

Elomar Figueira e Valdemar Gavião: nos rastros do medievalismo ibérico nos sertões da Bahia e de Paracatu, MG (1964-2014)

Elomar Figueira and Valdemar Gavião: in the wake of the Iberian medievalism in the backlands of Bahia and Paracatu, MG (1964-2014)

Vinicius Augusto da Silva

Graduando do curso de História (UNIPAM)

E-mail: viniciusemcristo@hotmail.com

Roberto Carlos dos Santos

Professor orientador (UNIPAM)

E-mail: profrcsantos@yahoo.edu.br

Resumo: O presente estudo analisa a importância da música como referência cultural, como possibilidade de diálogo com os estudos históricos e, principalmente, como ferramenta pedagógica de grande eficácia na sala de aula. É comum que haja no imaginário coletivo leituras reducionistas dos conceitos de música, cultura, região e regionalismo(s). Nesse sentido, a música regional acaba herdando essas imprecisões conceituais que inviabilizam sua compreensão como uma forma de arte plural e em constante transformação. Como exemplo da dinamicidade cultural, foram analisadas as obras de Elomar Figueira Mello e Valdemar Gavião, menestrelis, cantadores de música regional que são reconhecidamente influenciados pelo cancionário medieval-ibérico. Quando se abordam as rupturas e continuidades medievais nas obras dos respectivos artistas, é possível estabelecer uma fértil relação dialógica interdisciplinar entre história e música. Tal diálogo proporciona, por exemplo, a possibilidade de elaboração de atividades pedagógicas e didáticas para o estudo da disciplina História Medieval a partir do uso das obras dos cantadores contemporâneos citados acima.

Palavras-chave: Música regional. Cultura. Medievalismo. Elomar Figueira Mello. Valdemar Gavião.

Abstract: This study examines the importance of music as a cultural reference, as the possibility of dialogue with the historical studies and mainly as a pedagogical tool of great effectiveness in the classroom. It is common that there is in the collective imagination reductionist readings of music concepts, culture, region and regionalism (s). In this sense, the regional music ends up inheriting conceptual inaccuracies which prevent its understanding as a plural form of art and constantly changing. As an example of cultural dynamism, the works by Elomar Figueira Mello and Valdemar Gavião were analyzed, minstrels, regional music singers that are known to be influenced by the medieval Iberian songbook. When addressing the ruptures and continuities in medieval works of their artists, it is possible to establish a fruitful interdisciplinary dialogue relationship between history and music. Such dialogue provides, for example, the possibility of development of pedagogic and educational activities for the study of discipline Medieval History from the use of works of contemporary singers mentioned above.

Keywords: Regional Music. Culture. Medievalism. Elomar Figueira Mello. Valdemar Gavião.

1 INTRODUÇÃO

A pluralidade cultural de um país pode relacionar-se diretamente com sua extensão territorial. Todavia, países com território relativamente pequeno podem possuir uma grande variedade de manifestações culturais. Em regra, diz-se que quanto maior for a dimensão geográfica de um território, mais possibilidades esse espaço tem de abarcar uma multiplicidade de culturas com identidades próprias e sociabilidades distintas. A distância geográfica é um elemento facilitador da constituição de identidades culturais regionais e locais. Nesse sentido, os regionalismos vão sendo naturalmente formados e tipos diversos de sotaques, costumes e práticas vão sendo forjados. Analisando esses aspectos, pode-se compreender, dentre outros motivos, as razões de um país com larga extensão territorial como o Brasil possuir uma diversidade enorme de regionalismos. Especificamente no caso do Brasil, as heranças culturais deixadas pelos colonizadores europeus, juntamente com o repertório das culturas afro-brasileiras e das sociedades indígenas, fizeram do país um espaço privilegiado para a expressão de uma pluralidade cultural marcante.

A presente pesquisa se propõe a apontar a necessidade de uma reflexão acadêmica mais aprofundada sobre os conceitos de região e regionalismo com reflexos diretos ou não sobre a ideia de música regional. Assim, há a possibilidade de perceber-se que a música internaliza valores culturais de determinadas épocas e regiões, ou seja, incorpora uma historicidade que permite reconhecê-la em um determinado tempo e num espaço definido na sua singularidade. Diante disso, as expressões cultura regional ou música regional podem ganhar novos significados e referências.

Para os objetivos desta pesquisa, procurou-se recuperar aspectos medievais que, possivelmente, vieram influenciar a produção musical dos cantores e compositores Elomar, residente na zona rural de Vitória da Conquista - BA, e Valdemar Gavião, este residente também na zona rural, do município de Lagamar-MG. Quando se diz que a música da Idade Média foi apenas um estilo musical tocado na Europa durante o chamado período medieval, encobre-se a relevância e influências dessa música sobre compositores e cantores contemporâneos. Há, sem dúvida, muitas permanências medievais no campo da música que vão sendo reelaboradas ao longo do tempo. Assim, reconhecemos que a música é uma produção cultural que não se limita a barreiras geográficas ou temporais que aparentemente a circunda, transbordando sua influência e linguagem para além da região e época em que teve maior visibilidade. A produção musical é passível de historicização, ou seja, pode e deve ser delimitada no tempo e no espaço enquanto objeto de estudo acadêmico. Porém, os vários estilos e gêneros musicais são permanentemente reinventados como se fossem efetivamente "originais".

A relação de trocas simbólicas e materiais que se pretende nesta pesquisa entre algumas composições de Elomar e de Valdemar Gavião poderá ajudar na compreensão das relações entre o global e o local na época contemporânea em que as fronteiras estão cada vez mais seletivas e, por isso, devem ser sempre qualificadas no aspecto histórico. Apesar das fronteiras apresentarem-se seletivas, escolhendo quem e o que pode passar de uma região a outra, a ideologia da globalização ou da mundialização procura

dissimular e esconder esse aspecto. Nesse sentido, o trabalho tem uma proposta para trabalhar com conceitos das áreas de ciências humanas importantes para o ensino de história e uma aprendizagem significativa de conceitos e do processo de mudanças no âmbito do conhecimento e das práticas escolares. Tudo isso numa perspectiva analítica que evidencia os conceitos de cultura, de experiência, de consciência de classe e tradição fundamentados nas obras de Edward Palmer Thompson e de Eric Hobsbawm.

Diante da necessidade evidente de uma delimitação temporal, em razão da amplitude do tema, pareceu apropriado o recorte 1964 – 2014, pois abarca uma época de florescimento cultural brasileiro no campo das artes, tendo como exemplos o Cinema Novo¹, o Teatro de Arena², o Tropicalismo³ e as obras de Hélio Oiticica⁴. O regime político estabelecido pelo golpe civil-militar, tão caracterizado pela repressão e coerção de liberdades, foi paradoxalmente um berço para o surgimento de novos personagens no cenário político nacional. Mulheres, estudantes, negros e outras minorias queriam participar de forma ativa em uma sociedade marcada pela ascensão industrial e pelo frenesi da urbanização, que gerava uma classe média com maior poder aquisitivo, ávida por consumir cultura. Além disso, essa delimitação temporal é importante, uma vez que o processo criativo de Elomar se dá no início da década de 1960, quando o mesmo começa a compor suas primeiras obras e, de forma gradual e progressiva, vai trocando a profissão de arquiteto pela de compositor musical.

Portanto, dentro desses 50 anos, temos o período de maior relevância na obra do cantador nordestino e, posteriormente, o surgimento do trabalho de Valdemar Gavião, que ainda está em atividade, podendo ser identificado como uma das vozes da expressão cultural na atualidade. Por fim, considera-se que o período compreendido pela pesquisa é um momento expressivo nas mudanças de comportamentos da sociedade brasileira, principalmente quando se reconhece que o país deixa de ter a maioria da população vivendo no campo e urbaniza-se com muita rapidez. No início da década de 1970, o percentual de brasileiros vivendo na cidade passa a ser maior do que a população rural, e tal transformação terá reflexos profundos no âmbito cultural do país, especialmente na área musical em todos os seus estilos.

É possível, também, perceber que a música ainda é negligenciada como instrumento didático-pedagógico eficaz no ensino de História, especialmente no ensino de História medieval. Enquanto os professores utilizam inúmeros filmes como, por exemplo, *O nome da rosa* ou *O sétimo selo* para discutirem temas da Idade Média, o uso da música praticamente não existe. Nesse sentido, este trabalho de pesquisa propõe

¹ O Cinema novo, marcado pela frase “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça,” foi um movimento que visava retratar a realidade brasileira em frames. Era uma forma de repúdio às superproduções cinematográficas e um modo de valorizar a simplicidade das vivências cotidianas do brasileiro.

² O Teatro de Arena foi fundado por um grupo de atores e diretores teatrais em 1953, na cidade de São Paulo, visando romper com o teor elitizado que vinha marcando as produções teatrais no Brasil.

³ Conhecido também como tropicália, foi um movimento cultural, sobretudo musical, que mesclava a música de vanguarda brasileira com a cultura pop brasileira ou estrangeira.

⁴ Foi um multifacetado artista brasileiro, de orientação anarquista, que visava trazer em sua arte percepções que fugiam do padrão comum de sua época.

incluir a cultura musical como elemento mediador no processo de ensino-aprendizagem, nos níveis de ensino fundamental e médio, para despertar nos estudantes a percepção de que outras linguagens além da escrita ou da fílmica podem ser bastante eficazes para a consolidação do conhecimento em diversas áreas do saber.

2 REGIÃO E REGIONALISMOS: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Diferente do que comumente se acredita, as ciências humanas não conseguem atribuir ao conceito de região uma noção mais precisa. Entender região apenas como um espaço facilmente mensurável e absolutamente limitado é ir contra a riqueza do seu vasto significado e de sua dinamicidade. Qualquer tentativa de absolutizar tal conceito não passará de um simplismo pobre e impreciso, já que a palavra região abarca dentro de si significâncias múltiplas e definições plurais. O geógrafo Francês Olivier Dollfus contribui bastante com essa discussão ao expor a dificuldade de se definir o espaço regional.

O espaço regional não é uma porção qualquer da superfície terrestre; ‘não é uma composição qualquer de quaisquer partes’, como diria Lévi Straus. É uma porção organizada de acordo com um sistema e que se insere num conjunto mais vasto. Esta definição bastante imprecisa, demonstra a ambiguidade da noção de região e que transparece igualmente através do número de adjetivos que a acompanham. Fala-se em ‘região natural’, em ‘região histórica’, em ‘região geográfica’, em ‘região econômica’, em ‘região urbana’, em ‘região homogênea’, em ‘região polarizada’ etc. (DOLLFUS, 1982, p. 99).

A essas adjetivações múltiplas da palavra região, citadas por Dollfus, podemos acrescentar região cultural. É nesse contexto que podemos identificar a presença de um grupo de características que são relacionáveis a um espaço geográfico específico, ou seja, existem atributos que são peculiares de um povo que vive ou teve sua origem de determinada região, e, com isso, acentuamos a definição espaço-cultural de região. A esses predicados ligados a certo espaço regional, chamamos de regionalismos. A região é tida por Dollfus como “uma individualidade geográfica” (1982, p. 105). Com base nessa ideia, é possível concluir que quanto mais extenso for o território de um país, mais chances o mesmo tem de abranger um número maior de regionalismos.

Pensando nos seres que compõem esses espaços regionais delimitados por fronteiras culturais bem visíveis, deve-se considerar o protagonismo do ser social dentro do que chamamos de consciência social. Analisar de forma abrangente uma cultura, ignorando as especificidades individuais dos seus componentes, é um erro de generalização no qual podemos incorrer caso não tomemos os devidos cuidados. A experiência que cada indivíduo tem e suas impressões diante do ambiente onde ele vive o tornam um sujeito elaborador da consciência social do meio onde se encontra, de modo que tudo o que ele experiencia no seu cotidiano o ajuda a definir o que ele pensa sobre si mesmo e sobre a realidade à sua volta. Edward Palmer Thompson, em seu livro *A miséria da teoria ou um planetário de erros*, defende o valor da experiência como um fator de importância no estudo do indivíduo ou de sociedades.

[...] *experiência* - uma categoria que, por mais imperfeita que seja, é indispensável ao historiador, já que compreende a resposta mental e emocional, seja de um indivíduo ou de um grupo social, a muitos acontecimentos inter-relacionados ou a muitas repetições do mesmo tipo de acontecimento (THOMPSON, 1981, p. 15).

A experiência é, certamente, um aspecto importante nas diversas expressões culturais. Um povo consegue ter uma ideia de pertencimento a um espaço regional em virtude da coletivização de vivências similares, que geram uma espécie de identificação por meio da compatibilidade dos seres sociais ali existentes. As individualidades culturais de uma região se mostram na harmonia das cosmovisões que surgem a partir da solidariedade presente nos infortúnios, nas agruras e nas formas de existência de um povo. À vista disso, a experiência não se mostra como um elemento puramente submisso ao pensamento teórico e ideológico externo, mas se revela como a matéria prima (origem) das expressões ideológicas, teóricas e culturais, como aponta Thompson.

Talvez se pudesse argumentar que a experiência é realmente um nível muito inferior de mentação; que só pode produzir o mais grosseiro 'senso comum', 'matéria-prima' ideologicamente contaminada, que dificilmente se qualificaria para ingresso no laboratório de Generalidades I. Não creio que seja assim, pelo contrario, considero tal suposição como uma ilusão muito característica dos intelectuais, que supõem que os comuns mortais são estúpidos. Em minha opinião, a verdade é mais nuançada: a experiência é válida e efetiva, mas dentro de determinados limites: o agricultor 'conhece' suas estações, o marinheiro "conhece" seus mares, mas ambos permanecem mistificados em relação à monarquia e a cosmologia (THOMPSON, 1981, p. 16).

Ainda sobre a importância do conhecimento empírico do ser social, ele realça seu papel diante de uma epistemologia baseada apenas nas noções teóricas dos intelectuais.

O que queremos dizer é que *ocorrem* mudanças no ser social que dão origem a experiência modificada; e essa experiência é *determinante*, no sentido de que exerce pressões sobre a consciência social existente, propõe novas questões e proporciona grande parte do material sobre o qual se desenvolvem os exercícios intelectuais mais elaborados. A experiência, ao que se supõe, constitui uma parte da matéria-prima oferecida aos processos do discurso científico da demonstração. E *mesmo* alguns intelectuais atuantes sofreram, eles próprios, experiências (THOMPSON, 1981, p. 16).

O próximo passo é compreendermos de que forma uma identidade cultural pode ser delimitada e que ferramentas são utilizadas para a coesão dos diversos seres sociais que a compõem. A similaridade de percepções, devido às experiências coletivas, é, como já mencionado, um fator relevante para a definição de identidades culturais em

um espaço regional. Todavia, é pertinente ampliarmos o campo das possibilidades e trilharmos por outro caminho que elucida de forma igualmente satisfatória os elementos empregados na construção de uma cultura regional. Eric Hobsbawm chama nossa atenção para a importância da idealização das tradições como ingrediente usado no processo de união entre o atual e o passado, o moderno e o antigo, gerando um sentido naquilo que se faz, de maneira que as razões dos comportamentos atuais se justificam nas suas origens.

Por 'tradição inventada' entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado (HOBSBAWM, 1984, p. 9).

Assim, é possível compreender que, pela imposição da repetição, uma tradição pode ser "inventada" ou desenvolvida de maneira natural, tornando-se, para as pessoas que a circunda, uma conexão que as integra por meio de um sentimento de apropriação de uma origem passada comum.

Provavelmente, não há lugar nem tempo investigados pelos historiadores onde não haja ocorrido a "invenção" de tradições neste sentido. Contudo, espera-se que ela ocorra com mais frequência: quando uma transformação rápida da sociedade debilita ou destrói os padrões sociais para os quais as 'velhas' tradições foram feitas, produzindo novos padrões com os quais essas tradições são incompatíveis; quando as velhas tradições, juntamente com seus promotores e divulgadores institucionais, dão mostras de haver perdido grande parte da capacidade de adaptação e da flexibilidade; ou quando são eliminadas de outras formas. Em suma, inventam-se novas tradições quando ocorrem transformações suficientemente amplas e rápidas tanto do lado da demanda quanto da oferta (HOBSBAWM, 1984, p. 12).

A partir dessa leitura, podemos compreender a valia das tradições como elos dos diversos sujeitos sociais, levando-os à consciência de que fazem parte de um conjunto. Nesse caso, a expressão cultural de uma região apresenta-se como um espelho das tradições vivenciadas ali, que se reinventam sempre que houver necessidade, mostrando todo o dinamismo que existe tanto nas trocas culturais como nas tradições que ali são desenvolvidas ou inventadas.

3 A MÚSICA REGIONAL

A música é uma expressão artística que impressiona pelo seu dinamismo. Seus diversos ritmos e melodias são formados por influências e confluências. Influências porque cada estilo musical possui um nível de originalidade que o diferencia dos demais, podendo influenciar com algo original outros ritmos e melodias. Confluência é

uma palavra da Geografia, que significa a junção de dois ou mais rios para um determinado ponto. Essa expressão também cabe muito bem no universo musical para retratar a diversidade rítmica, melódica e harmônica, deixando claro que, apesar de haver níveis de originalidade em cada estilo, todos eles revelam um grau de absorção de outras expressões musicais.

As expressões humanas existentes no processo artístico denotam a necessidade que o homem possui de exteriorizar seus sentimentos. De acordo com Barros, “a música é de todas as artes, a mais dinâmica e comunicativa” (BARROS, 1973, p. 1). Considerando-se todas as formas de arte, é difícil olhar para a afirmativa de Barros sem identificar uma paixão partidária pela música como aquela que, em detrimento das outras manifestações de arte, se sobressai pela sua dinamicidade. Quando o assunto é a expressão humana, fica difícil classificar quais são mais dinâmicas ou agradáveis, mas pode haver uma explicação para Barros tratar a música de maneira mais acentuada. Isso, provavelmente, se dá pela facilidade de se musicalizar as emoções, sendo que a própria voz já é um valioso instrumento musical. Quando faz referência à música como expressão artística, Barros diz o seguinte:

é uma arte sublime, bela, expressiva, seja nas suas manifestações populares, seja nas suas formas folclóricas, líricas ou clássicas. É a única linguagem universal que os homens possuem e entendem e ela os melhora e congrega em intercâmbios artísticos, individuais ou coletivos, cada vez mais íntimos e frequentes (1973, p. 1).

No caso da música regional, percebe-se que ela compreende em si toda essa significância do conceito de manifestação artística, de região e regionalismos analisados anteriormente. Nesse sentido, a mesma pode ser vista como expressão das realidades e características de determinada região, colocando-se como uma amostra dos regionalismos.

É preciso, entretanto, ampliar o significado de música regional. Trata-se de um equívoco muito comum o enquadramento da música regional às noções estáticas e engessadas do conceito de região, muito comuns na geografia tradicional. As diversas regiões vivem em constante diálogo e troca de informações. Há fronteiras, intercâmbios, trocas, obviamente seletivas e excludentes. As características regionais conseguem se mostrar originais e, ao mesmo tempo, permanecer em constante processo de renovação e absorção daquilo que era alheio, mas que aos poucos vai se tornando em algo que lhe é próprio. A música consegue muito bem exemplificar esse conceito ampliado e dinâmico de região, porquanto é possível verificar influências musicais significativas que podem ir além das barreiras do espaço e do tempo, de modo que, em diversas situações, pode-se perceber um estilo musical cuja origem é distante no tempo e no espaço daquele que o executa. Contudo, apesar da distância, a característica regional permanece. O que se nota é apenas uma adaptação para uma realidade mais contemporânea do artista que, por meio de sua arte, fala de si próprio e do seu contexto. Nesse sentido, fica claro que o conceito de região elaborado pela geografia é insuficiente para dar conta das indagações e problematizações de um objeto de pesquisa na perspectiva da história. São necessárias, para o historiador, novas

concepções de região que levem em conta a dinamicidade da cultura e do conceito de experiência, discutidas a partir da obra de Thompson citada anteriormente.

4 O CANTADOR DO SERTÃO NOS RASTROS DO MEDIEVALISMO

As referências contemporâneas ao estilo musical conhecido como música do sertão ou música sertaneja podem gerar uma associação ao “caipira”⁵ ou ao sertanejo romântico protagonizado pelas famosas duplas sertanejas. De fato, a música denominada como sertaneja atualmente, em muitos casos, recebeu uma roupagem que o faz ser associado ao imaginário supracitado. Entretanto, é necessário compreender que, em sua raiz, a música sertaneja foi assim denominada por tratar de assuntos não urbanos, ou seja, seu contexto é o campo, o sertão, em detrimento aos assuntos citadinos.

A distinção clara entre a música urbana e a música sertaneja, possui sua razão histórica no fato do crescimento das cidades no fim da Idade Média. José Ramos Tinhorão, autor de vários livros sobre a história da música, entende que esse dualismo de estilos “tem sua origem na histórica dualidade sociocultural representada pela velha oposição entre o campo e a cidade” (TINHORÃO, 1986, p. 183). Em sua argumentação, ele segue mostrando que as mudanças sociais tiveram um papel fundamental para que houvesse um estilo bastante distinto entre a vida no campo e a vida na cidade.

Na verdade, desde que a partir do século XI as necessidades do comércio começaram a atrair parte da população rural para os centros de serviços e de produção industrial-artesanal que seriam as cidades modernas, as diferenças de relações entre os homens nas duas estruturas iriam determinar características culturais e psicológicas distintas: o habitante do campo, continuando em contato mais direto com a natureza, vive em ambiente mais calmo e tem costumes mais despojados e mais simples (o que o fará aparecer como ingênuo e simplório); o morador da cidade, estabelecendo em seu meio relações mais dinâmicas, graças ao mecanismo do fazer industrial e às necessidades do comércio, convive com a agitação e o burburinho (o que o faz parecer mais ativo e mais esperto) (TINHORÃO, 1986, p. 183).

Houve, na Idade Média, um grande despertar cultural, favorecendo, especialmente, o desenvolvimento da música e da literatura: trovadores, menestréis, poetas, novas formas musicais, novelas de cavalaria, dentre outras manifestações artísticas e culturais. Os trovadores eram, geralmente, compositores de origens nobres que, ao som de seu alaúde, compunham e cantavam cantigas. Os menestréis constituíam um grupo de artistas que compunham histórias musicalizadas de lugares distantes. Essas histórias poderiam ou não conter eventos em conexão com a realidade. O universo da invenção e da imaginação dialogava com a realidade das experiências vivenciadas. Os cancioneiros, que eram compilações que agregavam várias dessas histórias em forma de música e poemas, começavam a florescer. As novelas de

⁵ Trata-se nesse caso do estilo de música caipira, conhecido também como música de raiz, onde a viola e a sanfona ou acordeom são os instrumentos marcantes.

cavalarías contavam histórias de heróis, cavaleiros e donzelas, de forma romaneada e poética. No livro “Pequena História da Música”, Mário de Andrade relata sobre esse período:

mui provavelmente por influxo da cotidianidade musical profana que os menestrelis davam às cortes e castelos, é que os nobres, sem nada que fazer, principiaram inventando cantigas também (séc. XI a XIII). Estes foram os trovadores (*Troubadour, Trouvères*) de França e Alemanha (*Miinnesaenger*), a cujo exemplo se formou o trovadorismo europeu, fixador de línguas, influenciador de música, primeiro reflexo étnico das nações na música do Cristianismo (ANDRADE, 1987, p. 57).

Tudo isso gerou uma atmosfera de expressões artísticas que não coube dentro dos limites históricos do que foi a Idade Média. Ainda hoje temos heranças significantes desse estilo de arte.

Como exemplo da herança cultural do medievo na contemporaneidade, temos, no Brasil, a figura do cantador e criador de bodes do sertão Baiano, na zona rural de Vitória da Conquista: Elomar Figueira Mello. Considerado por muitos críticos musicais como um grande cantador brasileiro, nascido em 1937, em Vitória da Conquista, é um artista cuja arte impressiona pela beleza e complexidade, revelando, em sua obra, histórias da caatinga com estilo melódico muito próximo aos estilos desenvolvidos no período medieval, em especial na porção ibérica da Europa, segundo Júlio Maria, em uma matéria sobre o cantor no portal do Estadão:

As trovas e as caatingas que desenvolve sobre essa estrutura trazem uma carga genética ibérica, por sua vez, carregadas historicamente de sonoridades árabes, que chegaram ao Brasil nos alaués portugueses da colonização (2014, [s.p]).

A caatinga é um bioma cujas características são similares às do deserto. Inclusive o termo sertão, segundo Antonio Filho, professor de geografia da UNESP de Rio Claro, “nada mais é que a corruptela ou abreviatura de ‘desertão’, deserto grande”. O ambiente semiárido marca profundamente a cultura local com as adversidades que traz. Tal paisagem é o *habitat* de pessoas humildes, andarilhos, ciganos, andantes em condições sociais ainda arcaicas. É nesse quadro que Elomar surge como o grande músico da caatinga, retratando histórias do cotidiano e da vivência popular. Para Jerusa Pires Ferreira (*apud* LEAL, 2015, [s.p]), “ele tem aquela coisa de um medievo assentado no sertão, a gesta dos tropeiros, a permanência de uma linguagem móvel dos ciganos, a ideia do movimento, da migração”. Elomar é oriundo de uma família tradicional de fazendeiros, cuja formação confessional é o protestantismo. Em sua obra, são recorrentes as referências a personagens bíblicos e à linguagem tipicamente interiorana que remonta o estilo barroco brasileiro, com profundas influências das obras medievais ibéricas. No ano de 2005, em rara entrevista ao *Jornal do Comercio (sic)*, Elomar fala a José Teles, sobre suas influências:

Tenho uma formação complexa. A coisa ibérica, europeia, desde muito cedo leio uma literatura fora de moda, mais cafona, muito cedo descobri a poesia dos monges vagabundos da virada do milênio, a poesia provençal. Também a música que se vinha fazendo na alta idade média, partindo para a renascença. Li muito sobre a alta e a baixa Idade Média. Romance de cavalaria esgotei todos. Vendo a arte pictórica, Bosch, fui criando um amor por aquela época, que os historiadores, vários, chamam a Idade das Trevas, eu chamo de Idade das Luzes.

Uma das características marcantes do cancionero de Elomar é a linguagem ou mesmo o dialeto⁶ sertanejo que ele usa para resgatar de maneira intencional esse palavreado mais vulgar, menos coloquial, do matuto que vive no campo. Isso dá às suas composições o teor de regionalismo que é marcado pela realidade do morador do sertão baiano. Como o próprio Elomar disse, a poesia provençal foi importante no seu processo de criação e isso é completamente justificável. Uma das propostas do estilo literário provençal era exatamente o uso da linguagem vulgar, e não do latim que era a linguagem das elites da época. De acordo com uma “breve nota sobre a poesia provençal”, Lopes (2006, [s.p]) corrobora com esse pensamento:

no início do século XII, Guilherme, 7º conde de Poitiers e 9º duque da Aquitânia, um dos maiores senhores da Europa da época, dá início a um dos movimentos literários e culturais mais importantes e fecundos da cultura europeia, a chamada poesia provençal. Escrevendo (e cantando) em “língua vulgar” (a língua do “vulgo”) e já não em latim, prática corrente das elites culturais até à data, Guilherme de Peiteus constrói igualmente os alicerces sobre os quais se vai edificar não só a poesia trovadoresca medieval, que da Provença se alarga a inúmeros países europeus, mas toda a poesia ocidental posterior.

Ao falar sobre o início da música profana (não sacra) no período medieval, Mário de Andrade comenta que “os compositores e artistas principiam introduzindo com frequência elementos populares em suas obras e modificam muito a severidade religiosa anterior” (1987, p. 58). Analisando esses dois aspectos, da poesia provençal e da mudança da linguagem no afã de se fazer uma música com elementos populares, é possível estabelecer uma similaridade ou talvez, usando uma expressão mais própria da História, uma permanência no trabalho artístico musical desenvolvido por Elomar em relação ao que se fazia na Europa na Alta Idade Média. Um trecho da canção *Chula do Terreiro*, dentre várias outras, é ideal para mostrar a linguagem bastante específica que Elomar utiliza para deixar bem marcadas as características regionais abordadas por ele:

Mais cadê meus cumpanhêro, cadê
qui cantava aqui mais eu, cadê
na calçada no terrêro, cadê

⁶Nesse contexto, representa um conjunto de marcas linguísticas que expressam um linguajar típico do homem sertanejo, rico em neologismos.

cadê os cumpanhêros meus, cadê
cairo na lapa do mundo, cadê
lapa do mundão de Deus, cadê
mais tinha um qui dexô o qui era seu
prá i corrê o trêcho no chão de Son Paulo
num durô um ano o cumpanhêro se perdeu
cabô se atrapaiano cum a lua no céu.

Ainda em sua entrevista ao *Jornal do Commercio (sic)*, Elomar fala a José Teles sobre a linguagem peculiar utilizada por ele em suas poesias, quando perguntado sobre a existência desse dialeto ainda hoje no sertão:

ainda existem uns redutos. Felizmente não é possível se pegar um camponês daqueles, um vaqueiro feito Antenoro e se ensinar a ele, num processo de dez, vinte anos, os valores da língua oficial, do vernáculo. Não, ele fala um dialeto.

Na obra de Elomar, esse linguajar é indispensável, pois é por meio dele que o cantor consegue extrair a essência e o traquejo do sujeito que “experimenta” essa vida campesina e pastoril, retratando, assim, de forma mais ilustrativa e palpável, a realidade cultural dos primeiros desbravadores da caatinga, do semiárido, bem como de seus descendentes regionais.

5 O MEDIEVO NO CERRADO MINEIRO

Conforme tudo que já foi teorizado sobre a importância da experiência, vivência e tradição, é possível encontrarmos, em zonas regionais distintas, expressões artísticas e culturais muito semelhantes. Da mesma forma que o semiárido da caatinga é um ambiente de inspiração artística que se notabiliza pela sua riqueza cultural, o cerrado mineiro abarca em si uma carga histórica e ambiental muito ampla que gerou uma herança cultural bastante notável. Isso mostra que as trocas entre culturas heterogêneas se dão de forma efetiva, gerando, em muitos casos, trocas tão intensas que produzem vários pontos de conexão entre uma cultura e outra. Como exemplo disso, temos, à semelhança de Elomar, um cantador, sertanejo, menestrel, que vive no cerrado mineiro na zona rural de Lagamar, Valdemar José da Silva, pseudônimo Valdemar Gavião. Sobre sua biografia, o site *mp3tunes* ainda acrescenta:

cantor e compositor no gênero de música regional tendo iniciado sua carreira de cantor e compositor aos 18 anos de idade. Criou seu próprio estilo, inspirado em diversos ídolos [sendo Elomar um deles], com dezenas de composições. Fez parte do Grupo Canto Chão, no final da década de 1970, quando viveu em Patos de Minas e experimentou parcerias com Marcos Rassi e Gilmar Ribeiro, se apresentando em várias cidades do Alto Paranaíba e Noroeste de Minas, além de Belo Horizonte. ([s.d], [s.p]).

Valdemar é natural de uma região cuja realidade é fortemente marcada por características do universo sertanejo como, por exemplo, a valorização dos tempos idos, das pousadas de boiadeiros, da paradoxal religiosidade dos jagunços etc. Dito isso, devemos compreender que a origem da palavra sertão, já citada neste trabalho, não torna o seu significado atual limitado. Sertão, segundo Guimarães Rosa, em sua obra *Grande Sertão Veredas*, não precisa ser necessariamente um “deserto”, ou um lugar árido “onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade” (ROSA, 1987, p. 3). Na verdade, sertão está mais para um estilo de vida, uma identidade cultural, que pode estar presente mesmo em lugares que não tenham o estereótipo de improdutividade e sequidão. Sobre o que é o sertão, Guimarães Rosa, em seu personagem no livro, diz:

O senhor ri certas risadas... Olhe: quando é tiro de verdade, primeiro a cachorrada pega a latir, instantaneamente – depois, então, se vai ver se deu mortos. O senhor tolere, *isto é o sertão*. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucuia. Toleima. Para os de Corinto e do Curvelo, então, o aqui não é dito sertão? (1987, p. 3) [grifo nosso]

Por essa passagem do livro, fica claro para o autor que sertão está relacionado de forma mais íntima às questões circunstanciais das vivências dos sujeitos do que ao significado geográfico que se baseia em condições climáticas e topográficas de uma área. Isso nos permite interpretar o sertão de forma mais subjetiva, estando seu conceito sempre preso à sua conjuntura. Por conseguinte, temos agora uma definição mais ampla do que é a vida sertaneja, entendendo que, assim como Guimarães Rosa (1987) afirmou, “o sertão está em todo lugar”.

O sociólogo e professor da UnB, Bráulio Tarcísio Porto de Matos, faz uma análise da obra de Valdemar Gavião que está presente no encarte de seu cd *Cantigas da Chapada*:

Ao Valdemar Gavião se aplica, sem nenhum sentimento de vergonha, o sábio dito popular ‘A gente sai da roça, mas a roça não sai da gente’. E aí reside, na minha opinião, a característica e originalidade maior de *Cantigas da Chapada*: uma musicalidade destinada a campear entre dois mundos: o rural e o urbano. Quando Valdemar Gavião recorre aos elementos de raiz (cânticos religiosos antigos, casos de assombração, reminiscências de vaqueiros lendários...) não busca tão somente reviver o passado, mas sobretudo manter-se inteiro (indivíduo) (MATOS, Bráulio Tarcísio Porto. In CD: *Cantigas da Chapada*, S.A.).

As características destacadas pelo pesquisador da UnB servem como uma base que posiciona o cantador Gavião na galeria dos menestréis, trovadores, oriundos do medievo. Além disso, apontam para a elasticidade do alcance da música regional produzida pelo cantor, já que suas composições não representam um divórcio entre o campo e a cidade, mas a possibilidade e importância da preservação da cultura, da

natureza e do meio-ambiente, independente de se estar na zona rural ou nos centros urbanos.

Também em seu trabalho *Cantigas da Chapada*, Gavião, em uma introdução presente no encarte do seu cd, aponta sua música como uma forma de propagar histórias antigas e protestar contra a degradação ambiental.

Como sempre fui ligado a terra e a seus dependentes, sinto minunciosamente suas transformações de uma maneira errante. Os anos foram passando e a responsabilidade crescendo; já não poderia mais deixar de cantar aquelas histórias verídicas, vistas com meus próprios olhos. [...] Me veio então o desejo de registrar essas histórias em verso. Imaginei também cantar canções que contestam radicalmente a ação errante do homem, especificamente na região em que nasci e vivo, o Chapadão do Paracatu (GAVIÃO, Valdemar. In CD: *Cantigas da Chapada*, S.A.).

Ainda no mesmo cd, na faixa denominada *campas da chapadeira*, o cantor protesta:

Foi no início da mudernage
O fim das rodage dos carro de boi
Que acabô c'um as ferrage
Na contage de tantos boi
[...] mararo o chifre dos boi
A mata o home roçô
Acabaro os berrantero
Ixtinguidos pela invenção
Dessa gente de outras terra
Qui vive as custa aqui do sertão

Contudo, apesar da temática apaixonada e do apelo contra os avanços da “mudernage” no chapadão do Paracatu, a obra de Gavião não pode ser entendida tal e qual uma rebelião contra os citadinos. O próprio Valdemar afirmou, em entrevista concedida a Silva (2015), no Campus do Centro Universitário de Patos de Minas (UNIPAM), que o futuro da música regional é mais promissor nos grandes centros urbanos do que nas pequenas cidades, devido à importância que esses centros dão ao resgate da cultura através dos conservatórios de música que estimulam o aprendizado da música regional. Em vista disso, torna-se infrutífero e desnecessário um posicionamento antagônico entre campo e cidade. Por outro lado, torna-se relevante o levantamento da discussão sobre os limites do “progresso”. Isso devido aos danos que tantas vezes causamos ao meio ambiente em nome do avanço, o que na verdade não é nada sensato, pois, como disse o teólogo Lewis (2005, p. 57), “para quem está na estrada errada, progredir é dar meia-volta e retornar à direção correta”.

6 ELOMAR FIGUEIRA, VALDEMAR GAVIÃO E A INDÚSTRIA CULTURAL

Quando se ouve a música de Elomar, com sua característica medieval ibérica, percebe-se a peculiaridade da sua melodia diante da música das massas que hoje alcança patamares indescritíveis no Brasil. No mínimo, ela é um traço singular em uma tela cheia de linhas retas e iguais. Essa dissonância se dá pela temática, em muitos casos, incompatível entre o que é produzido como expressão artística e o que é vendido pela indústria cultural, que trataremos à diante. Valdemar Gavião segue na mesma linha de Elomar. Apesar de ter sua maneira ímpar de escrever e cantar, o seu estilo converge de modo visível para o tipo de música ibérico-medieval. Devido à dinamicidade das expressões culturais, a música regional consegue extrapolar os sertões da Bahia e permear o cerrado mineiro. É curioso perceber que, ainda de forma inconsciente e involuntária, dois cantores, em lugares distintos, conseguem se aproximar tanto em suas temáticas e formas de expressão artística. Isso reflete, sem dúvidas, o desmoronamento das barreiras estáticas do que muitos entendem por regionalismos.

As semelhanças entre os dois cantores estão, primeiramente, em suas histórias de vida. Ambos da zona rural em cidades do interior dos seus respectivos estados. Saíram para estudar e voltaram após concluir os estudos. Moraram e moram em terras conhecidas pela passagem de vários boiadeiros e bandeirantes. Tanto um, quanto outro utiliza uma linguagem dialetal em suas canções para valorizar o vernáculo do homem matuto, da cultura pastoril, dos boiadeiros. Além disso, o estilo musical no qual a melodia é uma serva da letra se mostra como característica marcante de ambos. Para exemplificar as semelhanças entre a obra de Elomar e a obra de Gavião, usaremos alguns trechos de suas músicas:

Curvas do Rio – Elomar Figueira Mello
 Vô corrê trecho
 Vô percurá u'a terra preu podê trabaiaá
 Prá vê se dêxo
 Essa minha pobre terra véia discansá
 Foi na Monarca a primeira dirrubada
 Dêrna d'intão é sol é fogo é tái d'inxada
 Me ispera, assunta bem
 Inté a bôca das água qui vem
 Num chora conforme mulê
 Eu volto se assim Deus quis é

Volta ao Rio das Palmas – Valdemar Gavião
 Vô volta pro sertão qui inda tenho
 Rivirá nas rivuadas das caminhadas
 Viajá nas custelas do chapadão.
 Na terra vermelha vô plantá meu
 marelão
 Cansei, num guento mais morá in terra
 roxa
 Inquanto as virge
 Me ispera pra trabaiaá
 Num perdo mais meu tempo
 Pensando in que plantá.

Podem-se destacar, nessas canções, as adversidades do agricultor, a temática da terra, do plantio, do trabalho tão necessário para a subsistência do homem que tira do solo sua renda.

*A meu Deus um Canto Novo –
Elomar Figueira Mello*
Fadigado e farto de clamar às pedras
De propor justiça ao mundo pecador
Vô prossiguino istrada a fora
Rumo à istrêla canora
E ao Senhor das Searas a Jesus eu lôvo
Levam os quatro ventos
Ao meu Deus um canto novo

*Saudação da Istrela Canora –
Valdemar Gavião*
Foi um silencio profundo
Só o carneirinho gemeu
O boi parou de remuer
O galo canto três vezes
Nasceu o menino Jesus
O rei que a virge concebeu
Santo Reis pediu ismola
Por boca de cantadô
Bendito louvado seja
Jesus Cristo abençoou.

Nesses trechos, salta aos olhos a religiosidade do sertanejo, a atribuição ao divino por cada graça recebida e as petições por suas bênçãos, das quais tanto dependem.

Além das semelhanças já elencadas entre os dois compositores, ambos mostram-se em posições contrárias ao que Theodor Adorno chamou de indústria cultural, em meados do século passado. Segundo Adorno, “a cultura contemporânea a tudo confere um ar de semelhança” (2002, p. 7). Assim, o que temos é uma produção em série daquilo que é igual, do mesmo, não oportunizando, assim, escolha àqueles que a consomem. No caso da música, refere-se aos estilos análogos produzidos de maneira massificada, tornando-se, portanto, fungíveis. Para elucidar a questão, Adorno diz:

a breve sucessão de intervalos que se mostrou eficaz em um sucesso musical, o vexame temporário do herói, por ele esportivamente aceito, os saudáveis tapas que a bela recebe da mão pesada do astro, sua rudeza com a herdeira viciada são, como todos os pormenores e clichês, salpicados aqui e ali, sendo cada vez subordinados à finalidade que o esquema lhes atribui. Estão ali para confirmar o esquema, ao mesmo tempo em que o compõem. Desde o começo é possível perceber como terminará um filme, quem será recompensado, punido ou esquecido; para não falar da música leve em que o ouvido acostumado consegue, desde os primeiros acordes, adivinhar a continuação, e sentir-se feliz quando ela ocorre (2002, p. 14).

Temos, aqui, de maneira clara, a crítica acerca da previsibilidade da arte sujeita ao mercado cultural. As expressões se tornam o produto de uma indústria que segue um esquema óbvio e esperável. Os moldes já são predefinidos e, ao público, é dado aquilo que, segundo a indústria, ele devem consumir, cerceando, assim, a escolha dos consumidores. Apesar disso, a massa não se torna um grupo inerte que não tem outras opções. Na verdade, a multiplicidade das expressões ainda existe, contudo, ocupa lugares de menor destaque na mídia e na sociedade, afinando, dessa forma, as chances de que uma voz mais alternativa, fora dos corredores do senso comum, tenha evidência.

Vladimir Safatle (2015), filósofo e articulista da Folha de São Paulo, faz duras críticas à incapacidade criativa que o Brasil vive nos dias atuais.

A despeito de experiências musicais inovadoras nestas últimas décadas, é certo que elas conseguiram ser deslocadas para as margens, deixando o centro da circulação completamente tomado por uma produção que louva a simplicidade formal, a estereotipia dos afetos, a segurança do já visto, isso quando não é a pura louvação da inserção social conformada e conformista. A música brasileira foi paulatinamente perdendo sua relevância, para se transformar apenas na trilha de fundo da literalização de nossos horizontes. (s.p)

O ponto para o qual Safatle chama a atenção se mostra extremamente pertinente, uma vez que, nos meios de comunicação em massa, especialmente no rádio e na TV, percebe-se a disseminação do padrão rítmico simplista, desprovido de quaisquer cargas ideológicas. Segundo Adorno, a capitalização da arte tornou-se o objetivo final, como ele demonstra ao falar sobre o cinema e o rádio.

O cinema e o rádio não têm mais necessidade de serem empacotados como arte. A verdade de que nada são além de negócios lhes serve de ideologia. Esta deverá legitimar o lixo que produzem de propósito. O cinema e o rádio se auto-definem como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores-gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade social de seus produtos (ADORNO, 2002, p. 8).

Assim como é interessante para uma indústria vender o máximo possível, a produção cultural majoritária se conformou a modelos simples de expressão para vender mais. As temáticas irrelevantes e a coisificação do outro são os produtos culturais top de mercado. A regra é a simplificação para a massificação. Segundo Safatle, não foi sempre assim, pois “a música costumava desempenhar um papel de alta relevância. A ideologia cultural nacional sempre foi, em larga medida, uma ideologia musical”. Em termos de educação, o que a música que está em primeiro lugar nas “paradas de sucesso” apresenta de relevante que a mesma mereça ser levada para a sala de aula? Que tipo de despertar político ela causa? Qual nível de consciência ela desperta em seus ouvintes?

A repulsa a essa produção desprovida de afetos, embebida em vínculos vazios, também une Elomar Figueira e Valdemar Gavião. Ambos são críticos do mercado fonográfico que oferece à população um número pífio de alternativas musicais e estimula a produção de mais do mesmo, ignorando as demais expressões da música brasileira. Em entrevista a Alexandre Gaioto (2010) (Mestre em estudos literários e blogueiro), Elomar falou sobre seu público:

Meu público vai de um catedrático de História, de Antropologia, de Letras, da USP, da Federal da Bahia, da Federal do Rio de Janeiro, a um simples mecânico da linha Rio-Bahia, com as unhas atoladas de graxa, a um simples vaqueiro do campo, um pequeno barqueiro da feira de Vitória da Conquista.

Meu público, ou é o peãozinho lascado de baixo, que é atraído pela temática e pela linguagem dialetal, ou é um intelectual. Fica nessa faixa, cortando o elemento do miolo. O meio do corpo, aquele público mediano, não é público meu. Esse meio é o público do produto dos meios de comunicação. Não precisa citar nome, você já sabe quem são eles. Esses, que têm nome no Brasil inteiro. O meio campo intelectual não gosta de Elomar. Em outras palavras, não é eleito, porque o meu público é formado por gente eleita.([s.p])

Valdemar Gavião, quando foi questionado por Silva (2015) em entrevista se era possível chamar de arte a produção da indústria cultural, respondeu: “Não é arte. Uma coisa que é feita só pra ganhar dinheiro, pra enriquecer, pra fazer empresas. Não são artistas, são empresários. São dominados pela mídia [...] é uma música que não tem história”.

7 A MÚSICA REGIONAL NO ENSINO DE HISTÓRIA

De acordo com Rubem Alves, “há só duas coisas que a gente aprende: coisas que dão prazer e coisas que são úteis. Se nem dão prazer nem são úteis, vão logo para o lixo” (2015, p. 97). Isso, de certa forma, é uma regra que abarca todas as áreas do saber. Bom seria se todos os jovens e adolescentes possuíssem gosto por aprofundar seus estudos e se envolvessem de forma ardorosa na busca de conhecimento. Infelizmente, sabemos que a realidade é bem outra e que, no geral, muitos desses alunos não conseguem associar o que lhes é ensinado à vida prática, desconsiderando, portanto, a utilidade das disciplinas ministradas a eles. Se, na maioria dos casos, os aprendizes não conseguem vislumbrar praticidade no que aprendem de seus mestres, difícil será que retenham algum conhecimento, se o mesmo não provocar no aluno interesse, ardor ou prazer. É nessa hora que o professor surge como a peça principal para que haja estímulo e impulso no aprendizado dos seus discentes.

No que diz respeito ao ensino de História, como podemos torná-lo mais lúdico, aprazível e proveitoso? Temos a nosso dispor todo tipo de produção artística com as quais podemos estabelecer diálogos interessantíssimos para cativar a atenção, especialmente de jovens e adolescentes. Por razões óbvias, destacaremos, neste trabalho, a música como uma ponte de comunicação mais efetiva entre o conhecimento e o aluno. Segundo Marcos Napolitano, “a música [...] ocupa no Brasil um lugar privilegiado na história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico nacional” (2002, p. 7).

À vista desse fato, é interessante que o educador use dessa ferramenta poderosa que ele tem em mãos para trazer para mais perto do aluno o conteúdo que lhe será necessário. Se o objeto de estudo pode ser mais amigável ao aluno, por que não torná-lo mais contextualizado? O objetivo, então, é que a música seja uma ferramenta facilitadora que transporte a temática estudada para uma realidade mais íntima e familiar do jovem ou adolescente. Rubem Alves também questiona: “Será isso? Que a educação pode ser um feitiço para nos fazer esquecer quem somos, a fim de sermos

recriados à imagem e semelhança de outro?” (2015, p. 91). Isso mostra que o método mais eficaz não é trazer o aprendiz para um mundo desconhecido e às vezes hostil, mas usar suas experiências para, a partir delas, estabelecer diálogos e gerar aprendizado.

Ao considerarmos o estudo da História medieval nas escolas, fica clara a simpatia que existe entre essa disciplina específica e produções artísticas como filmes e livros. Obras cinematográficas como *O Nome da Rosa*, *Giordano Bruno*, *As Cruzadas*, dentre outras, são comumente usadas para ilustrar e imergir o aluno naquela realidade. De igual modo, inúmeros trabalhos sobre literatura de temática medieval são desenvolvidos. Livros como *Ricardo coração de Leão*, *O Nome da Rosa* (livro que inspirou o filme) e *O corcunda de Notre-Dame* são alguns dos vários livros que são utilizados para ambientar de forma mais aprazível e novelizada o contexto do medievo. Contudo, não poderia a música também ser utilizada no ensino de História medieval?

Posto que a Idade Média foi um período de efervescência cultural, especialmente com a transição da arte que era diretamente ligada aos rituais religiosos para uma produção que valorizava as expressões humanas sobre a vida, seria interessante abordar o seu teor artístico. É nesse momento que os menestréis Elomar Figueira e Valdemar Gavião se apresentam como pontos de conexão e analogia àquele período que aparentemente se encontra tão distante.

A partir da obra desses cantadores, é possível levantar discussões interessantes sobre permanências e rupturas do medievo na contemporaneidade. Ainda que a organização da sociedade medieval tenha ficado no passado, sobreviveram ao tempo as melodias e as histórias inspiradoras sobre a vida simples. Os cavaleiros já não são tão comuns nos dias atuais, porém, os vaqueiros com suas boiadas, presentes ainda hoje no sertão, são constantemente retratados nessas canções. Além da crítica ao consumismo e à exaltação da vida simples, é possível extrair dessas experiências cantadas várias lições de reverência ao meio ambiente. Temas como o aquecimento global, a obsolescência programada e a coisificação dos indivíduos sociais podem ser discutidos a partir das críticas cantadas por esses artistas, que procuram sempre retratar a graça que há na singeleza das vivências humanas.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que se observa, nos dias atuais, é a preponderância do macro sobre o micro. Os superlativos acabam se tornando as metas a serem alcançadas pelo homem pós-moderno. O estilo de vida cada vez mais individualista dita as normas do sucesso. A vida corrida, as preocupações com a economia, a pressão para se destacar no mercado de trabalho extremamente seletivo legitimam um estilo de existência que, em muitos casos, não satisfaz nem traz contentamento. A superficialidade das relações faz com que campanhas pela alteridade sejam feitas. As atitudes generosas passaram a ser premiadas e exaltadas devido à incapacidade que os indivíduos possuem de olhar para o outro como sendo um igual. Diante de uma realidade que, de forma geral, tem se apresentado tão egocêntrica, como compreender a importância do estudo da História?

É difícil olhar para o retrovisor se as questões atuais nos impedem de concatenar as ideias e nos fazem andar apressadamente para o “progresso”. Contudo,

não é o objetivo da História se opor ao desenvolvimento econômico e tecnológico. Pelo contrário, o papel da História é, dentre outros, apontar quem tem sido o Homem e o que ele pode se tornar. Para tal, torna-se necessário tirar o foco das generalizações e olhar para as sociabilidades distintas que caracterizam as vivências humanas. Compreender os indivíduos em seus pequenos espaços, considerando suas culturas, percebendo suas experiências, é um avanço que nos permite crescer.

Diante disso, justificam-se o estudo e a pesquisa da História regional. Quando reconhecemos as diferenças culturais e percebemos a multiplicidade das manifestações artísticas, torna-se mais fácil assimilar os comportamentos sociais. Comportamentos esses que, com o tempo, se tradicionalizam. Essas experiências comuns vividas por pessoas em um mesmo espaço regional as tornam partícipes de uma região cultural. Às peculiaridades desses espaços regionais é o que denominamos de regionalismos.

Os resultados desta pesquisa são favoráveis à compreensão de um conceito mais amplo de música regional, apontando para a inexistência de um regionalismo puro ou de uma cultura estática. O diálogo entre as diversas regiões produz em todas elas certa medida de originalidade combinada a influências externas. Todavia, existe também outro problema inversamente proporcional, decorrente da globalização, que enquadra de forma generalizante as diversidades existentes como se não houvessem especificidades nos variados agrupamentos sociais.

Os cantores Elomar Figueira e Valdemar Gavião foram analisados de modo que evidenciasse a influência ibérico/medieval que ambos possuem, estabelecendo, com isso, o conceito de dinamização da cultura regional que está sempre recebendo intervenções externas e se reinventando a partir dos novos códigos recebidos.

Diante da análise das músicas e das temáticas abordadas por esses cantadores, foi possível mostrar que esses conceitos podem ser utilizados de forma prática no ensino de História Medieval, tornando mais agradável o aprendizado das questões e conceitos discutidos em sala de aula. Além disso, o tipo de música produzido pelos artistas em questão mostra que, apesar da estandartização de estilos originada pela indústria cultural, existem expressões alternativas para quem deseja algo mais autoral.

Enfim, ao observarmos as vozes dissonantes desses profetas do sertão, fica patente a relevância que há em revitalizarmos o estudo das tradições regionais que, segundo Valdemar Gavião, em entrevista a Silva (2015), só continuará por meio de trabalhos como esse, já que a cada dia o número de pessoas com a experiência da vida no campo diminui. Além disso, a produção de trabalhos sobre questões regionais ajuda a fortalecer os vínculos com nossas raízes e tradições. Concluo, portanto, com as palavras de Elomar Figueira, que disse a Alexandre Gaioto (2010, [s.p.]): “À medida que o meu trabalho for estudado, o povo tem condição de ter notícia desse trabalho, de se voltar para ele e descobrir, aprender a respeitar seus tesouros, seus valores, suas coisinhas”.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ALVES, Rubem. *Conversas sobre Educação*. Rio de Janeiro: Versus, 2015.

- ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.
- ANTONIO FILHO, F. D. *Sobre a palavra "Sertão": origens, significados e usos no Brasil do ponto de vista da ciência geográfica*. 2011. Disponível em: <http://www.agbbauru.org.br/publicacoes/revista/anoXV_1/AGB_dez2011_artigos_ver_sao_internet/AGB_dez2011_11.pdf>. Acesso em: out. 2015.
- BARROS, A. C. *A música*. Rio de Janeiro: Americana-MEC, 1973.
- DOLLFUS, Olivier. *Espaço Geográfico*. São Paulo: Bertrand Brasil, 1982.
- GAIOTO, Alexandre. *O Grande sertão de Elomar*. Matérias de Alexandre Gaioto. 2010. Disponível em: <<http://materiasdealexandregaioto.blogspot.com.br/2010/02/o-grande-sertao-de-elomar.html>>. Acesso em: nov. 2015.
- GAVIÃO, Valdemar. In CD: *Cantigas da Chapada*, S.A.
- HOBBSAWM, E. A invenção das tradições. In: _____; RANGER, T. (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- LEAL, Cláudio. Universo mítico e medieval de Elomar finca bandeira em São Paulo, *Folha de São Paulo*, 2015. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/07/1657146-universo-mitico-e-medieval-de-elomar-finca-bandeira-em-sao-paulo.shtml>>. Acesso em: out. 2015.
- LEWIS, J. S. *Cristianismo puro e simples*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- LOPES, G.V. *Poesia provençal: alguns textos*. Medievalista. 2006. Disponível em <<http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA2/medievalista-provencal.htm>>, acesso jul. 2015.
- MARIA, Júlio. Trovador Medieval. *O Estado de São Paulo*, 2014. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,trovador-medieval-imp-,1116452>>. Acesso em: out. 2015.
- MATOS, Bráulio Tarcísio Porto. In CD: *Cantigas da Chapada*, S.A.
- MP3tunes. Disponível em: <<http://www.mp3tunes.mobi/download?v=RVJENTVuQXpKcTg=>>>. Acesso em: out. 2015.
- NAPOLITANO, M. *História & música: história cultural da música popular*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Editora Nova Fronteira/Círculo do Livro, 1987.

SAFATLE, Vladimir. O fim da música. *Folha de São Paulo*, 2015. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/235828-o-fim-da-musica.shtml>>. Acesso em: nov. 2015.

SILVA, Vini. *Bate papo com Valdemar Gavião parte 1*. 2015. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=P3MHPYbfDQw>>. Acesso em: nov. 2015.

SILVA, Vini. *Bate papo com Valdemar Gavião parte 2*. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-NhOhhJ4jF0&feature=youtu.be>>. Acesso em: nov. 2015.

TELES, José. Elomar Figueira numa rara entrevista de 2005. *Jornal do Commercio*. Disponível em: <<http://jc.ne10.uol.com.br/blogs/toques/2013/12/26/elomar-numa-rara-entrevista-de-2005/>>. Acesso em: jul. 2015.

TINHORÃO, J. R. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Art, 1986.

THOMPSON, E. P. *A miséria da teoria ou um planetário de erros*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.