

CONSIDERAÇÕES SOBRE RESSONÂNCIAS MOURAS NA MÚSICA DE ELOMAR



<https://doi.org/10.22533/at.ed.5171125050312>

Data de aceite: 21/07/2025

Valdinez Claudio Oliveira da Silva

Valdinez C. O. Silva tem Mestrado Interdisciplinar em Humanidades (Unilab); Especialização em Estudos Clássicos (UFC); Licenciatura em Música (UECE); e Teologia (SBC). É professor de Arte-Educação na rede pública do Estado do Ceará [no Liceu do Ceará EMTI e EEFM Paróquia da Paz]. Durante mais de 30 anos, atuou como regente em Coros de Fortaleza/CE e foi maestro da Orquestra de Flautas da Universidade Federal do Ceará (UFC). Também foi responsável por organizar em parceria com o SESC/CE 15 edições do Encontro de Música, que reunia, anualmente, dezenas de corais e grupos instrumentais da Grande Fortaleza. Seu interesse pela música começou ainda na infância, em Rio Branco/AC, onde nasceu. Mora no Ceará desde 1983

RESUMO: Este estudo visa promover uma interação entre os elementos literários, historiográficos e estéticos presentes na produção musical de Elomar Figueira Mello. Analisa-se o contexto histórico-cultural, destacando como resultado o obscurecimento do legado da cultura mourisca na obra examinada. Entende-se a cultura moura como um mosaico

cultural afro-berbere do Norte da África, que permeou o Nordeste do Brasil através da influência europeia, transformando-se com o passar dos séculos. A discussão teórica e a análise crítica da música de Elomar são exploradas sob a ótica de pensadores como Jacques Rancière, Gilles Deleuze, Nietzsche, Ariano Suassuna, Câmara Cascudo e Luis Soler, entrelaçando história, filosofia, literatura e música. A pesquisa parte do princípio de que a obra de Elomar se encontra imersa em uma rede de práticas e simbologias, que refletem e disseminam os temas do universo mouro. Dentre essas manifestações culturais, destaca-se a figura do cantador, que narra suas histórias em versos; as narrativas que se apoiam na tradição oral dos antigos trovadores ao som da viola, cuja sonoridade retrata o cotidiano do sertão; além do cordel e do repente, que se configuram como expressões de uma literatura oral ritmada, rimada e cantada.

PALAVRAS-CHAVE: 1. Cultura Moura. 2. Influência Afro-Berbere. 3. Historiografia Musical. 4. Tradição Oral. 5. Sertão.

CONSIDERATIONS ON MOORISH RESONANCES IN ELOMAR'S MUSIC

ABSTRACT: This study aims to promote an interaction between the literary, historiographic and aesthetic elements present in Elomar Figueira Mello's musical production. The historical-cultural context is analyzed, highlighting as a result the obscuring of the legacy of Moorish culture in the work examined. Moorish culture is understood as an Afro-Berber cultural mosaic from North Africa, which permeated Northeast Brazil through European influence, transforming over the centuries. The theoretical discussion and critical analysis of Elomar's music are explored from the perspective of thinkers such as Jacques Rancière, Gilles Deleuze, Nietzsche, Ariano Suassuna, Câmara Cascudo and Luis Soler, intertwining history, philosophy, literature and music. The research assumes that Elomar's work is immersed in a network of practices and symbolism, which reflect and disseminate themes from the Moorish universe. Among these cultural manifestations, the figure of the singer stands out, who tells his stories in verse; the narratives that are based on the oral tradition of ancient troubadours to the sound of the viola, whose sound portrays the daily life of the backlands; in addition to the cordel and the sudden, which are configured as expressions of a rhythmic, rhymed and sung oral literature.

KEYWORDS: 1. Moorish Culture. 2. Afro-Berber Influence. 3. Musical Historiography. 4. Oral Tradition. 5. Sertão.

INTRODUÇÃO

Explorar o sertão é uma jornada que desperta curiosidade sobre as origens da cultura do Nordeste, particularmente ao visitar o Cariri e o Araripe. Nessa região, é possível experienciar expressões culturais tradicionais que ressoam no imaginário coletivo do Brasil, incluindo: peregrinações e suas festividades, brincadeiras, teatro, poesia popular, chás, crenças, superstições, rituais, tabus, lendas, mitos, contos, artesanato, provérbios, aboios, cantigas, cantorias, o canto plangente das carpideiras e as confrarias de penitentes, como a Irmandade da Cruz de Barbalha/CE, bem como as bandas de pífano, a exemplo dos Irmãos Aniceto do Crato/CE.

Estas práticas culturais nutrem a percepção do sertão como um lugar que flutua entre a realidade e a ficção. A música desse ambiente carrega uma narrativa única, que une melodia, gestos, histórias e paisagens, como nos benditos cantados pelos fiéis em Juazeiro do Norte ou na literatura de Ariano Suassuna (1974), cada um com sua própria expressão artística. Apesar da rica variedade, há um fio condutor une essas manifestações do Nordeste: a memória. Ela se manifesta nas músicas como uma melodia nostálgica, presente em muitas obras de Luiz Gonzaga, que evoca o sertão como um lugar ansiado, mas ancorado no passado (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011; VIEIRA, 2000). Esse anseio nostálgico se transforma em sons que entrelaçam o passado ao presente, assim como Elomar Figueira Melo evoca um sertão “profundo” e místico, reimaginando um universo medieval, algo que também se reflete nas bandas de pífano, típicas do sertão nordestino.

Essas referências evidenciam que a riqueza das expressões e tradições culturais, presentes nos diversos e remotos cantos do sertão, são marcantes desde o início da colonização, conforme documentado por Pero Vaz de Caminha. Essa continuidade cultural reflete a profundidade e a resiliência das práticas e crenças locais, que sobreviveram ao longo dos séculos e continuam a ser um testemunho vivo da história e identidade sertaneja:

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

Neste documento de grande importância para a cultura brasileira, Caminha destacou elementos culturais indígenas, como dança e música, que desde o início serviram como intermediários nas interações culturais. Os jesuítas, durante sua estada no Brasil Colonial, rapidamente identificaram a música como um instrumento de encantamento e persuasão (HOLLER, 2010, p.12), e como um meio para converter os povos indígenas (HOLLER, 2006, p.149). Por isso, a música foi utilizada como suporte para a catequização ao longo da atuação jesuíta no período colonial (MORAIS e TALIBA, 2010, p.46). Contudo, essa influência carregava consigo a cultura moura, que se manifestava através dos seus procedimentos culturais. Assim, os jesuítas não apenas introduziram, mas também adotaram diversos elementos que tinham como objetivo não só disseminar a fé católica, mas também colonizar os povos nativos.

Adicionalmente, é perceptível que as influências mouriscas permeavam as diversas metodologias pedagógicas que tiveram um impacto significativo e se fundiram à cultura brasileira (MORAIS e SALIBA, 2010; FREITAG, 1969). Os colonizadores lograram sucesso na educação em grande parte devido à sua sensibilidade para com as práticas musicais e de dança dos povos indígenas e dos escravizados oriundos do *Sahe*/[borda do deserto, em árabe], que são fundamentais na composição das expressões culturais brasileiras, vitais para a memória sertaneja.

Portanto, os sons que ecoam nas feiras, festas juninas e do Divino, e nos folguedos — onde a presença moura é encenada em tradições como o reisado, pastoril, chegança, congada, cavallhada, cavalo marinho e marujada —, assim como os ritmos e danças — ciranda, coco de roda, baião, bumba-meu-boi, maneiro-pau (maculelê), xaxado — e as formas de cantoria — com pífano, rabeca e viola, incluindo aboio, chula, coco, embolada,

desafio, peleja, galope à beira-mar, gemedeira, glosa (mote), martelo agalopado, martelo alagoano, mourão, parcela, puluxia, quadrão, sextilha —, não só dialogam com a cultura sertaneja, mas também carregam traços ibéricos e influências mouras. Esses elementos foram transmitidos desde o início da colonização e persistem nas sonoridades, tradições, estilos, cores, gestos e na gastronomia (como doces, ensopados de carneiro, café, chás...). A herança moura também se faz presente na língua portuguesa e na arquitetura e decoração brasileiras, com seus arcos em ferradura, azulejos e ornamentos coloridos — as roupas típicas dos vaqueiros, o chapéu e o gibão de couro, por exemplo, têm origem nos trajes árabes (CASCUDO, 1984; FREYRE, 2004; SOLER, 1978; SUASSUNA, 1974).

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

O sertão e os portugueses desembarcaram simultaneamente no Brasil. Para os primeiros colonos, o sertão iniciava onde terminava a areia da praia. Conforme as cidades litorâneas se expandiam, o sertão era empurrado cada vez mais para o interior, originando diversos contrastes. Por um lado, emergia o sertão marcado pela violência, escassa população, sendo um refúgio ideal e um reduto de poderosos que agiam como senhores feudais, comandando exércitos privados e impondo leis e ordens ao seu bel-prazer. Esse contexto gerou conflitos entre tradições e leis, o antigo e o novo, e preparou o solo para o nascimento de movimentos messiânicos, fanatismos e movimentos redentores. Ivone C. Barbosa (2000, p.33) salienta que o termo “*sertão*” carrega uma sequência poderosa de imagens, emoções, pensamentos e significados que foram se formando ao redor da experiência histórica do Brasil. Dessa forma, o espaço sertanejo é construído “principalmente pelas memórias que são acionadas para a construção simbólica da nação” (BARBOSA, 2000, p.47).

O sertão é um elemento recorrente na literatura do Brasil, ganhando vida nas obras de José de Alencar, atravessando a pena de Afonso Arinos e se expandindo com os pré-modernistas, sob a liderança de Euclides da Cunha, que via a natureza como a grande escultora do sertão. Na renomada Geração de 30, figuram nomes como Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos. Para Guimarães Rosa, o sertão se torna o cenário literário por excelência. Câmara Cascudo vê no sertão uma fonte perene para sua observação e escrita, abordando seu ambiente, cotidiano e diversidade cultural. Ariano Suassuna, por sua vez, retrata o sertão como um espaço de riqueza cultural e ludicidade. Cada autor pinta um sertão único, moldado por suas visões individuais do espaço. Igor Rossini, pesquisador da UFBA, em 2008, compreende que...

“...para esses autores os aspectos geográficos, étnicos, econômicos, políticos e socioculturais orientaram as suas energias criando representações e produzindo discursos baseados em denúncias, protestos e, por vezes, irônica crítica social, criando um universo por eles estereotipado”.

As análises dos filósofos Gilles Deleuze (1997) e Jacques Rancière (2005) oferecem uma perspectiva analítica sobre a literatura, iluminando o conceito de ficção e criação em um domínio que congrega elementos situados nas fronteiras do pensamento entre história, filosofia, música e literatura.

A concepção de Rancière (2005) envolve a ideia de restituição e a criação de um espaço político compartilhado. Em “A Partilha do Sensível”, ele estabelece uma base para a análise das dinâmicas estético-políticas que permeiam a criação artística, os conhecimentos que a constituem e os significados culturais que dela se originam. Essa perspectiva destaca uma performance ancorada na oralidade e propõe um sistema em que arte e política, real e ficcional, se entrelaçam na formação estética da obra artística, englobando tanto a memória sonora quanto a registrada, escrita.

A partilha da arte promove uma reorganização social, redefinindo a existência e forjando novas maneiras de perceber e apresentar a realidade. Rancière (2005) sustenta que...

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

De fato, essa partilha da arte e da sensibilidade estética promove uma transformação social, redefinindo a existência e forjando novas maneiras de perceber e representar a realidade. “As práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2005, p.17). Assim, a arte navega por esse território e se estabelece nas fronteiras do sentido, no limite entre tempo e espaço, visível/dizível e invisível, a palavra e o ruído, com o objetivo de moldar o campo e as regras da política como configuração da experiência. Em épocas de censura, por exemplo, a arte estimula a criatividade e desafia o artista a ser mais inventivo, seja na criação de uma música, poema ou romance, baseando-se “do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto” (RANCIÈRE, 2005, p.17).

Nas fronteiras da arte, ela se posiciona entre o concreto e o abstrato, possuindo seus próprios critérios de validação. No entanto, a lógica de autenticação, a formulação da prova poética, estética e filosófica, segue princípios distintos. Dessa forma, músicos, pintores, poetas e escritores traduzem “de maneira mais agradável aquilo que os filósofos já teriam pensado de maneira complicada...” (GAGNEBIN, 2006, p.202). Os autores evocam um cenário sertanejo e nele erguem uma estrutura ficcional para suas histórias; seus personagens, seja com robustez física ou não, são intrépidos diante dos desafios do terreno e místicos, porém sempre ancorados na realidade humana.

Elomar concebe um universo sertanejo e, dentro dele, erige uma realidade ficcional onde suas histórias ganham vida. Para Deleuze (1997), a arte confere substância às percepções universais, permitindo que um pintor, músico ou escritor converta a percepção em “percepto”, que, segundo Deleuze, pode ser entendido como “sensação”. Dessa forma, o artista solidifica afetos e perceptos, por exemplo, ao retratar o sertão, suas paisagens, o cotidiano e as vivências, recriando assim sensações (DELEUZE, 1997, p.213). Sob essa ótica, pode-se dizer que a obra do Elomar ressoa com as sensações e emoções inerentes ao sertão, transpondo-as para o universo ficcional através das narrativas que tecem suas histórias. O compositor, portanto, cria não apenas um espaço ficcional, mas também um campo emotivo, entrelaçando narrativas e melodias com o afeto do ser sertanejo. Assim, torna-se viável reconfigurar o tecido social por meio de uma narrativa, convertendo emoções em elementos ficcionais e exaltando a sua obra como representação da vontade de uma realidade perceptível.

É viável recriar o tecido social através de uma narrativa, convertendo sentimentos em elementos ficcionais, ao apreciar a música como um reflexo do desejo, conforme Nietzsche (2007), por uma realidade que pode ser percebida. Para o filósofo, a música não emerge da razão consciente, mas sim de um “[...] conhecimento imediato da natureza do mundo” (NIETZSCHE, 2007, 6, p. 45). Assim, ela é representação da vontade do indivíduo: “[...] o eterno fenômeno da arte dionisíaca expressa a vontade por trás do ‘principium individuationis’, a eternidade da vida para além de todos os fenômenos” (NIETZSCHE, 2007, 16, p. 95). Nessa visão, a realidade perceptível se manifesta como uma ilusão, uma aparência, mas uma aparência de algo que de fato existe. Assim, o sertão retratado por Elomar é uma representação da realidade que reflete o anseio do indivíduo.

As canções de Elomar são expressões das aspirações dos indivíduos inseridos em determinado contexto, emergindo através dos perceptos, ou narrativas emocionais e afetivas sobre essa realidade. Essas narrativas, por sua vez, reconstróem o tecido social. O sertão retratado nas músicas é autêntico e vivido, não uma idealização; é um sertão que ecoa as memórias longínquas do Norte da África, trazidas por ondas sucessivas de grupos de pessoas da diáspora africana ao longo de séculos de comércio transatlântico.

Esta interpretação ressalta a ideia de que existe uma metamorfose de conceitos originados na música de Elomar, que são derivados de antigos estilos musicais com raízes mouras, e que são incorporados em suas obras contemporâneas sobre o sertão. Isso traz à luz um distante universo ibérico, particularmente mourisco, berbere e norte-africano, por meio de elementos mantidos pelas culturas do sertão e suas expressões orais e memórias (LE GOFF, 1990). Assim, a influência cultural moura desempenha um papel afetivo do seu trabalho artístico.

METODOLOGIA

De um ponto de vista metodológico, é crucial destacar o caráter interdisciplinar desta pesquisa, fundamentada em fontes bibliográficas abrangendo literatura e historiografia. Este estudo foi imerso em um intrincado contexto cultural e adotou uma metodologia qualitativa, o que demandou um planejamento meticuloso para abarcar as diversas variáveis envolvidas. A investigação compreendeu a análise de literatura e documentação, incluindo a revisão de teses, livros, periódicos e outras produções acadêmicas. Ganharam relevância as fontes audiovisuais e sonoras, considerando a análise de materiais que ressoam com influências mouras no Nordeste do Brasil, mergulhando profundamente nas obras de autores especializados em historiografia, sociologia, filosofia, literatura e cultura brasileira, com o objetivo de desvendar aspectos das práticas e representações mouras na cultura nacional.

Nomeei o primeiro capítulo de “Muqaddimah, uma introdução”, em homenagem ao título da célebre obra do historiador Ibn Khaldūn (1332 - 1406) publicada em 1377 (1958), que aborda muitos temas como filosofia da história, ciências sociais, sociologia, economia e história cultural do Norte da África e da Península Ibérica. “*Muqaddimah*”, que em árabe significa “introdução à história”, serve aqui para situar o leitor no caminho que me levou ao tema de pesquisa, entrelaçando os aspectos culturais da minha própria trajetória.

O Capítulo 2, intitulado “Identidade Cultural e Linguagem Popular”, se desdobra em duas partes distintas: Na primeira parte, destaco diversas correntes que delinearam contornos para a Identidade Nacional e a Cultura Popular Regional. Esta seção oferece um panorama conciso dos marcos históricos que moldaram a busca por uma identidade cultural genuinamente brasileira, destacando como as obras de certos pensadores abriram caminho para um entendimento renovado da presença moura em nossa herança cultural.

O modernismo no Brasil, especialmente na década de 1920, foi marcado por uma corrente que se dedicou à busca de uma “originalidade” artística, conforme destaca Bernardo Élis (ÁVILA, 2013). Esse movimento propôs um resgate de elementos da cultura nacional, evidenciando manifestações como a oralidade, os regionalismos e as lendas, com a premissa de que “é a oralidade que leva à temática pelos problemas locais que agita e anima” (ÁVILA, 2013, p. 88). No que tange à música dentro do modernismo, é importante notar que havia uma tendência de seguir as raízes das influências “afro-espanholas” [mouras], que de certa forma deram forma aos ritmos que vieram a constituir a música brasileira (ÁVILA, 2013, p. 129).

No texto, ressalto os trabalhos de Câmara Cascudo (1978) e Ariano Suassuna (1974), que evidenciam a marcante influência ibérica, de matriz mourisca, na cultura brasileira. A cultura popular, especialmente a cantoria, ecoa essa herança africana (berbere). Ambos os estudiosos, Cascudo e Suassuna, se aprofundaram na cultura regional com o intuito de validar as tradições culturais, seguindo trajetórias distintas, mas complementares, que

culminaram em contribuições significativas para os estudos culturais do Brasil. Cascudo (1978) empreendeu uma jornada etnográfica em busca das práticas e da linguagem do sertão, remetendo-se às raízes ibéricas. Suassuna (1974), por sua vez, trilhou um caminho análogo, aspirando criar uma obra artística que refletisse personagens e costumes de origem peninsular. Na década de 1970, Elomar emergiu com suas canções, revivendo a linguagem, os personagens e os cenários de um sertão brasileiro em diálogo com o legado ibérico/mouro explorado por Cascudo e Suassuna.

Na segunda parte, apresentei uma análise da linguagem enquanto domínio criativo, ou seja, a Linguagem Popular como o Berço Criativo do Artista. Aqui, a obra de Elomar é examinada sob a ótica de que elementos reais e fictícios se entrelaçam na moldura estética de seu trabalho, refletindo sua visão e construção de um sertão que encarna o ideal sertanejo, onde a influência cultural moura desempenha um papel emotivo em sua expressão artística. Neste subtema, abordei as reflexões de RANCIÈRE (2005), DELEUZE (1997) e NIETZSCHE (2007), que elucidam as noções de ficção e criação situadas na confluência entre história, filosofia, literatura e música.

Segundo Rancière (2005), o mérito da ficção reside em sua capacidade de iluminar os espaços que fogem à compreensão, com o propósito de restabelecer ou aproximar-se da realidade. Para ele, a arte é um espelho da sociedade e da política (não partidária). A sua visão é que a distribuição do sensível reestrutura a sociedade, permitindo que a arte habite as fronteiras do significado, na intersecção entre tempo e espaço, o visível e o articulável e o invisível, o som e o silêncio, com o objetivo de delinear o palco e as regras da política como uma configuração da experiência.

A obra de arte opera na fronteira do inexistente, trazendo à tona fragmentos da realidade, situando-se no limiar do que pode ser dito e concebido. O artista enfrenta o desafio de criar algo único, uma perspectiva inédita de observar a mesma coisa (DELEUZE, 1997; RANCIÈRE, 2005). Além disso, é factível reestruturar o social através de uma narrativa, convertendo emoções em ficção e enaltecendo a música como expressão do desejo por uma realidade perceptível (NIETZSCHE, 2007). Assim, percebi que Elomar configura um cenário sertanejo, um sertão, onde ele tece uma estrutura ficcional que serve de palco para suas histórias.

No terceiro capítulo, denominado “Ecos da África no Sertão Nordestino”, apresento duas seções distintas. Na seção “A Conquista Moura: Península Ibérica”, ofereço um panorama histórico conciso. Descrevo como os berberes foram convertidos ao Islã pelos árabes, a interação e influência mútua entre esses povos, e sua união na conquista da Península Ibérica em 711 d.C. (KHALDUM, 1958). Esta conquista não se restringiu ao aspecto militar; trouxe também uma influência religiosa, política e, notavelmente, uma riqueza cultural sem precedentes na Europa, que fomentou o desenvolvimento sociocultural na Ibéria desde sua chegada até mesmo após sua expulsão. A segunda seção “Influências Mouras na Colonização do Brasil”, aborda o impacto moura na colonização do Brasil.

Exploro como a cultura moura foi trazida ao Brasil pelas frotas portuguesas, permeando o país através do zelo missionário dos jesuítas, do comércio transatlântico e das narrativas orais dos que aqui desembarcaram.

Com a chegada dos portugueses ao Brasil, desde os primeiros contatos, Pero Vaz de Caminha documentou em sua missiva à coroa portuguesa diversos elementos culturais indígenas, como dança e música, que já integravam a cultura nativa, estabelecendo uma profunda conexão com a cultura indígena. Os jesuítas, utilizando a dança, o teatro e a música, elementos de sua própria herança moura, para catequizar e colonizar, alcançaram sucesso ao incorporar a cultura dos nativos e dos escravizados do Saara, reforçando assim as raízes mouras presentes na cultura portuguesa. Essa fusão cultural foi fundamental para a formação das expressões culturais populares brasileiras, como a cantoria, as festas juninas, a Festa do Divino e folguedos como a marujada, o reisado, o pastoril, a cavalhada, a chegança etc., que são vitais à memória coletiva do povo sertanejo e para a memória individual de Elomar. Assim, a questão inicial sobre a influência moura no trabalho artístico de Elomar evoluiu durante a pesquisa, levantando uma questão central: “Por que os mouros são frequentemente omitidos como influenciadores na Península Ibérica? Por que são silenciados?” A investigação se aprofundou nesse enigma, buscando iluminar o silenciamento, trazendo à tona fatos históricos e aspectos variados da nossa herança cultural, que se estende da África ao sertão brasileiro.

No quarto capítulo, intitulado “Ressonâncias Mouras no Ambiente Sertanejo”, realizo uma análise literária e musical de três composições de Elomar. Inicialmente, as obras são sintetizadas da seguinte forma: “*Das Barrancas do Rio Gavião*”, que retrata dramaticamente a figura do sertanejo retirante; “*O Auto da Catingueira*”, que por meio da oralidade e da cantoria, desvenda o universo real e mítico de Dassanta e as paixões que sua beleza despertou; e “*Dos Confins do Sertão*”, uma obra repleta de narrativas dos épicos ibéricos, evocando eras passadas e locais remotos e inacessíveis das profundezas do sertão.

Prosseguindo, destaco “Heranças Mouras na Música de Elomar”, enfatizando quatro elementos mouriscos que permeiam a obra do mencionado artista: a *oralidade*, o *cantador*, o *cenário* e a *cantoria*, com suas fórmulas e gêneros musicais, os quais refletem com precisão as influências mouras em nossa cultura sertaneja, conforme discutido na pesquisa.

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

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

O *cantador* é um elemento mouro que, por sua vez, é o principal personagem presente na obra de Elomar. Dele, emanam as narrativas e ações das histórias cantadas que compõem as peças em destaque neste trabalho. Ele exerce uma função idêntica à dos griôts no Norte do continente africano, onde a palavra, o canto e os gestos são usados em prol da narração, do encantamento pela palavra, pelo repositório de saberes antigos que são expostos aos seus ouvintes, através da tradição oral. O cantador narra histórias, como um viajante de outras eras, que ao pousar em uma casa no sertão para descansar, conta as novidades da cidade, ou histórias fantásticas, ou assombrosas, ou da sua vida de violeiro, entretenendo seus ouvintes.

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

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

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

Desta forma, a cantoria sertaneja brasileira provém da influência cantoria moura, do Norte da África, especialmente dos berberes arabizados, com suas cantorias em versos rimados, ao som de um instrumento harmônico. Esses elementos (*Oralidade, Cantador/Narrador, Cenário/Sertão e Cantoria*) representam com exatidão algumas das ressonâncias mouras na nossa cultura sertaneja, a partir da arte lítero-musical esplanada em todos os blocos dessa pesquisa, especialmente na última seção, enfatizando que há sim um eco mouro na cultura brasileira, vista claramente através desses elementos abordados na cultura popular.

DISCUSSÃO E ANÁLISE DOS RESULTADO

Os resultados obtidos são pertinentes à pergunta inicial da pesquisa: Elomar e sua obra sofrem influência da cultura moura? No entanto, os achados vão além disso. A obra artística de Elomar coloca a ideia de sertão e a presença da cultura moura no centro do debate da cultura brasileira, o que representa uma grande contribuição para os estudos brasileiros do século XX. A análise abrange desde a fundação da República até as discussões sobre a construção da identidade cultural brasileira, seja de maneira conservadora, renovadora ou revolucionária.

Elomar incorpora antigos conhecimentos em sua música, envolvendo-a em toda a riqueza cultural possível. Isso permite que aspectos do sertão sejam percebidos, ao utilizar expressões do campo e retratar a luta pela sobrevivência, os costumes, a ética e o cotidiano, tudo isso influenciado pela cultura moura. Além disso, o artista conecta esse cenário sertanejo ao sertão místico, criando narrativas semelhantes às dos antigos cantadores sertanejos, que herdaram fórmulas mouras de cantoria, acompanhados de suas violas (SOLER, 1978, p.22). A literatura de cordel, por sua vez, carrega em suas histórias a essência sertaneja desde tempos remotos, reescrevendo heranças ibéricas que fazem parte do imaginário coletivo, transmitido oralmente nas vigílias, no trabalho e ao redor das fogueiras. Mesmo quando registrada por escrito, a literatura de cordel mantém a essência da oralidade com diversos temas.

Dialogando com Rancière (2005) e sua Partilha do Sensível, percebemos que a arte possibilita essa partilha comum do sensível. Isso é política. Essa reflexão fundamenta as relações estético-políticas envolvidas na construção da obra de arte, nos saberes que a compõem e nos sentidos culturais que dela emanam. Além disso, trazendo ecos de Deleuze (1997) e Nietzsche (2007), Elomar explora a relação entre o real e a ficção de forma intrínseca, construindo mundos visuais por meio de sua narrativa, nos imergindo no real e no ficcional.

A dissertação também aborda a cultura moura como referente e construto da cultura ibérica que chegou ao Brasil, influenciando o futuro Sertão e contribuindo para as construções e práticas culturais que se amalgamaram em território brasileiro. Ao trazer a literatura de autores africanos e refletir sobre a oralidade e os cantadores, esse estudo se torna um gesto político importante. Quando não reconhecemos essa contribuição, corremos o risco de apagamento e construção de estereótipos em relação ao povo negro no Brasil.

A conexão com autores como BA HAMPATE (2010), BARRY (2000), FASI (2010) e VANSINA (2019), reforça o mérito dessa investigação, que constrói uma rede de relações entre os autores e demonstra que o apagamento não ocorre sem intenções. Isso é político e epistemológico, e essa realidade deve ser sempre lembrada. Como Michel de Certeau (1982, p. 9) afirmou: *“O conquistador irá escrever o corpo do outro e nele traçar a sua própria história”*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a investigação que resultou nesse trabalho, foi possível afirmar que a herança cultural moura na obra do compositor baiano Elomar Figueira Mello é perceptível por meio dos elementos mouros presentes tanto nos gêneros musicais quanto nas temáticas abordadas.

Um dos principais desafios enfrentados foi a escassez de fontes que abordassem o percurso histórico da cultura moura no Brasil, pois o processo histórico que deu voz ao discurso europeu dominante, muitas vezes obscureceu o conhecimento das antigas matrizes culturais mouras, tornando-as praticamente invisíveis. No entanto, estudos historiográficos [Ibn Khaldūn (1958), Gilberto Freyre (2004), Câmara Cascudo (1978), Ariano Suassuna (1974), Luis Soler (1978) etc.] indicam que a Península Ibérica, considerada o berço das heranças culturais brasileiras, traz consigo influências mouras dos povos berberes que ali habitaram por 800 anos, antes das grandes navegações. Um segmento desta pesquisa se dedicou a explorar por que os mouros não costumam ser reconhecidos como influenciadores na Península e por que sua presença é frequentemente silenciada. No entanto, tornou-se quase inabalável a crença de que os traços culturais presentes na cultura tradicional do cordel, da cantoria e do repente, que inundaram o sertão nordestino, têm raízes na Península Ibérica e no Norte da África.

Um segundo aspecto importante deste trabalho é a forma de análise e classificação desses antigos e múltiplos elementos mouros presentes na obra de Elomar através da linguagem que fortalecerão os estudos culturais da música popular, ressaltando essas heranças, tradições e valores de uma cultura moura silenciada, embora cultivada pela oralidade sertaneja, como um patrimônio sonoro-cultural do país, possibilitando a ampliação dos conhecimentos da história da música brasileira, ancorada nessa cultura milenar.

Finalizando, esse estudo analisou algumas ressonâncias culturais dos mouros nas práticas e representações do sertão nordestino, com base em três obras do compositor Elomar: *“Das Barrancas do Rio Gavião”* (1972), *“Auto da Catingueira”* (1983) e *“Dos Confins do Sertão”* (1986). Considerando o processo histórico-cultural, buscou-se destacar a influência da cultura moura e fortalecer os estudos culturais da música popular brasileira, sob a perspectiva dos estudos africanos. Além disso, ressaltamos as tradições e valores mouriscos como parte do patrimônio sonoro-cultural do país, enriquecendo o debate sobre as referências sonoras e ampliando o conhecimento historiográfico das nossas matrizes culturais. Ignorar os mouros é negligenciar a história e a arte provenientes do continente africano, bem como desconsiderar as heranças das nossas raízes culturais.

REFERÊNCIAS

ÁVILA, A. O modernismo. São Paulo: Perspectiva, 2013.

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

BARRY, Boubacar. Senegâmbia: o desafio da história regional. Rio de Janeiro: CEEA – Centro de Estudos Afro-Asiáticos [Universidade Candido Mendes – UCAM], 2000, p.5 -34.

CASCUDO, L. C. Mouros e Judeus na tradição popular do Brasil. Recife: Secretaria de Educação e Cultura/PE, 1978.

CASCUDO, L. C. Mouros, franceses e judeus. São Paulo: Perspectiva, 1984.

CASCUDO, L. C. Vaqueiros e cantadores. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1984.

CASCUDO, L. C. Viajando o sertão. São Paulo: Editora Global, 2009.

CERTEAU, Michel de. A escrita da história; tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

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

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

DELEUZE, Gilles. O que é Filosofia? São Paulo: 34, 1997. Editora Universitária UFPE, 1978.

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

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

FREYRE, G. Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano. 15. ed. São Paulo: Global, 2004.

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

GARRET, A. Romanceiro: romances cavaleirescos antigos. Porto: Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, 1963.

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

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

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

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

MELLO, E. F. Auto da catingueira (CD). Manaus: Sonopress – Ritmo da Amazônia Indústria e Comércio Fonográfico, Gravadora Rio do Gavião, 1984.

- MELLO, E. F. Das barrancas do Rio Gavião (CD). Manaus: Polygram do Brasil, 1972.
- MELLO, E. F. Dos confins do sertão (CD). Alemanha Ocidental: Trikont, 1986.
- MELO, V. Cartas de Mário de Andrade a Luis Câmara Cascudo. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- NIANE, D. T. Sundiata, ou A epopeia mandinga. São Paulo: Ática, 1982.
- NIETZSCHE, F. O nascimento da tragédia. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PORTUGAL, A. R. O legado árabe no Brasil. *Ibérica*, Juiz de Fora, v. 5, n. 16, p. 4-21, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques. A Partilha do Sensível. São Paulo: EXO; Ed. 34, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. O inconsciente estético. Paris: Galilée, 2001.
- RESTON, J. Os cães do senhor Colombo, a inquisição e a derrota dos mouros. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- RIBEIRO, J. H. Música caipira: as 270 melhores modas. 2. ed. Santos: Realejo, 2015.
- RODRÍGUEZ, J. I. T. Breve historia de la reconquista – Breve historia: conflictos, 31. Espanha: Epublibre; FleCos, 2019.
- ROSSONI, Igor. Do trágico ao fantástico em Auto da Catingueira de Elomar Figueira Mello. Salvador: Departamento de Fundamentos para o Estudo das Letras da UFBA, 2007.
- SOLER, L. As raízes árabes, na tradição poético-musical do sertão nordestino. Recife: UFPE, 1978.
- SUASSUNA, A. Iniciação à estética. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.
- SUASSUNA, Ariano. A onça castanha e a ilha Brasil: uma reflexão sobre a cultura brasileira. Tese (Livre Docência) Recife: UFPE, 1976.
- SUASSUNA, Ariano. Iniciação à estética [online - 1ª ed.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.
- SUASSUNA, Ariano. O Movimento Armorial. Recife: UFPE, 1974.
- SUASSUNA, Ariano. O movimento foi uma bandeira. *Continente Multicultural*. Recife: CEPE, v.2, n. 14, p. 19-20, fev. 2002.
- VANSINA, Jan. A tradição oral e sua metodologia. In: KI-ZERBO, Joseph (Ed.) *História Geral da África I – Metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010, p.139.
- YÉMÒNJÁ, Rosany ti. Oralidade – Uma herança para se manter as tradições. Disponível em < <http://www.cabinda.com.br/index.php/artigos/1/152-oralidade> > Acesso em 10.10.2019.