



**CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES – CFP
LICENCIATURA EM LETRAS: LÍNGUA PORTUGUESA/LIBRAS**

HELENOILDES MACHADO DE SOUZA

**ELOMAR FIGUEIRA MELLO: UMA VOZ DISSONANTE NA
CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE BAIANA**

Amargosa – BA

2016

HELENOILDES MACHADO DE SOUZA

**ELOMAR FIGUEIRA MELLO: UMA VOZ DISSONANTE NA
CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE BAIANA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) /
Centro de Formação de Professor (CFP) como parte dos
requisitos parciais para obtenção do grau do curso de
licenciatura em Letras/Libras/Língua Estrangeira.

Orientador: Prof. Me. Tarcísio Fernandes Cordeiro.

Amargosa – BA

2016

HELENOILDES MACHADO DE SOUZA

ELOMAR FIGUEIRA MELLO:

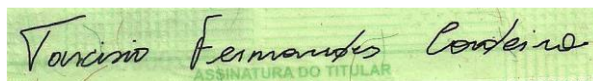
UMA VOZ DISSONANTE NA CONSTRUÇÃO

DA IDENTIDADE BAIANA.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) / Centro de Formação de Professor (CFP) como parte dos requisitos parciais para obtenção do grau do curso de licenciatura em Letras: Língua Portuguesa/Libras/Língua Inglesa, habilitação em Letras: Língua Portuguesa e Libras.

Aprovado em 23 de fevereiro de 2016.

Tarcísio Fernandes Cordeiro – Orientador.



Mestre em Cultura, Memória e Desenvolvimento Regional pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Brasil.

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB).

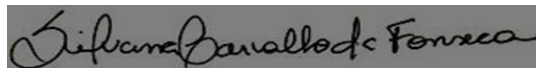
Gredson dos Santos.



Doutor em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil.

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB).

Silvana Carvalho Fonseca.



Mestre em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Brasil.

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB).

À minha filha Késia, pelos risos e choros fortalecedores durante a
caminhada.

Aos meus pais, por me ensinarem a lutar pelos meus sonhos.

Ao meu mestre, com carinho, por me ensinar a dialogar com

a diferença – Tarcísio Cordeiro.

AGRADECIMENTOS

A minha estada na universidade foi repleta de confrontos entre o ficar em Amargosa e voltar para minha cidade para cuidar de um ser, tão pequeno, que precisava de mim. Seriam momentos insuportáveis, se eu não contasse com o apoio de algumas pessoas tão especiais. Por isso, quero agradecer, primeiramente, a Deus, por vocês existirem na minha vida.

Em especial, agradeço à minha mãe, Elisama, por abrir mão de ingressar na universidade para que eu pudesse estudar. Obrigada por assumir a responsabilidade de criar minha filha e renunciar o seu sonho – de ter o nível superior – para realizar o meu sonho. A esta guerreira, eu devo a vida.

A meu pai, Felinto, por me apoiar e aceitar a decisão de minha mãe em cuidar da minha pequena.

Às minhas irmãs, por tentarem suprir a minha falta na vida de minha princesa. Cada uma, ao seu modo, faziam as vezes de tia coruja e contribuíram para minimizar a saudade que minha filha tinha por mim. Na realidade, eu sou feliz por vocês existirem.

À minha filha, Renata Késia, pelos choros e risos que serviram de alicerce para eu continuar a minha formação.

Aos meus professores, por me acolherem tão bem durante o meu processo formativo. Quando cheguei em Amargosa, acho que a maioria das pessoas em situação de exílio passam por isso, me senti totalmente deslocada. Mas o carinho de vocês e a paixão pela docência me deu forças para continuar a caminhada. Costumo dizer que nós, os discentes do curso de Licenciatura em Letras/Libras da UFRB-CFP, somos felizardos, por termos professores tão competentes e companheiros. Tive o prazer de dialogar, participar de saraus de literatura, sorrir e chorar, na companhia de vocês. Durante a minha estada, posso dizer que vivi bastante emoções ao lado dos senhores. Cada um dos professores, com seu jeito específico, dos mais antigos na casa aos mais novos, trouxe contribuição importantíssima para a minha formação. Não quero citar nomes, para não incorrer na falha de vislumbrar um mais que o outro, mas guardo cada um na minha memória e com saudade. Sim, saudades, porque sei que esse ambiente acolhedor, de pessoas tão diversas, mas unívocas em hospitalidade e companheirismo, raramente, encontrarei durante a continuidade da minha formação.

Aos meus colegas, pela doação e companheirismo. Sei que os amigos que fiz são eternos. A cada um de vocês, colegas, eu só tenho a dizer obrigada.

Mas, especialmente, gostaria de agradecer ao meu professor-orientador, Tarcísio Cordeiro, primeiramente pelas aulas sobre narrativas sertanejas as quais me colocou diante da temática da minha monografia. Também, pela sensibilidade diante das discussões, até hoje me lembro das suas aulas e, sinceramente, eu saía das aulas cheia de conflito. Ao lembrar de você, enquanto pessoa, vejo uma pessoa iluminada e que sabe dialogar com a diferença. Agradeço por me dar a tranquilidade que eu precisava para escrever a monografia.

Enfim, a caminhada foi longa, com erros e acertos, mas como disse o poeta Carlos Drummond Andrade, de tudo ficou um pouco. Nestas poucas páginas, tem um pouco de cada um de vocês: família, professores e colegas. E, neste momento, compartilho com vocês a alegria de uma finalização de um trabalho monográfico.

Obrigada a todos/as, por me constituir, pois são os laços que fiz ao longo da caminhada que me ensinaram a estar em completa vigilância em persistir e lutar em função da realização do meu sonho.

O mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas, mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam.

Guimarães Rosa (1994, p. 24-25)

SOUZA, Helenoildes Machado de. *Uma voz dissonante da identidade baiana: uma análise da poética de Elomar Figueira de Mello*. 52 f. 2016. Trabalho monográfico de conclusão de curso. Centro de Formação de Professores. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Amargosa, 2016.

RESUMO:

O presente trabalho propõe uma discussão sobre a representação da identidade baiana vigente e suas consequências, no âmbito do apagamento ou silenciamento de outras vozes, do Sertão-baiano, as quais não fazem parte desta categoria identitária. Para isso, dialogaremos com os conceitos postulados por Zygmunt Bauman (2005), Stuart Hall (2005) os quais discutem as relações de poder, através da aparente categorização da identidade, da diferença e suas ambivalências. Além disso, trabalharemos com os conceitos de Pierre Bourdieu (2007) sobre o poder simbólico para a discussão de como as ideologias são firmadas, refletindo, assim, sobre a violência simbólica da cultura dominante em detrimento das alteridades. Desse modo, analisamos algumas composições de Elomar Figueira Mello, para evidenciar como a voz deste autêntico artista destoa da representação de identidade configurada sócio-historicamente pela mídia televisiva. A arte elomariana está no contra-discurso desta categoria identitária, pois há uma preocupação recorrente do artista em retratar a realidade social do sertanejo, as marcas culturais de sua religiosidade, bem como a voz dessa gente, inclusive através das variantes linguísticas que lhes são próprias. Além disso, situa sua arte em outro tempo, ao estabelecer um diálogo do plano local com os valores medievais. Desta forma, o mesmo se apropria da arte para ressignificar e valorizar a identidade do Sertão baiano. Com isso, não pretendemos negar as outras representações que afloram no litoral e no recôncavo da Bahia. Assim, neste trabalho, buscar-se-á perceber outras marcas da baianidade. A presente pesquisa é embasada pela perspectiva dos estudos culturais, colocando a cultura como um campo de investigação. Cabe ressaltar que a escolha de pesquisar esse compositor se justifica pelo reconhecimento dos artifícios literários presentes em sua música, além do compromisso político do artista com o Sertão baiano.

PALAVRAS-CHAVE: Elomar Figueira Mello; Identidade baiana; Sertão.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	08
2 IDENTIDADE E ALTERIDADE NA CONTEMPORANEIDADE	12
2.1 NARCISO ACHA FEIO O QUE NÃO É ESPELHO: DILEMAS DO MULTICUL- TURALISMO.....	17
2.2 O QUE É QUE A BAHIA TEM?	19
2.3 VOCÊ JÁ FOI A BAHIA, NÊGA? NÃO? ENTÃO, VÁ!.....	21
2.4 TRISTE BAHIA! Ó QUÃO DESSEMELHANTE!.....	24
2.5 OUTRAS BAHIAS EU CANTO UM OUTRO CANTO	26
3 ELOMAR FIGUEIRA: A RESSIGNIFICAÇÃO DO SERTÃO	28
4 O LOCAL E O UNIVERSAL NA POÉTICA ELOMARIANA	45
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	49
REFERÊNCIAS	51

1 INTRODUÇÃO

A presente monografia propõe discutir, através das composições de Elomar Figueira Mello, as relações de poder na representação da identidade baiana vigente e suas consequências, no âmbito do apagamento ou silenciamento de outras vozes que não fazem parte dos referentes consolidados como pertencentes a essa categoria identitária.

Assim, essa pesquisa sugere o questionamento: o que é mesmo ser baiano? Melhor: haverá uma identidade que pode ser singularizada na concepção daquilo que alguns denominam baianidade? Tais questionamentos podem nos remeter aos versos de Dorival Caymmi, consagrados pela voz de Carmem Miranda. Afinal, muitos, ainda hoje, desejam saber “O que é que a baiana tem?” E, porque não, o que a Bahia tem? Seria a terra do acarajé com camarão, da mistura do embalo do axé com o tempero do dendê, da baiana com suas roupas brancas, tão alvas e os imensos tabuleiros equilibrados na cabeça de mulheres negras bem feitas de corpo? Seria o litoral de belas praias? Ah! As praias e a perspectiva edênica do paraíso sem fim, com suas águas tão acolhedoras e com a força que não trazem, no plano poético, distinção de cor, nem raça. Neste cenário, o povo viveria em uma eterna festa, onde o carnaval ocorre todos os dias. A televisão mostra como a festa é linda, o povo todo se alegrando ao ver o trio elétrico. E, nas avenidas, abrem-se alas para ver o Ilê Aiyê passar, cantar, dançar, pular, agitar. É o espetáculo! O grito de gol, do Bahia ou do Vitória, que ecoam, por todos os cantos, a alegria na terra da felicidade. E... chega!

Todas essas imagens são produtos de uma construção socio-histórico e cultural que ainda hoje conta com fortes estruturas midiáticas capazes de consolidar tais representações sobre a Bahia. Neste processo, tem-se a criação a partir de um olhar seletivo e, por conseguinte, hegemônico do viver de uma população. Ora, pode-se questionar onde estão os sujeitos não representados nestas cenas?

A descentralização do olhar sobre a Bahia mostrará que ela não se restringe a tais fragmentos, pois, muito mais complexa e diversa, é a gente baiana, múltipla de valores e vozes que não podem ser negligenciadas, nem mesmo reduzidas a um determinado grupo e/ou setor.

Ser baiano está para além destes referentes, ligado a outras possibilidades menos visibilizadas, tais como as esquecidas manifestações que afloram distantes da capital baiana, enfronhadas no interior do Estado. Essas outras representações divergentes do que foram consolidadas como baianidade, muitas vezes, são percebidas como estranhas, até mesmo dentro da própria Bahia, por não serem reconhecidas como pertencentes à “cor local”. Entre alguns fatores que causam esse silenciamento e apagamento simbólico, estão as diferenças linguísticas, ambientais, sócio-culturais, dentre outras.

Assim, poderíamos transpor do plano social para o cultural o lamento do poeta Gregório de Mattos, “Triste Bahia! Ó, quão dessemelhante!”. Ao reduzir a multiplicidade da nossa riqueza cultural aos ícones que dialogam com o paradigma da nossa sociedade de consumo, limitam-se, em muitos sentidos, as potencialidades de nossa gente, bem como da nossa arte e, por conseguinte, da percepção estética.

Dessa forma, justamente por estar no contradiscurso da sociedade de consumo, que preconiza uma arte voltada para atender as necessidades do circuito cultural em favor da lógica capitalista, daremos voz a Elomar Figueira Mello, por entendermos que sua produção estética é subversiva às representações espetaculares verificadas no cenário artístico contemporâneo do Estado da Bahia, ao traduzir o sentimento da baianidade a partir do sertão.

Esta pesquisa será desenvolvida através de um método analítico-investigativo, por meio de uma revisão bibliográfica, a qual terá como objeto de estudo algumas composições musicais do compositor natural de Vitória da Conquista / BA, com o intuito de perceber de que forma essa representação está no contradiscurso da referência hegemônica de identidade baiana.

A pesquisa será embasada pela perspectiva dos estudos culturais por não restringir a crítica, apenas aos seus elementos textuais, colocando a cultura como um campo de investigação. Devido a uma necessidade contemporânea, faz-se necessário uma pesquisa interdisciplinar que dialogue com outros campos do saber, os quais não se opõem, mas se complementam. Ao escolhermos essa linha e *corpus* de pesquisa, colocam-se em evidência os questionamentos sobre o pretense lugar e autonomia da literatura, percebendo, assim, a relação dos dados coletados com a identidade cultural.

Trata-se, portanto, de uma análise que faz uso de suportes teóricos da literatura, mas que surge a partir da coleta de composições musicais, pois entendemos a forte ligação entre a literatura e a música, sendo que, através da arte, operacionalizam-se os meios ideológicos, que se materializam por meio da linguagem, que, com seus recursos discursivos, criam ou ressignificam identidades. Ou seja, esses elementos artísticos são fortes instrumentos discursivos na representação cultural de um povo.

Cabe ressaltar que a escolha das composições justifica-se também pelo reconhecimento dos artifícios literários na música, além do forte engajamento sociocultural e artístico do compositor com o sertão baiano. Elomar se define como um compositor-poeta, logo suas canções dialogam diretamente com a literatura. Além disso, a obra elomariana perpassa com fluidez e liberdade outras linguagens, diluindo, através do jogo intersemiótico, as margens fronteiriças entre a poesia cantada e a poesia escrita, conforme afirma Simone Guerreiro, em *Tramas do Sagrado* (2007).

Os postulados críticos que embasam o presente estudo estão centralmente fundados nas contribuições de Zygmunt Bauman (2005) e Stuart Hall (2005), os quais trazem reflexões sobre a

identidade na contemporaneidade. Além de Pierre Bourdieu (2007), com o debate acerca do poder simbólico, bem como as formas de imposição da cultura dominante sobre as demais, provocando assim, o que o sociólogo francês caracteriza como violência simbólica. Nesse sentido, é perceptível os atos de violência simbólica praticados pelas representações culturais que emanam da capital do estado da Bahia sobre os baianos do interior, sobretudo, do semiárido, pois estas culturas são silenciadas e negadas por diversos recursos e estratégias.

Além desta introdução, a presente monografia encontra-se estruturada da seguinte forma: no capítulo denominado *Identidade e alteridade na contemporaneidade* discute-se primeiramente aspectos conceituais sobre como as identidades são forjadas a partir de relações assimétricas de poder, enfatizando como uma cultura dominante se impõe socialmente em detrimento de outras através do que se nominou como violência simbólica. Para tanto, ilustraremos a construção dos estereótipos sobre o nordestino/sertanejo e as consequências da aceitação ou da repulsa de seus valores culturais. Ato contínuo, tratar-se-á sobre a ideia de baianidade e a problemática dessa construção identitária que se constitui a partir da exclusão de vozes dissentes. Colocaremos em debate o desempenho de agentes desta construção ideológica, a saber: o estado, a mídia televisiva, a indústria cultural e a literatura. Em seguida, explanaremos sobre a Bahia descrita por Elomar Figueira Mello, sua perspectiva divergente do discurso hegemônico, num movimento de resistência estética, mas também ética, ao retratar as culturas do sertão.

No capítulo seguinte, *Elomar Figueira Mello: a ressignificação do sertão*, analisaremos quatro composições: Campo Branco, Curvas do Rio, Canção da Catingueira e Função. Através dessas tentaremos perceber o modo como o artista do sertão baiano emaranha a construção da afirmação identitária, em uma cultura distinta, (re)significando de forma singular a “Bahia Sertanística”. Por meio dessas canções, pretende-se apontar a forma como a representação identitária da poética de Elomar destoa do discurso hegemônico de baianidade.

No final, *O local e o universal na poética elomariana*, apresenta-se uma interpretação do *corpus* analisado. Para tanto, utiliza-se de um discurso mais subjetivo que se propõe a mediar contribuições teóricas sobre a obra do poeta cantador, com o fito de refletir sobre como as composições a respeito do sertão profundo são dissonantes da baianidade vigente e como as mesmas traduzem a identidade sertânica. E por fim, têm-se as considerações finais que estabelecem uma retomada das temáticas discutidas no conjunto desta pesquisa.

Cabe ainda um registro importante, antes das questões teóricas e da apresentação dos resultados desta pesquisa, sabemos que estamos em campo bastante escorregadio, pois territorializar Elomar Figueira Mello é uma tarefa complexa, pois o artista transita entre tempos e lógicas

diferentes do plano meramente analítico. Além do mais, para entrar nos portais do sertão profundo é preciso estar em um lugar e ao mesmo tempo em lugar nenhum.

2 IDENTIDADE E ALTERIDADE NA CONTEMPORANEIDADE

Falar de baianidade sugere um entendimento das forças que perpassam a relação da identidade. Assim, quando fazemos referência à identidade remetemo-nos também a falar da alteridade, do estereótipo e do poder simbólico na construção do discurso que legitima as representações identitárias. Nesta seção, trataremos das relações que estão por trás da afirmação da identidade, portanto, das relações sociais as quais a identidade está inserida.

A questão da identidade, se entendida como processo de transformações sociais e, também, dos sujeitos, se mostra bastante emblemática na contemporaneidade. Afirmar uma pertença identitária resulta na categorização e demarcação territorial tanto no aspecto simbólico quanto físico. Porém, é importante ter clareza que, como produto da relação social, a identidade está propensa e sujeita às relações de forças e de poder (HALL, 2005).

A problemática da identidade não se mostra em evidência apenas na contemporaneidade, porém, à medida que a sociedade avança e que se encontra inserida em outro sistema de organização social, torna-se mais complexa, haja vista que o próprio movimento das sociedades está em constante mutação. Isso nos permite afirmar que a identificação e a concepção de identidade apresenta-se menos identificável, pois os sujeitos modificam, a todo instante, os seus modos de ver e sentir esse pertencimento.

Se em séculos anteriores, no contexto escravocrata da Bahia, por exemplo, a negritude era símbolo de inferioridade, hoje, os negros tornam-se protagonistas e se assumem, em sua maioria, enquanto de cultura de matriz africana. A cultura de origem africana, no contexto baiano, era subalterna e, na contemporaneidade, vê-se de algum modo visibilizada. Embora esta cultura assuma um poder hegemônico como símbolo da baianidade, pode-se perceber a contraditoriedade quanto à realidade social vivida pelos negros na Bahia. Assim, a contraditoriedade encontra-se pelo fato dos negros não viverem em uma situação de hegemonia social, pois os seus lugares neste aspecto, ainda são subalternos.

Deste modo, podemos considerar que a escolha dos referentes simbólicos de baianidade deve-se ao objetivo mais mercadológico a homenagem à cultura negra. Nota-se, assim, o deslocamento do lugar de poder no que se refere à baianidade. Isso, obviamente, não se dá sem contradições, nem é ofertado gratuitamente, resultando de uma resistência cotidiana. No entanto, apesar de reconhecermos a dívida histórica que o Brasil possui com as populações negras, afirmamos que essa categorização quanto a escolha de uma cultura para representar a identidade baiana não é uma questão simples e neutra como nos é apresentado.

Ao trazermos a questão para a identidade baiana, nota-se, tradicionalmente, uma relação binária entre o que é o ser baiano ao se estabelecerem interfaces dicotômicas, tais como: litoral/sertão, candomblé/catolicismo, negritude/embranquecimento. Na atualidade, percebe-se, como afirma Hall (2005), que entre essas dicotomias ou extremos, existem várias outras culturas que se fortalecem e que por excelência são híbridas, não se reconhecendo em tais extremos, mas no entre-lugar.

Para esse sociólogo e teórico cultural jamaicano, os sujeitos, a partir da pós-modernidade e o advento da globalização, tornaram-se cada vez mais complexos e diluídos. Isso nos permite perceber que há um movimento que desterritorializa a divisão binária das identidades que se apresentam tradicionalmente como fixa. Hoje, nos é permitido pensar em identidades híbridas as quais perpassam essa categorização vetorial.

Em uma tentativa de mostrar como são definidas as identidades, Bauman (2005, p. 17) mostra que tais subjetividades podem ser firmadas através da exposição a duas comunidades, “as comunidades de vida e destino”, sendo esta comunidade mais física/geográfica, e as comunidades que “são fundidas unicamente por ideias”. Assim, o mesmo autor mostra que a identidade só surge com a exposição à segunda comunidade:

A questão da identidade só surge com a exposição “a comunidades” da segunda categoria – e apenas porque existe mais de uma ideia para evocar e manter unida “a comunidade fundida por ideias” a que se é exposto em nosso mundo de diversidades e policultural. É porque existem tantas ideias e princípios em torno dos quais se desenvolvem essas “comunidades de indivíduo que acreditam” que é preciso comparar, fazer escolhas, fazê-las repetidamente, reconsiderar escolhas já feitas em outras ocasiões, tentar conciliar demandas contraditórias e frequentemente incompatíveis. (BAUMAN, 2005, p. 17).

Deste modo, o autor mostra que a afirmação identitária não é tarefa fácil, pois as comunidades de ideias as quais transitamos, muitas vezes são contraditórias, porém negociáveis e revogáveis. Além disso, no nosso mundo pós-moderno, passamos por várias comunidades ao mesmo tempo, logo, torna-se mais complicado a conciliação e a negociação dessas comunidades fundidas por ideias. Assim, a citação acima nos dá uma pista de que as identidades que são fundidas através da comunidade de ideias são consolidadas através do discurso, e não fora dele.

Ao restringirmos um pouco mais nosso olhar e direcioná-lo para a identidade baiana perceberemos, considerando as discussões Benedict Anderson (1983), que nos estabelecemos e vivemos em uma comunidade imaginada, em que há um sentimento de pertencimento de um *ethos* baiano, construído e imposto, através dos elementos simbólicos que são compartilhados como algo comum à comunidade baiana. Estes elementos simbólicos exercem um poder tão grande na

construção das identidades, possuindo, assim, um caráter de estrutura ideológica e servem como elemento estruturante na consolidação dos discursos sobre identidade, conforme Bourdieu (2007).

Essas características do poder simbólico, de estrutura e estruturante, devem-se ao fato de as ideologias atuarem como discursos legitimadores de uma identidade, a hegemônica, em detrimento de outras, através dos campos do saber: a arte, a língua e a ciência. Isto acontece, porque o poder simbólico atua de forma invisível, de forma que os dominados, muitas vezes, não têm ciência das formas de dominação dos discursos, a partir da legitimação das pessoas autorizadas a falar. Logo, esse discurso chega como univocidade, sendo tomado como verdade de forma acrítica. Isso porque, antes de tudo, o poder simbólico atua com uma função, a saber: a de integração social,

As ideologias, por oposição ao mito, produto coletivo e coletivamente apropriado, servem interesses particulares que tendem a apresentar como interesses universais, comuns ao conjunto do grupo. A cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante (assegurando uma comunicação imediata entre todos os seus membros e distinguindo-os das outras classes); para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto, portanto, à desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas; para a legitimação da ordem estabelecida por meio do estabelecimento das distinções (hierarquias) e para a legitimação dessas distinções. Este efeito ideológico, produ-lo a cultura dominante dissimulando a função de divisão na função de comunicação: a cultura que une (intermediário de comunicação) é também a cultura que separa (instrumento de distinção) e que legitima as distinções compelindo todas as culturas (designadas como subculturas) a definirem-se pela sua distância em relação à cultura dominante. (BOURDIEU, 2007, p. 10-1).

Deste modo, o poder simbólico por meio da sua função de integração social se mostra contraditório, pois ao estabelecer uma identidade como dominante termina separando outras formas de manifestações culturais, classificando-as como subculturas. Este poder simbólico exercido pela cultura dominante, o qual silencia vozes e demarca a diferença, evidencia uma violência simbólica às alteridades. Sobre a pretensa função social, de acordo com o sociólogo francês, as ideologias são apropriadas coletivamente, no entanto servem aos interesses particulares da cultura dominante. É o que mostra a contrariedade deste discurso social, pois, na realidade, esta integração só se efetiva em relação a classe dominante.

Neste sentido, os agentes atuam como base postular das culturas dominantes, sendo estes, como já dito, as *intelligentsias* que parecem entrar em consenso sobre qual cultura vai legitimar-se como identidade hegemônica.

Dito isto, podemos questionar sobre o lugar de fala dos agentes da representação cultural da Bahia. A quais culturas, tais agentes de poder simbólicos pertencem? Quais os estereótipos foram evidenciados sobre as alteridades para que esta não representasse a baianidade? Como veremos, as

ideologias criadas sobre este estado, são tão fortes que, os moradores do sertão, mesmo fazendo parte da Bahia são vistos com uma cultura distinta em relação ao próprio Estado.

No entanto, este estabelecimento de símbolos identitários, os quais apresentam a Bahia como um arquétipo do Brasil, apesar do processo de homogeneização – no ponto de vista ideal – foram essenciais para dar sentido à baianidade, pois o processo de constituição nacional, regional e/ou estadual tende à erradicação da diferença por meio da assimilação ou da exclusão da mesma. Cabe ainda entender o lugar da Bahia em um cenário regional em que os sujeitos já portam estigmas e lutam contra um imaginário amplamente desfavorável no plano nacional.

A representação da imagem do nordeste/sertanejo na construção da identidade nacional, segundo Vasconcelos (2006), começou a ser formulada no início do século XX. Segundo a autora, a aceitação da diversidade de vozes e multiplicidade nunca foi muito bem aceita pela elite local, fortalecendo, assim, as atitudes e sentimentos ambivalentes de aceitação e preconceito, fascínio e repulsa dessas vozes. Neste sentido, Vasconcelos (2006) mostra que há um distanciamento causado pela “dificuldade de aceitação do outro em si mesmo” compondo, assim, a história da identidade nacional.

A partir do fim do século XIX, surgiram teorias naturalistas que embasaram a constituição identitária nacional, com base na referência à raça e ao meio para explicar o contraste entre o Brasil e a Europa, por exemplo. Ainda de acordo com Vasconcelos (2006), em consonância com Ortiz (1994), tem-se que a constituição identitária nacional foi fortalecida pelos discursos de pensadores do final do século XIX, tais como Sílvio Romero, Nina Rodrigues e Euclides da Cunha. Tais formuladores, influenciados pelos ideais evolucionistas, defenderam em suas teses pressupostos epistemológicos deterministas, como os do meio e da raça. Dessa forma, Vasconcelos (2006) aborda que:

a partir do paradigma naturalista, a importância do meio combinado às características da raça justificava, categoricamente, os porquês do comportamento brasileiro. A exemplo disso via-se o negro do litoral mais malevolente, o homem do Sertão mais sisudo e ríspido, a mulata sensual... E, assim foi-se criando um Brasil de tipos (degenerados) e construindo no discurso sobre a identidade nacional e o contorno de alguns estereótipos. (VASCONCELOS, 2006, p.2).

Dessa forma, alguns tipos de raça e meio não serviriam para representar a identidade nacional, tendo em vista que pressuporia um atraso aos ideais de progresso nacional. Por exemplo, o calor dos tópicos e a mistura de raças, como afirma Vasconcelos (2006) foi visto como um fator que dificultou a adaptação do europeu nas terras brasileiras situadas ao norte do país.

Assim, a mesma autora citada mostra que “a ideia de nação aparece muito mais como meta a ser alcançada do que uma realidade”. Diante da tentativa de homogeneização social através do

apagamento de características vistas como negativas para representar o progresso nacional, o Brasil tentou seguir o modelo civilizatório europeu, por meio da migração do norte para os grandes centros urbanos situados mais ao sul – como Rio de Janeiro e São Paulo. Assim, inicia-se o descompasso progressista da modernização brasileira.

Desse modo, Vasconcelos (2006) afirma que em uma tentativa de separação entre o ideal de identidade nacional e a realidade de nossas contradições sociais, alguns intelectuais e políticos inventaram a divisão territorial (regional) para distinguir o Brasil ideal – urbano, industrial, moderno, rico – do Brasil real – rural, pobre, atrasado, população de índios e negros. Assim, a escolha dos símbolos identitários para representar a identidade nacional minimizava o dilema da unidade, por um lado. Por outro lado, essa escolha silenciava e ainda silencia outras vozes que não fazem parte desses referentes. Logo, o descompasso no desenvolvimento do Brasil era consolidado pelo paradigma naturalista, destacando a diferença entre o Norte e o Sul do país, onde o último é visto como sinônimo de superioridade, civilização, progresso.

É neste contexto que surgem os movimentos regionalistas, os quais tentavam transformar “os costumes, as manifestações culturais e as práticas sociais de cada região” em símbolos identitários (VASCONCELOS, 2006, p.4). Porém, essa luta para representar a nação, de forma coletiva, não é conciliadora, pois como adverte Hall (2003) trata-se de relações de poder e, em nosso caso, com raízes de dominação colonial.

Assim, o processo de representação identitária leva em consideração as ambivalências das conquistas, as quais “subjugou povos conquistados e suas culturas, costumes, língua, tradições e tentou impor uma hegemonia cultural mais unificada” (HALL, 2005). Dessa forma, o crítico cultural afirma que as identidades entre colonizado e colonizador são constituídas no discurso e não fora dele. Nesta perspectiva, Vasconcelos (2006) cita a mídia televisiva enquanto lugar de afirmação discursivo do Sul em detrimento do Nordeste.

Neste cenário o Nordeste e o seu povo é visto como o risível, maltrapilho, que fala “errado”, o esquisito. Em oposição a essas imagens produzidas sobre o nordeste, Vasconcelos (2006) observa que este “discurso concreto que produz um incômodo nos moradores da região e, que pode gerar ao mesmo tempo uma intrigante aceitação do lugar de marginal frente a uma cruel estratégia de estereotipização” (VASCONCELOS, 2006, p. 6).

Em consonância com Albuquerque (2003) a reconstrução de um contradiscurso se torna essencial, convidando a fazer uma inversão dos lugares pré-estabelecidos entre opressor/oprimido, colonizador/colonizado, inventor/inventado, propondo um entendimento histórico sobre como essas imagens foram produzidas e quem foram esses sujeitos que as produziram. Vejamos como tais questões se configuram no cenário baiano.

2.1 NARCISO ACHA FEIO O QUE NÃO É ESPELHO: DILEMAS DO MULTICULTURALISMO

Quando eu te encarei frente a frente não vi o meu rosto / Chamei de mau gosto o que vi, de mau gosto, mau gosto / É que Narciso acha feio o que não é espelho / E a mente apavora o que ainda não é mesmo velho / Nada do que não era antes quando não somos mutantes (Caetano Veloso, “Sampa”, 1978).

A citação trata de uma releitura, feita por Caetano Veloso, sobre o mito de Narciso. Este mito trata de um jovem muito belo, egoísta, que se apaixonou pela ninfa Eco a qual a sua voz de ninfa reproduzia a voz do próprio Narciso. Este, quando percebe que Eco era diferente dele, pois não parecia com a reprodução do mesmo, abandona-a e despreza-te o amor. Como era tão belo e não podia se olhar no espelho por obediência ao sábio profeta, Narciso, quando estava caçando, sente sede, aproxima-se da água límpida do rio e avista sua própria imagem.

Deslumbrado apaixonou-se pelo outro, que é a figura de si, pois esse outro – a sua imagem – sorria quando o mesmo ria, repetia os mesmos movimentos, era a sua imagem e semelhança – sendo esta a representação do eu. Caetano Veloso, em *Sampa*, singulariza a figura de Narciso quando se contrasta com outra cultura, a qual tudo que não é próprio ao “eu” percebe-se como feio: precisa-se olhar no espelho para a distinção entre o eu e o outro.

Outrossim, a história se repete na busca de identidade, afinal categorizamos, selecionamos para separar o que é identidade e o que é a diferença. Nessa aparente seleção despreziosa, como afirma Tomaz Tadeu da Silva em *Identidade e diferença* (2011), legitima-se a identidade – a qual terá uma carga simbólica positiva; e a diferença, que não reflete no espelho de Narciso será o grotesco, o não-belo, que não poderá representar uma identidade, haja vista, a representação da baianidade, foco de nossa pesquisa.

Como afirma Silva (2011), o processo de categorizar, separar, classificar, diferenciar, normalizar não é ingênuo e desprezioso, pois a sociedade inventou seus não-outros, e a alteridade é vista como sinônimo de negatividade e não representatividade.

Não precisamos ir longe para perceber que os símbolos que tradicionalmente representam a identidade da Bahia, como a baiana do acarajé, a religião do candomblé, a folia do carnaval, acabam por silenciar outras identidades. Ora, uma Bahia híbrida culturalmente, formada por um processo complexo de saberes e fazeres, em que várias culturas se encontram e confrontam, a eleição de símbolos identitários que pertençam em um grupo delega a negação de várias outras identidades e, ao mesmo tempo, a previsão e identificação da alteridade.

Em um momento de afirmação das identidades, em que termos como diferença, respeito, diversidades, entre outras expressões, estão em voga, Joice Pacheco (2004) adverte sobre o lado pouco festejado deste discurso, pois para se afirmar a identidade baiana de matriz africana há imbricadas várias negações: da raça branca, das religiões que não dialogam com essa cultura, da representação do sertão nordestino fortalecendo, assim, a cultura urbanocêntrica da metrópole.

Na pretensa diferenciação da baianidade e da alteridade, há uma ideologia de construção e produção dessa alteridade, pois a partir do momento em que classificamos, normalizamos, separamos às outras formas de manifestações culturais há um processo de hierarquização e, portanto, a imposição de uma legitimação de uma identidade a qual tem a carga simbólica positiva e direito de voz para representar um determinado grupo social (SILVA, 2011).

Em concordância com Pacheco (2004), pode-se afirmar que a produção da identidade, especificamente a baiana, não é algo próprio do indivíduo com uma característica natural, não é estática, mas está em constante mutação e, como produto das relações sociais, a mesma é uma atitude política e passível de ser manipulada.

Em meio a um Estado diverso, no qual várias culturas se encontram e destoam entre si, sendo que há uma discrepância muito grande entre a pretensa baianidade do litoral e a do sertão, tanto nos aspectos geográficos quanto culturais, se torna bastante emblemática, nessa sociedade multicultural, a seleção dos símbolos territoriais, que, como discutimos anteriormente, não dará conta da diversidade baiana.

A construção e a representação dessa baianidade dá-se através da homogeneização e da supressão de cores e vozes tão diversas, sendo que, dentro dessa representação cultural, legitima-se uma “memória histórica”, uma raça, uma cultura, um estilo musical e, por que não, uma alteridade que, como consequência dessa legitimação, foi e é silenciada, através da assimilação ou através da exclusão dos seus elementos simbólicos, por exemplo a arte.

Dar conta desse grosso caldo que é a cultura baiana não é uma tarefa fácil, talvez seja um exercício improvável de contemplar e, também, não se tem essa ambição inocente de concentrar em uma pesquisa preliminar tamanha riqueza, reconhecendo, assim, sua complexa multiplicidade. Mas, de todo o modo, tenta-se aqui problematizar outras formas de representações baianas que diferem das referências identitárias que foram consolidadas social e historicamente.

Para tanto, é preciso pensar que essas comunidades imaginadas, com as quais muitos baianos não se identificam, por serem os outros nos quais o espelho de Narciso não vê beleza, sendo, em geral, considerados estranhos e esquisitos, tensionam por espaço e por reconhecimento. Afinal, a legitimação e a categorização da diferença não é um processo pacífico e essa disputa revela-se num enfrentamento de vozes, que tem como sinônimo a luta pelo poder. E para o que está

fora do poder, dissentâneo do discurso hegemônico, em qualquer contexto, destina-se o espaço segregado à marginalização, o exílio. Dito de outra forma, tem-se o silenciamento simbólico e cultural como consequência do desalinhamento.

2.2 O QUE É QUE A BAHIA TEM?

A presente questão, paráfrase dos versos de Dorival Caymmi, consagrados na interpretação de Carmen Miranda e que contribuíram para propagar ao mundo os traços distintivos da baianidade, serve-nos como ponto de partida para questionar se existe uma identidade que singulariza à baianidade a diversidade do ser baiano.

Terra do carnaval, de homens e de mulheres sensuais, a culinária a base do dendê, o sincretismo religioso das igrejas e dos terreiros. Nesse sentido, por meio desses referentes, ergueu-se uma representação cultural com base em uma identidade que era subterrânea, a qual se afirmou/afirma com seu ritmo alegre e próximo do litoral. Desse modo, o ambiente praieiro, com suas águas acolhedoras, consolidou-se, através da difusão literária e midiática, como a representação que se impõe como natural, mas de fato inventada, de uma terra peculiar a qual chamamos Bahia.

Essas representações, sob nenhum pretexto, podem ser negadas; no entanto, pode-se perceber que tais caracterizações acabam por restringir e silenciar outras formas de representação cultural, singularizando a diversidade baiana e reforçando os estereótipos consolidados por meio do olhar artístico e midiático.

Segundo o professor Roberto Albergaria (2009), existem duas bases teóricas que estudam a ideia da baianidade. A primeira, e mais antiga, acredita que existe um *ethos* baiano, com base endógena, resultante da interação entre o colonizado e colonizador, sendo esse processo marcado por um movimento socialmente vertical, de baixo para cima. Já a outra perspectiva teórica, a exógena, afirma que tudo isso é um mito identitário, que essa baianidade se constituiu a partir do olhar de fora para dentro.

Para evidenciar a base exógena Albergaria (2009) mostra que a Bahia, no início, representava o contraste entre a capital Federal, o Rio de Janeiro, em que a representação baiana estava voltada para o atraso social e as raízes da negritude. Com o passar do tempo, muda-se o foco comparativo para São Paulo, local que representa o berço da civilização nacional, ocupando o espaço da racionalização, enquanto a Bahia seria a fonte do misticismo.

Porém, com o passar do tempo, através da repercussão midiática, literária e das rádios, a Bahia se tornou uma espécie de concentrado da nacionalidade brasileira através dos símbolos do

carnaval, do samba, da gastronomia e do futebol. Nesse momento, temos um olhar do estrangeiro sobre a Bahia, ícone também da brasilidade, em que a comparação não é mais local, porém da sobreposição comparativa da cultura externa à Bahia/Brasil (ALBERGARIA, 2009).

Se pensarmos em nossa nacionalidade, conforme avalia Paulo César Miguez de Oliveira (2002, p. 26), “somos semelhantes, sem deixarmos de ser diversos”. Assim, a dificuldade está em perceber a particularidade da terra brasílica, pois a diversidade é que nos torna semelhantes. Uma das especificidades da cultura brasileira é justamente essa diversidade regional que traz cores diversas à nossa cultura. Para Roger Batisde (*apud* OLIVEIRA, 2002) o Brasil seria a terra do contraste, mas sem oposições. A junção de misturas que se harmonizam.

Agora, se restringirmos o olhar para a Bahia, pensar uma especificidade da constituição identitária baiana se torna um desafio ambíguo, o que nos parece um consenso entre os estudiosos, independente da área de formação. Assim, a dualidade Bahia/Brasil passa a ser investigada não apenas sobre o ponto de vista geográfico, mas também cultural. Como afirma o pesquisador, em se tratando da multiplicidade cultural esse “desencontro aritmético” torna-se muito maior.

Em 1959, Azevedo (*apud* OLIVEIRA, 2002), constatou que as tentativas de explicação sobre a multiplicidade baiana, feitas por viajantes e naturalistas durante o colonialismo e pós-independência, ampliando-se com as representações mais recentes realizadas por escritores e cientistas, no intuito de entender o que seria a Bahia, ainda estavam por ser descritas satisfatoriamente, devido à individualidade cultural e a variação regional. A dificuldade de descrição sobre a especificidade baiana já se apresentava, a partir da década de 1960, devido aos vários fluxos e influxos que refletiram diretamente na cultura. Por sua vez, com o surgimento de novas manifestações culturais, torna-se cada vez mais complexo a individualização e o estudo desse cenário.

Assim, Oliveira (2002), nos fala que são muitas as Bahias, tanto no aspecto geantropológico quanto cultural. Para o pesquisador, o estado da Bahia poderia ser melhor compreendido por uma subdivisão em seis regiões, cada uma, à medida que se distancia geograficamente, revela-se totalmente diferente ou contrastante na sua cultura. As culturas baianas “não se encontram, não se casam, são coisas heterogêneas entre si” (TEIXEIRA *apud* OLIVEIRA, 2002, p. 23).

Essa subdivisão da Bahia, contrastante entre si, pode se compreender por seis subclassificações: a primeira, representada pela capital, Salvador, rodeada pelo recôncavo e suas terras prósperas, quando capital colonial, com aspecto de terra gordas através da sua vista de “suaves colinas”. A segunda, que é a oposição da primeira, pois é um ambiente rústico por natureza, ambiente da caatinga, terras de secas, de fé messiânica – o Sertão Nordestino. E, para esta pesquisa

é esta representação desta outra Bahia “Sertanística” que nos interessa, pois é totalmente contrastante com a cor local que se convencionou sobre os ares da cidade praieira. Depois temos o sudoeste baiano que é reconhecido como a região cacauzeira – porém, na contemporaneidade, apresenta uma agricultura bem diversificada. Além dessas, temos o planalto central, através da representação das lavras diamantinas, o Vale do Rio São Francisco e o Planalto Ocidental.

Diante desse quadro, não nos resta dúvidas que ao reduzirmos as representações da cultura baiana apenas à capital deixamos de nutrirmos desse grosso caldo cultural que as outras “Bahias” nos apresentam. Apenas como ilustração, a pesquisa de Oliveira (2002) nos mostra, apesar de ter voltado seu estudo para a capital, que ser baiano é ser diverso pelo próprio processo de formação. Então, tentaremos nos deslocar do ambiente urbanocêntrico da capital do Estado e nos territorializar, se possível, no ambiente do Sertão. Sem correremos o risco de naturalizar as identidades tornando-as fixas, pois como já fora dito por Hall (2005), o próprio processo de globalização rompe com essa dicotomia espaço-tempo, tornando-nos menos essencialistas e, junto com os modernistas, antropófagos de outras culturas.

2.3 VOCÊ JÁ FOI A BAHIA, NÊGA? NÃO? ENTÃO, VÁ!

A repercussão midiática na representação e criação de uma identidade baiana é inegável. Neste cenário de reprodução e propagação de uma cor local, a literatura, que teve como maior protagonista as narrativas de Jorge Amado, e a música, com sua visão edênica de paraíso sem fim, como a representação de Dorival Caymmi, contribuíram para a produção de um ideal de baianidade. Porém, é inegável que, para ter-se criado uma identidade tão consistente, fora imprescindível o papel desempenhado pela mídia televisiva que, através da imagem, produz uma realidade muito mais consistente que a própria realidade.

Quem nunca veio a Bahia, como dizem os versos que dão título a esta seção, precisa vir, pois há um diferencial que outros locais não tem: “caruru, vatapá, samba, donzelas do tempo do imperador”, entre outras. Essa visão romântica de um paraíso sem fim, onde a terra é um lugar harmônico na qual as diferenças não existem, os corpos estão sempre sensualizados e as paisagens propícias para o turismo, tem uma repercussão muito grande na contemporaneidade.

Como afirma Tânia Pellegrini (1999), a mídia televisiva faz parte de um projeto capitalista a qual a cultura torna-se produto, tornando-se uma forte aliada na representação dos símbolos identitários. Na música, por exemplo, percebe-se um forte apelo visual, com caráter de propaganda para o olhar externo quanto às especificidades da Bahia.

Apesar do apelo midiático, se deslocássemos o olhar da capital para o interior baiano, o turista que chegasse à Bahia veria uma terra de contrastes, tão diferente da que se propagou e se propaga na televisão, na literatura e na música da indústria cultural. Por outro lado, certamente o turista que aqui chegasse viria bem orientado sobre o que interessava ver nesta terra, pois chegar à Bahia e não tomar uma água de coco, desfrutar das lindas praias, tirar foto com as baianas, desfrutar dos pratos típicos com seu vatapá e camarão, seria como se não tivesse ido à Bahia, porque a construção imagética introduzida pela televisão tornou-se uma representatividade nacional e internacional. Sabendo do poder imagético produzido pela mídia, Tânia Pellegrini (1999) ressalta que:

a ponto de as coisas só existirem na mente depois de produzidas e/ou veiculadas por esses estímulos imagéticos. Desse modo, altera-se a sensibilidade perceptiva, não mais atenta a realidade concreta circundante, mas à sua reprodução nas imagens. Por outro lado, devido a sua presença “concreta” dentro da realidade, a imagem apresenta-se como elemento constitutivo, um referente imediato como outro qualquer, sendo assim absorvida. É essa essência do seu poder. (PELEGRINI, 1999, p. 189).

A mídia, como formadora de opinião, torna-se um forte instrumento de construção ideológica, pois através da imagem cria a ilusão de realidades, tornando-as bem mais atraentes e facilmente absorvidas pelo público. Apesar de a população ser diversa, principalmente no aspecto cultural, a televisão torna-se, ainda assim, a principal formadora de opinião diante do público massificado.

Em concordância com Antônio Albino Canelas Rubim (2000), a comunicação midiática e a cultura estão em conexão através da conformação de um “circuito cultural” dominante, que segue uma lógica da indústria cultural, de grande repercussão social. Nesta configuração, a mídia toma a cultura como um produto de consumo moldada aos interesses do capital.

Ainda para o autor, apesar de a mídia ter surgido na Bahia no período tardio, ela mostra-se muito forte, moldando e reconfigurando modos identitários da sociedade. O mesmo autor afirma que a contemporaneidade deve ser percebida com uma característica peculiar de interação social “ambientada e estruturada pela mídia”, à medida que a mesma reconfigura modos de ser e concepções do viver no mundo. Também é um forte instrumento para criar e difundir as representações da identidade baiana, a qual serve de instrumento ideológico para a criação das “comunidades imaginadas”, reafirmando valores e símbolos identitários, trazendo-os sentido enquanto referência de certa comunidade, de forte repercussão no cenário local, nacional e internacional.

Em tempos de globalização a velocidade da informação se torna bastante rápida, como afirma Hall (2005). Entre os aspectos citados, por esse pesquisador, na globalização ocorre um fenômeno de compressão do espaço-tempo, condição propícia para desterritorialização das identidades, tornando-as bem mais fluidas e dinâmicas à infiltração de outras culturas dentro do ambiente familiar.

Por sua vez, Pellegrini (1999) esclarece que com a inserção da televisão, passou-se a ter uma ideia de liberdade por parte dos telespectadores. No entanto, o que está em questão é a forma de apropriação desse espaço. Se antes havia uma forte repressão dos meios de produção da cultura, com a televisão houve um aumento desse descompasso social, pois sobre a ideologia de liberdade, quem dominava os canais de comunicação era, em maior parte, a elite econômica, sendo que a interação dos telespectadores era mais passiva.

Esse dinamismo e fluxo de cultura, com a televisão mostrou-se bastante consistente na representação de elementos simbólicos do que se diz ser a Bahia. Na contemporaneidade, com a era da internet, em que a velocidade da informação é muito mais rápida e é possível estar conectado em vários ambientes ao mesmo tempo, esta tecnologia mostra-se com maior interatividade, sendo, assim, possível o internauta formar sua opinião de modo menos passivo de dominação ideológica. Os internautas, por um lado ouvem informações da televisão, por outro não se restringem unicamente a essa fonte discursiva, pois as pessoas fazem uso de meios mais amplos para manter-se informado como, por exemplo, as redes sociais. Tal recurso, possibilita inclusive interferir na desconstrução de um discurso que se propagou na televisão, mostrando, através da internet, uma atitude mais ativa em relação a determinação e categorização de identidades.

24 TRISTE BAHIA! Ó QUÃO DESSEMELHANTE!

Embora a representação da baianidade repercutida mundialmente através da construção midiática e literária, seja de uma singularidade de representação paisagística, uma terra de harmonia, com sua gente em uma eterna folia momesca, não é de hoje que se problematiza a questão do descompasso baiano, que de forma imediatista, poderíamos associar apenas à questão social. Porém, essa dessemelhança atinge também a questão cultural em que há um silenciamento de outras representações que não dialogam diretamente com a identidade que se consolidou histórico-socialmente.

Pode-se dizer, em consonância com Pellegrini (1999) que, assim como o Brasil, à Bahia vive em um descompasso cultural, porém a lógica da indústria cultural torna homogênea essa cultura tanto nos aspectos de produção, quanto de recepção desse produto. Embora seja pouco literário

classificar a cultura como produto, um breve olhar sobre a forma de produção da mesma, nos permitirá denominá-lo como tal, sem medo de cometer incoerências.

Sobre esse aspecto à Pellegrini (1999) ressalta que, a partir do momento em que o Brasil ingressou no circuito da indústria cultural, com o advento da TV, desenvolve-se todo um aparato para pensar a cultura como produto comercializável. No primeiro instante, a cultura nacional, para depois ingressar “na comunidade cultural planetária”, ou seja, há um movimento de internacionalização da mesma. A esse respeito, a autora afirma que a expansão da televisão brasileira, tendo como principal agente o governo militar, abre espaço para a cultura no meio de comunicação televisivo. Contudo, nessa rede de relações, não há diferenciação entre mídia e mercado. Sendo assim, a cultura, como os produtos industriais, passam a ser mais um objeto desse jogo mercantil.

Classificar a cultura como produto requer refletir um pouco sobre a rede de relações que isso implica. Se atentarmos um pouco para o processo pelo qual passa um produto industrial perceberemos o grau de profundidade das consequências. Em concordância com a mesma autora, citada anteriormente, a lógica do mercado cultural tem como característica principal a homogeneização, vislumbrando lucro num processo em que seja capaz aproximar o consumidor e o produto. Se olharmos na perspectiva da identidade baiana perceber-se-á o quanto essa homogeneização traz um apagamento cultural e simbólico de representações da baianidade, tendo, como principal consequência, a desconstrução dessa dessemelhança geográfica e sociocultural.

Fazemos parte de uma comunidade cultural planetária, que praticamente desconhece fronteiras nacionais, tal o poder das mídias e das novas redes de comunicação via computador [...]. Não se pode ignorar a convivência de miséria e sofisticação tecnológica, de atraso e progresso, das desigualdades regionais onde o descompasso é o elemento formador da nossa cultura” (PELLEGRINI, 1999, p. 178).

Ora, na medida em que as diferenças sociais são neutralizadas, pois no mercado da arte não é interessante mostrar esse descompasso, das quais a citação acima demonstra que faz parte da nossa formação cultural, tem-se como consequência uma visão homogênea de cultura baiana com suas representações nacionais que dialogam com a lógica de mercado. No entanto, para se adequar a lógica desse espaço de consumo tem-se uma padronização também dos consumidores desses produtos e não são levados em consideração os vários fatores que contribuem para acesso aos bens culturais, sendo o público considerado de massa, assim como seu produto.

Outra característica, quanto à lógica de mercado, é a utilização do produto cultural como objeto do entretenimento, reduzindo a arte a uma espécie de fetiche, pois o consumidor passa a utilizar o objeto estético através da necessidade prática, como bem de consumo. Assim, a partir do momento em que a cultura passa a ser considerada como um objeto, a tendência é não haver um

rebuscamento estético, mas sim a superficialidade e a repetição desmedida, tão características no mercado de consumo.

Ao retomar a problematização sobre a identidade baiana, devemos frisar que não se tem o interesse de negar representações culturais da Bahia, porém atentando-se às características do mercado cultural, podemos perceber o quanto as representações musicais atuais seguem o mesmo ritmo, as mesmas temáticas. Assim, a reprodução imagética da Bahia está associada ao espaço urbano, ao litoral e à erotização do corpo feminino. Exemplo disso são as músicas baianas que, em sua maioria, seguem um padrão de propaganda distorcida sobre esse território. Pode-se perguntar se há algum diferencial estético que destoe dessa construção consolidada midiaticamente, bem como quem ousaria mostrar uma Bahia diferente da que a literatura, inclusive a de Jorge Amado, difundiu. Talvez possamos arriscar que o critério de escolha não é quanto ao valor da arte, mas o baseado no valor simbólico de propaganda da figura ao qual o artista representa. Assim, mais vale o objeto que o conteúdo do mesmo. Dessa forma, podemos dizer que a maioria dos consumidores quando compram, por exemplo, um CD, utilizam possivelmente como critério de escolha o fato do/a artista ser mais conhecido e não necessariamente o valor da obra em si. Isso acaba por favorecer, no tocante à produção, uma padronização dos bens culturais, oferecendo para o público os mesmos produtos (PELLEGRINI, 1999).

Dessa forma, pode-se afirmar que a arte tem perdido a aura de voz de resistência em alguns cenários. Isso se deve tanto aos fatores de produção quanto de recepção, pois pensar a cultura como um produto da indústria cultural requer percebê-la submetida a uma lógica de produção e consumo, como se fossem produtos enlatados. E, nessa lógica, a difusão do produto cultural baiano no mercado nacional e internacional, implica a utilização de bens culturais de forma acrítica, associada à negação de outras vozes que não dialogam com essa identidade baiana construída através da mídia e de uma produção artística comercial.

Porém, diferente do que a indústria cultural propaga ou impõe num discurso homogêneo sobre a Bahia, afirma-se, nesta pesquisa, o modo diverso da poética elomariana. E, tais dessemelhanças, não diminuem a riqueza cultural da mesma, pelo contrário, tornam-na mais bela.

2.5 OUTRAS BAHIAS, EU CANTO OUTRO CANTO!

Apois pra o cantadô e violêro
só há treis coisa neste mundo vão
amô, furria, viola, nunca dinhêro
viola, furria, amô, dinhêro não

(Elomar Figueira Mello, “O violeiro”, 1986)

Como já fora dito, a representação cultural de baianidade difundida, tanto nacionalmente quanto internacionalmente, é de uma Bahia urbanocêntrica, de paisagem praieira, de raízes africanas, sendo naturalizadas, através dos pratos típicos e de manifestações culturais com as festas e os ritos religiosos. Neste cenário, cabe ressaltar que há uma série de negações no interior desta identidade homogeneizada, em especial quando se trata da Bahia do ambiente agreste do sertão, de cultura mais voltada para o plano telúrico, em que o silenciamento é maior. Caberia perguntar se haveria espaço na mídia na representação dessa outra forma de baianidade.

A problematização e a desconstrução desses estereótipos de baianidade atingem proporções maiores, pois o recurso material e simbólico são outros: são terras agrestes, são povos que estão em constante exílio, marcados pela migração em busca de lugar para sobreviver às adversidades desse mar seco. Logo, as vozes que representarão essa outra Bahia trarão como marca a experiência do ser sertanejo, o que é estar neste constante exílio, cantando suas dores e a falta de recursos.

A íntima relação entre a arte e a sociedade é inegável, tanto entre os estudiosos culturais quanto ao menos entendido da questão. Em se tratando da contemporaneidade que hora e meia surge uma nova afirmação identitária, utilizando-se da arte como ideal de afirmação ou ressignificação da mesma, permite-nos pensar que não há arte sem uma carga ideológica intrínseca a ela, já dizia Barthes (2007), é carregada de sentido ideológico, portanto político.

A arte em si, como afirma Ana Maria Machado (1999), é subversiva por natureza frente ao poder, trazendo uma ruptura através da criação artística com os padrões hegemônicos de identidades ditas fixas. Na realidade a arte é carregada de sentido ideológico e discursivo.

Nesta perspectiva, a arte sertaneja, de certa forma, rompe com os estereótipos de construções identitárias vigentes, mostrando o descompasso e a diversidade cultural que é ser baiano do Sertão Profundo elomariano. Ora, se ser baiano é ter um ritmo dançante, através do dinamismo de um falar aligeirado, o do sertão será do ritmo lento e com suas letras musicais que tentam mimetizar, no cantar, a fala do povo do sertão.

Embora o sertão baiano encontre-se no cenário dos municípios que apresentam extrema pobreza econômica e social, não se pode transpor essa questão para a deslegitimação das vozes que traduzem sua arte e sua cultura. De forma singular, através da criação artística que rompe com certos estigmas da falta de representação simbólica e que ressignifica esse olhar.

Para Machado (1999), uma das características da arte é a criação de protótipos e desconstrução de estereótipos. Quando a arte se reduz a repetição de estereótipos identitários, a mesma deixa de ser subversiva e será útil apenas à ideologia da indústria cultural. Sem ruptura, como afirma a autora, não há criação artística e “não se abrem caminhos”.

Embora seja difícil dizer sobre outras Bahias nesse cenário de identidade cultural em que se apropriam de recursos construídos solidamente sobre a questão da identidade baiana, reproduzindo esses estereótipos, existem voz(es) que mostra(m) uma Bahia diferente, que, apesar da condição adversa de existência, resistem à lógica de mercado que padroniza os produtos, à alusão de uma identidade baiana homogênea, à superficialidade da arte, aos estereótipos baianos e dizem ao mundo sobre as outras artes que se têm no Sertão Profundo baiano. Esse nos parece ser o caso do poeta cantador Elomar Figueira Mello.

3 ELOMAR FIGUEIRA MELLO: A RESSIGNIFICAÇÃO DO SERTÃO

Nas seções anteriores discutimos sobre como se constitui a identidade, especificamente a baiana, a qual é composta através de um complexo jogo de relações de poder. No contexto midiático, em que se insere nossa sociedade, não é difícil perceber quais são os referentes identitários baianos, pois o Carnaval da Bahia, por exemplo, todo ano reforça as identidades que fazem parte da seleta baianidade, assim nos representam(os) através de músicas alegres que tematizam em suas letras o que é ser baiano.

Desse modo, essas representações carnavalescas mostram a Bahia singularizada pela geografia do litoral, os quais reforçam os estereótipos do Estado como terra da felicidade praieira, do axé ressignificado, da religião de matriz africana, entre outros símbolos.

Entretanto, os referentes consolidados como imagens do ser baiano não comportam outras identidades que afloram no interior do estado, o Sertão da Bahia, o qual será nosso enfoque neste trabalho.

Neste capítulo, seleciono quatro canções para abordar a tessitura da constituição de uma identidade dissonante da baianidade vigente, através da ressignificação e representação do Sertão da Bahia. As canções de Elomar Figueira Mello selecionadas para analisarmos aspectos de afirmação identitária e cultural são: Campo Branco, Curvas do Rio, Canção da Catingueira e Função.

Em uma breve visita aos pesquisadores que estudam a obra elomariana teceremos alguns pontos comuns nas discussões acerca das obras do idealizador da *Casa dos Carneiros*, enfocando para a questão da ressignificação e representação da identidade do (ser)tão baiano.

Os estudos sobre arte de Elomar Figueira de Mello mostram que apesar deste artista não fazer parte do Cânone Literário, nem de estar entre os símbolos consagrados pelo público em nosso Estado, provavelmente por ser porta-voz de uma cultura marginal que não dialoga com a cultura de massa e sua indústria, suas obras ocupam lugar de destaque no plano acadêmico cultural, afinal são inúmeros os estudos culturais, linguísticos e literários da prosa, da poesia e da melodia que ecoa desta voz do sertão.

As constantes pesquisas mostram as singularidades e as especificidades das composições (musical e poética) e da prosa elomariana, sendo este porta-voz de uma cultura minoritária, vista, por muitos, que não fazem parte desta identidade, como sinônimo de não-bela, ignava e que representa uma sociedade antimoderna. É justamente este aspecto que interessa ao compositor, por não se conformar com o discurso que legitima certos modos de vida em detrimento de outros. Neste sentido, o compositor adota posição contra-hegemônica frente uma sociedade urbana que de fato é mais poderosa, no plano político-econômico, moderna, no plano tecnológico, mas, não

necessariamente mais bela. É neste aspecto que Elomar afirma sua identidade, construindo um discurso que nega certos estereótipos e valores pensados pela lógica dos centros urbanos, questionando o poder hegemônico desses espaços, representantes da modernidade vistas como sinônimo de beleza e da razão.

O artista baiano ao afirmar sua identidade escolheu duas alteridades para corroborar sua ideia: a da Bahia soteropolitana e a modernidade, representada pelos Estados Unidos, conforme nos explica Helder Canal de Oliveira, em *Elomar Figueira Mello e antropologias “periféricas”* (2013). A primeira alteridade é a que interessa para o nosso trabalho, pois queremos saber até que ponto esta Bahia soteropolitana não representa os referentes identitários do sertão baiano. Esta alteridade soteropolitana caracteriza-se por ser, também, representante da modernidade, geograficamente situada entre a região do litoral e o recôncavo baiano, elogiada pelas suas praias e culturalmente com forte influência da herança africana, sendo predominante a religião de matriz africana. Por outro lado, está o sertão baiano marcado pela seca, com herança cultural ibérica e que tem uma forte presença religiosa do cristianismo em variados formatos.

Tatiana Cíntia Silva (2009) realizou um estudo comparativo sobre a prosa e a poesia de Elomar Figueira de Mello, enquanto memória cultural e registro da identidade do povo sertanejo. A pesquisadora mostra que há um nexo em toda a arte do escritor-poeta baiano, que é a representação do Sertão no âmbito físico, da religião e da língua, que podem ser singularizadas como cultura do indivíduo deste espaço/tempo. Isso significa dizer que a escolha dos elementos simbólicos na arte de Elomar, como de todo artista, não é ingênua.

Em relação à escolha dos elementos para representar a realidade social da qual o artista canta em seus versos, Elomar, em entrevista a Simone Guerreiro, afirma:

Qual é minha pátria? Amazônia? É! Minha prática geográfica e cívica. Mas minha pátria essencial é o Vale do Rio Gavião, São Francisco, o sertão onde eu respiro, convivo com meus amigos e onde eu vou morrer.[...] Eu vou cantar as minhas canções para os urbanos na linguagem deles e como é que o povo do campo vai entender? Se eu vier com minha gramática superior, como eles vão entender minhas concordâncias, minhas próclises, minhas ênclises e mesóclises? Quando eu cantar as coisas aqui do campo, farei na variante lingüística, no dialeto; quando eu estiver cantando as coisas dos urbanóides, farei na linguagem culta [...] (MELLO *apud* GUERREIRO, 2007, p. 299).

A fala mostra uma escolha consciente do artista e o comprometimento do mesmo com a realidade a qual vai representar. Neste sentido, o escritor/compositor refere-se a adequação da linguagem à realidade da qual se pretende porta-voz.

No início da citação, Elomar utiliza um recurso recorrente para a afirmação identitária, o local a qual vai representar. Bauman (2005) afirma que a consolidação da identidade é constituída

por dois tipos de comunidades, a que convive em um mesmo espaço geográfico – que são de vida e destino – e as comunidades de ideias. Sendo que as identidades só surgem “com a exposição à comunidade” de ideias, a qual é ambivalente.

Isso significa dizer que Elomar faz uso, conforme suas palavras, dessas duas comunidades para afirmar a sua subjetividade, enquanto sujeito do Sertão baiano e através da escolha consciente dos símbolos identitários dos quais será intérprete desta cultura.

Ainda Tatiana Silva (2009), em uma abordagem comparativa, mostra as várias representações literárias do sujeito sertanejo e como o sujeito lírico do compositor baiano ressignifica esse olhar. Em consonância com a mesma autora a representação do herói em Elomar destoa do que fora consolidada pela literatura nacional, pois a única força que o sertanejo se curva é ao desígnio de Deus.

Essa voz poética, segundo a pesquisadora, não pode ser igualada aos outros escritores que representaram o sertão, pois há uma preocupação recorrente do artista em retratar a realidade social do sertanejo, a religiosidade e a voz de seu povo. Além de situar sua arte em outro tempo, dialogando com o período e os valores medievais, o compositor baiano estabelece uma travessia entre o passado ibérico remoto e o contexto hodierno local. Desta forma, o mesmo, utiliza da arte para ressignificar e valorizar a identidade do sertanejo.

Ao observar as composições de Elomar, percebe-se que o sertão da Bahia é o seu principal tema e, conseqüentemente, a referência imagética à seca torna-se recorrente nas composições elomarianas. Além disso, o compositor faz referência à situação socioeconômica e cultural da vida sertaneja, a partir do local no qual o artista vive e representa.

Em *Campo Branco* (MELLO, 1982), poema-canto que pode ser caracterizado como poética da seca do Rio Gavião, sintetiza-se a imagem do ambiente sertanejo:

Campo Branco

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 a 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 relampo e truvão

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 ta perto de vim
 sete casca aruera contaram pra mim
 tatarena vai rodá vai botá fulô
 marela de u'a veis só
 pra ela de u'a veis só

Como citamos, a representação da seca se torna uma imagem recorrente nas artes sobre o Sertão baiano, especificamente nas canções de Elomar Figueira de Mello. Na música citada percebe-se o quanto o eu-lírico sofre com a situação da seca, pois a chuva é um bem indispensável para a sua condição de existência e subsistência.

Dessa forma, para dramatizar a situação da seca, no sertão baiano, o compositor-poeta utiliza o recurso linguístico para deslocar a linguagem, atribuindo-lhe, no mesmo verso, um valor semântico diferente (minhas pena que pena secou).

Ainda no primeiro verso da música, o eu-lírico mantém um diálogo com a natureza, o Campo Branco, o qual os dois sofrem. Por um lado, a terra, sintetizada pela imagem do Campo Branco, sofre pela falta de Chuva. E, por outro lado, o eu lírico, em consonância com a terra, sofre pela falta da chuva e, também, pela falta do amor.

A falta desses dois bens, essenciais a subsistência e a sobrevivência no Sertão, conseqüentemente, atribuem à vida sertaneja um pesar, pois tanto o *Campo Branco* quanto o eu- lírico sofrem. Como já dizia Euclides da Cunha (1984, p. 51) “o sertanejo é antes de tudo um forte”, o qual mostra a resistência deste povo que, apesar da vida difícil, causada principalmente pela seca, enfrenta o labor, junto com a terra seca (nós dois vai penano assim).

Assim, Miguel Almir Lima de Araújo (2013), em uma pesquisa realizada sobre aspectos culturais, tenta traçar valores éticos que caracterizam o modo de vida dos baianos do sertão. Entre esses elementos encontrados, destaco dois que são fortemente marcados na letra de Campo Branco. Primeiramente, tem-se a resistência, a perseverança e a coragem para enfrentar às adversidades. Dessa forma, Araújo (2013, p. 166) caracteriza o modo de ser dos sertanejos baianos como pessoas que possuem “uma paixão pela vida que os tornam aguerridos/as no perseverar, mesmo diante de tanta deslocação provocada pelas secas, pelos descasos políticos etc. Esse espírito de luta acende o facho de esperança por dias melhores[...]”. Nota-se, em *Campo Branco*, esta singularidade do modo de vida do sertão baiano e a voz de Elomar, através da linguagem poética e musical, dramatiza esta

paixão pela vida e pela terra. Ao mesmo tempo em que exalta, por contraste, esse espírito guerreiro do sertanejo baiano.

Outro aspecto citado por Araújo (2013), referente ao modo de vida desses baianos, seria a relação e o respeito com a natureza/terra. Esse aspecto é perceptível, desde o primeiro verso, quando o eu-lírico começa a música-poema em diálogo com a personificação da terra (tu) e os últimos versos, os quais abordaremos posteriormente, refletem a aproximação e o conhecimento do mesmo com a terra.

Destaque-se que, apesar da falta de chuva, o eu-lírico vê beleza neste campo branco, o qual o adjetiva como campo lindo. Neste aspecto, Araújo (2013) em uma pesquisa realizada nos sertões da Bahia, constatou que 21,8% dos entrevistados afirmam que suas vidas são marcadas pelo contraste. Se por um lado a vida é laboriosa, também apresenta instantes de intenso prazer, pois apesar do sofrimento, também se tem alegria. Esse contraste é percebido quando alguns entrevistados por Araújo (2013) falam que apesar da vida difícil é bom morar no sertão.

Este sentimento de contraste é bem marcado pelo jogo de opostos entre a seca e a beleza conferida ao espaço pelo eu-lírico. Porém, mesmo transfigurando a beleza deste campo, reconhece-o enquanto momento ruim e passageiro pela falta da chuva que, conseqüentemente, traz tristeza para a terra e para o eu-lírico. Assim, Guerreiro (2007) afirma:

O olhar artístico, que apreende o mundo esteticamente, confere beleza ao sertão, vendo no sofrimento a intensidade emocional motivadora da poesia. A realidade amarga, violenta e cruel é transposta para outro plano, através da inventiva da linguagem poética. Isto é, o poeta recria o sertão transferindo-o do circunstancial para o universal (GUERREIRO, 2007, p. 88).

No terceiro verso, há uma anulação do diálogo com a terra e, em busca de solução para esta, há um diálogo com uma instância superior, representada pela figura de Deus. O poeta clama a um Deus, que pode ser entendido como um Deus qualquer, mas com característica superior e sem identidade fixa. Ainda nesse verso, o eu-lírico especifica o Deus, ao qual este se refere, atribuindo uma relação de pertencimento (ao meu Deus); este Deus não pode ser qualquer um, mas o Deus o qual o eu-lírico professa. Observa-se aí que esta relação com o divino não fixa a identidade de Deus como pertencente a uma categoria religiosa.

Posteriormente, ainda no mesmo verso, há uma referência ao Deus de Abraão, o qual restringe ainda mais a relação de pertencimento e estabelece uma afirmação identitária com a comunidade cristã judaica, à qual, segundo Guerreiro (2007), o compositor sofre influência devido a genealogia familiar. Dados biográficos apontam que o poeta possui uma forte influência da ideologia protestante, devido a formação familiar materna.

Neste verso, o eu-lírico menciona o Deus de Abraão, para representá-lo, segundo os preceitos bíblicos e da ideologia cristã, pois a figura de Abraão representa o pai da fé das nações. Assim, a referência ao Deus de Abraão, assume uma relação identitária com a formação cristã em geral, independente de ser judaica, protestante ou católica. Portanto, partilhamos do pensamento de que, independente da formação religiosa do artista, a sua arte se aproxima mais da religiosidade popular, pelo fato do “sertanejo ser devoto de Deus, de Jesus Cristo e de vários santos” (OLIVEIRA, 2013, p. 143).

O lamento do eu-lírico para a grandeza da divindade, a qual a maioria das religiões de fé cristã professa, dramatiza a dimensão hiperbólica do sofrimento deste povo e da terra, o qual só um Ser supremo pode olhar e lhes retirar o sofrimento.

Além disso, ainda confere ao divino a responsabilidade pelo bem (todo bem é de Deus que vem). Nesta perspectiva há uma conformação em relação à situação de existência, pois a visão é de que o divino é responsável por tudo de bom que acontece nesta terra e, ao homem que essa dádiva, deve ser grato a figura suprema. Porém, aquele que não possui o bem desejado, deve pedir ao divino, que proverá sua súplica. Desta forma, a experiência ou a cosmovisão nesta composição é baseada na fé. Pelas ideias apresentadas na canção, a fé é suficiente para explicar certos fenômenos que se sucedem no Sertão e até mudar realidades, sendo exemplificado na canção, com a epifania da chuva.

Nesses versos, após o diálogo com o divino, o compositor situa o Rio Gavião enquanto lugar sombrio, a espera da chuva, a qual trará um novo tempo. Apesar de ser um lugar sombrio e de espera, o eu-lírico remete ao Rio Gavião como espaço que o sensibiliza para a imaginação poética.

Dessa forma, além de conferir beleza ao Campo Branco, este lugar seco é motivo de inspiração, enquanto lugar que o encanta e é a circunstância das canções-poemas elomarianas (no meu coração vou ter relampo e trovão / minha’álma vai florescer). Assim, o ambiente penoso e árido do Sertão, devido à falta de chuva, não corresponde à falta de arte e poesia do olhar sertanejo. Tal verso evidencia que o baiano do sertão, apesar da seca, possui uma força interior que o sensibiliza para conferir beleza ao campo branco, expressão relativa à caatinga.

O poeta contrapõe o tempo presente – visto como ruim – ao tempo futuro, o qual está perto de chegar – transposto como um momento de espera e que trará prosperidade e alegria à terra. A chegada da chuva instala um momento de prosperidade e fertilidade. Nesta perspectiva, os elementos naturais, como a trovoada e o relâmpago, anunciam a chegada do novo tempo. A trovoada, elemento que traduz os sinais apocalípticos, com a sua chegada é capaz de mudar a ordem natural das coisas, pois até o animal (marrã) dá á luz antes de completar seu ciclo biológico.

Assim, a metáfora das marrãs parindo antes do tempo certo representa a instauração de um novo tempo que simboliza, para o povo do sertão/baiano, o renascimento. Dessa forma, a trovoada representa as boas novas, trazendo uma mudança de estado para a caatinga. A trovoada pressupõe a chegada breve da chuva, em que será possível fazer projetos para dias melhores, momento de bonança e de fertilidade.

Como ressaltamos anteriormente, esta canção traduz a cosmovisão do sertão baiano, especialmente do homem do campo. A canção começa dialogando com a natureza e termina mostrando o conhecimento de mundo do povo do sertão, o qual é capaz de entender os signos da natureza (este tempo de vinda está perto de vir / sete cascas aruêra contaram pra mim).

O rodar da tatarena alude imagetivamente às mudanças cíclicas das estações, trazendo o florescimento. Assim, o florescimento da tatarena é caracterizado pela flor amarela que demonstra uma correspondência entre o estado de beleza da terra e do homem. Deste modo, em *Campo Branco* é retratada a seca do sertão baiano e ao mesmo tempo a esperança dos dias de fertilidade, de chuva.

Como discutimos acima, Campo Branco retrata a seca do sertão baiano e o sentimento deste povo de esperança em dias melhores com a chegada da chuva para trazer fertilidade à terra. Entretanto, quando este momento não chega, o sertanejo se vê obrigado a procurar melhores condições de subsistência. Em certas ocasiões, não há outra providência a adotar e o sertanejo se vê obrigado a deslocar-se para os centros urbanos, inclusive movimentando-se para outras regiões como o sul do país. O momento da migração é retratado na canção *Curvas do Rio* (MELLO, 1979), transcrita abaixo:

Curvas do Rio

Vô corrê trecho
 Vô percurá ã'a terra preu podê trabaiaá
 Pra vê se *dexo/ê/*
 Essa minha pobre terra véia discansá
 Foi na Monarca a *primera* derrubada
 Derna d'intão é sol é fogo é tai d'inxada
 Me ispera, assunta bem
 Inté a boca das água qui vem
 Num chora conforma mulé
 Eu volto se assim Deus quisé
 Tá um aperto
 Mais qui tempão de Deus no sertão *catinguero*
 Vô dá um fora
 Só dano um pulo agora in Son Palo Triang' Minero
 É duro moço esse *mosquero* na cûzã
 A corda pura e a cuiá sem um grão de farinha
 A bença Afiloteus
 Te *dexo/ê/* intregue nas guarda de Deus

Nocença ai sôdade viu
 Pai volta pras curva do rio
 Ah mais cê veja
 Num me resta mais creto pra um furnicimento
 Só eu caino
 Nas mão do véi Brolino mermo a deis pur cento
 É duro moço ritirá pro trecho alei
 C'ua pele no osso e as alma nos bolso do véi
 Me ispera, assunta viu
 Sô *imbuzero* das *bera* do rio
 Conformo num chora mulé
 Eu volto se assim Deus quisé
 Num *dexa/ê/* o rancho vazio
 Eu volto pras curva do rio

A canção dramatiza a migração do sertanejo de sua terra natal para São Paulo e/ou Triângulo Mineiro, em busca de uma melhor condição de vida. Os dois primeiros versos mostram que o eu-lírico sai da sua terra em busca de trabalho e ao mesmo tempo demonstra um cuidado com a terra ao deixá-la descansar, visto que esta se encontra velha, sinônimo de infertilidade ou improdutividade. Em seguida, o eu-lírico denuncia a derrubada da vegetação nativa como precursora do envelhecimento da terra, tendo como consequência a seca. É provável que “Monarca” faça alusão à monarquia, referência ao princípio da ocupação territorial do sertão que, por conseguinte, deforma a paisagem e traz sofrimento para o povo sertanejo (Derna d'intão é sol é fogo é tai d'inxada). Deste modo, o eu-lírico se coloca como memorialista de um momento histórico que agrediu o sertão baiano e que, segundo esta música, até hoje sofre a consequência da derrubada. O poeta cantador mostra em seus versos que “as primeiras dificuldades dos sertanejos em sobreviver em suas terras são identificadas no período da monarquia brasileira” (OLIVEIRA, 2013, p. 130).

Pensando em momentos históricos significativos para o sertão brasileiro, Oliveira (2013) situa duas possíveis interpretações para pensar o contexto aludido nos versos de *Curvas do Rio*. O primeiro faz referência à Lei de Terras, número 601 sancionada em 1850. Esta lei, segundo Oliveira (2013), deu a posse de terras aos grandes latifundiários e proibiu a doação de sesmária. Assim, para o sertanejo obter a propriedade da terra, haveria de comprá-la de um proprietário que seriam os grandes latifundiários ou o próprio governo. Logo, os camponeses, por não dispor de recursos para investir na posse de uma terra de melhor produtividade, compravam as terras inférteis ou estabeleciam laços de compadrio para acessá-la “implicando na restrição do usufruto e aumentando a restrição fundiária” (OLIVEIRA, 2013, p.131).

A segunda interpretação possível para o momento histórico referido na música faz referência, conforme Oliveira (2013), às frequentes secas ocorridas no século XIX. Essas secas afetavam mais os pequenos proprietários, consequência da Lei 601/1895. Como o pequeno proprietário não dispunha de recursos para comprar terras, em volume e qualidade, terminava

adquirindo áreas pequenas e com pouca produtividade. Acrescente-se a isso, o caráter protetor do governo em função do latifúndio, pois quando a seca o afetava o governo ajudava os grandes proprietários. Sendo que, aos pequenos lavradores, ante a desproteção do Estado, só restava-lhes como alternativa pedir empréstimo ao grande proprietário de terra ou ao agiota. Quando estes sertanejos não conseguiam quitar a dívida desses empréstimos, só lhes restava vender os poucos bens, em geral ao credor, e migrar para outras regiões que atraíam a mão-de-obra com baixa qualificação profissional. No caso da canção, São Paulo ou Triângulo Mineiro representam o destino provável do migrante sertanejo. E isto, é singularizado quando o pai viajante mostra que não tem crédito, nem para fazer um financiamento.

Os estudos de Oliveira (2013) apontam que a vida no campo se transforma com o advento do capitalismo. A situação do sertanejo se agrava, visto que não há mais espaço para uma vida alternativa, pois tudo se transformou em capital, logo tudo deve ser pago. Esta música dramatiza tal situação, em que falta tudo, os mantimentos básicos, “a cuia” sem farinha e a corda sem o “jabá”. Isso significa dizer que não existem mais as condições básicas de subsistência. Diante desta situação, resta-lhe resistir as intempéries do sertão, viajando para o sul em busca de trabalho.

Esta escolha de migrar para outro lugar, mais forte economicamente, não é fácil, pois o eu-lírico sofre muito. O conflito do sujeito que migra por necessitar sair da sua terra é o tema de *Curvas do Rio*. Este drama é caracterizado pelas coisas que o sertanejo tem que deixar (a terra, a mulher e os filhos).

Como bem dramatiza a canção, o exílio pode ser, conforme Ivana Gund (2006, p. 20), “definido como a privação da terra, e, como reflexivo, afastar-se dela, implica um desenraizamento, um deslocamento espacial”. Assim, a condição exílica do povo do sertão baiano pode causar fissuras, tanto no próprio migrante quanto nas pessoas que ficam, provocando, assim, uma cisão na identidade. Com o exílio nasce no indivíduo a esperança de preservação da identidade sertaneja,

No exílio, o homem conserva o desejo de guardar sua cultura, sua identidade, para um dia retornar ao lugar mítico construído em sua memória e restaurar os laços rompidos. Esforça-se, para isso, em preservar-se, até que possa regressar do exílio e recomeçar sua vida, a partir do momento em que se deu a separação (GUND, 2006, p.23).

Este pai viajante tem esperança em voltar para a sua terra, pois ele deixa laços familiares e afetivos. Logo, tem a esperança de voltar no momento em que houver água. Assim, o eu lírico perde a noção de tempo para voltar e tem como perspectiva de momento de volta, a chegada da água. Mas como esse tempo é incerto, conforma-se na fé e coloca Deus como responsável pela suposta volta (eu volto se assim Deus quisé). Assim, é colocado nas mãos do divino o destino do eu lírico quanto

à sua volta. Também caberá a essa instância espiritual a proteção dos filhos, na ausência do progenitor.

Novamente o eu-lírico situa o tempo e restringe o local. O viajante mostra que este é um tempo atípico no sertão catingueiro, denominado como “tempão de Deus”, que poderia ser sintetizado como um período tão difícil e longo, o qual parece não ter fim.

Ao estabelecer o espaço do sertão catingueiro como terra a qual está enfrentando este momento difícil, o poeta estabelece dois lugares como as alteridades para subsistência e equilíbrio econômico, São Paulo e o Triângulo Mineiro. Mas, esses espaços são para uma passagem rápida, sem uma relação de pertencimento, sem criar raízes (Só dano um pulo agora in Son Palo Triang’ Minero).

Apesar das dificuldades vivenciadas neste momento que a música memoriza, o eu-lírico assume uma afirmação identitária frente ao sofrimento, recorre a sua raiz cultural para assumir uma postura de resistência. Esta resistência, própria do povo sertânico, é metaforizada pela presença dos “umbuzeros”, que resiste as intempéries climáticas. O eu-lírico assume uma identidade de resistência, ao afirmar que é “imbuzero das bera do rio”, assim, assume uma posição que não se rende diante de cenários adversos, pois o sertanejo baiano continua forte para lutar e voltar ao seu lugar de origem. Ao afirmar uma identidade metaforizada pelo umbuzeiro, o eu-lírico estabelece uma diferença entre pertencer ao sertão e ser de outro local. Ser umbuzeiro significa fincar suas raízes, sobreviver às mudanças climáticas e, sobretudo, resistir a seca. Assim, o compositor faz uso de um estereótipo positivo sobre a vida cotidiana do sertanejo para afirmar sua identidade. Ter característica de um forte é, sobretudo, ser resistente. Deste modo, é este estereótipo que é afirmado várias vezes para a construção da identidade deste povo do sertão Baiano.

As visões valorativas do sertão elomario são baseadas em um tempo que já existiu, mesmo que no plano mítico, e do qual o eu-lírico sente saudades. Assim, sua arte configura-se como uma resistência no plano simbólico. Em *Curvas do Rio*, o umbuzeiro é sinônimo dessa obstinação de viver o sertão, apesar da seca. Logo, tem-se uma resistência política e também cultural, pois o sertão, ainda hoje, é visto como um local esvaziado em vários sentidos. Porém, Elomar Figueira Mello, ao escolher elementos da tradição do sertão-baiano para compor sua arte, aliada à questão da religiosidade, se coloca no contradiscurso dessa visão que se propõe moderna e que configura boa parte do imaginário sobre a Bahia.

As músicas analisadas até o momento, *Campo Branco* e *Curvas do Rio*, foram compostas na variante linguística sertaneja. Referente ao aspecto linguístico, Silva (2009) enfatiza como um dos elementos que coloca em relevo a problematização sobre a linguagem popular na ficção literária. Se pensarmos no aspecto de formação do estado da Bahia constataremos, junto com Batisde (*apud*

Oliveira, 2002) que a Bahia é diversa em seu aspecto cultural, geográfico, social, dentre outros. A poética elomariana evidencia essa variação cultural, principalmente no aspecto linguístico, com a variação dialetal, tanto na ficção em prosa, quanto poética (SILVA, 2009).

Em uma tentativa de representar uma identidade sertaneja, embora a obra esteja relacionada a Sertanílias: romance de Cavalaria, de Elomar, mas que pode ser aplicada às composições musicais, as quais referimo-nos como poemas, Silva (2012, p. 4) afirma:

Numa busca pela raiz sertaneja, o escritor rememora a idade medieval; resgata valores da cultura ibérica; dialoga com o imaginário cultural e popular, interpondo-se no enredo pelas raízes contidas na memória do sertão pelas típicas cantigas, negando o urbano e categorizando o sertão e suas identidades.

Ora, as identidades, como afirma Hall (2007), são consolidadas no discurso e não fora dele. Logo, a escolha desses elementos simbólicos, para representar outra identidade que não dialoga com a baianidade vigente, é uma forma de classificar e de identificar os que pertencem a tal contexto, demarcando sua alteridade.

Vale ressaltar que a escolha desses referentes simbólicos para representar o sertão, com o apagamento do urbano é, assim como foi consolidado no discurso hegemônico sobre a baianidade, uma relação de afirmação identitária, que tende a selecionar o que pode fazer parte da cultura sertaneja daquilo que não integra a mesma.

Este artista baiano representa uma voz singular em relação ao que foi configurado historicamente a respeito do sertão nordestino. Desde modo, a composição elomariana sensibiliza quanto a relação de pertencimento, fortalecendo ainda mais as raízes identitárias. Assim, a Canção da Catingueira (MELLO, 1972) metáforiza esta relação com a terra de origem:

Canção da Catingueira

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

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

Maria, minha Maria
 Meu ainjo de pés nos chão
 Quando tu fores pela estrada
 se ouvires a canção

se do fundo das águas
 ouvires a canção
 Não tenhas minha amada
 temeroso 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

Esta Canção faz referência a uma personagem feminina, retirante do sertão, que o amado lamenta por esta precisar viajar, certamente para a cidade, em busca de melhor condição de vida. O eu-poético pede para que a amada, Maria, não vá embora, pois tanto deixará como levará saudades. Assim, como já salientado, a necessidade de migrar para outro local, não é uma decisão fácil, pois deixam saudades, laços familiares e amorosos, entre outros. Entretanto, o maior sofrimento na *Canção da Catingueira* é a possibilidade da amada esquecer suas raízes, de Maria perder suas referências identitárias.

Como podemos perceber, as identidades são construídas através de referentes simbólicos, aos quais manifestam os modos de vida de um determinado povo. Se observarmos a representação atribuída à baianidade, pode-se concluir que a maior indústria de representação da identidade baiana é o carnaval, com músicas para o consumo, que criam estereótipos sobre os modos de vida do povo baiano. Constantemente, a mídia televisiva, atualmente também conta com a divulgação via internet, propagam esse viver da Bahia selecionando e, por extensão, excluindo vozes.

Quando deslocamos o olhar do contexto urbanocêntrico e observamos as manifestações culturais que afloram no interior do Estado nos será possível perceber o quanto é rico o repertório simbólico do sertanejo baiano. Assim, as manifestações culturais deste povo “sertanez”, como nos fala Elomar, os quais singularizam a vida em comunidade, fortalecendo, ainda mais, o espírito de resistência do sertão baiano. Entre as celebrações que fazem parte das tradições sertânicas existe o São João, o Reisado, o Bumba meu boi, entre outras. Estas são o alicerce para nutrir as vivências do sertanejo. Segundo Araújo (2013) as manifestações culturais destes rincões movem a alma e o corpo dessa população, trazendo uma coloração através das quadrilhas, das cantigas, dos versos entre outros.

Deste modo, analisaremos a canção, *Função* (MELLO, 1978), que traduz a força da tradição cultural que está representada, cada vez mais fortalecida no interior do estado, nos festejos de São João:

Função

Vem João
 traís as viola siguro na mão
 pega a mandureba atiça os *tição*
 carrega pru *terrero* os banco e as *cadera*
 e chama as minina pra rodá o baião
 Nós dois sentado junto da *foguera*
 vamos fazê a nossa *brincadera* e cantá
 a lijera moda de *lovação*
 em homenage ao nosso São João
 e pra acabá cum a saudade *matadera*
 você canta lijera, canto moirão
 você canta lijera, canto moirão
 ai meu São João, lá das aligria
 ai meu São João, lá das aligria
 a saudade cada dia mais me dói no coração
 Vem João, vamos meu bichin cantá o moirão
 tem um bicho roeno o meu coração
 cuano eu era minino a vida era *manera*
 não pensava na vida junto da *foguera*
 brincano cun's irmão a noite *intera/ê/*
 sem me dá qui esse tempo bom
 haverá/é/ de passá
 e a saudade me chegá essa fera/é/
 quem pensá qui esse bicho é da cidade
 s'ingana a saudade nasceu cá no Sertão
 na beira da *foguera* de São João
 na beira de uma *foguera* de São João
 ai meu São João, lá das aligria
 ai meu São João, lá das aligria
 a saudade cada dia mais me dói no coração

Ao ouvirmos esta música e observarmos a letra, embora se trate de uma manifestação cultural bastante conhecida, nos causa certa estranheza. Além disso, a festa de São João, na atualidade, está sendo uma festa que está se modernizando e, por conseguinte, perdendo aspectos relativos à tradição, visto que, a lógica do capital também se apropria do contexto rural. Quem sai para ir visitar uma cidade do interior, no período junino, certamente olha anteriormente a programação para ver quais são os cantores que estarão no palco. As prefeituras investem bastante, porque sabem que terão o retorno financeiro. Os cantores escolhidos para cantar nas festas juninas são, na maioria das vezes, aqueles que estão fazendo sucesso no momento, pouco importando o repertório e o ritmo que será cantado.

Já no sertão baiano, ou sertão profundo, no dizer de Elomar, percebemos uma valorização e resistência das tradições culturais. Na música em estudo, Função, esta estranheza das pessoas que escutam essa música ocorre por dois fatores: primeiramente, por causa da linguagem empregada e, segundo, porque Elomar faz uso de elementos que marcam uma identidade sertaneja, o que dificulta

a compreensão de quem está fora deste contexto. Logo, quem não faz parte desta cultura não consegue visualizar a representação identitária singularizada pela letra.

A música começa com um verbo imperativo fazendo um convite para João vir e trazer alguns elementos para os festejos, como o violão, a mandureba, a cadeira, acender a fogueira e a dança de baião. Esse “João” parece se tratar de um amigo do eu-lírico, pois é diferente a forma grafada e pronunciada quando faz referência a uma pessoa de quando está se referindo à festividade. Além disso, “João” tem o poder de se fazer presente de forma concreta, pois é convidado para sentar junto da fogueira e celebrar o São João junto com o eu-poético. Logo, quando faz referência à festividade é utilizado o termo São João.

Ao que parece, o João, o qual o eu-lírico faz referência é uma pessoa da qual o mesmo sente saudade, por não estar mais próximo. O motivo da ausência não é revelado, mas trata-se de alguém que compartilhava com a voz poética a mesma cosmovisão, compartilhava a arte de celebração junina. Deste modo, a figura de “João” representa uma pessoa que possui um passado que traz saudades. Este lugar de saudade pode ser representado pela falta que faz o moirão, o qual o “João” representaria, e a lijera, esta seria cantada pelo eu-lírico. Essas duas representações artísticas, a ligeira e o mourão, juntas, ora se opondo, ao lado da fogueira, trariam a alegria para a celebração numa louvação ao São João.

Embora a celebração do São João, como em toda festa, objetive comemorar através da dança, da bebida e das músicas, este é o momento, também, da reflexão. É, ao lado da fogueira, o momento que eu lírico faz uma análise sobre o viver e ao mesmo tempo sente saudades. Assim, a festa de São João vislumbrada na canção, é a festa que converge a dança do corpo (com o baião) e o exercício do pensamento. Portanto, a manifestação cultural que o eu-lírico dá voz, é uma manifestação cultural que valoriza a tradição e que, ao mesmo tempo, não se reduza a um festejar mecânico, mas que vise a interação entre o corpo e a mente, fortalecendo ainda mais a subjetividade e a relação de pertencimento identitário.

Esta relação de pertencimento é configurado quando o eu-lírico se apropria de um sentimento como próprio do Sertão. Assim, o eu-lírico estabelece uma diferença entre a vivência do sertão e a da cidade, sendo o primeiro o ambiente motivador da saudade. As músicas de Elomar Figueira Mello são representantes dessa cultura singular, pois a vida sertaneja é marcada pela travessia. Quando dificulta a condição de sobrevivência nos confins do sertão é necessário ter coragem para sair das suas origens, deixar sua gente e labutar pela vida afora, na cidade. A vida no sertão é marcada pelas travessias que, para os que saem das suas origens, sentem saudades das pessoas que ficaram e do lugar de origem (quem pensá qui esse bicho é da cidade/ s’ingana a saudade nasceu cá no Sertão/ na beira da foguera de São João).

Nessa canção, traduz-se a força das tradições sertânicas. A manutenção dessas manifestações culturais do sertão baiano, foco do nosso trabalho, tem sido um trabalho constante de afirmação identitária no sertão. Visto que, as manifestações culturais servem de força motriz e alicerce na vida cotidiana do povo sertanejo. Assim, a manutenção da tradição cultural não deve ser vista como algo estático, fixo, porque vai de encontro ao próprio movimento das transformações sociais.

Compreendo tradição cultural como expressão polifônica do *ethos* que configura os repertórios simbólicos constitutivos dos grupos, comunidades e povos, nos contextos de sua vida vivente; como matriz formada por núcleos anímicos que traduzem valores, crenças e cosmovisões impregnadas nas instâncias incontornáveis do corpo e da alma, dos imaginários humanos [...] Assim, a tradição não está estacionada nem se projeta de modo estático, mas encontra-se em trânsito, nos compassos curvos e rítmicos do suceder das culturas, das vicissitudes da saga humana (ARAÚJO, 2013, p. 108).

Deste modo, o meio artístico apreende a tradição cultural, renovando-a para que não desapareça nos ciclos históricos e, conseqüentemente, da vida. É oportuno comparar a tradição à metáfora de um rio, o qual passam séculos e continuam o mesmo, no entanto suas margens e ritmos, assim como as águas, se modificam. A tendência das margens do rio é que, devido ao movimento das águas durante o tempo, fiquem mais largas (ARAÚJO, 2013).

Embora a comemoração junina faça parte da tradição sertaneja, faz-se necessário dizer que esta manifestação não surgiu no Brasil, mas sim nas “antigas tradições da humanidade”, Araújo (2013). A fogueira, emblema maior da celebração do São João, relaciona-se com os rituais pagãos, em que o fogo era símbolo da purificação.

O festejo junino, com a intensidade da presença da fogueira, relaciona-se com os rituais pagãos de tempos remotos em que esses povos lidavam com o fogo, considerando-o como elemento purificador. Dentre esses rituais, são ilustradores os cultos egípcios em homenagem e louvor ao sol, à sua força e poder e de sacrifício aos deuses da fertilidade em que se pedia a estes a proteção para a vida e a abundância nas colheitas. Os Celtas acendiam grandes fogueiras em seus rituais celebrativos (FELIPE *apud* ARAÚJO, 2013, p. 119-120).

Segundo Araújo (2013), essas antigas tradições são marcadas pelos ritos de celebração à fertilidade da terra e o culto da colheita. Nestas celebrações, os espíritos ruins, responsáveis pelas secas e pelas pragas atingem as lavouras, eram expulsos daquela plantação e/ou colheita.

Já na tradição romana, as celebrações de junho eram realizadas em homenagem a deusa do amor conjugal e da fertilidade, Juno. Segundo Araújo (2013), esse aspecto casamenteiro das celebrações juninas é percebido atualmente nos festejos, especialmente no culto a Santo Antônio. Segundo o mesmo autor, durante as celebrações essas civilizações enfeitavam os mastros das

árvores e dançavam ao redor, em celebração à vida, à natureza. Outro aspecto que a nossa cultura herdou, principalmente a nordestina.

A fogueira, na tradição cristã, segundo Araújo (2013) faz referência ao nascimento de São João Batista. De acordo, com o mesmo autor a mãe de João acendeu uma fogueira para comunicar a Maria, sua prima, que seu filho havia nascido. Deste modo, “o cristianismo absorve os referidos rituais pagãos, com a força dos festejos, adaptando-os aos seus valores, incorporando-os a seus símbolos e significados e associando a festividade pagã ao nascimento de São João Batista, em 24 de Junho” (ARAÚJO, p.120 2013).

Para o pesquisador da cultura sertaneja, esta festividade foi transportada ao Brasil com a chegada dos jesuítas junto com sua conformação de fé. Assim se explica a chegada dessa festividade ao Brasil; porém, com o tempo, os festejos foram sendo ressignificados através da presença de referentes culturais da cultura indígena e africana. Deste modo, Araújo (2013) mostra que o hibridismo entre a cultura europeia, africana e indígena foi responsável pelo formato contemporâneo do São João. Manifestação popular que aglutina aspectos diversos, o casamento caipira, as adivinhações, as quadrilhas, as simpatias, dentre outros. Assim, a festividade junina ganha o colorido e múltiplos significados nos dias atuais.

No sertão baiano, as celebrações de São João são realizadas ao redor da fogueira. Este momento é marcado por danças, conversas, brincadeiras e cantigas. Assim, este festejo é singularizado pela afirmação de laços de afetividade e companheirismo. Ao tempo em que reafirma a identidade sertaneja.

Deste modo, a música *Função*, manifesta a riqueza cultural que é o viver sertânico. Ao se apropriar de uma manifestação cultural que não é de origem brasileira, mas que historicamente o Brasil incorporou enquanto tradição. O olhar artístico apreende esta riqueza simbólica, mostrando elementos que caracterizam a cultura do sertão baiano (baião, mandureba, moirão e lijera, entre outros). Assim, o compositor afirma aspectos da identidade sertaneja, sendo porta-voz de uma cultura singular. Além disso, a composição eleomariana valoriza os modos de vida da tradição do sertão baiano.

Em *Função*, o poeta cantador não somente situa o sertão como riqueza cultural, mas dá-lhe um sentir universal (a saudade). A saudade como um sentimento que surge no sertão, segundo o eu-lírico, é uma justificativa para sair do circunstancial e abordar um sentimento universal. Essa saudade pode ser referir-se à arte do povo que as festas modernas não valorizarem mais, abrindo mão de uma subjetividade. As pessoas que festejam o São João, em sua maioria, não sabem por que bebem e dançam. Na realidade vivemos um momento da superficialidade nas artes e nas celebrações culturais. O eu-lírico faz um convite para sair da superficialidade da celebração e

exercitar a subjetividade ao lado da fogueira. Essa saudade que o eu-lírico possui ao lado da fogueira nos convida a refletir sobre nossa existência. Assim, em *Função*, somos tensionados a resistir aos ditames da modernização propugnada pelo modelo capitalista de sociedade no qual vivemos.

Embora critiquemos a modernidade, bem como os modos de vida plasmados neste paradigma, não há muito como escapar deste sistema que molda a sociedade e os seus valores, colocando a arte como produto para o consumo. Não há espaço para o artista que não se enquadra dentro desta perspectiva da indústria cultural. Assim, a possibilidade que um artista, como Elomar Figueira Mello, encontra para resistir aos ditames da indústria cultural foi através da produção e da gravação independente de sua obra.

4 O LOCAL E O UNIVERSAL NA POÉTICA ELOMARIANA

Através das composições analisadas, percebemos a ausência de vozes do conjunto que é configurado socialmente como identidade baiana. Do mesmo modo, o campo cede espaço à cidade, afinal os lugares escolhidos para o melhor viver estão representados em São Paulo e no Triângulo Mineiro. Na verdade, tais espaços simbolizam, no contexto da Bahia, a anulação simbólica da contribuição sociocultural do sertão baiano para o conjunto de nossas identidades. Nós temos o nosso centro de irradiação cultural, em geral restrito à capital do Estado e, no máximo, ao recôncavo. Assim como é constituída a identidade baiana, através da anulação do que é interiorano, do rural, sobretudo do viver sertanejo, Elomar utiliza dos mesmos artifícios ideológicos para afirmação da sua identidade e demarcação desta alteridade.

Quem não conhece a Bahia, sendo o único contato por intermédio da televisão, certamente estranha o que denominamos de outra conformação de identidade baiana. Entretanto, os referentes consolidados como representantes da baianidade não comportam os modos do viver sertânico. Essa baianidade configurada sócio e historicamente não contempla a diversidade cultural que há no estado, pois é diversa, portanto, plural.

Assim, Elomar questiona o discurso hegemônico da nossa identidade, ou melhor, que nos é atribuída, trazendo a tona uma voz que destoa dos referentes simbólicos de representação identitária. Essa voz é dissonante porque incorpora uma representação interiorana, a partir da perspectiva do sertão baiano. Além disso, coloca-se como porta-voz de uma cultura roçaliana, ressignificando, assim, o lugar de fala e de olhar sobre o que é ser baiano.

Deste modo, Elomar toma para si o direito de voz, de representar uma cultura marginal, trazendo à tona a questão da segregação cultural e política da cidade soteropolitana diante do sertão baiano.

Na composição *Campo Branco* vemos uma ressignificação do que é (ser)tão. Diferente de algumas representações literárias sobre esse espaço/tempo com o estereótipo da seca, do risível, do lugar feio, do extremo sofrimento, Elomar reconstrói este olhar apresentando-nos outras imagens. O sertão representado por Elomar é de contraste, apesar de ser seco, também é lindo, apesar de trazer sofrimento, também tem momentos de constantes alegrias, apesar de ser lírico, também é trágico. Esse olhar diferenciado que apreende a essência do viver no sertão baiano transfigura a dramaticidade do que é o viver nestes confins.

Ao contrário de como é vista a Bahia representada como um paraíso sem fim, conformado com os modos de vida praieiro, o que Elomar traz é contraste, é o mar seco com sua ambivalência e

sua dramaticidade do que é viver neste ambiente agridoce, como nos fala Miguel Almir Lima de Araújo (2013).

Já na letra de *Curvas do Rio*, o eu-lírico dramatiza a dificuldade de um pai de família em deixar a sua terra, seus laços familiares, em suma, suas raízes. A figura paternal, precisa deixar sua referência para prover a família, evidencia uma sociedade paternalista e sugere o deslocamento da estrutura familiar, afinal, o pai precisa sair do seio da família. O eu-lírico apresenta características de um homem paternal, forte, resistente a tudo e, sobretudo, com uma fé inabalável. Dessa forma, os versos simbolizam o sertanejo, representado através do umbuzeiro, o qual resiste a tudo, inclusive as intempéries climáticas. O eu-lírico mostra o sofrimento que é sair de suas origens e ir para terra do outro. A terra alheia, neste sentido, serve como porto para uma passagem rápida, para o viajante. É uma estada rápida, para suprir uma necessidade econômica, mais sem o objetivo de fincar raízes, pois já se pertence a outro espaço. Este lugar de espera e saudade encontra-se nas curvas do rio, provavelmente o Gavião, onde o eu-lírico almeja voltar. É este o lugar de pertencimento da voz poética, é este o lugar da saudade, logo, o lugar da relação de pertencimento.

A força dessa relação com as origens vê-se manifestada na música *Canção da Catingueira* a qual reforça a ideia da vida sertaneja como de passagem, composta de um eterno ciclo entre deixar sua terra natal e a incerteza quanto ao retorno. Esta música dramatiza o sofrimento do eu-lírico por sua amada retirar-se para terra alheia. Este sofrimento ganha maior densidade dramática quando o eu-lírico apela para que a amada, no decorrer da caminhada, esqueça até do eu-lírico, se necessário, mas não se esqueça da sua terra. Talvez por ser um elo entre os dois, no qual estaria na memória das vivências cotidianas. Mas, sobretudo, por ser uma relação identitária, para a amada não esquecer quem é, ou seja, a amada não deve esquecer sua origem. Desse modo, o estado de migração pode ser singularizado pelo processo travessia ou deslocamento. Sendo estes, não apenas uma travessia física, mas, sobretudo, cultural. É o medo do desenraizamento de sua amada que o eu-lírico teme.

Já em *Função*, celebra-se a tradição do São João no sertão baiano, apropriando-se da cultura sem perder o caráter inicial das antigas tradições da humanidade o qual tinha como rito a celebração da vida. Acrescente-se, a isso, a observação do título que reitera o caráter “funcional” dos festejos juninos. No entanto, se observarmos a possibilidade de reflexão meta-poético chegaremos à hipótese de que o compositor problematiza a função das duas artes, o moirão e a lijera, enquanto contribuição para a manifestação cultural do São João. Além disso, também, reflete-se sobre a representação da fogueira enquanto referência de busca da subjetividade que é manifestada através do sentimento da saudade. Se pensarmos nesta perspectiva, da função da música enquanto repertório de uma tradição, pode-se aludir a saudade do poeta a fase pretérita em que a arte e o

próprio São João tinham um poder simbólico de manifestação e afirmação dos valores enquanto representação cultural resistente a produção estética hodiernamente submissa à indústria cultural.

Ao observarmos as quatro canções, temos duas características comuns em todas as letras. O primeiro aspecto é a constatação de que as composições musicais situam o sertão enquanto espaço físico com as vivências, o clima, a migração, as relações econômicas e sociais e as tradições culturais deste povo. O segundo registro refere-se ao fato que, ao trazer esses aspectos regionais, o compositor utiliza o regional como circunstância para trazer a dramaticidade da existência humana. Ao fazer isso, o compositor sai da superficialidade da cor local e problematiza as questões universais.

Ora, ao trazer alguns aspectos do drama dos habitantes do sertão baiano, Elomar coloca, como primeiro plano, o conflito humano diante dos problemas sociais vivenciados no sertão. A forma como a linguagem se manifesta nessas composições, parece que nos coloca diante do drama que é conviver entre a situação exílica, sem perder a esperança em um dia voltar ao lugar de origem. Associado a isso, temos a saudade do vivido e do que não se pode mais viver. São esses dramas que perpassam toda a humanidade que Elomar traduz em suas canções, óperas, árias, dentre outros suportes estéticos. As canções evocam uma sensação nostálgica, de incompletude, da condição efêmera da passagem e da saudade. As músicas analisadas evidenciam esses sentimentos universais.

Em *Campo Branco* percebe-se o sofrimento do pertencer a um determinado local e com este espaço de isolamento e solidão aguardar a redentora providência divina, abordando assim, o sentimento de incompletude humano. O pertencimento de conviver no Sertão é permeado por contrastes, afinal o sofrimento do povo que vive o Sertão, reverte-se em contentamento ao sinal de chuva. Esta experiência, apesar das circunstâncias diferentes que permeiam a vida interiorana ou urbana, é comum a todos, pois sempre haverá pontos positivos e negativos para embasar nossas escolhas. Se no sertão baiano a seca e, conseqüentemente, o desemprego traz esse sentimento contrastante com a beleza do sertão baiano, na metrópole, embora a chuva seja constante e com maior possibilidade de trabalho, a violência faz com que as pessoas possam procurar o contexto rural, como escapismo para o problema social. Nesta canção temos o sentimento de esperança como universal. A música apresenta a religiosidade como uma forma de amenizar o sofrimento do sertanejo, mas é preciso perceber que a esperança não é vã, sua função é manter os sujeitos vivos no contexto adverso, pois há um sentimento de esperança no novo dia que virá.

Já nas composições *Curvas do Rio e Canção da Catingueira* o principal drama universal é a migração enquanto acontecimento que causa um desenraizamento e que implica uma transição. Esta transição não é apenas geográfica, mas nos valores que atravessam os modos de vida. É essa travessia que as composições de Elomar nos convida a vivenciar, a condição exílica. As canções-

poemas trazem uma sensação de que estamos no mundo de passagem e em constante busca de satisfação pessoal. Essa vida sertânica, sempre em movimento, com um sentimento de incompletude diante da magnitude da vida. Se o sertão é o mundo, então é este sentimento de travessia e deslocamento diante da nova situação vivenciada que nos torna universais.

Se a nossa condição é de travessia, durante o estradar somos imersos pelo sentimento de saudade das nossas vivências cotidianas, do tempo em que éramos movidos pelo sentimento fraternal, do tempo em que sentávamos ao lado da fogueira para “prosear” com os irmãos de destinos itinerantes, como bem simboliza os versos de *Função*. Embora nesta canção o eu-lírico aproprie-se da saudade como sentimento que nasceu no sertão, ao lado da fogueira, a saudade é compartilhada por todos os povos. Entretanto, quem vive no exílio sabe com maior profundidade o que é a saudade. Ao lado da fogueira, traz-se a memória dos familiares e dos amigos que viajaram para a cidade em busca de melhores condições de vida, mas alguns jamais retornarão. E, aqueles que voltam, não são os mesmos, pois durante a viagem foi necessário traçar novas rotas, novos caminhos; logo, foi necessário apreender novos valores. O processo de travessia exige um movimento, assim, quem passa por este processo tende a ser reconstituído no plano complexo das identidades.

Portanto, Elomar através do embricamento entre as características regionais e universais traz visceralmente o drama da existência e coexistência do humano. É por meio da inventiva da linguagem que o artista potencializa as tramas do viver do sertão baiano. Neste sentido, há uma linha tênue entre realidade e ficção, algo indispensável para a produção artística.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mediante as discussões sobre a representação da identidade baiana fica explícita a relação de poder na determinação dos símbolos identitários da baianidade. Os referentes simbólicos de representação, consagrados midiaticamente do que é o modo de vida dos baianos, não conseguem dar conta da diversidade do estado da Bahia.

Nessa pesquisa, não se quis negar a existência de representações identitárias consolidadas no cenário urbano e litorâneo da Bahia, porém através da análise das composições de Elomar Figueira Mello nos parece razoável pensar o quanto esses referentes com maior visibilidade não traduzem as manifestações culturais, artísticas que afloram no interior baiano.

Se, por um lado, a Bahia litorânea não dá conta da diversidade de vozes que ecoam dentro do conjunto do estado, a representação da identidade do sertão baiano, apresentado neste trabalho, também, não conseguiria aplainar este imenso tabuleiro cultural presente neste território, justamente por reconhecerno-nos inseridos num plano multicultural.

Durante a pesquisa, evidenciou-se a violência simbólica da Bahia litorânea em relação às outras culturas presentes neste estado. Chamamos a atenção de que as identidades são construídas por uma ideologia de agentes – através da arte, da língua e da ciência – em função da integração social, no entanto, esta integração é, na verdade, excludente. Neste sentido, estes agentes legitimam, de uma forma única, o interesse de uma classe dominante.

Deste modo, apesar desta pesquisa mostrar que dentro de um discurso ideológico acerca da baianidade foram silenciadas outras culturas presentes no nosso território, tem-se a consciência de que a identidade, mesmo pensada no plural, será sempre construída por um processo de negação da alteridade. No entanto, apesar de saber desta característica da demarcação identitária, espera-se ter contribuído para mostrar o quanto a voz de Elomar Figueira Mello é dissonante da baianidade vigente no cenário hegemônico contemporâneo. Logo, a questão que nos parece cara seria a percepção de que certas manifestações culturais de um contingente populacional numeroso foram/são negligenciadas ou secundarizadas discursivamente.

Assim, o artista Elomar se configura dissonante da baianidade, primeiramente por ser porta-voz de uma cultura marginal: o sertão baiano. E, também, por não se render aos ditames da lógica da indústria cultural. A identidade baiana, representada por Elomar, não atrai o interesse da indústria cultural, pois representa a Bahia esquecida, também vista como sinônimo de atraso, a qual o estado não deseja dar visibilidade.

Diferente da representação do nordestino enquanto pessoas risíveis, como mostra a mídia televisiva, sem cultura e com modos de falar “errado”, nota-se, através das composições musicais

de Elomar, uma ressignificação desse lugar, valorizando o modo de vida do sertão baiano. O artista traz em suas composições os dramas pelos quais perpassam a vida cotidiana dos que habitam esse espaço/tempo. É a vida marcada por contrastes que entra em cena. A vida nesses rincões, marcada pelo sofrimento, descaso político, tragédia cotidiana, mas, apesar de tudo, bela, pois se tem esperança em dias melhores, logo, também lírica. Esta representação do sertão baiano coloca em evidência que a Bahia não é só praia e festa, mas, sobretudo, viver na Bahia é, também, atravessar o “mar seco” com resignação e fé em dias melhores.

Assim, embora os referentes simbólicos identitários de baianidade não comportem o modo de vida do sertão baiano este trabalho, por meio da voz elomariana, sintetiza a beleza poética da condição sertaneja, conferindo, então, à arte de Elomar um lugar reservado aos grandes artistas que através do contra-discurso hegemônico inscrevem outras baianidades.

REFERÊNCIAS

- ALBERGARIA, Roberto. *O que é identidade cultural*. Disponível em: < <http://www.sbpccultural.ufba.br/identid/semana1/alberga.html>>. Acesso em 31 de maio de 2009.
- AIBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2001.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo. Cia das Letras, 2008.
- ARAÚJO, Miguel Almir Lima de. *Sertania: sabenças de uma saga agridoce*. Feira de Santana: UEFS, 2013.
- BARTHES, Roland. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do colégio de França*. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005. p. 7-47.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução Fernando Tomaz. 10. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões: campanha de Canudos*. São Paulo: Três, 1984.
- GUERREIRO, Simone. *Tramas do sagrado: a poética do sertão de Elomar*. Salvador: Vento Leste, 2007.
- GUND, Ivana Teixeira Figueiredo. *Por esta terra... destinos itinerantes: os caminhos do sujeito migrante em Antônio Torres*. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2006.
- HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. São Paulo: DP&A, 2005.
- HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (org). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 103-133.
- MACHADO, Ana Maria. *Contracorrente: conversas sobre leitura e política*. São Paulo: Ática, 1999.
- OLIVEIRA, Helder Canal de. *Elomar Figueira Mello e antropologias "periféricas": identidade e crítica à "modernidade"*. Uberlândia: UFU, 2013.
- OLIVEIRA, Paulo César Miguez de. *A organização da cultura na "cidade da Bahia"*. Salvador: Edufba, 2002.
- MELLO, Elomar Figueira. *Das barrancas do Rio Gavião*. Rio de Janeiro: Polygram, 1972.
- MELLO, Elomar Figueira. *Na quadrada das águas perdidas*. Salvador: UFBA, 1978.
- MELLO, Elomar Figueira. *ConSertão*. Rio de Janeiro: Kuarup, 1982.
- MELLO, Elomar Figueira. *Dos confins do Sertão*. Munique: Trikont, 1986.

- PACHECO, Joice Oliveira. *Identidade cultural e alteridade: problematizações necessárias*. SPARTACUS – Revista Eletrônica dos Discentes de História, 2004.
- PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Fapesp, 1999.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Comunicação, mídia e cultura na Bahia contemporânea*. Bahia – Análises & Dados. Salvador/BA. SEI, v.9, n.4, p.74-89. Março 2000.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- SILVA, Tatiana Cíntia. *Prosa e poesia elomariana: cultura, memória e identidade do povo do Sertão*. In: I SENALIC. São Cristóvão: UFS, 2009.
- SILVA, Tatiana Cíntia. *Identidades Polifônicas em Sertanílias: uma travessia entre o Sertão e o medieval*. In: GELIC/UFS: São Cristóvão, 2012.
- VASCONCELOS, Cláudia Pereira. *A construção da imagem do nordestino/sertanejo na constituição da identidade nacional*. In: II ENECULT. Salvador: UFBA, 2006.
- VELOSO, Caetano. *Muito dentro da estrela azulada*. Rio de Janeiro: Universal Music, 1978.