalaria estabelecia também que as mulheres deveriam ser honradas e defendidas, se necessário fosse, com risco da própria vida do cavaleiro (DUBY, 1994, p. 287-288).

guardam a promessa de um tempo-lugar sagrado e perfeito. Ao expor sobre o ritual do combate, assim explica Ferreira:

Importante será compreender que o combate significa o binário que se detecta, em direção a uma tentativa de solução. Combate para a vitória de uma causa tendo como caminho o transgredir, que se faz a uma interdição ou obstáculo. Isto vai conferir em caráter adaptativo permanente ao desenvolvimento da ação aí contida que se revela, por exemplo, no recurso estrutural e sistemático a pares opostos ou...ou..., a serem suplantados pela interferência da ação, de uma escolha do herói ou dos heróis, vencer ou transgredir (FERREIRA, 1979, p. 68).

É neste sentido que vencer o impedimento para a realização desse amor representava para o cavaleiro uma prova, um desafio, uma transgressão, se levarmos em consideração o rapto de uma donzela. Neste ponto da cantiga, Elomar constrói o que Ferreira afirma ser uma retórica típica do ritual do combate guerreiro: a personagem empenha-se em demonstrar suas qualidades e ações, exaltando-as, expondo à amada os desafios que tem enfrentado para conseguir conquistá-la: “d’além de Trás os Montes venho/ por campo de justas honrando este amor/ me expondo à Sanha Sanguinária de côrtes cruéis/ infrentei vilões no Algouço e em Senhores de Biscaia/ fidalgos corpos de armas brunhidas”.

Os versos acima são ilustrativos da retomada do léxico medieval na poética de Elomar, que aproxima ainda mais o diálogo intencional que o poeta mantém com a tradição literária medieval, representados pelos termos: *campo de justas*, *fidalgos*, *vilões no Algouço*, *senhores de Biscaia e armas brunhidas*, que aludem ao contexto histórico feudal, trazendo à cena dois reinos rivais, Portugal e Espanha, representados pelos topônimos “Algouço” e “Biscaia”. Essa referência alude à difícil tarefa do cavaleiro em atravessar os dois reinos rivais da Ibéria.

Neste sentido, é útil pensarmos em dois dos tópicos mais influentes do ideal do amor cortês: “amar o fino amor era correr um risco” (DUBY, 1993, p. 337), e o cavaleiro não deveria intimidar-se em enfrentar os mais difíceis obstáculos. Como na *Demanda do Santo Graal*, em que os cavaleiros após se embevecerem com as dádivas do santo vaso juravam jamais abandonar a Demanda, o cavaleiro da canção não teme os obstáculos e se empenha nas difíceis aventuras.

No ciclo arturiano, há uma frequência de situações perigosas e de tarefas difíceis, que são confiadas ao herói. Nestas, o amor atua como uma “força impelente à demanda de aventuras, tendo como prêmio a bela noiva, meta e conquista” (FERREIRA, 1979, p. 42). A temática da difícil prova concerne ao rol dos temas da “matriz virtual” pertencente à maioria dos folhetos de cordel nordestinos. Para Ferreira, nesta matriz temática não há nenhuma

referência direta ao rei Artur e ao Graal, nem a nenhum de seus cavaleiros como Lancelot ou Galaaz, no entanto, persistem nos cordéis e em outras narrativas populares os elementos difusos da narrativa do ciclo bretão, que intensificam a carga de significação da temática cavaleiresca e do Santo Graal (Idem, p. 42).

O herói da cantiga elomariana cumpre esse ritual da difícil prova, defendendo os valores de honra e valentia para conseguir o amor da donzela. Segundo Ferreira, “a aventura construída é em si, e em seus propósitos um meio de aperfeiçoamento para o cavaleiro, de que resultará um aperfeiçoamento social” (1993, p. 79). Partindo de uma “geografia inventada e encantada”, na acepção adotada por Guerreiro, o cavaleiro afirma sua condição de viajante por “reinos distantes”, expressão cujo sentido coaduna ao fato de afirmar a sua condição de “errante e menestrel”, participante de uma aventura perigosa, com destino ao desconhecido e ao fantasioso.

Apesar do eu-lírico trazer uma referência geográfica concreta, através do topônimo português Traz os Montes, “d’ além de Traz-os-Montes venho”, não fica explícita a localização de onde parte o cavaleiro, visto que a imprecisão do lugar é reiterada pelo advérbio “além”, que traz a idéia de um lugar muito distante, desconhecido, possivelmente posicionado na imaginação. O termo “além” comporta em si o sentido atemporal e de eternidade. Essa geografia é uma imagem projetada pelo poeta, uma referência a lugares imaginários, para criar os espaços onde estão situados muitos de seus personagens, que são “deslocados geográfica e temporalmente, por meio de um recurso ficcional que permite a diluição das fronteiras entre tempo presente e passado remoto” (GUERREIRO, 2007, p. 211).

Portanto, o cavaleiro raptor de Joana de Tarugo tem o acesso a várias temporalidades, pois se situa como um errante, um menestrel e cavaleiro, personagens capazes de apresentar o ideal religioso, ético e estético do projeto artístico do autor, que lhe permite combater “mil mouros infiéis”. O percurso traçado por este cavaleiro só pode ser entendido a partir de um tempo-lugar ficcional criado por Elomar numa proposta poética que “reinventa a geografia do sertão”⁴⁸, onde é possível os cavaleiros visitarem lugares utópicos, lugares de promessa, de esperança, para vencer o inimigo e a terra desolada, em que é possível romper a barreira do tempo ordinário e histórico para se chegar a um tempo místico e imaginário, um tempo próprio da novela de cavalaria.

O cavaleiro exalta as qualidades da amada e coloca-se como alguém que só teme a seu Deus, convoca a amada para a fuga, através de uma exaltação hiperbólica de suas virtudes e

⁴⁸O Rio do Gavião é um dos lugares simbólicos da poética do autor, que representa, simultaneamente, a pátria e o exílio do poeta (GUERREIRO, 2007, p. 105).

de seu amor: “Ó Senhora dos Sarsais/ minha alma só teme ao Rei dos reis/ deixa a alcova/ vem-me à janela/ só por vosso amor e nada mais/ desça da torre Naíla donzela”. Esses versos são ilustrativos da retomada dos elementos da poética trovadoresca na obra de Elomar, ao criar expressões que aludem à vassalagem amorosa. Nesta a dama, “cujo nome deveria ser mantido em segredo, a fim de proteger a sua honra e o halo quase religioso” (VIEIRA, 1992, p. 32). Dessa forma, o eu-lírico a denomina de “Senhora dos Sarsais”, de “Naíla donzela”, dando-lhe adjetivações fictícias para encobrir a identidade da moça.

A idealização da mulher fica mais evidente a partir da criação de um campo semântico que alude ao “elogio da dama”, como nas cantigas de amor: “gentil senhora”, “Naíla donzela”, “puras das vestais” e “Juana tão bela”. Porém, alguns termos presentes no refrão, utilizados para exaltar as qualidades da amada, têm referência no mundo pagão romano, não tendo ligação com o Cristianismo presente no ideal cortês dos romances de cavalaria e da poesia trovadoresca. Os termos “deã” e “vestal”, por exemplo, eram utilizados na religiosidade pagã com a significação ligada à pureza e à virgindade⁴⁹ e não trazem a referência de uma virgindade e castidade ligadas ao ideal cristão, mas sim à simbologia da fertilidade, da pureza, que pode gerar o fogo da vida.

Elomar atualiza a ênfase dada ao brilho das espadas e à viagem a mundos perigosos sem retorno dos contos cavaleirescos, aproximando-os dos temas da literatura popular do Nordeste. A espada passa a ser um objeto recorrente, referindo-se quase sempre a um significado mágico: a arma dos conquistadores e dos chefes passa a ser a espada (FERREIRA, 1979, p. 92). Ainda segundo Ferreira, tanto no ciclo carolíngio quanto no arturiano, é comum a referência à espada como objeto sagrado, “arquétipo para o qual deveria ser orientada a significação profunda de todas as outras armas, na medida em que ela se associa ao ideal de justiça” (Idem, p.92). Para a pesquisadora, é sugestiva também a associação que se faz entre a espada e a pedra, que nos remete ao mundo arturiano e a essa simbologia. No mundo arturiano, é surpreendente a importância do par pedra-espada, que nos remete à ação que apenas pode ser realizada no plano mágico. A pesquisadora lembra que o rei Artur conquistara o seu direito ao reinado da Inglaterra pela superação da prova da espada, que penetrara em uma pedra quadrangular, gesto que pode ser interpretado pela liberação da

⁴⁹Virgens Vestais («*deusas do fogo*») eras sacerdotizas e assistentes da deusa romana Vesta. Reclusas, as sacerdotizas da deusa Vesta recebiam privilégios impensáveis a outras mulheres de sua época e ocupavam um alto status na comunidade. Tinham a obrigação de se manter castas durante 30 anos após escolhidas para a tarefa. Caso violassem a regra, recebiam penas duríssimas. Podiam até terminar enterradas vivas. Bona Dea (Boa Deusa) é a deusa romana da fertilidade e da terra. Representa a virgindade e a fertilidade nas mulheres (CHEVALIER ; GEERBRANT, 1998).

materialidade e podendo então ser encaminhado para o plano mágico (FERREIRA, 1979, p. 93).

Nesta canção, Elomar resgata os símbolos do ciclo carolíngio, ao modelo da novela de cavalaria, o gosto pelo combate e pelas narrativas de amor, aspectos provenientes do imaginário cavaleiresco da literatura medieval. O poeta evidencia na canção a preferência pela literatura clássica e erudita, retomando termos arcaizantes para compor um universo em que predomina os heroísmos das espadas, os relatos de valentias, a concepção vassálica do amor, elementos que convergem para a representação do espaço rural do sertão arcaico e feudal.

No cancionário de Elomar, a realidade européia e feudal é tomada para a configuração do sertão. A canção que ora analisamos apresenta uma leitura idealizada da difícil realidade sertaneja e do papel submisso reservado à mulher, que vive o jugo de um núcleo familiar e social do patriarcado. Apesar da canção “O rapto de Joana de Tarugo” não fazer referência direta ao sertão nordestino, fazendo alusões mais relacionadas ao imaginário cavaleiresco europeu, há convergências entre o papel social da mulher medieval e a posição submissa em que a mulher é representada na maioria das narrativas populares. Na literatura medieval, as donzelas dominavam o coração do nobre cavaleiro, subordinado às relações vassálicas do amor, invertendo assim seu papel submisso na sociedade patriarcal. Nas narrativas populares do Nordeste, as damas eram prendas, que seriam ofertadas aos vaqueiros vencedores das provas. Todavia, esses modelos temáticos e formais da literatura européia e da popular nordestina são reutilizados com grande sensibilidade e força poética na obra do compositor, que transforma os símbolos da cultura em imagens mitopóéticas, no momento em que “passam a ser objeto de inspiração para expressões artísticas” (MELO, 1989, p. 111).

É preciso pensar que essas imagens e símbolos europeus já se encontram inscritos dentro das práticas culturais brasileiras, como no caso da literatura e no imaginário popular do Nordeste, aspectos que insinuam o caráter híbrido de nossa formação cultural. No cancionário elomariano, esses elementos são potencializados pela força da imaginação e da linguagem poética, pelas experiências vividas pelo autor, também imerso nas práticas culturais sertanejas.

Tais aspectos atestam uma “diferença” do texto elomariano em relação ao texto que o influenciou, de forma que a imaginação poética do autor compõe uma donzela que é “um anjo de “pés no chão”, denotando a sua condição rural (Elomar diria *roçaliana*) e indigente; o “pé de umbuzeiro” substitui as “avelaneiras” e “verde pinho” medievais, e o amor incondicional a

uma dama idealizada é ofuscado pela alegria do catingueiro com a chegada epifânica da chuva no sertão.

4 A VOZ: A MEMÓRIA MEDIEVAL RELIDA PELA TRADIÇÃO ORAL

4.1. *O cantador pede licença: a tenção da cantoria*

A oralidade popular presente no romanceiro ibérico tradicional, na cantoria de viola nordestina e nas louvações que o sertanejo cultivava em suas celebrações e cantorias são expressões poético-musicais relidas pelo projeto estético do autor. Essas formas poéticas populares do Nordeste tiveram na oralidade o veículo de transmissão e conservação de muitos dos componentes e marcas da tradição literária medieval, a qual também tinha como base poética a oralidade.

Maurice Von Woensel afirma que o romanceiro tradicional ibérico, por exemplo, é certamente a veia medieval melhor aproveitada pelos poetas populares do Nordeste, os quais reaproveitam a linguagem lírico-épica, os versos de sete sílabas, formando duplas abalizadas pela rima reservada aos versos pares, a ausência de refrão, a sintaxe simplificada e o efeito dramático provindo da alternância narrativa e dos diálogos (WOENSEL, 2002, p. 173).

O pesquisador confirma as nossas leituras sobre as origens arcaicas da tradição poética popular nordestina e a transmissão oral que a conservou. Lembremo-nos, entretanto, que essa tradição se remodelou e se amalgamou no contexto histórico-cultural do Nordeste, produzindo uma expressão poética, que revigorou a tradição medieval e, principalmente, encontrou no contexto cultural brasileiro e de outras culturas componentes simbólicos que enriqueceram e deram outros contornos de significado para a tradição conservada. Ainda deve-se considerar também a contribuição e o legado da cultura moura na península ibérica – tais como o canto monódico com acompanhamento de instrumento, o jogo das rimas nas estrofes, a mística do amor cortês e a ascensão do músico –, assim como da cultura grega, como a relação entre poesia e música e a prática da improvisação.

Não é difícil verificar que muitos dos termos utilizados pela poética do Nordeste são formas arcaicas conservadas da tradição lírica e satírica das cantigas galego-portuguesas, tais como o “mote”, a “glosa”, a “cobra”, o “pé”, ou seja, o verso, segundo a tradição popular, e a “obra”, que se refere à estrofe, talvez uma reminiscência da “cobra” medieval.

Dentre esse formulário temático provindo da tradição poética medieval, a modalidade da “peleja” ou do “desafio” é um dos gêneros poéticos mais cultivados pela cantoria de viola nordestina. Muitos pesquisadores afirmam, porém, que essa tradição do duelo poético medieval já possuía seus antecedentes históricos na antiga tradição poética helênica, cujos

vestígios literários foram pesquisados no Brasil por Luís da Câmara Cascudo. O pesquisador nos fala do canto amebou dos pastores gregos, um duelo de improvisação entre pastores, que obrigava a respostas às perguntas dos adversários. Esses cantos são influenciadores das disputas dos jograis da Idade Média, que receberam o nome de “disputa, *tenson*, *jeux-partis*, diálogos contraditados ao som do alaúde ou viola, a viola de arco, avó da rabeça sertaneja” (CASCUDO, 2000, p. 287. Grifos do autor).

Na prática da cantoria nordestina podem-se encontrar diversos vestígios dessa tradição poética conservada pela oralidade, que afloram também nos textos dos folhetos de cordel, demonstrando as diversas interações entre a oralidade e a escrita. Já afirmamos que a cantoria é um gênero poético-musical que agrega os valores da voz e da gestualidade corporal e se caracteriza pela criação de versos de improviso e também pela variedade de modalidades temáticas poéticas.

A principal característica da poesia popular é a oralidade, a persistência com que a tradição oral mantém viva a memória dos textos e dos símbolos do imaginário (SANTOS, 2006, p. 30). A prática das cantorias orais e improvisadas, embora tenha tido o seu apogeu no Brasil na década de 1960, em que os cantadores diziam e cantavam romances tradicionais, tem sido cada vez mais esquecida, ficando apenas na memória escrita de algum colecionador. A peleja, no entanto, constitui-se como um gênero da poesia escrita, paralelo ao desafio oral. Para a autora, a poesia popular continua sendo a forma de expressão de muitos poetas populares, dentre os quais os emboladores de coco e os mestres de maracatu, que continuam a praticar a sua atividade poética por todo o Nordeste brasileiro e fora dele.

O desafio poético, por exemplo, é marcado pela agilidade e rapidez na formulação temática ou resposta entre os cantadores, em que, sob exaltação e alarde do público, a disputa se aquece. A pesquisadora enfatiza que a terminologia “desafio” remete à idéia de violência, de luta, características das justas tradicionais cantadas. No entanto, essa idéia, atualmente, encontra-se atenuada, pois os cantadores do desafio apresentam-se cada vez mais como parceiros e menos como adversários (SANTOS 2006, p. 21).

Esse conjunto poético cantado e improvisado caracteriza-se por regras e modalidades poéticas muito precisas, em que a performance oral condiciona em grande parte a expressão poética, que o cantador estabelece com seu público. Esse conjunto poético é denominado de “cantoria de repente”, para distinguir-se da “peleja de cordel”. Estas representam reescrituras de cantorias do passado, conservadas durante muito tempo na memória dos cantadores (Idem, 2006, p. 21). O tipo de folheto que recebe o nome de “peleja” ou “desafio” se define como

uma disputa poética entre cantadores/poetas, caracterizado por ser “uma forma escrita de um gênero oral que, por sua vez, se apóia em escrituras e numa sucessão de oralidades” (FEEREIRA, 2003, p. 146). Há no desafio ou debate poético um gosto pela disputa, que faz do combate verbal o substituto da ação. A autora explica que neste caso, o que importa é o gosto pelo debate poético em si mesmo e pela disputa argumentativa. Essa peleja nordestina, em suas diversas modalidades, é “uma espécie de debate em que se antagonizam os falantes ou intérpretes que tem uma ligação visível com as “tenções” portuguesas medievais” (Idem, 2003, p. 147).

O pesquisador Maurice Von Woensel afirma que os trovadores medievais receberam essa tradição dos trovadores provençais, pioneiros da tenção, que deixaram mais de sessenta *tensós*, “duelos poéticos sem modelo métrico fixo mas constando de pares de *coblas* [estrofes] desafio/resposta cujo assunto era invariavelmente o amor cortês, suas regras e sua prática” (WOENSEL, 2001, p.175). Nestes desafios, o trovador desafiava um colega para um debate sobre uma determinada questão, deixando-lhe a escolha do pró ou do contra, sendo que estes foram os antecessores das tenções galego-portuguesas:

Na França do Norte, os *trouvères* produziram duas dezenas de *tensons* et *jeux-partis*, em vários padrões métricos, quase todos tratando de assuntos amorosos. No entanto, diferentemente da *tensó*, em vários deles falta a distribuição regular do debate em estrofes alternadamente cantadas por inteiro pelos contendedores [...] Na tradição galego-portuguesa, o equivalente da *tensó* era a *tenção* que via de regra pertencia à categoria das cantigas d’escárnio e de maldizer: conservaram-se 32 espécies” (WOENSEL, 2001, p. 175).

A tenção era um tipo especial de poesia dialogada, no qual os poetas se alternavam defendendo posições contrárias diante de um mesmo tema (VIEIRA, 1992, p. 38). O exemplo clássico do desafio medieval na poesia portuguesa é a grande polêmica em que se envolveram muitos dos trovadores e jograis galegos depois que D. João Soares Coelho dirigiu uma cantiga de amor a uma mulher não nobre. O fato é tratado por pesquisadores da poesia medieval como “o escândalo das amas e tecedeiras” (LAPA, 1966) ou como a polêmica das amas e tecedeiras (VIEIRA, 1992). No geral, os poetas ocupavam-se de problemas envolvendo a profissão e a classe social da personagem referida no poema, além de tratarem das temáticas amorosas, a partir de perspectiva irônica e jocosa, bem diversa do amor cortês das cantigas de amor e de amigo.

Embora a poesia popular do Nordeste deva muitas de suas formas poéticas aos modelos medievais, no caso brasileiro, os poetas populares enriqueceram essa modalidade

poética dando a ela novos contornos. Adaptaram-na ao imaginário cultural sertanejo, visto que a literatura galego-portuguesa girava em torno basicamente do código de amor cortês, até mesmo nas cantigas satíricas, quando o tema era abordado indiretamente.

Elomar revela enorme fixação pela poesia popular, pelas narrativas que encenam a vida no sertão, os contos insólitos e maravilhosos. Essa preferência pelos gêneros orais, como “parcelas”, “tiranias”, “modas”, “chulas”, “cocos”, “cantigas” e “louvações”, revela-se em muitos títulos das suas canções “Tirana da pastora”, “Incelença pro amor retirante”, “Chula no terreiro”, “Desafio”, “Tirana da Pastora”. Também há as canções em que o poeta cita os gêneros e as modalidades poéticas populares, como nos versos de “Parcelada”, do *Auto da Catingueira*: “Eu sô cantador de coco/ eu não canto parcela/ parcela é feiticêra/ eu corro as légua dela”. Essa recorrência à oralidade popular é um dos traços mais fortes dos textos poético-musicais de Elomar, principalmente nas peças de seu cancionário, em que o artista revela uma adesão aos temas e elementos da poesia popular, trazendo nos textos das canções os índices de oralidade, os arcaísmos lingüísticos preservados e a estilização das modalidades poéticas tradicionais do Nordeste.

Em “Bespa”, canção introdutória da ópera *Auto da Catingueira* (1983), um violeiro e cantador nordestino narra a história da donzela Dassanta, protagonista da peça lírica e trágica. A moça bonita, pastora de cabras do Rio do Gavião, reúne as qualidades de anjo e demônio e é o motivo da rivalidade entre um tropeiro, Chico das Chagas, e um cantador do Nordeste. A canção “Bespa” corresponde ao prólogo da ópera, cujo formato estilístico é equivalente ao canto introdutório da cantoria, por isso o autor a denomina de “bespa”, “véspera”, ou seja, o canto de entrada, recurso estilístico que introduz os desafios dos cantadores nordestinos.

Nos primeiros versos da canção, Elomar traduz o ritual de apresentação do cantador e de invocação da bênção divina para a realização de sua tarefa, sem a qual o cantador não consegue revelar seus dotes e qualidades de contador e improvisador de versos. Pede também a atenção do público para ouvir a história que irá contar/cantar:

Sinhores, dono da casa
O cantadô pede licença
Pra puchá a viola rasa
Aqui na vossa presença
Pras coisa qui vô cantano
Assunta imploro atenção
Iantes porém eu peço
A Nosso Sinhô a bênção
Iantes porém eu peço
A Nosso Sinhô a bênção
Pois sem Ele a idéa é pensa pru cantá

E pru tocá é mensa a mão
Pra todos qui istão me ôvino
Istendo a invocação
Sinhô me seja valido
Inquanto eu tivé cantano
Pra qui no tempo currido
Cumprido tenha a missão
Pra qui no tempo currido
Cumprido tenha a missão [...] (*Auto da Catingueira*, 1983).

Segundo Santos (2006), no ritual de apresentação, o cantador podia saudar os presentes, cantar a beleza das mulheres da platéia e a especificidade da reunião (casamento, aniversário, eleição etc.). Nos versos seguintes, o cantador reúne na figura de cantador a qualidade de cronista do lugar, responsável pela festa e alegria da comunidade e também aquele que deveria preservar a memória do grupo, perpetuação que se dá, principalmente, através da oralidade para contar a história da catingueira, retirada da memória e transmitida a gerações por meio dos cantadores.

Elomar estiliza esses elementos nos versos abaixo, nos quais está expressa a função do cantador e da oralidade como veículos de preservação e transmissão da memória. O cantador inicia a narração da história de Dassanta, mas não se esquece de ressaltar o papel da tradição oral e da memória, da qual é herdeiro, já que os fatos narrados aconteceram em uma época muito distante:

[...] Foi lá nas banda do Brejo
Muito bem longe daqui
Qui essas coisa se deu
Num tempo qui num vivi
Nas terra qui meu avô
Herdô de meu bisavô e pai seu
Dindinha contô cuan' meu avô morreu
Dindinha contô cuan' meu avô morreu
E hoje eu canto para os filhos meus
E eles amanhã para os filhinhos seus [...] (Idem, 1983).

Guerreiro afirma que é possível enumerar uma genealogia dos poetas-cantores com os quais Elomar teve contato na infância, que influenciaram na construção do modelo de artista que perpassa sua obra, inspirada na figura do violeiro/cantador, remetendo a um tempo em que a cantoria de viola era comum no sertão: “Este violeiro recorre no ato performático a um saber oral que depende da capacidade da improvisação e do conhecimento específico de um conjunto de regras e diferentes estilos” (GUERREIRO, 2007 p. 45).

Já afirmamos que o conhecimento de Elomar sobre os recursos da poesia oral/escrita do Nordeste aconteceu através da interação que teve com esses poetas cantadores, entre eles Zé Crau e Aleixo, que são citados na canção como participantes da preservação da história de Dassanta:

[...] Nessa terra há muitos anos
Viveu um rico sinhô
Dono de um grande fecho
Zé Crau cantô mais Alêxo
Honras viva de sua mesa
Treis son Sarafin
Treis son Balancesa
Treis son Sarafin
Treis son Balancesa
Suas posse era tanta
Qui se a memora num erra
Vi dizê qui ele tinha
Mais de cem minréis de terra, ai
Nos tempo desse sinhô
Dindinha contô pra mim
Viveu Dassanta a Fulô
Filha de um tal cantadô
Anjos Alvo Senhorin
Anjos Alvo Senhorin. (Idem, 1983).

Em muitas outras composições de Elomar são visíveis essa tendência em demonstrar a participação oral e a situação em presença da vocalidade, da oralidade como forma de transmissão do conhecimento do grupo ou do caráter vocal da canção que enuncia. Na canção “Desafio”, fragmento do 5º canto do *Auto da Catingueira*, composta em 1983, temos a retomada da oralidade como ilustração desse caráter vocal da palavra cantada e as reminiscências da tradição poética medieval. Nesta composição, o músico estiliza o desafio entre o cantor e o tropeiro, narrando a história dos dois protagonistas que disputam o amor da catingueira Dassanta.

Depois de pedir licença para anunciar o seu canto, cumprindo o rito da tradição poética, que enfatiza o caráter presencial da *performance* vocal do poeta, o cantor desafia os cantadores presentes a duelar com ele poeticamente e inicia a gabação de suas façanhas e dotes poéticos, como a tradição medieval ibérica e a popular nordestina requisitavam:

Sinhores dono da casa
o cantadô pede licença
pra puxá a viola rasa
aqui na vossa presença
venho das banda do Norte

cum pirmissão da sentença
cumprino mĩa sina forte
já por muitos cunhicida
buscano a inlusão da vida
ô o cutelo da morte
e das duas a prifirida
a Qui mim mandá a sorte
já qui nunciei quem sô
dexo/ê/ meu convite feito
pra qualqué dos cantadô
dos qui se dá pur respeito
aqui pru acaso teja
nessa fonção de aligria
e pra qui todos me veja
pucho alto a cantoria
com essa viola de peleja
qui quano num mata aleja
cantadô de arrilia. (*Auto da Catingueira*, 1983).

Woensel (2002) afirma que nesse ritual da cantoria deve-se incluir-se também as contendas sobre provérbios e ciências, perguntas e respostas, adivinhas, a troca de motes glosados e outros componentes, a descrição de proezas e provas impossíveis, recursos provenientes da poesia clássica e medieval, um *topos*, ou seja, uma espécie de lugar-comum estilístico, que fora denominada por Ernest Curtius de “adunata” ou “impossibilia”, análogo a outro topos denominado “mundo às avessas”. Neste, enumera-se uma série de coisas impossíveis, como Elomar encena nestes versos: “Só na iscada dua igreja/ labutei cua *duza* um dia/ cinco morrero d’ inveja/ treis de avexo, um de agunia”.

Ainda na cantiga *Desafio*, Elomar traz a alusão ao recurso dos trava-línguas, espécie de jogo de palavra que resulta na impressão de um canto embolado (da embolada), com enumerações e paralelismos, que seria possível falar de uma recorrência à temática da embolada ou uma referência à própria *performance* do cantador de viola, ao manejar a língua e a viola com a destreza, capaz de vencer doze opositores no canto com um mote só:

[...] Matei os bichos cum mote
qui já me deu treis mulê
é a história dum cassote
cum cuati e cum saqué
o cassote com um pote
cuô pru cuati um café
iantes ofereceu um lote
num saco pra o saqué
o saqué secô o pote
dexô cuati só cua fé
di qui dent do tal pote
inda tinha algum café

e xispô sambano um xote
o inxavido do saqué
qui cuati quá qui cassote
boto o bico e bato um bote
o qui é qui o saqué qué
iãntes porém aviso
sô malvado num aliso
triste o filiz é o cantado
queu apanhá pra dá o castigo
apois quem canta cumigo
sai difunto o sai dotô (Idem, 1983).

Elizabeth Travassos afirma que os trava-línguas aparecem com frequência nos folhetos de cordel, principalmente os que recriam os desafios entre os cantadores. Neste caso, o cantador introduz um mote no meio do desafio, utilizando como armadilha para confundir o cantador, fazendo-o gaguejar e interromper o canto (TRAVASSOS, 2001, p 99). Públio ressalta que o desafio é a representação de uma luta, logo é um jogo, e assinala o componente lúdico da cantoria. Essa luta, no entanto, é discursiva e “representa a competição dos cantadores pela superioridade poética no manejo dos elementos que compõem a estruturação do gênero” (PÚBLIO, 2002, p. 17). Ganhar significa demonstrar a superioridade no jogo, que se desenrola como um combate, pelo simples gosto de manejar os recursos poéticos e lingüísticos.

Na cantiga, Elomar trabalha com estrofes regulares em abab, seguindo o padrão e a regularidade formal estrófica e rítmica da poesia popular, em que prefiguram as redondilhas com versos marcados por rimas regulares.

[...] Qui já me treis mulé
É a história dum cassote
Cum cuati e cum saqué
O cassote com um pote. (Idem, 1983).

Nesse horizonte, ao retomar a tradição da oralidade popular de cantar e narrar a vida do lugar, o cantador assume a posição de cronista de seu tempo, compartilha as histórias, as dificuldades, a tradição cultural e sua condição social. Assim, ao poeta são delegadas duas funções, a de artista, responsável pelo entretenimento, e a de cronista e comentarista social, encarregado de informar sobre os fatos passados e atuais a partir da cultura popular oral.

Na canção “O violeiro”, além de trazer a ética do estilo de vida do violeiro, o compositor ilustra essa referência aos gêneros de compor, que carregam esses índices de

oralidade⁵⁰. A canção faz referência também ao caráter “pachola” do cantador, exibindo sua performance e dotes ao executar e manejar a viola, revirado a moda pelo avesso, no sentido de afirmar a ética da cantoria, aliando letra e elementos melódicos, que se assemelham ao desafio improvisado ou memorizado.

[...] Catadô di trovas i martelo
Di gabinete, lijêra i moirão
Ai cantadô já curri o mundo intero
Já inté cantei nas portas di um castelo
Dum rei qui si chamava di João
Pode acreditá meu companhêro
Dispois di tê cantado u dia intero
O rei mi disse fica, eu disse não. (*Das barrancas do Rio Gavião, 1973*).

A indicação da fala ou da presença do cantador direcionada ao público também caracteriza esse aspecto da performance oral da situação. Neste sentido, analisamos que o projeto estético do compositor se alimenta nos cantos, ritmos e imagens do sertão, que Elomar retomou e estilizou nas canções aqui apresentadas, como uma espécie de *mímeses*⁵¹ da palavra oral e da tradição poética da cantoria para compor as canções. Segundo Luiz Tatit, na composição de uma canção, a letra e a melodia são elementos responsáveis pelo projeto de dicção a ser desenvolvido pelo compositor e pelo arranjador, visando a promover de forma convincente um efeito de “verdade enunciativa”, que dilui as fronteiras entre o falar e o cantar, atuando como uma forma persuasiva de dizer e dar sentido ao mundo que representa em sua obra (TATIT, 1996, p. 11).

No caso das canções de Elomar, diríamos que há tentativa de compor uma verdade enunciativa para recompor a situação e a enunciação das poéticas orais do Nordeste. Em “Noite de Santo Reis”, por exemplo, o compositor reencena uma celebração natalina, herdeira dos autos de natal medievais, que é também praticada no Nordeste brasileiro. A Celebração de Reis é um desses rituais natalinos que compõem o calendário celebrativo do ciclo natalino, pertencente ao popular catolicismo ibérico e brasileiro.

Na canção, Elomar subdivide o ritual em três cantos, “Entrada”, “Louvação” e “Aleluia” para reproduzir o ritual de celebração da chegada do Menino Jesus, imitando

⁵⁰Adotamos o termo de Paul Zumthor, para indicar tudo o que no interior de um texto informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua publicação (ZUMTHOR, 2003, p. 35).

⁵¹*Mimese*, neste caso, significa um processo de “cópia consciente”, enfatizado por Mário de Andrade, segundo o qual para opor-se ao modelo de arte europeu era preciso copiar, mas através de ato antropofágico de devoração do modelo europeu. Neste caso, Elomar faria uma espécie de antropofagia da cultura popular oral sertaneja (BERND, 1995).

inclusive o tom melódico passional⁵² da cantiga popular. Maurílio (1979) afirma que na tradição popular essa cantiga compõe-se de duas partes, Entrada e a Louvação, e que terceira, Aleluia, foi acrescentada por Elomar, que serve como desfecho do canto:

I – ENTRADA

Meu patrão minha senhora
Meu patrão minha senhora
cum licença de meceis
nois chegemo aqui agora
viemo nuciá o Santo reis
viemo nuciá o Santo Reis [...] (*Na quadrada das águas perdidas*, 1978).

Guerreiro, ao estudar o processo criativo de Elomar, revela uma preocupação do compositor em compor um fato fictício com o máximo de realidade possível, a partir de uma adequação dramática da linguagem. Dessa forma, a performance oral da louvação é estilizada na canção, encenando o momento em que os cantadores de reis contam sobre a “fuga de Jesus, de Maria e de José com o jumento pelo deserto” (GUERREIRO, 2007, p. 92).

Sabemos que o principal elemento da performance é a oralidade, a teatralidade e a coreografia. Nesta segunda parte da canção, o poeta encena esse momento de representação de um canto de louvor, retomando a cena em que se desenvolve em versos paralelísticos a narração sobre a fuga da sagrada família. Pode-se perceber a dramaticidade do canto popular, através do coro de vozes e do paralelismo nos refrões:

II – LOUVAÇÃO

São José Virge Maria
São José Virge Maria
vai um jumentin também
vai um jumentin também
pirigrinamo os três
pirigrinamo os três
nas istrada de Belém...
nas istrada de Belém... [...] (Idem, 1978).

Neste sentido, o texto poético-musical de Elomar traz diversos componentes, nos quais o compositor mistura os elementos da cultura popular do Nordeste. No entanto, esses elementos são combinados à *performance* musical, reelaborados e relidos de forma a compor um mundo ficcional, em que é impossível separar a fala do poeta e a fala popular retomada. Dessa forma, o folclore aparece de maneira estilizada, “constituindo numa recriação

⁵²Segundo Luiz Tatit, a *passionalização* é um recurso que alia melodia e letra, com o qual o cancionista faz com que a experiência relatada pareça ter sido realmente vivida (TATIT, 1996, p. 22).

interpretativa que reflete o modalismo musical da região Nordeste, geralmente relacionado elementos da música de origem européia e africana, sem radicalizar-se em estruturas fixas ou tradicionais do contexto folclórico da região” (MELLO, 2002, p. 11).

Podemos dizer que as canções de Elomar são compostas de traços que evidenciam uma dicção da cantoria, das modas de viola, das parcelas e dos cantos de louvação. A utilização de estilos musicais sertanejos são remodelados em suas cantigas, utilizando-se de uma linguagem musical erudita, criando novas melodias a partir dos gêneros fixados pela tradição.

Elomar apresenta novas modulações melódicas e temáticas para as peças populares e clássicas e, a partir delas, revisita a cantoria tradicional nordestina, o romanceiro popular, o cordel, os contos populares e a poética trovadoresca medieval. Traz à cena a personagem do violeiro, emblemática por remeter aos trovadores, jograis, *trouvèrs* medievais e também aos cantadores de feira nordestinos, itinerantes, errantes, apaixonados, andarilhos pelo sertão e responsáveis por transformar em poesia as crônicas do cotidiano, manejador da viola, exímio improvisador de versos. Muitos dos cantos presentes nas canções de Elomar são atualizações da tradição poética popular nordestina, muitos deles são também reelaborações da cultura medieval ibérica. A folia de Reis, celebração natalina ainda praticada no Nordeste brasileiro, estilizada na canção “Noite de Santo Reis”, é herança dos autos de natal da Igreja Católica, que incentivava as dramatizações em torno do nascimento de Cristo.

Impondo uma performance que cria esta personagem do cantador e violeiro, Elomar explora ainda mais as tradições poéticas locais, as poéticas vocais, como a cantoria nordestina na qual encontra resquícios da cultura e da tradição poética medieval, ambas analisadas como “artes da linguagem” (ZUMTHOR, 1993). Este caráter oral da palavra poética na Idade Média é um dos aspectos que, segundo o pesquisador, aproxima da contemporaneidade, pela feição de uma época instável, em constante mutação, pelo nomadismo de sua voz. Esse aspecto, segundo o medievalista, faz a Idade Média parecer-se à época moderna, principalmente pelo ressurgimento da voz na contemporaneidade, através dos meios midiáticos de comunicação, que retomam os recursos da oralidade, da improvisação, da performance vocal, elementos próprios da arte da Idade Média.

No contexto histórico do Nordeste brasileiro, a oralidade também se configurou como matriz para a criação poética, de forma que essa “voz” e elementos do mundo medieval foram ressignificados e atualizados para as configurações culturais do contexto nordestino, de forma que foram “trazidos pelo colonizador português, [...] visíveis na linguagem, narrativas e

contos populares, manifestações da literatura oral, novelas tradicionais, cordéis, dramatizações, folguedos, ainda que de modo fragmentado (GUERREIRO, 2007, p. 190).

Esse material poético oral/escrito da poesia popular nordestina foi retomado por Elomar para compor uma nova poética, enraizada nos valores “que não se limita à estética do colonizador e, sobretudo, parte do material da cultura concernente à sua experiência contemporânea, sincrônica, porque se encontra enraizado na aldeia, o Rio do Gavião” (Idem, 2007, p. 190). A retomada da oralidade popular na obra de Elomar também nos remete às idéias de Bernd, quando a pesquisadora afirma que a arte e a literatura latino-americana possuem uma função “dessacralizante”, que possibilita a emergência de uma consciência crítica e inclusão sistemática na literatura erudita das formas, dos temas e dos processos retirados da cultura popular e oral (BERND, 1995). A pesquisadora afirma que no Modernismo brasileiro, e mais especificamente por meio da proposta antropofágica de Mário de Andrade, houve uma “crioulização dos modelos artísticos europeus”, uma mistura dos componentes da tradição européia com as formas populares, que possibilitou a valorização do hibridismo cultural.

Ainda segundo a autora, também Guimarães Rosa, em *Grande Sertão: Veredas* (1956), Ariano Suassuna, no *Romance da Pedra do Reino* (1972) e João Ubaldo Ribeiro, em *Viva o povo brasileiro*, (1984) captaram o discurso do excluído, principalmente, na adesão das formas orais de narrar e pela incorporação do realismo maravilhoso, num processo de transfiguração dos fatos, buscando a superação de uma tendência dos movimentos totalizantes (Futurismo e Surrealismo) e afastando-se da obsessão evolucionista. Esses autores buscaram livremente a adoção do “menor”, isto é, de “tudo que fora desprezado ou desdenhado anteriormente, como as formas e os sentidos da tradição oral e popular (BERND, 1995, p. 75). A oralidade se constituiu ainda como linha de força também das literaturas africanas da atualidade, que buscaram a subversão da norma lingüística do idioma do colonizador pela interferência das chamadas literaturas menores ou periféricas, que utilizaram a oralidade como forma de opor-se à gramática da língua do poder, dentro do projeto de afirmação das identidades literárias nacionais.

O texto da tradição oral atua na contemporaneidade como uma fonte, uma reserva de onde pode emergir a voz dos discursos dos excluídos pelos discursos hegemônicos, através das artes e das literaturas emergentes do pós-colonialismo ocidental, que possibilita o hibridismo e o sincretismo das formas e conteúdos. A assimilação de elementos heterogêneos provenientes tanto do ambiente culto, quanto do popular é, sem dúvida, o que se constitui de

mais vigoroso na cultura brasileira e que possibilita a convivência de elementos provenientes de diversas fontes.

A adoção da oralidade popular como material poético é um traço que demarca contribuição da obra de Elomar no quadro cultural da contemporaneidade, atuando positivamente no processo de releitura do material poético retomado da tradição tanto européia medieval, quanto nordestina. De alguma forma, a oralidade popular baliza um espaço especial para a obra de Elomar, na medida em que a voz desse cantador nordestino traz a identidade do lugar de onde fala/canta, e com isso define o seu lugar no contexto cultural da contemporaneidade, uma época marcada pelo esfacelamento e pela diluição das identidades através dos processos de globalização.

É essa tendência para o hibridismo das formas e dos conteúdos trabalhados que singulariza a obra do compositor, de forma que a busca pelo passado europeu medieval, recriando a poética trovadoresca, mesmo com o sentido de idealização de uma identidade sertaneja, não exclui outros formatos poéticos e culturais. Suas composições absorvem os elementos sincréticos e mestiços da cultura popular, como o coco e o samba, gêneros musicais híbridos e mestiços, e elementos do sincretismo religioso, presentes em diversos símbolos que permeiam o *Auto da Catingueira*, uma das principais obras do compositor.

4.2. A *Donzela Tiadora*: cordel no texto da canção

Em diversas de suas canções, Elomar adentra nas histórias antigas do sertão para resgatar o imaginário popular. Na cantiga “A Donzela Tiadora”, da peça *O Mendigo e o Cantador*, o compositor resgata o relato medieval sobre as maravilhas de uma sábia donzela que teria vencido sete sábios usando a inteligência. Na peça, é o Cantador quem traz o relato sobre a donzela, para contrapor-se ao discurso moralista do falso cego, o Mendigo.

A história da Donzela Teodora faz parte de um conjunto poético pertencente ao romancelheiro tradicional de Portugal e de Espanha, mas a sua versão primária é árabe. A primeira tradução do árabe para o castelhano data dos séculos XIII ou XIV, cujas redações mais antigas são dois códices manuscritos localizados por Herman Knust. A edição espanhola mais antiga deste relato em Toledo, em 1498, é de Pedro Hagembach, seguida de diversas publicações ao longo de quatro séculos. Em Portugal, a primeira edição documentada da história continua sendo a História da *Donzella Theodora em que se trata de sua grande*

fermosura e sabedoria, de 1712, traduzida por Carlos Ferreira Lisboaense, também seguida de várias publicações ao longo dos anos⁵³ (AZEVEDO, 2009, p. 1).

Embora alguns pesquisadores afirmem que a história da sábia donzela tenha a sua origem no livro das *Mil e uma noites*, de onde provêm diversas semelhanças, esta hipótese foi pesquisada por Cascudo, tendo o pesquisador constatado que a história, embora figure em certas coleções, especialmente as coletâneas orientais do conto *Mil e uma noites*, “até o momento, 1951, nenhuma coleção do *Mil e uma noites* em português, editada em Portugal ou no Brasil, incluiu a *estória* da “Donzela Teodora” (CASCUDO, 2000, p. 296).

Para tirar essa conclusão, o pesquisador afirma ter tomado como base a versão ocidental das *Mil e uma noites* de maior difusão, traduzida por Antonie Galland e publicada em Paris entre 1704 e 1717, em doze volumes, do qual não consta o conto da sábia donzela. Também em consulta que fizemos à tradução brasileira feita por Alberto Diniz da versão de Galland, *As mil e uma noites*, sem data de publicação, não encontramos referência à história da Donzela Teodora.

A história, que nos foi legada pela colonização portuguesa, trazida para o Brasil integrou-se à tradição poética oral e popular nordestina através dos romances que envolvem debates ou discussões entre dois ou mais personagens, caracterizados como romances de desafios (PÚBLIO, 2002, p. 37). Essa narrativa da sábia donzela vem recebendo diversas versões e atualizações na literatura de folhetos brasileiros, incentivando a produção popular de diversas formas, tanto na literatura em verso, quanto na produção pictórica, como na xilogravura.

A história da Donzela Teodora é uma das obras que Cascudo classificou como uma das narrativas pertencentes aos “cinco livros do povo”, ou seja, as obras mais lidas, do original português em prosa, no início da colonização do Brasil. Para Câmara Cascudo, a singularidade da história reside na inteligência e astúcia da mulher oriental: “A ‘Donzela Teodora’ é bem continuadora das mulheres sábias e lindas de que foi tipo, no Oriente, Sherazade, a narradora das ‘Mil e um noites’, mulher de Schahrair, *sultão das Índias*” (CASCUDO, 2000, p. 25. Grifos do autor).

⁵³São conhecidas trinta e três versões europeias da história da Donzela Teodora, normalmente em prosa. Dessas versões cinco são espanholas (Toledo, 1498; Saragoça, 1540; Salamanca, 1625; Valença 1643; Madrid, 1726). As demais versões são lusas, em que destacamos um número expressivo por ordem cronológica: Lisboa, 1712, 1735, 1741, 1745, 1758, 1783, 1827, 1852; Porto, 1790, 1839, 1855, 1889, 1906; Lisboa 1945 e 1956 e, ainda as versões portuguesas editadas no Brasil (São Paulo, 1916 e Rio de Janeiro, 1943). Registre-se ainda a versão lusa, *Nova história da Donzela Teodora*, excepcionalmente editada em quadras, em que a narrativa encontra-se totalmente afastada do tema (BORGES, 1998).

Cascudo explica, ainda, que o relato original da história gira em torno do seguinte conflito básico: um mercador húngaro que morava em Bagdá educou brilhantemente uma escrava bonita e inteligente. Ao empobrecer, o mercador, aceitando a sugestão da moça, ofereceu-a por 10.000 dobras de ouro ao rei. O rei surpreso com o preço submeteu Teodora a um exame público com os sábios de sua corte, e a donzela venceu a todos. O rei pagou o preço pedido e restituiu a moça a seu dono (Idem, 2000, p. 296)⁵⁴.

Há, entretanto, alguns elementos que distinguem a história árabe das versões portuguesa e espanhola. O primeiro desses elementos é a localização onde acontece a narrativa, que de Babilônia passa a ser Bagdá e, finalmente, é modificada para Túnis; a hierarquia dos monarcas se modifica de califa para rei e, finalmente, o número de examinadores também muda em cada uma das versões, de sete sábios nas primeiras versões castelhanas passa a ser cinco, e por fim, três nas versões ibéricas, “porém, alguns traços árabes da “Donzela Teodora” não desapareceram por completo ao longo das transformações sofridas deste relato desde a versão árabe até a versão brasileira” (Idem, 2008, p. 7).

Na Idade Média, muitos textos originais sofreram adaptações em suas versões européias, com a intenção de apagar os traços orientais do relato e cristianizar o conteúdo do texto, assim como reduzir o número original das perguntas. De maneira que as adaptações são concernentes aos contextos sócio-culturais do lugar em que é feita a versão, “com inconfundíveis marcas ideológicas presentes nas adaptações ocidentais de obras providas do Oriente” (PÚBLIO, 2002, p. 38).

Conforme explica Azevedo, a história da donzela Teodora é um exemplo de como as histórias, na maioria delas anônimas, recebiam modificações para se adaptar aos conteúdos da prosa didática medieval e servia aos objetivos do Cristianismo católico:

O debate da “Donzela Teodora” com os sábios se assemelha com algumas obras de perguntas e respostas como “Infante Epitus ou Diálogo entre o Imperador Adriano e Epíteto”, “Calila e Dina”, “Sendebar”, “Poridade das

⁵⁴Segundo a filóloga Adriana Cordeiro Azevedo, assim teríamos em detalhe a síntese da história: Um grande negociante húngaro comprara a bela escrava Teodora, espanhola e cristã, de um mouro no reino de Tunis (atual Tunísia) e oferece-lhe uma refinada educação. Passado algum tempo, o comerciante se empobrece e aceita o conselho de Teodora, de vendê-la ao rei Almançor, por dez mil dobras de ouro. Adornando-a com trajes vistosos e jóias, o negociante leva a donzela à presença do Rei, que diante da exposição de seus conhecimentos e do alto preço pedido, decide que a mesma dispute com três sábios. Os sábios, especialistas em física, astronomia, matemática, retórica, história, filosofia e cirurgia, são vencidos pela donzela. Ao terceiro deles Teodora faz uma aposta: quem perdesse o desafio se desnudaria diante da corte. Evidentemente, o derrotado, em troca de não ter que se despir, oferece à Teodora cinco mil dobras de ouro, proposta que não é aceita pela donzela nem consentida pelo rei. Admirado com a enorme sabedoria da donzela, o rei tudo lhe oferece e ela pede apenas as dez mil dobras de ouro e, também, que a deixe voltar com seu amo. O rei aceita a proposta e oferece à jovem mais dez mil dobras de ouro, além das pedidas por ela (AZEVEDO, 2009).

Poridades”, “Livro dos Bons Provérbios”, entre outros. Muitas têm origem nas coleções de contos orientais, árabes e indianos, traduzidos para a língua castelhana. Algumas sofreram um processo de adaptação e cristianização, tendo como propósito maior, a transmissão dos valores cristãos e sabedoria para a vida prática (AZEVEDO, 2009, p. 7).

Desde as versões medievais ibéricas, grandes influenciadoras das histórias populares brasileiras, essas narrativas já nos chegavam com aspectos e componentes culturais amalgamados das culturas árabe e africana, as quais estabeleceram trocas culturais com Portugal e Espanha. No mundo medieval, houve uma importante conversão da donzela Tawaddud árabe, na realidade uma personagem islâmica das “Mil e uma noites”, para a escrava cristã Teodora. A versão cristianizada medieval tem fortes ligações com a lenda de Santa Catarina de Alexandria, também jovem sábia:

A discussão entre a moça e os sábios, tema principal da “Donzela Teodora”, é o motivo central da lenda de Santa Catarina da Alexandria, mártir em princípios do século IV, venerada a 25 de novembro. Catarina resistiu ao Imperador Maximino Daia, que congregou cinquenta sábios, entre eles, gramáticos, dialéticos e reitores em Alexandria. A jovem venceu-os e converteu-os ao Cristianismo, assim como a Faustina, mulher do Imperador, ao chefe dos guardas e a duzentos legionários. Morreu degolada e seu corpo foi levado para o Monte Sinai, lugar de diversos milagres (Idem, 2009, p. 7).

Azevedo esclarece que há outra relação entre a “Donzela Teodora” e Santa Catarina de Alexandria, que se articula com a tradição oriental e cristã, a analogia em torno do nome das moças: “Catarina chamava-se Dorotéia, antes de converter-se ao cristianismo. Teodora (théos dóron) é o mesmo que Dorotéia (dóron théon), ou seja, presente de Deus” (AZEVEDO, 2009, p. 8).

A primeira versão brasileira dessa sábia donzela foi publicada na Paraíba, pelo poeta popular Leandro Gomes de Barros, importante autor da literatura de cordel. Foi baseada na versão portuguesa, com o título de “História da Donzela Teodora”, em 1975, composta de 142 sextilhas, com rimas em ABCBDB. No folheto brasileiro, o núcleo básico da narrativa é mantido, com poucas alterações relativas à história já conhecida: a donzela cristã é comprada por um comerciante húngaro, que mandou educá-la com esmero. Após a falência de seu dono, e por sugestão sua de ser vendida por dez mil dobras de ouro, a moça vence três sábios em presença do rei Adamastor, respondendo sobre astrologia, medicina, conhecimentos bíblicos e gerais, sobre a velhice, a beleza etc., sendo que do último sábio, Abrão de Trabador, a donzela vence uma aposta e ainda ganha de outra aposta a quantia de cinco mil dobras de ouro,

deixando o sábio despido. Por fim, admirada por todos, a donzela parte vitoriosa com o afortunado amo.

A criatividade do poeta de cordel complementa a história de intrigantes detalhes metafóricos e imaginativos, que trazem as marcas culturais da tradição poética popular nordestina, com os resquícios do discurso tradicional do romancero ibérico, em que se deve manter a honra da palavra proferida, que faz o rei não voltar atrás à aposta entre o sábio Abrão de Trobador e a donzela, e a gratidão, refletida na relação da donzela para com seu dono.

Na versão brasileira, em folheto de cordel, Leandro Gomes de Barros não esconde as fontes européias que lhe inspiraram a recriação poética, afirmando na primeira e na última estrofe ter se apropriado da história portuguesa, mantendo com o leitor franca relação. Na primeira estrofe sentencia: “Eis a real descrição / Da história da Donzela/ Dos sábios que ela venceu / E a aposta ganha por ela/ Tirado tudo direito / Da história grande dela” (BARROS, 2005, p. 1). Na última estrofe, ainda em franco diálogo com o leitor, o poeta afirma que consultou a história e fez modificações no texto original: “Caro leitor escrevi/ tudo que no livro achei”, afirmando que única modificação que fez à versão original foi ter “rimado a história” (Idem, p. 29).

Esse relato nos chegou, apropriado de diversas recriações ao longo dos anos, a partir da sua releitura na letra da canção elomariana, que, pelas adaptações textuais, representa uma apropriação do folheto de cordel de Leandro Gomes de Barros:

E a donzela Tiadora
qui nas asa d’aurora
vei à sala do rei
infrentá sete sábios
sete sábios da Lei
venceu sete perguntas
e de bôca-de-côro
recebeu como prenda
mili dobra de ôro
respondeu qui a noite
discanso do trabai
incobre os malfeitores
e qui do anjericó
beleza dos amores
e qui da vilhilice
vistidura de dores
na eterna mininice
foi-se num poldo bai
isso vai muito longe
foi no seclo do Pai. (*Cartas catingueiras*, 1983)

A canção “A Donzela Tiadora” faz parte de “O Mendigo e o Cantador”, peça que integra um conjunto de poemas de conteúdo dramático, escrita por volta de 1970, da ópera *Pétalas do Teatro Alumioso* –, em que são encenados “os diálogos entre o Mendigo – falso cego, tipo que faz da mendicância profissão – e o cantador – poeta sertanejo, violeiro bucólico, de caráter pacífico, embora crítico, diferenciado do cantador de desafio” (GUERREIRO, 2007, p. 99). Guerreiro esclarece que enquanto o discurso do Mendigo tem referências nas falas de cunho doutrinário e escatológico, baseadas na Bíblia, com o propósito de provocar medo e intimidação aos passantes, utilizando-se de “uma retórica cheia de artifícios, intencionada a persuadir os compradores da feira a lhe darem esmola”, o Cantador toma como referência as narrativas e mitos da tradição ibérica, “que persistem na memória popular” e “apreende o sagrado não como homem religioso, mas como artista, traduzindo-os em linguagem poética” (Idem, p. 102).

No contexto da peça, o Cantador inicia o canto de “A Donzela Tiadora” para se opor ao falatório astucioso do Mendigo, em seguida canta as músicas “Gabriela”, “Naninha”, “Incelença para um poeta morto” e “Corban”. As canções constam do álbum *Cartas Catingueiras* e podem ser lidas separadamente, sem prejuízo para a compreensão geral do texto. Na canção “A Donzela Tiadora”, Elomar faz um diálogo com o cordel e o romanceiro ibérico, apropriando-se do núcleo narrativo da história da tradição oral e cria uma síntese por meio da qual cifra a maior parte da narrativa reescrita no cordel de Leandro Gomes de Barros. A síntese que Elomar realiza na canção dificulta a compreensão do leitor que não conheça a versão original do conto.

O objetivo da canção é trazer o imaginário medieval e popular para o contexto da canção, a partir de uma transposição de linguagens, apropriando-se do folheto nordestino, que traz diversas referências simbólicas ao mundo medieval, como a relação de contrato de obediência entre vassalo e suserano: “Então subiu um vassalo / Deu parte ao rei Almançor” (BARROS, 2004, p. 5); e a prática da sangria, conhecida na medicina da Idade Média, expressa nos versos: “Para quem nascer em março / a sangria é perigosa” (p. 13) e também nos versos “E as sangrias também/ não serão de bons proveitos” (p. 13).

A canção traz imagens resgatadas tanto do texto impresso, quanto de fragmentos da tradição oral (FERREIRA, 2001), que exaltam a proeza de Teodora, com breves incursões em passagens do desafio entre a donzela e os sábios, retomando também o texto relido da tradição do romanceiro pelo cordel. A letra mantém o núcleo descritivo e narrativo da história oral assimilada, assim como a versão contada no cordel brasileiro. Inicia a canção traçando o perfil

da moça: “E a Donzela Tiadora/ Que nas asa d’aurora/ Vei à sala do rei /infrentá sete sábios/ Sete sábios da Lei”. O tempo verbal no pretérito perfeito dá o tom enunciativo da narrativa oral, demonstrando em “dialeto catingueiro” as interações entre a sua poética e a oralidade popular.

Após a apresentação da donzela, o compositor retoma na canção uma das estrofes do cordel de Leandro Gomes de Barros, em que se reproduz o debate entre a moça e o sábio, no entanto, sem obedecer ao esquema métrico das sextilhas do cordel nem o seu esquema de rimas. No cordel de Leandro de Barros, o sábio pergunta a Teodora o que seria a noite e obtém da donzela uma resposta que é apropriada por Elomar na canção:

– Donzela, o que é a noite
Cheia de tantos horrores?
Disse ela: – É o descanso
Dos homens trabalhadores
É a capa dos assassinos
Que encobre os malfeitores. (BARROS, 2005, p. 21).

Na letra de Elomar, a estrofe é reelaborada e adaptada ao contexto melódico da canção e à liberdade expressiva própria do poeta contemporâneo, despreocupado com o esquema métrico da tradição popular. No entanto, na resposta da donzela, Elomar mantém a exemplaridade e o didatismo próprios do texto medieval, conservados no imaginário sertanejo, que são ressaltados também pelo texto da tradição oral/escrita do Nordeste: “Respondeu qui a noite/ descanso do trabai /incobre os malfeitores”. Esta releitura demonstra que a “intertextualidade encontra sua base na cultura, e nas malhas textuais” (ZANI, 2003, p. 130) e não apenas de um texto para outro, como se costuma pensar.

Elomar retoma também outra estrofe do poeta popular, em que este descreve a resposta da donzela sobre a velhice ao segundo sábio:

Donzela o que é a velhice?
Respondeu com brevidade:
– A vestidura das dores
E a mãe da mocidade
– O que mais aborrecemos?
Respondeu: – É a idade. (BARROS, 2005, p. 20).

Com metáforas que aludem à dramaticidade e ao lirismo próprio das cantigas populares e da poesia trovadoresca medieval, o poeta descreve através da resposta da donzela a velhice como “vistidura de dores”, ou seja, momento da vida em que ao homem é reservado o peso da solidão e da doença, e que a mocidade, a “eterna mininice”, foi-se embora num

“poldo bai”, ou seja, a juventude vai embora rapidamente, com um cavalo novo. Nos versos finais, o cantador recorre ao discurso bíblico para opor-se ao discurso apocalíptico do Mendigo, finalizando a narrativa com idéia de que os ensinamentos da história são muito antigos, foram ditos “no seculo do Pai”, no tempo em que Deus falava diretamente aos homens.

A linguagem da canção recompõe os elementos da oralidade popular, resgatando os arcaísmos lingüísticos, como na expressão “mili dobra de ôro”, na qual “o dialeto persegue esse passado imemorial” (GUERREIRO, 2007, p. 176). Os recursos estilísticos e lingüísticos da oralidade se ajustam à intenção do Cantador, personagem que conta a história na peça, para se opor ao moralismo doutrinário do falso cego. Utilizando-se do fundo moral, a personagem da Donzela Teodora retoma os ideais de sabedoria contra a ignorância, justiça contra injustiça, e honra versus desonra, dualidades características do discurso didático da tradição oral e popular, com recorrência a enigmas e a adivinhações, favorecendo ao gosto do sertanejo por ouvir as narrativas místicas.

Nesse campo de diálogo intertextual, em que não se excluem o formato, a linguagem, os temas, os suportes textuais, se eruditos e populares, a música brasileira é capaz de “conciliar extremos que nos países europeus são inaproximáveis”, pois busca sanar um dissídio histórico entre a música erudita e a música popular, graças aos talentos eruditos e semi-eruditos de poetas que trabalham com o reservatório da tradição folclórica (WISNIK, 2001, p. 186). A poética de Elomar configura-se como aquela “gaia ciência”, da qual também nos fala Wisnik e que era praticada pelos poetas trovadorescos: um saber poético-musical, do qual não se exclui o prazer e alegria de cantar e o gosto pelo passado, pelo popular/erudito, pelo oral e escrito.

Excetuando esse gosto pelo trabalho lingüístico e a troca entre elementos de diversas procedências, seja literária ou musical, pensamos, ainda, no conteúdo para que essa poética sertaneja e medieval de Elomar nos remete. A exemplaridade das histórias e obras medievais e a retomada da oralidade popular presentes no texto elomariano são características que se coadunam com o projeto estético do autor de aliar o mundo feudal ao contexto sertanejo, universos que mantêm diversas analogias, no sentido de que “a sociedade precisa de todas as vozes portadoras de mensagens arrancadas á erosão do utilitário: do canto tanto quanto da narrativa” (ZUMTHOR, 1997, p. 56).

No projeto estético de Elomar, o espaço, o tempo e o contexto social sertanejo aparecem de forma idealizada e diversa do contexto sócio-cultural do sertão da atualidade. Através de um processo de ficcionalização e transfiguração do real, o poeta cria uma

“geografia fantástica”, na qual o espaço, o tempo e as personagens são idealizados e de forma que, no contexto representado, há uma dissimulação das diversas trocas e interações entre o contexto urbano e o campo. O poeta dissolve as fronteiras entre passado e presente, a partir de narrativas de grandiosidade mística, que propõe a harmonização da identidade cultural brasileira em favor de uma identidade cultural sertaneja, “embora tenha como suporte o sertão histórico e geográfico, busca transpô-lo, inscrevendo-o em geografia encantada e fantástica”, de forma que “as descrições maravilhosas servem para rejeitar as circunstâncias presentes” (GUERREIRO, 2007, p. 56) e reafirmar a sua condição de homem e poeta do sertão.

4.3. *Cantiga do Boi Encantado: vozes do romancero ibérico*

A “*Cantiga do Boi Encantado*” é uma ilustração da retomada do repertório das narrativas populares do sertão na obra de Elomar. Esta cantiga é um poema-narrativo, que conta a história de um destemido vaqueiro, narrador de sua aventura para capturar o boi aruá, ou encantado, a fim de cumprir uma promessa a uma donzela. A canção apresenta uma versão do conto do boi aruá através do relato de um vaqueiro que foi desafiado a capturar o boi misterioso, dentre muitas versões efetuadas do romance na literatura popular oral e escrita⁵⁵. O boi aruá pertence à mitologia sertaneja, e, de acordo com Simone Guerreiro, é um relato fantástico sobre um boi indomável que não se deixa ferrar, cuja tradição teve início nas áreas rurais do Brasil, nos fins do século XVIII e início do século XIX, quando se desenvolveu o ciclo do gado no Brasil (GUERREIRO, 2007).

Essa história do boi indomado e encantado tem registros nas expressões escrita, musical e visual, e nos chama a atenção as interações intertextuais entre as obras, das quais são exemplos o cordel de Leandro Gomes de Barros, *História do boi misterioso* (s/d), o romance infanto-juvenil *O Boi aruá*, de Luís Jardim (1940), o desenho animado de longa-metragem *Boi aruá* (1984), dirigido pelo artista plástico Chico Liberato e a “*Cantiga do Boi Encantado*”, de Elomar, participante do disco *Sinfonia do Sertão*, de Ernest Widmer, composto para a trilha sonora do desenho animado.

⁵⁵“Romance” neste caso tem o sentido de subgênero do folheto de cordel. É uma poesia narrativa que se distingue do “desafio”, pela caracterização do ambiente, da cronologia dos acontecimentos, pela tipologia dos personagens e pelo discurso indireto e indireto- livre (PÚBLIO, 2002). Os romances *O boi Espácio* e *O rabicho da Geralda* são exemplos desse subgênero da literatura popular nordestina, que tratam da temática do boi encantado, atuando como uma matriz para os textos do ciclo do boi.

No cordel de Leandro Gomes de Barros, *História do boi misterioso (s/d)*, o boi misterioso é filho da vaca Misteriosa, que teria desaparecido da fazenda de um proprietário de gados no sertão de Pernambuco. Criado na fazenda, o bezerro desperta a admiração de todos pelo seu porte descomunal, e, após seu nebuloso desaparecimento, desafia o orgulho do fazendeiro, que reúne diversas vezes os melhores vaqueiros para a captura do boi. Todos os cavaleiros afamados da região são também desafiados, sem que o fazendeiro logre resultado positivo. Por diversos anos, o fazendeiro tenta sem sucesso capturar o animal, e numa investida final, um vaqueiro desconhecido, personificação do diabo, enfrenta o boi. No final do duelo, o boi e o vaqueiro desaparecem misteriosamente; o boi transforma-se em águia e o vaqueiro em urubu. O desaparecimento misterioso dos dois soma-se no final da história com a imagem triunfante da vaca Misteriosa, que reaparece de forma epifânica.

Essa narrativa do boi indomável recupera os sentidos da narrativa oral e da literatura popular, ambas difusoras das histórias do sertão. O cordel, segundo Nemer, é um dos principais veículos de transmissão das notícias do cotidiano, servindo como transmissor das histórias que povoam o imaginário sertanejo, e não apenas no sentido de reter as memórias e narrativas seculares do sertão, mas também assumindo um sentido de crítica social e questionadora dos problemas da região Nordeste:

Narrando, como uma espécie de jornalismo popular, a miséria do Nordeste, a exclusão social, a fome, a seca, a violência e as migrações, o cordel, por meio de suas alegorias, de sua forma peculiar de criar imagens, oferece um contraponto às visões traçadas do alto dando voz àqueles que vivenciam tais problemas (NEMER, 2005, p. 22).

O cordel é um exemplo da relação existente entre tradição e reinvenção, não apenas porque a sua forma e seus temas sempre têm em sido retomados e atualizados por outras linguagens, mas também o próprio cordel está sempre se reinventando. O folheto busca diversas adaptações e releituras da realidade do Nordeste e fora dele, procurando se adaptar as novas exigências da cultura de massa, pelas quais o país passou neste último século (Idem, 2005). A autora ressalta que dentre as particularidades da literatura de cordel, destaca-se a sua ligação com a tradição e, conseqüentemente, o seu caráter conservador, traço característico das manifestações da cultura popular. Essa dimensão moralista e conservadora da literatura de cordel justificou a acusação de que esta funcionava, nas décadas de 60 e 70, no Brasil, como ‘instrumento’ de reprodução da ordem vigente⁵⁶.

⁵⁶Através dos CPC - Centro Populares de Cultura – difundiu à idéia de uma arte revolucionária voltada para a educação popular, que tirasse o povo da alienação cultural. A adoção da cultura popular como “expressão do

No entanto, o folheto de cordel tem demonstrado a sua dimensão dinâmica e renovadora de seus temas e processos criativos, principalmente através do diálogo com outras formas de expressão artísticas de criadores populares e eruditos. Glauber Rocha, na década de 70, já havia percebido esse caráter dinâmico da literatura de cordel, adotando seus formatos e suas temáticas para a composição dos filmes *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), conforme analisou Sylvia Nemer em sua tese de doutorado (NEMER, 2005). Atualmente, o cordel tem sido apropriado por manifestações como o *rap*, as artes plásticas e a literatura.

É esse aspecto dinâmico do cordel que demonstra o texto de Leandro Gomes de Barros. Seu folheto, pelos índices textuais e referenciais que apresenta, foi o principal influenciador das diversas reelaborações da história do boi aruá, e vem sendo constantemente atualizada. O mundo do cordel, segundo Sylvia Nemer, é um mundo místico que não pode ser comparado à ordem natural e cronológica dos acontecimentos, pois o cordel é arte que atualiza o mito transmitido, que, por sua vez, já foi relido através de textos anteriores.

No romance de Luís Jardim, a velha Sá Dandom narra a história do boi encantado para os meninos Juca, Pedro e Joãozinho, que a ouvem atento a todos os detalhes e confrontando os elementos da cultura popular da qual a velha é portadora com a veracidade do conhecimento científico. O fio condutor da narrativa são os diversos desafios que um fazendeiro orgulhoso e descrente tem de passar até conseguir, com a ajuda do seu cavalo “Voador”, capturar o boi. No final, o boi misterioso se transforma num indefeso bezerro, após o fazendeiro admitir a ajuda divina. A estória é povoada de elementos fantásticos provindos do imaginário popular sertanejo, dentre os quais o papagaio-do-bico-dourado, que aparece diversas vezes para o vaqueiro, anunciando-lhe a impossibilidade de captura do boi, caso o vaqueiro não admita a ajuda de Deus para a empreitada, dizendo sempre os versos: “Fazendeiro, fazendeiro!/ Deus em primeiro,/ o boi em segundo/ E tu por derradeiro. Boi aruá, tu não haveria de pegar?” ou a frase “E tu orgulhoso, não pegas não?” (JARDIM, 1973). Também aparece na história a velha feiticeira que ajuda o fazendeiro a vencer o desafio final. Após vencer o misterioso animal, com a ajuda da feiticeira, o fazendeiro despoja-se de seu ceticismo e aprende que deve sempre repetir as palavras “Se Deus quiser” (Idem, p. 34).

Também no desenho animado de Chico Liberato, o orgulhoso fazendeiro Tubúrcio tem o seu poder desafiado sete vezes pela extraordinária aparição do boi aruá, provocando a miséria e a desarmonia na comunidade. O último confronto se dá quando o fazendeiro

povo oprimido” era dominante. O objetivo era a conscientização do povo de sua condição de alienado (NEMER, 2005).

despoja-se das máscaras de orgulho, poder e arrogância e consegue, também com a ajuda de uma velha feiticeira, vencer o boi e restituir os bens e harmonia à comunidade. No filme, o boi também metamorfoseia-se em um indefeso bezerro, quando o fazendeiro vence o seu orgulho e reconhece o poder do universo sobrenatural. Este aspecto, no conto, representa a vitória do bem sobre o mal e também a vitória do homem sobre o seu lado animal, instintivo, que é representado pelo boi.

O desenho animado nos envolve pela plasticidade das cenas em que são retratados o cotidiano e os símbolos do sertão: a lida da plantação na roça, os afazeres domésticos, a migração, o baile de forró, a devoção católica a santos e beatos. O cotidiano sertanejo é capturado poeticamente no filme através dos movimentos, das cores e da trilha sonora de West Widmer, Elomar e Carlos Pita. Chama-nos a atenção a cena em que a afilhada do fazendeiro foge com o namorado e seu véu desmancha-se, formando uma constelação de onde surge a imagem da cruz, símbolo cristão. O baile de forró também é sugestivo das imagens sertanejas, pois retrata em cores vivas um momento de celebração da vida, através da festa de São João, celebração inerente à cultura popular nordestina.

A canção de Elomar é introduzida na segunda metade do filme, na cena da chegada dos vaqueiros em comitiva à fazenda de Tibúrcio, vindos de todos os lugares com o intuito de capturar o boi misterioso, reaparecendo no momento em que o filme termina “quando a tela escurece e os créditos começam a aparecer, letras brancas sobre um fundo preto” (PAMPONET, 2006, p. 232). Segundo Jucimeire Alves Pamponet, a canção “é a própria lenda do Boi Aruá musicada” (Idem, p. 232). A canção aborda a valentia do vaqueiro nordestino, numa espécie de homenagem a ele e seu cavalo, que têm como destino capturar o boi encantado:

Êêêê... boi encantado e aruá
Ê boi, quem haverá de pegá
Na mia vida de vaquêro vagabundo
Já nem dô conta dos perigos que infrentei
Apois qui das nação de gado qui ai no mundo
Num tem um só boi qui num peguei

Êêêê... boi encantado e aruá
Ê boi, quem haverá de pegá
Eu vim de longe, bem prá lá daquela serra
Qui fica adonde as vista num pode alcançar
Ricumendado dos vaquêro de mia terra
Pra nessas banda eles nós representá
Alas qui viemo in dois eu e mais ventania
o mais famado dos cavalo do lugá
Meu sabaruno rei do largo e do grotão

Vê si num isquece da promessa qui nós feiz
Naquela quadra de ferra laço e moirão
Na luz da tarde os olhos dela e meu cantá
A mais bunita de brumado ao pancadão
Juremo a ela viu te pegá boi aruá

Êêêê... boi encantado e aruá
Ê boi, quem haverá de pegá
De indubrasil nerol' xuite guadimá
Moura junquêro pintado nuve e alvação
Junquêro giz peduro landreis e malabá
Pintado laranja rajado lubião
Boi de gabarro banana môcho armado
De curralêro ao levantado e barbatão
De todos boi qui ai no mundo já peguei
Afora lá ele qui tem parte cum cão
O tal boi bufa cum esse nunca labutei
E o incantado que distinemo a pegá

Êêêê... boi encantado e aruá
Ê boi, quem haverá de pegá (*Sertania*, 1985).

Na canção, o refrão nos remete a um aboio e introduz o momento solene da chegada dos vaqueiros. Cascudo afirma que o aboio é um canto entoado sem palavras pelos vaqueiros quando conduzem o gado. De origem moura, o canto popular e rústico foi trazido para o Brasil por escravos da ilha da Madeira e escravos mouros ali existentes e que persiste na cultura do Nordeste. No aboio, o vaqueiro puxa o canto melódico, sem palavras, livre de improvisação, e é finalizado sempre com uma frase de incitamento à boiada (CASCUDO, 2000, p. 5). Mário de Andrade, grande admirador e conhecedor das “melodias de boi” em todo o Brasil, esclarece que o aboio é antes de tudo uma “vocalização oscilante entre as vogais a e ô, em que a expressão de impulso final 'Oh dá!' sempre muda para 'Êh, boi!’” (ANDRADE, 1987, p. 54). Na cantiga de Elomar, o aboio representa o refrão, que embora apareça intercalando a narração do vaqueiro, só vem separado do restante do texto no final da letra. Sendo o refrão um aboio, denota o diálogo que o poeta mantém com a tradição popular do Nordeste, trazendo-a para o ambiente culto do cinema e da música de concerto, entrelaçando-a com a vertente regional.

Embora a lenda do boi encantado não pertença diretamente ao conjunto de seres mitológicos do imaginário medieval, pois é uma narrativa que pertence ao ciclo do gado do Nordeste, percebemos que a canção de Elomar traz elementos do mundo heróico e guerreiro dos romances de cavalaria, portador da ética feudal e da bravura em enfrentar desafios, já presentes na literatura de cordel nordestina. Semelhante aos cavaleiros do Rei Artur que

juraram perante o Evangelho de jamais abandonar a *Demanda*, o herói da cantiga vem em busca de um desafio, por ter jurado a uma donzela capturar o boi encantado.

Ferreira, ao tratar do caráter adaptativo da temática cavaleiresca encontrável nos folhetos nordestinos e do combate nos romances de cavalaria que trazem a história de Carlos Magno e doze pares da França, fala do conjunto de animais míticos, uma espécie de bestiário, relacionado ao plano do combate guerreiro do mundo medieval. Fazendo parte deste bestiário, o cavalo representa um componente importante na transposição dos elementos temáticos da cavalaria medieval para o contexto das histórias contadas na poesia popular nordestina, principalmente, se considerássemos a importância conferida ao cavalo no universo sócio-econômico e cultural do sertanejo.

No sertão nordestino, o cavalo comparece como um elemento indissociável da economia criatória e constitui meio indispensável de locomoção nos trabalhos da pecuária. Porém, sua utilização como montaria na lida com o gado, “faz aparecer a figura do cavaleiro na pessoa do vaqueiro, dando continuidade, dessa forma, ao mito cavaleiresco ou cavalariano”, em que o binômio cavalo/cavaleiro transporta para o contexto sócio-cultural do Nordeste pecuário “toda uma mitologia medieval cavaleiresca” (FARIAS, 1997, p. 87). Aliada a isto, consideramos a influência da leitura das novelas de cavalaria medievais no Nordeste brasileiro, que irá acentuar também essas semelhanças e proporcionar essa atualização dos valores culturais da cavalaria para o imaginário popular do sertão.

Na cantiga elomariana, o herói-vaqueiro parte de terras distantes no intuito de desafiar o boi encantado: “Eu vim de longe, bem prá lá daquela serra/ Qui fica adonde as vista num pode alcançá”, acompanhado do cavalo denominado Ventania, com a missão de vencer o boi, personificação do mal para o guerreiro. Ferreira (1979) afirma que o cavalo faz parte do universo heróico, em sua mais ampla configuração, que participa do ato salvador e inaugural, pronto a triunfar contra as forças do mal. Representa também o homem que doma o seu lado animal e instintivo, e se prepara para vencer os desafios que são próprios dessa natureza.

Os animais detinham importante simbologia no mundo medieval, principalmente relacionada ao mal, pois eram considerados seres que ameaçam o encontro do homem com o divino. Le Goff afirma que na Idade Média, o mundo animal era, sobretudo, o universo do animal, simbolizando a falsidade, a traição e a luxúria, com algumas exceções, em que o mal poderia representar um sentido ambíguo, como o leão e o unicórnio, símbolos de força e pureza. Para o autor, paradoxalmente, o animal também poderia simbolizar a violência e a hipocrisia. O pesquisador enfatiza que esse simbolismo em relação aos animais ganhou um

campo de aplicação vasto na liturgia cristã e na interpretação da arquitetura religiosa (LE GOFF, 2005).

Também Mongelli declara que não podemos esquecer a figura da Besta Ladrador, “a fazer tremer os bravos da Távola Redonda por dezenas de capítulos”, até ser morta pelo expagão Galaaz, lembrando a todos o poder do demônio e de suas milícias infernais (MONGELLI, 2006, p. 64). Na *Demanda do Santo Graal*, a besta representava a personificação das formas contrárias à vontade divina, como a luxúria, por isso deveria ser vencida. Mongelli lembra que Gallaz foi o único cavaleiro capaz de vencer a fera, a Besta Ladrador, tido como o “cavaleiro eleito”, pois nunca havia pecado contra a castidade, a única falha que impedia o acesso ao Graal. Este aspecto que converte o significado da Besta como personificação do mal passa a ter o sentido de transgressão, já que a visão do animal conduz ao pecado da paixão e ao amor por uma mulher (Idem, p. 64). Nas novelas de cavalaria, a recorrência a uma geografia imaginária nos remete a lugares encantados e misteriosos e sempre se aliam à idéia de que nesses lugares habitavam monstros, gigantes e seres híbridos de morfologia assombrosa, que aterrorizavam o homem da Idade Média (FERREIRA, 1979, p. 107).

Na canção de Elomar, além da importância do cavalo, reforça-se a importância do vaqueiro, com suas qualidades guerreiras, o único que pode vencer a luta do bem contra o mau. O vaqueiro representa o herói popular nordestino, mas a significação de imagem está ligada ao cavaleiro medieval, com atributos de honra e de justiça para realizar missões heróicas e à margem da sociedade (SANTOS, 1999, p. 91). A personagem do vaqueiro, exaltada na literatura popular nordestina, tornou-se um mito que reúne os ideais de lealdade, bravura e liberdade. A literatura de folhetos transformou a figura do vaqueiro, assim como a do cangaceiro, em heróis populares que caíram no gosto dos leitores.

Colocado em cena na cantiga pelo “narrador modelar”, no sentido calcado por Benjamin (1994), ligado ao sentido da coletividade e munido da linguagem oral, o narrador da história é o herói, que se denomina de “vaquero” e “vagabundo”, características que corroboram os ideais de liberdade e independência afirmados na poética de Elomar. Na canção, o herói conta a sua saga de capturar o boi aruá, um ser encantado, mitológico, que traz em si um desafio, pois nunca foi capturado antes. Dessa forma, o vaqueiro da cantiga elomariana representa o herói escolhido para representar a sua classe. Viaja, partindo de terras distantes, recomendado por outros vaqueiros, a fim de cumprir o ritual do combate, conforme enuncia: “Ricumendado dos vaquero de mia terra/ Pra nessas banda eles nós representá”. O

narrador-personagem traz em si o gosto pelo combate e pelo desafio, que no contexto do filme *Boi aruá*, do qual participa a cantiga de Elomar, representa a captura do boi encantado. Elomar recupera na cantiga esse modelo do vaqueiro enquanto herói popular presente nas narrativas populares.

Ao analisarmos a canção “A Donzela Tiadora” fizemos referência à presença de uma matriz medieval na literatura popular, temática abordada principalmente por Ferreira, ao focar os ciclos temáticos medievais nos folhetos de cordel. No manancial da tradição oral nordestina, é possível encontrar matrizes da cultura ibérica medieval, da cultura árabe, elementos indígenas autóctones e afro-brasileiros, que contribuem para formar o conjunto de manifestações orais que habitam a poética das cantorias e narrativas do romanceiro popular nordestino, estudados por pesquisadores como Cascudo (2000), Ferreira (1979) e Santos (2006). Segundo esses pesquisadores, a história mítica do boi aruá, da Donzela Teodora, o romance do falso cego, a lenda do veado branco, as histórias de Carlos Magno e do Rei Artur, e de temas como “o reino do vai não torna”, pertencentes ao universo dos contos da tradição poética popular, confirmam a presença do texto medieval na literatura e no imaginário do Nordeste brasileiro.

Para Ferreira, o romanceiro e o conto popular são fontes que trazem a memória do “grande texto oral das tradições arraigadas no universo ibérico que no Nordeste foi recriado em várias possibilidades, gêneros e temas poéticos diretamente ligados aos ciclos narrativos regionais”, dentre eles, o ciclo do gado, atualizado e reutilizado em romances e cordéis. Esses contos trazem a inteireza ética do cavaleiro medieval para o vaqueiro nordestino (FERREIRA, 2001, p. 67). No Nordeste brasileiro, a pesquisadora observou a presença de determinados componentes que se repetiam e se faziam invariantes no rol das possibilidades do texto cavalheiresco e maravilhoso nos folhetos nordestinos. Foi a transmissão oral e ainda pelos caminhos do conto popular que se foi fazendo a migração dos temas e motivos do conto arturiano e carolíngio que chegou ao Brasil, continuando viva como uma ideologia dinâmica e atuante (FERREIRA, 2003, p. 134).

Observamos também que a canção recupera o conhecimento da cultura popular sobre as raças de gado, enumerando-os, de forma que o conhecimento empírico do vaqueiro é demonstrado. Aliado a isso, sugere orientações da crença popular, evitando enfrentar o boi:

De indubrasil nerol' xuite guadimá
Moura junquêro pintado nuve e alvação
Junquêro giz peduro landreis e malabá
Pintado laranja rajado lubião

Boi de gabarro banana môcho armado
De curralêro ao levantado e barbatão
De todos boi qui ai no mundo já peguei
Afora lá ele qui tem parte cum cão
O tal boi bufa cum esse nunca labutei
E o incantado que distinemo a pegá

A coleta das narrativas orais como a do Boi Aruá e da Donzela Teodora, recontados por Elomar nas canções “Cantiga do Boi Encantado” e “A Donzela Tiadora”, demonstram sua participação no movimento de trocas e atualizações de elementos textuais nos espaços da memória popular do Nordeste. Silva ressalta que cada portador da tradição ou cada cantador ou cantor popular possui o seu engenho próprio perante o texto matriz. Pode-se entender que o texto apoiado na força da tradição oral, mesmo que impresso ou posto de volta à tradição da oralidade consegue manter em circulação temas do passado e a estrutura profunda que permeia esse texto permanece, embora mude diversos elementos: “Camões preservou, talvez sem intenção, matrizes populares que circulavam em seu tempo e em tempos passados”, a partir da memória coletiva medieval, pois ele teve acesso a poetas populares daquela época e através desse contato pôde registrar o que eles cantavam e recitavam pelas ruas (SILVA, 2003, p. 39). A memória coletiva é preservada pelos cantadores e poetas populares, que fazem os textos da tradição popular ressurgirem através de novas criações poéticas, por meio de um movimento criativo e dinâmico.

Neste sentido, a tradição oral possui uma dinâmica de transmissão de narrativas, cantos e aspectos simbólicos diversificados, que são facilmente captados por contadores de histórias como, no caso brasileiro, Guimarães Rosa, Ariano Suassuna, os poetas de cordel e cantadores como Elomar, que trazem para o universo cultural o texto-matriz conservado e reelaborado pela memória popular. Assim como os cantadores tradicionais de história, os homens-memória de que fala Jacques Le Goff em *História e memória* (1996, p. 430) realizam uma viagem pelos fios da memória oral e coletiva, de volta ao mundo antigo dos cavaleiros, vassalos e senhores feudais, cegos violeiros, donzelas intangíveis, para trazer de lá velhas histórias, que são atualizadas e reelaboradas a partir das conformações histórico-sociais da contemporaneidade.

Ferreira (2003, p. 91) define a tradição como “uma espécie de reserva icônica, metafórica, que carrega a memória dos homens sempre pronta a se repetir e a se transformar num movimento sem fim”. A memória carrega os sentidos do existir, e para as comunidades com grande manancial simbólico como a nordestina, essa reserva das lembranças guarda o próprio sentido de sobrevivência e manutenção do grupo. Dessa forma, o conto de boi aruá

nos possibilitou ver como esse mito se atualiza através das linguagens do cordel, do cinema e da música. A tradição e a memória atualizam-se, adaptando-se aos contextos e necessidades da contemporaneidade.

Interessa-nos ainda a recorrência do compositor ao campo do mitológico, necessário porque o vaqueiro enfrenta um animal encantado, símbolo da natureza não domesticada. Sylvia Nemer afirma que o mito atua como potência transformadora, em que sua expressão livre, nesse caso, é a expressão do inconsciente, livre da razão dominadora. Para a autora, quando a arte recorre ao recurso mitológico o que importa é o componente simbólico que o mito pode suscitar. A comunicação com o mito faz da literatura uma das chaves para a compreensão da realidade (NEMER, 2005).

Ferreira afirma que a significação do combate representa uma das categorias mais abrangentes do ideal cavaleiresco, visto que o combate significa muito mais do que o representado pelos torneios e justas nos encontros dos cavaleiros em guerras. Vai além da luta e do próprio jogo, no qual se incluem os pares antagônicos bem *versus* mal, castigo *verso* galardão. O combate ainda representa o sentido da “tentativa de dissolução”, que quer dizer a busca para se vencer um obstáculo, a ponto de chegar-se ao sentido de transgressão, de vencer o interdito, chegar ao lugar prometido de abundância e perfeição. Este aspecto o aproxima do cavaleiro medieval. A personagem do vaqueiro carrega consigo analogias com o modelo do cavaleiro viajante, destinado a cumprir incontáveis desafios por terras distantes e desconhecidas que guardam perigos mortais, em busca do Graal. A cavalaria encontrou seu fim como instituição, mas não como mito, pois ela ainda está viva na literatura contemporânea e presente nos desafios e marcos, gêneros literários da poesia popular do Nordeste, que trazem o sentido da luta, encenada por violeiros e cantadores (FERREIRA, 1979).

Comparativamente ao mundo medieval, a canção de Elomar enfatiza também o sentido da busca, pois assim como os cavaleiros de Artur, que empreendem a “santa busca” do Graal, o vaqueiro também viaja, como se buscasse um objeto sabidamente impossível de alcançar. Na cantiga, o vaqueiro menciona lugares distantes, aspecto que alude à “geografia fantástica” e encantada presente na obra de Elomar: “bem pra lá daquela serra / qui fica adonde as vista num pode alcançá”, o que confere ao herói-vaqueiro a mística do peregrino

Ferreira (1979) declara que a viagem sempre está ligada a fins de peregrinação e aos itinerários de purificação, associada ao significado de passagem e de travessia, que levam o herói a regiões visionárias, a peregrinar por países de ouro e prata, e ver imagens que têm

alcance não somente no romanceiro tradicional, mas também em todo repertório que compõe o imaginário popular. Da mesma forma, Mongelli assegura que a palavra peregrinação significa etimologicamente “andar por terras distantes”, o que faz do peregrino um estrangeiro, sempre de passagem, levado por vários motivos, seja em busca de um milagre ou de remissão de pecados, tornando próxima a salvação que o cristão tanto aspirava na Idade Média (MONGELLI, 1995, p. 62). Ainda acrescenta:

Talvez esteja aí um dos mais belos aspectos d’*A Demanda do Santo Graal*, perfeitamente contextualizado no imaginário medieval: do ponto de vista alegórico, as numerosas e difíceis aventuras a que se entregam com denodo os cavaleiros são ‘provações’, pelas quais buscam purgar-se e merecer compartilhar do Sangue redentor (MONGELLI, 2006, p. 64).

O aspecto da viagem como ritual de purificação e de busca escatológica pode ser observado em outras cantigas (*Cantiga de estradar*, *O cavaleiro da tempestade* e *Curvas do rio*), em que Elomar capta o imaginário medieval europeu e o transporta para o modelo sócio-cultural nordestino, aproximando-o do ideário cristão de escatologia e espera por um mundo de perfeição. É neste universo da disputa e do combate que o cavaleiro mantém contato permanente como o outro mundo, lugar de abundância, de perfeição, de juventude perene e de fecundidade, como aquele descrito por Ferreira no ciclo arturiano presente, no romanceiro nordestino: “São imensos os obstáculos para se chegar a tudo isso, e, nesse constante viajar, ocorre sempre a *Busca perigosa*, a dificuldade do acesso, interditado geralmente por monstros e gigantes, as provas sucessivas, e em última instância, o que fica em causa é vencer a Morte definitiva” (FERREIRA, 2003, p. 131. Grifos da autora). No caso da canção de Elomar, a disputa também tem como prêmio a amor da donzela. Ao resgatar o conto do boi encantado, que povoa o imaginário das pessoas em diversas partes do Brasil, a canção reconstrói a memória popular e demonstra a importância da oralidade como sustentação do imaginário. No entanto, o recurso da memória é colocado em cena de forma reelaborada, pois já havia sido retomado pelo cordel e pela literatura, servindo a diversas intertextualidades.

Para muitos pesquisadores, como Vassalo (1993), essa transposição do contexto e dos valores medievais europeus para o Nordeste brasileiro sedimenta um feudalismo atípico, caracterizado pelo transporte de formas medievais arcaizantes para o contexto da contemporaneidade, como a casa grande comandada pelo proprietário de terras, um senhor onipotente, a organização familiar e a relação entre vassalos e suseranos, sem esquecer os valores de honra e valentia, qualificadores dos cavaleiros medievais (carolíngios ou arturianos). Esses elementos, segundo Farias (1997), são transpostos para o contexto do

Nordeste na literatura, sem nenhuma crítica aos componentes que a realidade sociocultural do Nordeste impõe.

Para o nosso trabalho, interessou-nos saber como o compositor realizou essa transposição para o contexto poético da canção, transformando o imaginário e valores culturais sertanejos em matéria para a criação artística. As diversas analogias que são feitas no plano poético são, é claro, reverberações de um contexto cultural, que também se materializa no universo literário. Na literatura há uma ponte que comunica o ficcional com a realidade histórica, que ao transformá-la em matéria poética também nos diz de sua atenção com os fatos da realidade empírica, que faz com que a literatura incorpore a seu contexto uma multiplicidade de textos da história e de outras esferas de conhecimento. Todavia, pensamos que a função da literatura não é demonstrar a realidade e provar a verdade dos fatos históricos, mas sim sugerir e insinuar realidades possíveis, mais próximas daquilo que “deveria ser” do que comprovar a verdade “do que realmente foi”. Nesse sentido, paralela à história, a literatura tem a função de registrar outras histórias que ainda não foram contadas, valorizando também o tempo mítico e o relato sobrenatural. Dessa forma, segundo Guerreiro, as recriações do romance do boi encantado são formas poéticas que atualizam o mito “como potencial simbólico de fundamental importância para se pensar a identidade e a cultura brasileiras” (GUERREIRO, 2007, p. 182), como se pôde perceber no cordel, no desenho animado e na canção de Elomar, que ora analisamos.

É nesse horizonte que pensamos a construção do sertão poético e medieval de Elomar, pois a poesia de suas canções, dentre seus vários significados simbólicos, está ligada ao sentido da poesia mítica, ritualizada, que vai ao encontro das zonas sagradas profanadas por muitos valores que a contemporaneidade preserva. Elomar então recorre à narrativa mítica do conto popular, ao registro social dinâmico do cordel, às fontes e às matrizes da memória coletiva. Sua poesia traz à luz a memória dos sertanejos e recorda os tempos heróicos da pegas de boi, das epopéias nas cantorias, de princesas e cavaleiros cristalizados no romanceiro tradicional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscamos, nesta pesquisa, verificar como a poética medieval ibérica foi apropriada e reelaborada pelo Cancioneiro elomariano, aparecendo nos temas e nas formas retomadas pelo compositor tanto da tradição literária escrita, quanto das suas interações com a cultura oral e popular nordestina. Através dos procedimentos da literatura comparada, investigamos como se dá esse relacionamento intertextual e as diversas interações que a letra das canções desse compositor baiano mantém com a tradição literária erudita, bem como com a cultura popular, que são as principais matrizes do projeto estético do autor.

A leitura da retomada da tradição européia medieval não se limitou a demonstrar trechos coincidentes entre a obra do compositor e o texto da tradição retomada. Buscamos a compreensão da contribuição que a nova obra traz para o texto relido e de que forma a releitura aconteceu nas canções do compositor. Empenhamo-nos em compreender a influência da poética medieval ibérica no cancioneiro elomariano, a partir da idéia de leitura ativa, da intertextualidade, de escritura (BAKHTIN, 1993; KRISTEVA, 2005; BARTHES 1994), perspectivas novas que são lançadas nas abordagens da crítica comparativa, que entendem a influência como motivadora para a criação de novos textos e de novos sentidos para os textos retomados.

A influência das leituras da tradição literária medieval na obra de Elomar se dá no sentido de “presença”, de forma que é forte em suas letras o lirismo passional, a idealização feminina e o sentimento amoroso sublimado, próprio das cantigas trovadorescas. Todavia, essa presença não acontece de forma passiva. Nosso autor transformou e atualizou a tradição européia para o cotidiano nordestino, renovando a tradição com os contornos, matizes, olhares do seu contexto cultural, o sertão, lugar existencial e de enunciação do poeta.

Elomar reveste a poesia trovadoresca de um lirismo campestre, bucólico, em que os valores não são apenas o da coita amorosa, mas o tempo da vinda da chuva, os momentos das lidas na colheita, a partida da amada retirante. Percebemos que, em sua poética, o medieval é captado também das fontes poéticas populares do Nordeste, matrizes textuais que guardam diversos componentes do imaginário medieval, que ficou guardado na memória coletiva sertaneja, porque a poesia oral e escrita nordestina, o cordel e o romanceiro, mantém ativada essa memória através do dinamismo de suas formas e temas que o poeta popular reelabora.

Como matriz textual, a poesia medieval se presta a variadas reatualizações e experimentalismos na arte, tornando-se, na contemporaneidade, um tema retomado pelo

cinema, pela literatura, pela música e pelas artes plásticas. Neste sentido, esse núcleo temático é relido na poética elomariana através das circunstâncias do imaginário contemporâneo sertanejo que, de alguma forma, encontra analogias com a mentalidade medieval, que o faz reviver esse passado no presente.

Em suas canções, o compositor não opõe cidade x campo, antigo x moderno, cultura x natureza. Sua apropriação não é mero sentimento melancólico de volta ao passado ou a evocação de um lirismo existencial voltado para o próprio eu. Apresenta-nos uma poética de afirmação do conhecimento natural do homem do campo, do tempo cíclico natural, do tempo imemorial das celebrações cristãs nordestinas, reisados e pegadas de gado, elementos enunciados por um sujeito lírico sempre presente, o homem sertanejo, enraizado a sua terra.

Ao mesmo tempo em que lança o olhar para o passado medieval europeu, Elomar projeta-o também para o fundo das nossas identidades culturais e para os símbolos que permeiam nosso imaginário, os mitos, os símbolos ocultos de nossa brasilidade, usados em sua poética como elementos para a representação de um “sertão profundo”, insólito, trágico, épico, mas também lírico e idílico.

A poesia de Elomar parte da representação de um sertão físico, geográfico, e que o circunstancia, e nesse sentido traz o recorte temático da migração nordestina, que se aninha na formação imagético-discursiva de representação do Nordeste brasileiro, que traz a temática regional e as imagens da seca e da miséria no sertão (ALBUQUERQUE JR., 1999). Trabalha com a memória regional a fim de dar visibilidade e dizibilidade à região Nordeste, de forma a “arrumar discursiva e artisticamente estas lembranças” (Idem, p. 79), criando com isso espaço de saudades que reorganizam as próprias lembranças que o compositor tem da sua infância campestre.

Todavia, consegue ultrapassar essa conformação discursiva e realizar uma ruptura com a tradição artística regionalista. Através de um trabalho com a linguagem poética potencializa e ativa a imaginação criativa e criadora de outros mundos possíveis, realidades da cultura popular que são muitas vezes marginalizadas e estereotipadas pelas formas de comunicação de massa da atualidade. Conforme Cláudio C. Novaes, “a letra de *Arrumação*, [...] apresenta mais significados do que um mero ‘retrato’ da realidade climática nordestina”, pois essa realidade social marginalizada e pobre da poética de Elomar, trabalhadas com o labor formal da linguagem literária e pelo refinamento da música erudita faz das suas canções “uma imagem regional e um signo também universal”, pois instaura a hibridez cultural, em que não

há mais fronteiras entre o culto e o erudito, o universal e o regional (NOVAES, 2001, p. 60. Grifos do autor).

Verificamos também que Elomar é um profícuo leitor de literatura e, neste sentido, dialoga também com outras fontes literárias, dentre elas a estética do Romantismo e do Modernismo Regionalista, com as quais mantém alguns intertextos. Percebermos também em sua obra ecos dessas estéticas e tendências literárias, de forma que alguns trabalhos dissertativos anteriores apontaram a presença de texto da tradição modernista do regionalismo de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, na obra de Elomar.

Interessou-nos, todavia, uma reflexão sobre essa releitura feita pelo poeta da tradição poética medieval ibérica, por visualizarmos a assimilação dos valores medievalizantes como uma vertente importante da obra do autor, que atua como um recurso estilístico e temático em seus textos. Essa retomada da poética trovadoresca foi enfatizada pelo próprio Elomar, como já afirmamos, quando este discorre em entrevistas e ensaios sobre a sua produção artística e as opções estéticas de seu processo criativo. Atualmente, Elomar vem dedicando-se também a uma vertente crítica, através das entrevistas cedidas a pesquisadores de sua obra, muitas delas reunidas no *Sertanílias: romance de cavalaria* (2008).

Reconhecemos, ainda, que a poesia de Elomar é rica também em sugestões e elementos do imaginário popular e das fontes mitopoéticas que compõem esse imaginário. Sua poesia, entre os significados simbólicos que sugere, está ligada ao sentido da poesia mítica e ritualizada, que vai ao encontro das zonas sagradas profanadas pelo sistema tecnocrático, trazendo à luz a memória dos sertanejos e dos tempos heróicos das pegas de gado, do desbravamento das rotas pelo sertão, do léxico medieval conservado no Nordeste brasileiro, imagens que são projetadas a partir de uma percepção poética do artista a cerca do imaginário popular.

Esse aspecto nos obriga a analisar a retomada da tradição medieval em suas canções, não apenas a partir de mero gosto pela imitação e recriação, mas como partícipe do projeto estético do autor, que se alinha a diversas tendências da poesia e da oralidade popular nordestina, por exemplo. Dessa forma, observamos que essa assimilação de temas da literatura medieval em sua poética acontece não apenas pela retomada de textos escritos da tradição literária européia, mas também pela via da cultura e da oralidade popular do Nordeste, fruto de pesquisas do compositor.

Muitas temáticas e gêneros da poesia popular do Nordeste têm sua origem em fontes da cultura européia medieval, que, por sua vez, já havia incorporado, na época da conquista da

América, elementos culturais árabes. Portanto, o aspecto de medievalidade na obra de Elomar possibilita ao pesquisador diversas chaves interpretativas, principalmente, se pensarmos na retomada dos elementos da cultura popular, que em diversos momentos da história literária e musical esteve ligada à idéia de afirmação da identidade nacional. Ainda quando o autor dialoga com outras fontes, como é o caso do cordel e da cantoria de viola, expressões poéticas orais e escritas que permanecem na tradição popular do Nordeste brasileiro, visualizamos a prevalência de ecos do romanceiro medieval ibérico e da tradição poética medieval trovadoresca, que são captados pelo contato de Elomar com as fontes musicais e poéticas nordestinas, como nas canções “Desafio”, do *Auto da Catingueira*, “Noite de Santo Reis”, “A Donzela Tiadora” e “Cantiga do Boi Encantado”, em que o compositor estiliza os elementos da oralidade.

A partir dessas fontes, Elomar cria novas formas poéticas através de um movimento de apropriações textuais, que vai do oral para o escrito, do popular ao culto, e vice-versa, num movimento constante de trocas intertextuais, sem preocupação com plágio ou dívidas. Todavia, essas apropriações ocorrem de forma consciente de que a criação provém não apenas da inspiração, mas de um trabalho consciencioso de retomadas e apropriações do material literário e musical pré-existente.

Esse diálogo com a literatura medieval ibérica, verificamos, é fruto de uma eleição feita pelo poeta, de uma escolha consciente que promove os diversos intertextos em sua obra. Consideramos que Elomar escolhe o cânone⁵⁷ medieval porque este se ajusta melhor ao seu projeto estético e está em conformidade com a resistência que a sua poética propõe contra os valores da modernidade e de construção de uma visão idealizada do espaço rural sertanejo. Essa intertextualidade na obra de Elomar, portanto, referenda a posição canônica da arte poética medieval ibérica na obra do autor, e faz parte de suas escolhas dentro do campo literário, incluindo neste rol o lirismo trovadoresco galego-português e a poesia da tradição oral nordestina. Entendemos que esse cânone, na condição de conjunto de obras, foi construído pelo autor, através de escolhas conscientes dos seus modelos de criação.

Para Correia, Manuel Bandeira, por exemplo, seguiu essa tradição como um desafio para a habilidade de trovar, procurando imitá-la sem a preocupação de inovar. Mas, na maioria das vezes, afirma que o que fomenta a retomada dessa tradição poética pelos escritores modernos é a identificação com a concepção de amor, centrada na idealização do

⁵⁷Cânone aqui é entendido como um conjunto de obras literárias oriundo de uma seleção prévia e que serve de modelo para as gerações seguintes. Os autores também criam os seus próprios cânones, que muitas vezes servem de modelo para a sua criação (BLOOM, 1995).

objeto amoroso. O pesquisador explica como a retomada da temática da inacessibilidade do objeto amoroso proveniente da tradição medieval das cantigas trovadoresca tem estimulado a criação poética desde o Romantismo aos poetas modernos.

Seguindo esta linha de raciocínio, pensamos que, ao retomar a tradição poética medieval trovadoresca e ao fazer desta a base para as novas composições, Elomar contribui para a divulgação e revitalização dessa tradição poética, principalmente através da música, que representa um veículo de grande aceitação e de fácil recepção, garantindo acesso a um maior número de pessoas, o público jovem especialmente. Prova do que se diz é o livro didático *Português: linguagens. Língua portuguesa, redação e literatura*, de William Roberto Cereja e Thereza Cochar Magalhães, de 2008, do Ensino Médio, que ao tratar a lírica galego-portuguesa, os autores propõem a análise desta em diálogo com algumas letras do cancionero de Elomar.

O acesso às cantigas de Elomar pode facilitar aos jovens estudantes a compreensão da tradição canônica medieval, principalmente pela dificuldade de leitura que esta tradição traz, tanto pelo difícil acesso formal, quanto a seu material lingüístico. De forma que ao trazer essa tradição canônica do passado para o novo contexto da contemporaneidade, através da intertextualidade, a poética de Elomar pode representar um veículo de comunicação entre o passado e o presente, e proporcionar um acesso mais atraente a essa tradição, escrita no já distante galego-português.

Esse bardo deslocado de seu tempo, que se refugia nos valores do mundo medieval, compondo cantigas de amigo e de amor, consegue criar uma poética que tem a fala, o clamor, as dores e alegrias do homem do sertão. Demonstramos que os textos poético-musicais “Cantiga de amigo”, “Deserança”, “Campo branco”, “A Donzela Tiadora”, “Cantiga do Boi Encantado” e “O rapto de Joana do Tarugo” são canções contemporâneas de um mundo acelerado, mas que requisitam do leitor/ouvinte tempo e “demora” para refletir sobre sua mensagem poética. Na função mitopoética da literatura e das artes em geral, a imaginação seria a grande norteadora do discurso do poeta, pelo fato deste retomar fenômenos revestidos de valores simbólicos, como a história do boi misterioso. Ao contornar sua situação de enclausurado na contemporaneidade, o poeta contorna também a impossibilidade de criar, compondo para não sufocar a imaginação criadora. Segundo Octavio Paz, a imaginação consiste na faculdade de unir realidades contrárias ou dessemelhantes, de unir opostos e discrepâncias e ao mesmo tempo nos ensina a reconhecer as diferenças.

Segundo Paz, “a poesia exercita nossa imaginação e assim nos ensina a reconhecer as diferenças e a descobrir as semelhanças. O universo é um tecido vivo de afinidades e oposições” (PAZ, 1993, p. 147). Após a leitura das cantigas trovadorescas, que agradaram certamente tanto à damas e cavaleiros, quanto aos aldeões medievais, e depois de ouvir “Cantiga de amigo”, “O rapto de Joana do Tarugo”, analisadas neste trabalho, e assistirmos às novelas e filmes da atualidade com suas cenas de amor e morte, a gesta guerreira dos desenhos animados e as canções góticas dos jovens *punks* que se agrupam nos *shoppings*, como podemos dizer se pertencemos ao presente ou ao passado?

Octavio Paz afirma que “a poesia é a Memória feita de imagem e esta convertida em voz” (PAZ, 1993, p. 144), que impele as capacidades criativas do ser humano e nos renova constantemente, através de símbolos e imagens que interligam as margens separadas pelos limites que são estabelecidos pelas dicotomias fragmentadas e pela linguagem lógico-formal do mundo contemporâneo. Segundo o crítico, a poesia lírica se oporia a essa lógica racional impondo resistência pelo acolhimento do imaginário. Dessa forma, o poema é capaz de estabelecer um elo, que nos religaria às fontes primordiais do inconsciente coletivo, amplamente renegadas pelo modelo racional do progresso, do tempo linear, dos formatos universais e homogêneos de ser, como na letra e na voz da “Cantiga do Boi Encantado”. Nesta cantiga, a lenda do boi aruá revigora o mito de bravura, de valentia e de coragem do herói sertanejo, a partir da perspectiva de um narrador tradicional que conta a lenda do boi misterioso, sem a preocupação com a veracidade histórica, dando supremacia ao tempo místico sobre o histórico e preterindo a história em nome da memória. A memória, sabemos, nos é preservada e transmitida também pela oralidade popular e atualizada pela dinâmica do processo da cultura (FERREIRA, 2003).

A canção de Elomar, assim como o cordel de Leandro Gomes de Barros, o livro de Luís Jardim e o filme de Chico Liberato, revisitados neste trabalho, atualizam a memória popular que se encontra sedimentada na história do boi. Os registros desse conto nas diversas formas de arte demonstram que a memória popular não se cristaliza, mas renova-se simultaneamente em permanências, rupturas e intertextualidades atestadas pela força criativa de artistas como Elomar.

Octavio Paz recorda que “a função da poesia desses últimos séculos tem sido a de nos lembrar da existência dessas realidades [...] lembrar o homem que está dormindo no fundo de cada homem. Tem mil anos e tem nossa idade e ainda não nasceu. É nosso avô, nosso irmão e

nosso bisneto” (Idem, 1993, p. 145). E esse homem deve ser acordado e revivido em todos nós, de forma que é isso que nos requisita a pensar a poética desse compositor nordestino.

Enfim, esse trabalho sobre o Cancioneiro de Elomar pode trazer apenas considerações parciais, pois tanto a obra do compositor quanto das matrizes textuais com as quais ele dialoga tem dimensões muito abrangentes, que não se esgotam num trabalho dissertativo. Tecemos breves reflexões sobre a natureza do sujeito de pesquisa escolhido, mas sem propósitos de explicar ou resolver as ambigüidades e a amplitude do homem e do poeta Elomar, bem como dessa poética medieval e sertaneja.

REFERÊNCIAS:

1. DISCOGRAFIA E BIBLIOGRAFIA DO AUTOR

MELLO, Elomar Figueira. *Das barrancas do Rio Gavião*. São Paulo: Polygran, 1973.

MELLO, Elomar Figueira. *Na quadrada das águas perdidas*. Gravadora Rio do Gavião e Discos Marcus Pereira, 1978.

MELLO, Elomar Figueira. *Cartas Catingueiras*. Gravado em setembro de 1982, no Nosso Estúdio – São Paulo. Gravadora do Rio Gavião, 1983.

MELLO, Elomar Figueira. *Auto da Catingueira*. Manaus: Gravadora do Rio do Gavião, 1984.

MELLO, Elomar Figueira; AZEVEDO, Geraldo; FARIAS, Vital; XANGAI. *Cantoria I*. Rio de Janeiro: Kuarup Discos 1984.

MELLO, Elomar Figueira. *Elomar em Concerto*. Com Quarteto Bessler-Reis, Paulo Sérgio Santos, Marcelo Bernardes, Antonio Augusto e Octeto Coral de Muri Costa. Regência de Direção Musical de Jaques Morelenbaum. Gravado ao vivo na Sala Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1989.

MELLO, Elomar Figueira. *Sertanílias: romance de cavalaria*. Vitória da Conquista: Edição do Autor, 2008.

2. CRÍTICA SOBRE O AUTOR:

BASTOS, Eduardo Cavalcanti. *Nova Cantoria: Movimento Poético-musical de Elomar Figueira Mello, Dércio Masques e Xangai*. Dissertação de Mestrado-Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Salvador: UFBA, 2006.

BONAZZA, Alessandra. *Das visage e das latumia de Elomar Figueira Mello*. São Paulo, 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo.

CAZUMBÁ, Renailda Ferreira. Lirismo medieval na cantoria nordestina de Elomar Figueira Mello. In: MUNIZ, Márcio Ricardo C.; SEIDEL, Roberto (Orgs.). *Novos nortes para a literatura portuguesa*. Universidade Estadual de Feira de Santana/ Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural, 2007.

CAZUMBÁ, Renailda Ferreira. A recordação do mundo medieval ibérico na cantoria elomariana. Em: *XX Congresso da Associação Brasileira de Literatura Portuguesa ABRALIP*, 2007, São Paulo: USP. Resumo em caderno.

CAZUMBÁ, Renailda Ferreira. A presença dos ciclos temáticos medievais nos poemas narrativos elomarianos. Trabalho apresentado em Convergências Literárias - III Seminário de Teoria e História Literária, Vitória da Conquista: UESB. 2007. Em publicação.

CAZUMBÁ, Renailda Ferreira. Elomar: releitura ou ruptura do cânone. Trabalho apresentado no I ENEALE - Encontro Nacional de Ensino e Aprendizagem da Leitura. Feira de Santana: UEFS, 2007.

FERREIRA, Jerusa Pires. Encontrando as cartas catingueiras. In: MATOS, C. N.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, E.T. de. *Ao encontro da palavra cantada; poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 171.

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

GUERREIRO, Simone; MELLO, Elomar Figueira. *Trilhas revistas do cancionero*. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2008.

MAURÍLIO, Ernani. Apresentação e Glossário. In: MELLO, Elomar Figueira. *Na quadrada das águas perdidas*. Gravadora Rio do Gavião e Discos Marcus Pereira, 1979.

MELO, Rita Maria Costa. *Elomar Figueira Mello: uma poética do sertão baiano*. Dissertação de Mestrado. Recife: Centro de Filosofia e Ciências Sociais – UFPB, 1989.

MELLO, João Omar de Carvalho. *Variações motivicas como princípio performativo: uma abordagem fraseológica sobre a Dança de Ferrão, para violão, flauta e pequena orquestra, do compositor Elomar Figueira Mello*. Dissertação de Mestrado em Regência Orquestral, Programa de Pós-graduação em Música. Salvador: Universidade Federal da Bahia - UFBA, 2002.

MORAES, Vinícius de. Apresentação. In: MELLO, Elomar Figueira. *Das barrancas do Rio Gavião*. São Paulo: Polygran, 1973.

MILLARCH, Aramis. Elomar, o cantador da caatinga. *O Estado do Paraná - Tablóide Digital*, Curitiba, 1986. Disponível em: <<http://www.millarch.org/artigo/elomar>>. Acesso em 18 mai. de 2007.

MILLARCH, Aramis. Elomar, o trovador da caatinga e seus bodes, segundo Vinícius. *O Estado do Paraná, Tablóide Digital*, Curitiba, 1980. Disponível em: <<http://www.millarch.org/artigo/elomar>>. Acesso em 18 de mai 2007.

NOVAES, Cláudio Cledson. *Da migração ao nomadismo: Os Sertões de Vila Real, Deus e o diabo na terra do sol e Na quadrada das águas perdidas*. Salvador, 1998. Dissertação de Mestrado em Antropologia – Instituto de Ciências Humanas, UFBA.

NOVAES, Cláudio Cledson. Sertania (en)cantada. In: *Iararana: Revista de arte, crítica e literatura*. Salvador, 2001, p. 58- 62.

SIMÕES, Darcilia. *Elomar e a língua sertaneja*. Rio Grande do Sul: Erechin, 2000.

SIMÕES, Darcilia. *Língua e estilo de Elomar*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

3. ENTREVISTAS, PERIÓDICOS E MATERIAL JORNALÍSTICO

ARAÚJO, Marcondes. Elomar: o “reacionário” humanista. *Usina- Fábrica de Idéias*. Ano 1, n. 4. Feira de Santana, Julho de 1999, p. 12-16.

LOUREIRO, Mônica. Os quatro senhores da transgressão no CCBB. *CliqueMusic*, 13/3/2003. Disponível em: <<http://www.cliquemusic.com.br/elomar>>. Acesso em: 21 jul. de 2007.

MELLO, Elomar Figueira. Em: PAES, Jurema. O sertão vai à ópera e A ópera com o som dos aboios. À *Tarde Cultural*. Salvador, 27 de abril de 1996, p. 2-7.

MELLO, Elomar Figueira. Entrevista com Elomar, na Fazenda Santa Cruz, Lagoa Real – BA, em agosto de 2006. In: GUERREIRO, Simone. *Tramas do sagrado: a poética do sertão de Elomar*. Salvador: Vento Leste, 2007.

MELLO, Elomar Figueira. Entrevista. In: LOUREIRO, Mônica. Elomar: um sertanejo radical e suas artes. *Clique Music*, 8/4/2003. Disponível em: <<http://www.cliquemusic.com.br/elomar>>. Acesso em: 21 jul. de 2007.

MELLO, Elomar Figueira. Entrevista. In: MELLO, João Omar de Carvalho. *Variações motivicas como princípio performativo: uma abordagem fraseológica sobre a Dança de Ferrão, para violão, flauta e pequena orquestra, do compositor Elomar Figueira Mello*. Dissertação de Mestrado em Regência Orquestral, Programa de Pós-graduação em Música. Salvador: Universidade Federal da Bahia - UFBA, 2002.

MELLO, Elomar Figueira. Entrevista. In: BASTOS, Eduardo Cavalcanti. *Nova Cantoria: Movimento Poético-musical de Elomar Figueira Mello, Dércio Masques e Xangai*. Dissertação de Mestrado-Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Salvador: UFBA, 2006.

MELLO, Elomar Figueira. Entrevista. In: CARDOSO, Tom. Dois anos depois, Elomar volta a São Paulo. *Clique Music*, São Paulo, 31 de outubro de 2000. Disponível em: <<http://www.cliquemusic.com.br/elomar>>. Acesso em: 21 de jul. 2007.

SOUZA, Jô. Nordestilhas - cantos equatoriais por renitentes cavaleiros do setentrião. *Jornal A tarde*, 04 de outubro de 1994. Disponível em [HTTP://www.facon.ufba.br/elomar](http://www.facon.ufba.br/elomar). Acesso em: 26 jun. de 2008.

MILLARCH, Aramis. Elomar, o cantador da caatinga. *O Estado do Paraná - Tablóide Digital*, Curitiba, 1986. Disponível em: <<http://www.millarch.org/artigo/elomar>>. Acesso em: 18 de mai. de 2007.

MILLARCH, Aramis. Elomar, o trovador da caatinga e seus bodes, segundo Vinícius. *O Estado do Paraná - Tablóide Digital*. Curitiba, 23 de março de 1980, p. 5. Disponível em: <<http://www.millarch.org/artigo/elomar>>. Acesso em: 18 mai. de 2007.

TINHORÃO, José Ramos. Entrevista. In: MARKUN, Paulo. O polêmico historiador da cultura brasileira critica a influência estrangeira no Brasil e fala sobre a história social da música. *Memória Roda Viva*. São Paulo, 30 de abril de 2000. Disponível em: http://www.rodaviva_fapesp.br. Acesso em: 20 de dez. de 2008.

XAVIER, Margareth. Os mil sertões de Elomar. *Correio da Bahia*. Salvador, 20 de julho de 2007.

4. GERAL

ALBUQUERQUE Júnior, Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 1999.

ALCOFORADO, Doralice F. Xavier. *A escritura e a voz*. Salvador: EGBA/ Fundação das Artes, 1990.

ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. Cultura e Identidade nos sertões do Brasil. In: *Atas do III Congresso Latinoamericano de Músicas Populares*. III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular: Bogotá, 2000. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm.html>>. Acesso em 20 ago. de 2008.

AMORIM, Maria Alice. Improviso: tradição poética da oralidade. In: OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. [et al.]. *Literatura e música*. São Paulo: Editora do SENAC. São Paulo- Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 97- 134.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1987a.

ANDRADE, Mário de. *As melodias do boi e outras peças*. São Paulo: Duas Cidades /Instituto Nacional do Livro, 1987b.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1963.

AYALA, Maria Inês Novais. Por uma abordagem crítica do popular. *Graphos – Revista de Pós-graduação em Letras da UFPB*, Vol. II n. 4, junho de 1997.

AZEVEDO, Adriana Cordeiro. Literatura de cordel e relações intercontinentais: o caso da “Donzela Teodora”. ABLC - Academia Brasileira de Literatura de Cordel. Disponível em: <www.ablc.com.br/pdf/donzela_teodora.pdf>. Acesso em: 22 de mar. de 2009.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1993.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de António Gonçalves. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1984.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. (Org.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: EDUSP, 1999.

BARROS, Leandro Gomes de. *História da Donzela Teodora*. Fortaleza: Tupynanquim Editora - Academia Brasileira de Cordel /ABC, 2005, 32 p.

BARROS, Leandro Gomes de. *História do boi misterioso e outros cordéis*. São Paulo: Hedra, 2004. Disponível em: <www.books.google.com.br/books>. Acesso em: 05 dez. de 2008.

BARROS, José D'Assunção. Os trovadores medievais e o amor cortês: reflexões historiográficas. *Alethéia*. Ano 1, vol. 1, n. 1, Abril/maio 2008. Disponível em: <www.alethéia.com/ne/artigos1/barros.pdf>. Acesso em: 16 jul. de 2008.

BORGES, Francisca Neuma F. Poesia de cordel: relações icônico-textuais. In: *Atas do IV Congresso Latinoamericano de Ciencias de La Comunicación*. Recife: EDUFPE, 1998.

BERND, Zilé. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: EDUFRGS, 1992.

BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência* Trad. de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BOSI, Alfredo. *O ser o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BREA, Mercedes (coord.). *Corpus da lírica profana galego-portuguesa*. In: Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB), versión 2.1.0, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 1996. Disponível em: <<http://www.cirp.es/>>. Acesso em: 22 jul. de 2008.

BREA, Mercedes & GRAUDÍN, Pilar Lorenzo. *A cantiga de amigo*. Vigo: Xerais, 1998.

BURKE, Peter. *Cultura popular da idade moderna: Europa, 1500-1800*. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Os cinco livros do povo: introdução ao estudo da novelística no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1953.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1984.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e cantadores: folclore poético do sertão de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1970.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2000.

CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1969.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. 2ª Ed. São Paulo: Ática, 1992.

CAVIGNAC, Julie. *A literatura de cordel no Nordeste do Brasil: da história escrita ao relato oral*. Tradução de Nelson Patriota. Natal, RN: EDUFRN, 2006.

CHEVALIER, Jean. ; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa Lima [et al.]. 12 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

COLOMBRES, Adolfo. Oralidad y literatura oral. *Anuário 9*, UNESCO: 1998, p. 15-21.

COLLY, Giorgio. *O Nascimento da filosofia*. Tradução de Federico Carotti. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: EDUFMG, 2001.

CORREIA, Francisco José Gomes. O medievalismo em Guilherme de Almeida. In: MALEVAL, Maria do Amparo (Org.). *Atas do III Encontro Internacional de Estudos Medievais*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999, p. 321- 326.

DUBY, Georges. O modelo cortês. Em: DUBY, Georges. *História das mulheres: a Idade Média*. Lisboa: Afrontamento, 1989, p. 331-350.

FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho. Representação do imaginário rural do sertão no processo narrativo d' *A Pedra do Reino*. In: FARIAS, Sônia L. R. (org.). *Literatura e cultura: tradição e modernidade*. João Pessoa: Idéia Editora Universitária - UFPB, 1997.

FÁVERO, Leonor L. & KOCH, Igedore V. *Linguística textual: introdução*. São Paulo: Cortez, 2002.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Cavalaria em Cordel: o passo das águas mortas*. São Paulo: Hucitec, 1979.

FERREIRA, Jerusa Pires. Matrizes impressas da oralidade. In: BERND, Zilá & MIGOZZI, Jaques (orgs.). *Fronteiras do literário: literatura oral e popular Brasil/França*. Porto Alegre: EDUFRGS, 1995, p. 45 - 54.

FERREIRA, Jerusa Pires. Marcas medievais: textos e promessas. In: *Léguas & Meia: Revista de Literatura e Diversidade Cultural*. Feira de Santana: UEFS, no. 1, 2001-2, p.64-69.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas da memória e outros ensaios*. São Paulo: Ateliê, 2003.

FERREIRA, Jerusa Pires. Um roteiro para os estudos do medievo no Nordeste. In: *Atas da Jornada Sergipana de Estudos Medievais*. Aracaju: Secretaria de Cultura do Estado, 1997, p. 95 -105.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade Média: Nascimento do Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

GALLAND, Antonie. *As mil e um noites*. Tradução de Alberto Diniz. São Paulo: Ediouro, s/d..

HOISEL, Evelina. Grande Sertão: Veredas- genealogias. In: *Léguas e Meia: Revista de literatura e Diversidade Cultural*. Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural da Universidade Estadual de Feira de Santana. Feira de Santana, v. 3, n. 2, 2004.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

JARDIM, Luís. *O boi aruá*. 7ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: JENNY, Laurent. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979.

LAPA, Manuel Rodrigues. *Lições de Literatura portuguesa: época medieval*. 6. ed. rev. Coimbra: Coimbra Ed., 1966.

LAMAIRE, Ria. Expressões femininas na literatura oral. Em: Em: BERND, Zilá & MIGOZZI, Jaques (orgs.). *Fronteiras do literário: literatura oral e popular Brasil/França*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995, p. 93 – 123.

LE GOFF, Jacques. *A Civilização do Ocidente Medieval*. Tradução José Rivair de Macedo. Bauru: EDUSC, 2005.

LIBERATO, Chico. *Boi aruá*. Desenho animado longa metragem. 1984.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Poesia medieval no Brasil*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2002.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. O (desen)canto medieval na poesia de Cecília Meireles. Em: *Scripta*, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 134-145, 1º sem. 2003.

MANCELOS, João de. Notas para o Canto das Aves em Eugénio de Andrade e em Três Poetas Clássicos Ingleses. *Máthesis: Revista da Universidade Católica Portuguesa (Viseu)*, n. 17 (2008): 205-221.

MAROCA, Maria. Transes e trânsitos: o entre - lugar e a intelectualidade brasileira. *Passages de Paris I*, 2005, p. 45 - 52. Disponível em: <www.apbfr.org/passagedeparis>. Acesso em: 12 jul. de 2008.

MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (Orgs.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

MEZAN, Eduardo. *O amor romântico*. XX Fórum Nacional do INAE – Instituto Nacional de Altos Estudos. Disponível em <www.forumnacional.org.br>. Acesso em: 16 jul. de 2008.

MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros. Temas medievais na literatura moderna: buscando “decifrar” Ariano Suassuna. Em: Telles, Célia Marques e SOUZA, Risonete B. de (orgs.). *Anais do V Encontro Internacional de Estudos Medievais*. Salvador: Quixote, 2005, p. 50 - 58.

MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros. Entrevista. Em: ZIERER, L. & LANGER, J. *Matéria da Bretanha e medievalismo no Brasil*. Disponível em: <www.brathair.com> Acesso em: 16 jul. de 2006, p. 60 - 66.

NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. *IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*: Cidade do México, 2002. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm.html>>. Acesso em: 20 ago. de 2008.

NAVES, Santuza Cambraia. *Da bossa nova à tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p 31.

NEMER, Sylvia R.B. *A função intertextual do cordel no cinema de Glauber Rocha*. Tese de doutorado pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2005.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Introdução à Melopoética: a música na literatura brasileira. Em: OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. [et al.]. *Literatura e música*. São Paulo: Editora do Senac São Paulo - Instituto Itaú Cultural, 2003, p.17-48.

PAMPONET, Juscimeire Oliveira Alves. *Imagens da cultura nordestina na lenda do boi aruá: permanências e rupturas*. Dissertação de Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural. Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural. Feira de Santana: UEFS, 2006.

PAULINO, Graça, WALTY, Ivete, CURY, Maria Zilda. *Intertextualidades: teoria e prática*. Belo Horizonte: Editora Lê, 1997.

PAZ, Octavio. *A outra voz*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

PEREYER. Roberval. *Unidade primordial da lírica moderna*. Feira de Santana: UEFS, 2000.

POUND, Erza. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1977.

PÚBLIO, Araújo Alexandre. *O jogo do desafio: aspectos dramáticos da poesia popular*. Dissertação de Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural. Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural. Feira de Santana: UEFS, 2002.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. *Ritmo e poesia do Nordeste brasileiro: confluências da embolada e do Rap*. Feira de Santana. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural. Feira de Santana: UEFS, 2002.

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

RENNÓ, Carlos. Poesia literária e poesia de música: convergências. In: OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. [et al.]. *Literatura e música*. São Paulo: Editora do Senac São Paulo - Instituto Itaú Cultural, 2003, p.49-72.

ROMERO, Sílvio. *Contos populares do Brasil*. Coleção Documentos Brasileiros - 75. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1954.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1986.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 1998.

SANT' ANNA, Afonso Romano de. Canto e palavra. Em: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (Orgs.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 11 - 22.

SANTOS, Idellete Muzart-Fonseca dos. Escritura da voz e memória do texto: abordagens atuais da literatura popular brasileira. In: BERND, Zilá & MIGOZZI, Jaques (orgs.). *Fronteiras do literário: literatura oral e popular Brasil/França*. Porto Alegre: EDUFRGS, 1995, p. 31 - 43.

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas: Unicamp, 1999.

SANTOS, Idellete Muzart-Fonseca dos. *Memória de vozes: cantoria, romanceiro & cordel*. Trad. de Márcia Pinheiro e Everaldo Ramos. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006.

SEIXAS, Cid. *O trovadorismo Galaico-Português*. Feira de Santana: PPGLDC, 2000.

SHAKESPEARE, W. *Romeu e Julieta*. Cena 5 do 3º Canto. Adaptação e apresentação de Isabel de Lorenzo. Supervisão Francisco Achcar Cered. São Paulo: Editora Sol, 1997.

SIEDEL, Roberto. *Embates simbólicos: estudos literários e culturais*. Recife: Bagaço, 2007.

SILVA, Andréa do Nascimento Mascarenhas. *Arquivos da oralidade: o conto de tradição oral da região sisaleira baiana*. Feira de Santana, 2003a. Dissertação de Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural, UEFS.

SILVA, Cristina Mainardi. Neotrovadorismo: manifestação pós-moderna? In: MALEVAL, Maria do Amparo Tavares (Org.). *Atas do III Encontro Internacional de Estudos Medievais*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001, p. 582 - 589.

SILVA, Márcio Renato Pinheiro da. Leitura, texto, intertextualidade, paródia. In: *Acta Scientiarum. Human and Social Sciences* Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade de Maringá, v. 25, no. 2, p. 211-220, 2003b.

SOUZA, Candice Vidal e. *A pátria geográfica: sertão e litoral no pensamento social brasileiro*. Joãoia: EDUFG, 1997.

SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. 3 ed. São Paulo: EDUSP, 1991.

TATIT, Luiz. Elementos para a análise da canção popular. *Cadernos de Semiótica Aplicada*. Vol. 1, nº. 2, 2003. < <http://www.fclar.unesp.br/pesq/grupos/CASA-home.html>>. Acesso em 13 de mai. de 2008.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.

TAVANI, Giuseppe. *A poesia lírica galego-portuguesa*. Trad. Isabel Tomé e Emídio Ferreira. Lisboa: Comunicação, 1990.

TAVANI, Giuseppe. *Trovadores e jograis: introdução à lírica medieval galego-portuguesa*. Lisboa: Caminho, 2002.

TRAVASSOS, Elizabeth. “O avião brasileiro”: análise de uma embolda. In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (Orgs.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 89 – 100.

VASSALO, Lígia. *O sertão medieval: as origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

WISNIK, José Miguel. A gaia ciência - literatura e música popular no Brasil. In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (Orgs.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

WOENSEL, Maurice Van. Os poetas populares nordestinos, descendentes legítimos dos trovadores. In: MALEVAL, Maria do Amparo T. (Org.) *Atas do III Encontro Internacional de Estudos Medievais*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999, p.173-180.

VIEIRA, Yara Frateschi. A poesia galego-portuguesa. In: *A literatura portuguesa em perspectiva*. MOISÉS, Massaud. (Org.). São Paulo: Atlas, 1992.

VIEIRA, Yara Frateschi. *Poesia Medieval*. São Paulo: Global, 1987.

ZANI, Ricardo, Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo, *Revista Em Questão*, Porto Alegre, v. 9, n. 1, p. 121 - 132, jan./jun. 2003, p. 128

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lucia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

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

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sônia Queiroz. Cotia: Ateliê, 2005.