



UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
ESCOLA DE MINAS
CURSO DE ARQUITETURA E URBANISMO
TRABALHO FINAL DE GRADUAÇÃO



CHRISTOPHER WOLFGANG ALEXANDER E ELOMAR FIGUEIRA MELO

Da permeabilidade existente entre arquitetura e música e da necessidade de reflexão sobre metodologia de projeto

Samuel D'Angelo Seabra Eiras
2019



UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
ESCOLA DE MINAS
CURSO DE ARQUITETURA E URBANISMO
TRABALHO FINAL DE GRADUAÇÃO



CHRISTOPHER WOLFGANG ALEXANDER E ELOMAR FIGUEIRA MELO

Da permeabilidade existente entre arquitetura e música e da necessidade de reflexão sobre metodologia de projeto

Caderno do Trabalho de Final de Graduação II, apresentado ao Curso de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Minas, Universidade Federal de Ouro Preto, como parte dos requisitos para obtenção do título de Bacharel em Arquitetura e Urbanismo.

Orientador: Professor Doutor Tito Flávio Rodrigues de Aguiar




 MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
 Universidade Federal de Ouro Preto
 Escola de Minas
 Departamento de Arquitetura e Urbanismo



ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Em 10 de dezembro de 2019, reuniu-se a banca examinadora do trabalho apresentado como Trabalho de Conclusão de Curso Arquitetura e Urbanismo da Escola de Minas da UFOP, intitulado: **CHRISTOPHER WOLFGANG ALEXANDER E ELOMAR FIGUEIRA MELO: Da permeabilidade existente entre arquitetura e música e da necessidade de reflexão sobre metodologia de projeto**, do aluno(a) **SAMUEL D'ANGELO SEABRA EIRAS**.

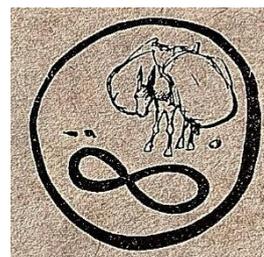
Compuseram a banca os professores(as) **TITO FLÁVIO AGUIAR, DÉBORA ANDRADE GOMES MOURA, ANNA GABRIELA ALVES LOBATO**. Após a exposição oral, o(a) candidato(a) foi argüido(a) pelos componentes da banca que reuniram-se reservadamente, e decidiram,

Aprovado o Trabalho, com a nota 7,5/10


 Orientador(a)


 Avaliador 1


 Avaliador 2



“...A capacidade de absorver significados e também de abandoná-los sem mudar essencialmente, faz da forma um portador potencial de significado – em suma, significável...”

Herman Hertzberger

(1936)

RESUMO

Este trabalho parte da constatação de que tanto a Arquitetura quanto a Música ocupam espaços. E se conduzem através deles, produzindo formas, respectivamente arquitetônicas e musicais. A partir dessa consideração, esse trabalho busca refletir sobre os nexos entre os campos da arquitetura e da música e sobre a possível convergência entre modos de produção, arquitetônicos e musicais. A ideia de estabelecer a ligação entre os processos de criação na Arquitetura e na Música é mais antiga que pensamos. Assim como não é recente a constatação da necessidade e conveniência de abordagens transdisciplinares para os processos de projetos no campo da Arquitetura, de maneira a aperfeiçoar a elaboração das obras arquitetônicas. Este trabalho procura contribuir para uma abordagem transdisciplinar dos processos de projeto investigando a composição das formas musicais e o sistema de composição arquitetônica proposto nos anos 1960 e 1970 por Christopher Alexander.

- **Palavras-chave:** *Arquitetura; Música; Composição; Projeto; Transdisciplinaridade, Elomar, Christopher Alexander, Auto da catingueira*

LISTA DE IMAGENS

FIGURA 1(FIGUEIRA MELO, ELOMAR; AUTO DA CATINGUEIRA, 1984)	23
FIGURA 2 (FIGUEIRA MELO, ELOMAR; AUTO DA CATINGUEIRA, 1984)	23
FIGURA 3 <i>ESQUEMA “NATURAL” (ESQ.) E ESQUEMA EM ÁRVORE (DIR.) – FONTE: ALEXANDER</i> <i>1965)</i>	47
FIGURA 4 ANÁLISE DO CONTEXTO E SÍNTESE DA FORMA [ADAPTAÇÃO A PARTIR DE ALEXANDER, CHRISTOPHER. NOTES ON THE SYNTHESIS OF FORM. CAMBRIDGE, H]	47
FIGURA 5 - ALEXANDER, CHRISTOPHER; EL MODO INTEMPORAL DE CONSTRUIR. THE TIMELESS WAY OF BUILDING, NEW YORK, THE OXFORD UNIVERSITY PRESS, 1981 PG 242	49
FIGURA 6 ANÁLISE DO CONTEXTO E SÍNTESE DA FORMA [ADAPTAÇÃO A PARTIR DE ALEXANDER, CHRISTOPHER. NOTES ON THE SYNTHESIS OF FORM. CAMBRIDGE, H]	50

SUMÁRIO

RESUMO	5
LISTA DE IMAGENS	6
SUMÁRIO.....	7
1. JUSTIFICATIVA.....	8
1. INTRODUÇÃO	9
2. METODOLOGIA.....	12
3. ARQUITETURA E MÚSICA – INTRODUÇÃO A ALGUNS TERMOS.....	13
4. CONCEITO DE ÓPERA.....	17
5. ELOMAR FIGUEIRA MELO	20
6 ELOMAR E O AUTO DA CATINGUEIRA.....	21
6.1 – CORPO ESTRUTURAL DO AUTO	22
7. CHRISTOPHER ALEXANDER E A LINGUAGEM DE PADROES.....	24
8. CONVERGÊNCIAS ENTRE ELOMAR E C. ALEXANDER.....	26
9. A METODOLOGIA PROPOSTA POR CHRISTOPER ALEXANDER.....	33
9.1 O INICIO DESTA BUSCA PELA PERPECTIVA SISTÊMICA	36
10 – AUTO INCONSCIENTE E AUTOCOSCIENTE.....	41
11 – UMA ESTRUTURA DE LINGUAGEM NO AUTO DA CATINGUEIRA	56
12 – CONCLUSÃO.....	68
13– AUTO DA CATINGUEIRA - LETRA	73
14- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	106

1. JUSTIFICATIVA

É necessário dar importância ao papel do arquiteto e urbanista como pesquisador e produtor de sistematizações dos modos de projetar na Arquitetura, seja fazendo analogias com a Música ou as Artes Plásticas, seja buscando subsídios na Antropologia, na Sociologia, na Psicologia ou mesmo nas tecnologias construtivas. Mas sempre tendo em vista que as coisas podem ser interligadas e que os produtores podem transitar entre campos distintos, buscando trabalhar de forma melhor, tornando mais clara a reflexão sobre os métodos projetuais na Arquitetura. E, o mais importante, de modo a contribuir para a formação de arquitetos e urbanistas para o exercício da criatividade.

1. INTRODUÇÃO

A construção da questão básica deste trabalho principiou a partir do momento em que o seu autor observou alguns pontos comuns nos cursos de Arquitetura e de Música.

O autor deste trabalho se graduou primeiramente no Curso de Licenciatura em Educação Musical da UFOP. Quatro anos após concluir essa primeira graduação, o autor retornou a esta universidade, iniciando nova graduação no Curso de Arquitetura e Urbanismo. Então, no contato com as disciplinas de história e teoria da arquitetura, se interessou por métodos projetuais utilizados por arquitetos que eram estudados nos programas dessas disciplinas. Foi inevitável notar que períodos e contextos diferentes da história da arquitetura apresentaram distintos problemas projetuais, que levaram a variados questionamentos sobre os modos de projetar e, ainda, a uma gama de interpretações sobre o que é o projeto em si. Levaram, também, a diversas interpretações sobre as maneiras como os arquitetos em formação podem desenvolver habilidades para projetar e conceber formas arquitetônicas e podem constituir um conjunto de referências pessoais a serem usadas na projeção.

Refletindo sobre sua formação no campo da Música, o autor deste trabalho se deu conta que também nesse campo, assim como no da Arquitetura, períodos e contextos distintos levaram a demandas diversas e a interpretações que implicaram diferentes modos de compor obras musicais.

Por fim, foi possível verificar, ainda, que nos dois campos, em meio a uma vasta nomenclatura específica, existiam termos comuns ou aproximados, como *composição*, *harmonia*, *escala* e outros que serão abordados adiante, no

Essas constatações permitiram ao autor deste trabalho propor uma experiência, uma reflexão que ao relacionar os dois campos nos quais transita, permitisse uma abordagem transdisciplinar do processo de criação. Especificamente, como este é trabalho de conclusão do Curso de Arquitetura

e Urbanismo, que possibilitasse abordar o processo de projeção das formas arquitetônicas.

Após pesquisas exploratórias, o autor deste trabalho conseguiu identificar dois profissionais com atuação, trajetória e obra que poderiam ser abordadas de modo transdisciplinar dentro dos campos da Arquitetura e da Música. De um lado, o arquiteto, urbanista, matemático e professor Christopher Wolfgang Alexander (Viena, Áustria, 1936), radicado desde os anos 1960 na Califórnia, Estados Unidos. De outro, o arquiteto, urbanista e músico Elomar Figueira Mello (Vitória da Conquista, Bahia, Brasil, 1937).

O que as obras deles têm em comum? Ambos são arquitetos. Porém, no fim dos anos 1950, Christopher Alexander trabalhou nos campos da Arquitetura e da Ciência da Computação, em Massachusetts, para em seguida tornar-se professor de Arquitetura na Califórnia e iniciar uma longa trajetória no campo da Arquitetura, aplicando conceitos de matemática e da computação em seu processo de projetar, utilizando-se de uma perspectiva sistêmica (MONTANER, 2001, p. 132-135). Até o início dos anos 1980, Elomar conciliou o trabalho como arquiteto com uma carreira musical. Desde então, segue como músico e dramaturgo, criando peças de teatro e óperas e adotando uma forma muito particular de compor música (MELLO, 2001; ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2019; DICIONÁRIO CRAVO ALBIN, 2019).

No decorrer do trabalho foi constatado que não há indícios que prove que Elomar tenha se utilizado de conhecimentos de arquitetura para compor o AUTO da catingueira, a questão não é essa, e sim, analisar uma obra musical sob a ótica de uma metodologia de projeto que é aplicada em arquitetura e absorver de certa forma, utilizando-se também de outras faculdades que atendam a essa proposta.

Nesse caso, um possível argumento: os conhecimentos não estariam separados, isolados em compartimentos. Os conhecimentos poderiam se unir, de modo transdisciplinar. O autor deste trabalho está agora na busca por estas respostas.

Após apontar a convergência entre os cursos de Arquitetura e Música, levantar questões e argumentos, o autor deste trabalho pode definir dois objetos de estudo para esta investigação.

O primeiro objeto de estudo é a obra teórica de Christopher Alexander, em colaboração com cinco coautores, intitulada *Uma linguagem de padrões* e publicada originalmente em 1977, e “O modo intemporal de construir”, feita por Christopher Alexander em 1974, que apresenta um processo de projeto desenvolvido a partir de uma perspectiva sistêmica (ALEXANDER *et al*, 2013).

O segundo objeto é uma obra musical de Elomar Figueira Mello, o *Auto da catingueira*, de 1983. É uma história musicada, na qual o autor deste trabalho percebe a aplicação de um método de construção que aparenta ser semelhante ao método proposto por Alexander e seus colaboradores em *Uma linguagem de padrões*.

Este trabalho, então, tem como objetivo geral investigar as possíveis convergências e, também, possibilidades de divergências, entre os processos de composição que podem ser discernidos na obra de Elomar (o *Auto da Catingueira*) e no trabalho de Alexander e seus colaboradores (*Uma linguagem de padrões*). Como objetivos específicos, este trabalho busca contribuir para a reflexão sobre os métodos de projeto em Arquitetura e Urbanismo, a partir de subsídios extraídos do campo da Música; busca, também, contribuir para a formação de arquitetos e urbanistas para a criatividade, por meio dessa reflexão sobre métodos de projeto; busca, por fim, contribuir para a análise crítica da aplicação de um pensamento sistêmico ao projeto em Arquitetura e Urbanismo.

Como métodos e técnicas para alcançar esses objetivos, é proposta inicialmente uma análise comparativa dos objetos de estudo. Essa análise, crítica, deve ser subsidiada por trabalhos que discutem tanto as proposições de Alexander quanto a obra musical de Elomar. Do confronto entre os dois objetos de estudo e os textos que os analisam e criticam, a partir dos campos da Arquitetura e da Música, o autor deste trabalho pretende elaborar um estudo teórico, uma reflexão relacionando o processo de composição na Música ao processo de projeto na Arquitetura, para apontar convergências e divergências entre esses processos de criação de obras que ocupam o espaço e tempo.

2. METODOLOGIA

A metodologia escolhida para a realização deste trabalho se dará através da aplicação da literatura comparada.

“A literatura comparada examina a cultura e o contexto histórico-social de um texto e escritor, relacionando-o com outros escritores e setores, como a filosofia, o cinema, o teatro, etc. “são estudos ou ensaios sobre o que representam gêneros, autores e obras de um determinado momento” e o sentido da expressão “literatura comparada” complica-se ainda mais ao constataremos que não existe apenas uma orientação a ser seguida, é adotado certo ecletismo metodológico. Em estudo mais recente, vemos que o método (ou métodos) não antecede a análise, como algo previamente fabricado, mas dela decorre, aos poucos entende-se que a literatura comparada não pode ser entendida apenas como sinônimo de comparação, é uma questão complexa, dada a diversidade de estudos. Enfim, é uma “torre de babel”. (Rafael de Souza Rocha, 2015)

Posto isso, a literatura comparada aplicada para o propósito deste trabalho, seria mais um meio do que fim, Talvez sendo o a metodologia mais próxima mais que permite a esse tipo de pesquisa progredir, levando-se em conta o tema proposto. Dentro da literatura comparada existe um leque maior de possibilidades de estudo, uma vez que ela não se resume a apenas fontes, referências ou mesmo influências, ela abrange contextos sociais e antropológicos nos quais os autores dos objetos de estudo estão inseridos, possibilitando ser então, a literatura comparada, um estudo mais aprofundado e reflexivo sobre alguma questão proposta. Vale ressaltar também que, tal trabalho é mais conceitual que empírico e a metodologia proposta sirva até certo ponto, uma vez que as áreas trabalhadas serão a arquitetura e a música, e que a convergência buscada entre as duas faculdades é a composição.

3. ARQUITETURA E MÚSICA – INTRODUÇÃO A ALGUNS TERMOS

É possível que haja convergência entre o modo de produção arquitetônica e musical, e que essa convergência, por sua vez, auxilie na melhoria da concepção de projeto?

A hipótese de que possa existir semelhança pretende ser apontada no processo de composição da forma. O ofício da arquitetura exercendo o papel de tecer combinações harmônicas entre objetos sólidos edificando-os no espaço, e o ofício da música, exercendo o papel de tecer combinações harmônicas entre sons de diferentes frequências para também preencher um determinado espaço.

A ideia de manter vivo o elo entre a arquitetura e a música é mais antiga que pensamos, tem-se registros de um dos primeiros grandes teóricos de sistematização de projetos na área da arquitetura tratando da importância da necessidade de uma multidisciplinaridade para uma melhor execução de um projeto arquitetônico.

“O tratado de arquitetura de Vitrúvio fala do arquiteto como tendo necessidade de obter os mais diversos conhecimentos sobre as ciências e artes, incluindo a arte da música no seu “repertório” profissional. Falar de música na arquitetura é uma necessidade, pois Vitruvius foi um dos primeiros teóricos no assunto, sendo que viveu a mais de dois mil anos. Diversos outros autores e stararchitects falaram e teorizaram sobre isso, e essa temática continua instigando na atualidade.” (NORONHA, Rodrigo da Cruz; XI Semana de Extensão, Pesquisa e Pós-

Graduação SEPesq – 19 a 23 de outubro de 2015 https://www.uniritter.edu.br/files/sepesq/arquivos_trabalhos/3612/661/751.pdf)

“...Ao escrever o tratado De Architectura (Século I a.C.), Vitruvius fala do valor da educação do arquiteto e da importância das proporções existentes em uma obra arquitetônica utilizando como referência os pitagóricos, ao tratar da relação música, arquitetura e harmonia. Para ele seria fundamental o arquiteto conhecer e

dominar a matemática musical para poder empregar corretamente as razões em sua obra...”(Agnes, 2016)
 “A música, o arquiteto deveria compreendê-la de tal modo que detenha os conhecimentos teóricos canônicos e matemáticos, bem como ‘afinar’ balistas, catapultas e scorpiones no justo tom.” (VITRUVIUS, 1999, p. 8)

Foi notado, desde o início da hipótese, termos semelhantes usados tanto em arquitetura como em música, utilizados em um processo de composição para as duas faculdades. Termos como: aumento, escala, harmonia e modulação

Façamos uma breve comparação:

ABERTURA

Peça que serve de introdução a uma ópera ou a outro tipo de composição ou espetáculo musical. (MELOTECA, 2015)

Em princípio é um peça musical que se destina a anteceder uma ópera, uma suíte ou uma sinfonia.

Na arquitetura o termo é utilizado para definir espaços vazios que possibilitam a passagem os a visada de um local em que você se encontra para aquele em que você não está.

Definição técnica : “*Termo genérico que resumo todo e qualquer rasgo na construção, seja para dar lugar a portas e janelas, seja para criar frestas ou vãos*” (Emanuel Souto, 2009)

AUMENTO

Ampliação do valor de um fragmento tomado como antecedente. É um dos artifícios do contraponto. (MELOTECA, 2015) Aumento é sinônimo de ampliação que na arquitetura utilizamos para falar de uma parte a ser construída junto a outra já existente.

ESCALA

Sucessão de sons de alturas diferentes que representam a base de um sistema musical. (MELOTECA, 2015) Na arquitetura escala é uma relação entre a medida real e a medida reduzida, para poder ser representada em um projeto desenhado, está ligada também à proporção

HARMONIA

Combinação de sons simultâneos, tendo como base a tonalidade e como princípio gerador a estrutura do acorde, é vista como entidade global e como simples superposição de intervalos. A harmonia diz respeito não só à obtenção dos acordes, mas também à leis os regem. (Vocabulário de Música, Editora abril 1979)

Na arquitetura, quando tratamos do termo, harmonia queremos dizer que a obra tem uma boa relação entre os elementos que a compõe, a proporção e simetria existente entre eles, segundo regras estabelecidas, também a ordenação desses elementos e a concordância entre eles.

MODULAÇÃO

Mudança de tom ao longo de um trecho. (MELOTECA, 2015)

“...A Modulação é muito utilizada na arquitetura principalmente durante a graduação, ela é utilizada para criar uma regra de lançamento de projeto, fazendo com que tudo esteja dentro do modulo, onde o projeto toma formas proporções e concordâncias simétricas entre si levando de volta ao conceito de harmonia.”

(Rodrigo da Cruz Noronha , 2015)

*O interessante da modulação musical grega é que o que importa é a estrutura na qual a música está inserida. A nota enquanto frequência ainda não existe. Uma vez que Pitágoras demonstra que ao tocar uma corda esticada capaz de emitir som, divide o espaço dessa corda em duas partes iguais e a

toca novamente ele observa o aparecimento dessa mesma nota uma oitava acima. Ou seja, não importa a nota e sim a estrutura em que ela se encontra. Dentro desse padrão de divisão qualquer nota em qualquer frequência soará da mesma forma. A escala e os modos é que determinavam assim a estrutura sobre a qual a música seria tocada.

4. CONCEITO DE ÓPERA

Ópera (em italiano: significa trabalho, em latim, plural de "opus", obra) é um gênero artístico teatral que consiste em um drama encenado acompanhada de música, ou seja, composição dramática em que se combinam música instrumental e canto, com presença ou não de diálogo falado.¹

“Basicamente a ópera é composta por músicos, cantores, atores, bailarinos e figurantes que trabalham em conjunto proporcionando ao corpo de um determinado texto dramático o incremento de som e imagem, tal objetivo é alcançado quando a fala dos atores e cantores se dá, na execução do texto de forma cantada, ou por vezes recitada sempre com o acompanhamento de instrumentos musicais dando a base de fundo.” (Lindomar da silva araujo, 2006)

Tem-se a origem da ópera nos madrigais pré-renascentistas onde temas não religiosos eram encenados e cantados. A ópera se diferencia do madrigal no momento em que textos das tragédias gregas são tomados como referência para as encenações e tomando assim caráter mais erudito, característico do período renascentista, em que a busca por novas referências para a composição de um novo mundo. Trata-se então de um gênero variante do teatro, onde todo o texto é cantado com acompanhamento de instrumentos musicais, coro de cantores, atores, bailarinos e figurantes.

Existe dentro do processo de montagem da ópera uma sistematização no processo de composição sistema esse bastante detalhado nas etapas mas que permite uma combinação diversa entre temas e subtemas.

“...A ópera é formada pela junção da música com a arte dramática e as artes visuais. Desde o período barroco até os dias atuais, este estilo é explorado por

¹ Civicta, Victor, Vocabulário de música, Editora abril 1979

compositores e continua a encantar plateias por todo o mundo.

Normalmente, uma ópera é constituída pela **abertura**, que é a parte executada pela orquestra, localizada no fosso, e com as cortinas ainda fechadas, e introduz a ópera ou um ato. Já os **atos** são constituídos pelas **cenas** e marcam uma espécie de capítulo da ópera. As partes cantadas também recebem denominações específicas, como a **ária**, que

é uma apresentação de um solo vocal, o **recitativo**, que se aproxima muito mais da fala e objetiva contar a história de forma mais rápida, e o **coro**, parte destinada a um tutti com coral e orquestra.

Outro elemento importante na ópera é o **libreto**, que é a história da ópera, que pode ser feita tanto pelo próprio compositor, quanto em parceria com um escritor ou poeta. Aliás, um conhecimento prévio do libreto nos ajuda a compreender melhor a obra, bem como nos possibilita prestar maior atenção aos seus detalhes...” (radio nacional, Cadernos de música, MEC FM, Brasília 2017)

Em contraponto à forma da apresentação de música trabalhada de forma erudita da época, no caso, a música religiosa, a ópera trazia em si a oportunidade de trabalhar temas mundanos como amor, questões sociais, e também temas cômicos e satíricos (na ópera bufona).

4.1. AUTO

Falaremos aqui rapidamente sobre o conceito de auto pois precisaremos dele mais tarde.

Um auto, originário de Portugal no período medieval e um gênero dado a qualquer interpretação, feita através de encenação teatral de curta duração de uma determinada obra, religiosa ou não, de forma bem característica no teatro português do período medieval, era uma das formas mais populares do teatro português dessa época. (Portal da educação 2003)

De qualquer forma, com o passar do tempo, o auto passou a ser definido como uma peça de curta duração de conteúdo religioso ou profano, burlesco e

alegórico, escrito geralmente em verso. Sua característica principal é o conteúdo simbólico, cujos personagens são entidades abstratas, geralmente de caráter religioso ou moral (o pecado, a luxúria, a bondade, a virtude, entre outros).

As personagens preferidas são planas, apresentando-se, às vezes, como tipos ou caricaturas, o que resulta no humor da obra. Existem também personagens alegóricas. Nem sempre encontramos unidade temática e formal; muitos autos fogem à regra. A linguagem é coloquial, e o cenário, simples. As marcações teatrais são mínimas.²

Os “Autos” Saíram da simplicidade e se tornaram cada vez mais complexos pois grandes autores conceituados e estudiosos da literatura, na época começaram a utilizar muito a forma de escrita característica do auto.

A herança dos autos foi trazida para o Brasil e aqui também tiveram produções no campo da literatura e da música.

Exemplos como o “auto da compadecida” de Ariano Suassuna, o “auto do Frade” e o “auto de natal pernambucano”, mais conhecido como “morte e vida Severina”, ambos de João Cabral de Melo Neto. E, finalmente, no campo da música popular, aparece o Arquiteto músico e urbanista, Elomar Figueira Melo com o “auto da catingueira”

² PORTAL DA EDUCAÇÃO 2003 - <https://www.portaleducacao.com.br/conteudo/artigos/educacao/o-que-e-o-auto/34422>

5. ELOMAR FIGUEIRA MELO

Cantor, Compositor, Violeiro, Nascido em família tradicional de fazendeiros da Zona da Mata do Itambé e da região do Mata - de - Cipó, de Vitória da Conquista, iniciou-se na música ainda criança, acompanhando os cantos das festas religiosas, a música dos cantadores, violeiros e repentistas do sertão. Mudou-se para Salvador, onde estudou música e arquitetura. Lá, ainda adolescente, gostava de ir às feiras para ver os cantadores, os catingueiros, que eram ridicularizados por falarem de maneira incorreta. Considerando a importância da cultura do sertão e das comunidades interioranas, decidiu que, em suas composições, ligadas ao universo rural, prezaria escrever naquela variação linguística. Retornou para Vitória da Conquista ao terminar os estudos.

Vive por opção na região do semiárido, no sudoeste da Bahia, onde divide seu tempo cuidando das duas pequenas fazendas em que cria carneiros e cabras e, às vezes, um pouco de gado graúdo. A fazenda Casa dos carneiros e a fazenda Duas passagens. Além da lida rotineira entre plantios, manutenções e construções, Elomar dedica-se à criação musical, que o leva a apresentações esporádicas em palcos urbanos de diversas capitais do país.

Grava seu primeiro compacto em 1968, um disco independente com as faixas autorais "O Violeiro e Canção da Catingueira", e, no ano seguinte, conclui a escrita da primeira ópera, "Auto da Catingueira". No final da década frequenta a Escola de música da UFBA, sem concluir o curso.

Em 1972 grava seu primeiro LP, *Das Barrancas do Rio Gavião*. Em 1978 grava o segundo disco, nos estúdios da UFBA, *Nas Quadradas das Águas Perdidas*. A partir de então sua vida artística se estabelece e faz apresentações pelo país. Em 1980 lança em São Paulo o LP *Parcelada Malunga* em parceria com o pianista erudito Arthur Moreira Lima (1940).

6 ELOMAR E O AUTO DA CATINGUEIRA

O Arquiteto, músico e urbanista compõe, nas décadas de 1970, uma obra chamada Auto da Catingueira. Dentro da obra, optando por usar como suporte, a estrutura de Auto, mescla características composicionais de estrutura de ópera, ornamentações características do período barroco e coloca como tema central de sua criação a Caatinga, o modus vivendi naquele lugar, e as relações do homem com a terra. (Ernani Maurilio, 1980)

“...Há nele um referencial telúrico imenso; ele é um compromisso com a vida, embora, fale permanentemente na morte; é um compromisso com a cultura catingueira, embora essa cultura esteja, hoje, dispersa e impregnada pelas pressões culturais do “de fora” para dentro. As fronteiras do AUTO, são fronteiras culturais do sertão da Ressaca, sudoeste da Bahia, a partir do Mato-Cipó. Contudo essas fronteiras aí não terminam, elas se alargam no grande mosaico cultural e humano que é o nordeste, para se projetar como um Canto Latino Americano, parte integrante de um Canto Geral do Homem, da terra e das coisas do eterno...”³

Faz-se a necessidade de explicar o corpo estrutural do Auto.

³ RENAULT, Adeline. In: Auto da Catingueira, Gravadora Rio do Gavião, 1981, pg.03..

6.1 – CORPO ESTRUTURAL DO AUTO

O auto é a história da vida de Dassanta, uma mulher catigueira que nasceu viveu no sertão, “lugar sertão se divulga”⁴, o compositor toma como lugar onde o sertão que é o tema principal, o lugar onde o auto se desenvolve.

O auto é composto de cinco cantos. Nos dois primeiros o narrador inicia com a abertura onde introduz, parte da letra um resumo biográfico de Dassanta e de toda a história que vai acontecer, a abertura do auto chamada de “Bespa” vem consigo carregada com as características do lugar, da vida dentro daquele lugar, e da história que se passa ali.

A abertura do auto serve para trazer ao ouvinte uma forma de se situar e se inserir, através de atenção e expectativa, na história contada, nos dois primeiros cantos, pelo narrador. (Ernani Maurilio 1984)

Feito esse primeiro passo, o narrador deixa de ser o intermediário entre o ouvinte e Dassanta e passa a história para os personagens que a compõem. Nessa altura o mergulho dentro da obra já foi feito e o ouvinte vai cada vez mais se adentrando no ermo e no desconhecido vivenciando de perto a vida e o dia-a-dia daqueles personagens.

A obra é construída intemporal, ao mesmo tempo que fala de um passado, está sendo contada no presente e vem carregada de elementos que independem da época em que se vive, pois são necessidades e vicissitudes humanas que independe de uma cronologia rígida, uma vez que acompanham todos nós de o início das eras. Ou, seja, a vida de Dassanta no sertão, não existe somente ali, mas em cada um de nós. Os personagens se tornam apenas elos que nos unem para o caminho da percepção, e auto inserção esse mundo que é ali contado no Auto da catigueira. (Ernani Maurilio 1984).

“...Sua força é medieval; a construção é barroca; o canto tem raízes ibéricas; o tema é a caatinga; vida; lúdico; trabalho; existência e morte de inúmeras “Dassantas”, perdidas na imensidão do mundo, de pastos não demarcados nessa banda do medieval-sertanejo...”⁵

⁴ ROSA, Guimarães, Grande Sertão: Veredas (Nova Fronteira, 1984 p. 7.)

⁵ MAURÍLIO, Ernani, Auto da catigueira, (Gravadora, rio do Gavião, 1984, pg.04)

f. *f*

V.C. *f*

BESPA (abertura)
-Auto da Catingueira-

440/4 minuto

flauta

violoncelo

violão

O violão (com pestana em Sol) deve seguir um pouco atrasado do andamento da flauta e o celo por sua vez, atrasado do andamento do violão.

fim. de D
ao fim

f. *f*

VC *f*

V. *f*

idem idem idem idem idem idem idem

Figura 1 (FIGUEIRA MELO, Elomar; auto da catingueira, 1984)

f. *f*

VC *f*

V. *f*

canto

violão

violão

violão

75/4 minuto

150/4

75/4

decendo Wristo

morendo

de B a D

idem idem idem idem idem idem idem

Figura 2 (FIGUEIRA MELO, Elomar; auto da catingueira, 1984)

7. CHRISTOPHER ALEXANDER E A LINGUAGEM DE PADRÕES

Christopher Alexander, Arquiteto, Matemático e urbanista nascido em 1936 de origem austríaca, toma como objetivo de trabalho um processo de projeto dentro de uma perspectiva sistêmica.

Christopher Alexander desenvolveu um sistema projetual que ele intitulou de “UMA LINGUAGEM DE PADRÕES”, nessa obra a perspectiva sistêmica é explicada e colocada como uma rede, chamada por alguns teóricos de “malha reticulada”, ao mesmo tempo que Christopher Alexander entende a linguagem de padrões como uma rede, faz também o caminho inverso e coloca o processo de projeto como uma rede de linguagens que são determinadas por padrões que vão desencadeando sempre na ordem dos maiores para os menores de forma fractal, formando um complexo emaranhado de possibilidades dentro de um sistema projetual (Alexander 2013)

“... contudo quando usamos uma rede de linguagem, sempre utilizamos uma sequência, utilizando os padrões, sempre passando dos padrões maiores para os menores, partindo daqueles que criam as estruturas para aqueles que as refinam e então aos que refinam ainda mais. Como a linguagem, na verdade, é uma rede, não há só uma sequência que possa capturá-la perfeitamente. Porém a sequência a seguir captura a enorme abrangência de toda a rede, e ao fazê-lo, segue uma linha, se aprofunda, volta e generaliza e então segue um curso irregular, um pouco como se fosse uma agulha trabalhando em uma peça de tapeçaria...”⁶

Assim, para todo e qualquer projeto que venha ser executado existe inserido dentro uma linguagem, este processo visto sob a perspectiva sistêmica de Christopher Alexander, torna sua obra um “mapa base” para abrir as portas de possibilidades de escolhas de linguagens para o projeto pessoal, seguindo

⁶ ALEXANDER, Christopher, uma linguagem de padrões, Bookman 2013, pg21.

a ordem estabelecida pela hierarquia de padrões determinados nas sequências estabelecidas. (Alexander, 2013)

Ideia geral:

Cidade: 14 sequencias, padrões 1 -94

Arquitetura: 14 sequencias, padrões 95 -204

Construção: 8 sequencias, padrões

“...O ato de fazer arquitetura deveria ser uma questão de organizar e explorar inteiramente todo o potencial proporcionado por determinada intenção projetual. Ela precisaria não só ir ao encontro das exigências funcionais no sentido estrito, mas também fazer com que o objeto construído cumpra mais de um propósito, que possa representar tantos papéis quanto possível em benefício dos diversos usuários individuais. Isso permitiria que cada usuário fosse capaz de reagir a ele à sua própria maneira, interpretando-o e atribuindo-lhe valores estéticos e simbólicos, de modo pessoal para integrá-lo a seu ambiente familiar (...) uma consciência que nos tornará capazes de fazer coisas que possam se adaptar melhor a mais situações. A capacidade de absorver significados e também de abandoná-los sem mudar essencialmente, faz da forma um portador potencial de significado – em suma, significável...”⁷

⁷ Hertzberger, Herman, lições de arquitetura, Martins Fontes 2009, pg151.

8. CONVERGÊNCIAS ENTRE ELOMAR E C. ALEXANDER

Ao analisar as obras de Elomar e Christopher Alexander é possível estabelecer um elo que une esses dois Arquitetos contemporâneos.

Neste capítulo encontra-se a tentativa de traçar um paralelo entre os dois arquitetos num processo de projeto dentro de uma perspectiva sistêmica semelhante com Elomar Figueira Melo utilizando-se dessa perspectiva para a construção do Auto da Catingueira, adotando um sistema semelhante ao proposto por Christopher Alexander na linguagem dos padrões.

Será feita, nesse capítulo a analogia proposta pelo aluno para apreciação do leitor de modo que fique visível a possibilidade de perceber que existem as semelhanças entre o processo composicional utilizado para desenvolver uma obra musical partindo do ponto de referência da concepção projetual obtida da perspectiva sistêmica elaborada por Christopher Alexander.

Tanto Elomar Figueira Melo quanto Christopher Wolfgang Alexander são produtores de matérias que colocam, não necessariamente um questionamento sobre o contexto em que vivem, mas buscam mostrar através da produção desses materiais uma outra perspectiva de seus saberes.

Cada palavra tem vários significados, e a frase, como um todo, possui uma enorme densidade de significados inter-relacionados, que juntos iluminam o todo

O mesmo é verdadeiro para a linguagem de padrões. É possível fazer construções amarrando padrões entre si, de uma maneira bastante livre. Uma edificação desse modo, é um conjunto de padrões. Ela não é densa. Ela não é profunda. Porém, também é possível reunir padrões de modo que inúmeros padrões se sobreponham no mesmo espaço físico: a construção é muito densa; ela tem significados reunidos em um pequeno espaço; e, por meio dessa densidade, se torna profunda⁸

Como veremos, C. Alexander divide seu sistema projetual em três etapas que vão da maior parte, o todo, até chegar na menor parte, o íntimo do indivíduo.

Christopher Alexander trata em seu método sobre o “modo intemporal de construir” (1979). Segundo o Autor, o modo intemporal é “um processo que extrai, somente a ordem de nós mesmos, não pode alcançar-se, ocorrerá espontaneamente, se nos permitirmos a isso” (Alexander, 1979)

O livro “Uma linguagem de padrões” fazamos um pequeno resumo da primeira etapa:

Cidade: C. Alexander delimita um território, onde neste, esteja situado um complexo onde habitam pessoas, dentro desse território ele classifica algumas séries de “padrões globais”.

Em seu Livro “uma linguagem de padrões” cita como exemplo uma região qualquer estabelecendo as características gerais por uma divisão fractal.

- A. A região: 8 milhões de pessoas
- B. A capital: 500 mil pessoas
- C. As comunidades e cidades pequenas: 5 – 10 mil pessoas cada
- D. Os bairros: 500 a 1000 pessoas cada
- E. Os grupos de casas e conjuntos de locais de trabalho 30 a 50 pessoas cada

⁸ ALEXANDER, Christopher. Uma linguagem de padrões, Bookman 2013, pg43.

F. As famílias e os grupos de trabalho 1 a 15 pessoas cada]⁹

BESPA E PRIMEIRO CANTO

Pergunta: Pode-se notar dentro da construção do [AUTO da catingueira](#) alguma semelhança com a obra de Christopher Alexander partindo do que já se estudou até aqui?

O corpo do AUTO é desenvolvido em 5 cantos; sendo que sendo que os dois primeiros são integralmente e somente desenvolvidos pelo narrador, iniciando a BESPA, onde se coloca um resumo biográfico de DASSANTA, sua existência, batizado, contato com o mundo de poções, descrição física e cultural da região¹⁰ E ainda acrescenta que

Foi la nas banda do brejo muito bem longe daqui /que essas coisa se deu num tempo que num vivi / das terra que meu avô herdou de meu bisavô e pai seu / dindinha contô cuan meu avô morreu e hoje eu canto para os filhos meus e eles amanhã para os filhinhos seus... ela nasceu na laje do gavião núa quadra iscura de janeiro/ núa noite de relampo e truvão/e no mei do mais grande aguaceiro / batizou-se na vila do Poção / na igreja do santo padroeiro / núa quadra escura de janeiro / nasceu DASSANTA do Gavião(...) Nasceu e se criô no sei da caatinga na terra seca de nosso sinhô/ onde nem todo ano a planta vinga/ foi deus que um dia assim determino/ nessa terra onde cristão não xinga/ nem o cangaceiro nem nunca pisô/ la de veis in qüano um jagunço pinga, vindo das bandas do Mato-cipó ¹¹

Neste pequeno trecho acima, retirado, do AUTO nota-se que Elomar cria a intenção de abrir, primeiramente, as portas do sertão “região de Caatinga, que abrange boa parte da Bahia sertaneja” (Simone Guerreiro 2007) para o ouvinte, no primeiro canto, depois da Bespa, para município de Poções, lugar isolado no “seio da caatinga” confrontante com a Mata de Cipó, lugar hostil, descrevendo em versos e música as características geográficas e

⁹ ALEXANDER, Christopher. Uma linguagem de padrões, Bookman 2013, pg45

¹⁰ MAURÍLIO, Ernani, Auto da catingueira, (Gravadora, rio do Gavião, 1984, pg.04)

¹¹FIGUEIRA MELO, ELOMAR, Auto da catingueira, (Gravadora, rio do Gavião, 1984, pg.06-07).

climáticas do lugar, descrevendo deslocamentos de famílias e indivíduos dentro desse lugar até chegar em DASSANTA, a protagonista da história. (Ernani Maurilio 1984)

Temos então, partindo do micro para o macro, um indivíduo em um lugar, dentro de outro lugar, que por sua vez está locado em um outro lugar maior e assim por diante, e todos esses lugares se comunicam entre si.

Dassanta, colocada como personagem principal da obra, habita o universo sertanejo do autor com todas as referências ali inclusas.

Dentro desse universo temos todas as constantes e variáveis que compõem o lugar onde a sertaneja vive, com marido e filhos, como veremos mais para frente a descrição do que são constante e variáveis dentro desse universo do auto, deixarei a exposição da hipótese para outro capítulo.

Pode-se pensar, em fazer essa analogia o raciocínio de Elomar Figueira Melo, ao compor o álbum “AUTO da Catingueira, tenha pensado dentro da perspectiva sistêmica de Christopher Alexander, baseando-se em um processo de projeto semelhante visto sob uma determinada ótica traçando um curso de narrativa musical e poética que se inicia da maior parte e vai, de forma fractal, indo em direção à menor parte, mas que é interligada com o todo através de elos, sejam eles físicos ou intemporais.

Pensa-se que tal convergência entre música e arquitetura pode ser estudada, uma vez que Christopher Alexander, quando constrói sua teoria e seu sistema projetual, busca o sentido para tal, na literatura e na poesia, observando a ordenação de palavras e trabalhando na observação do significado, a densidade e a profundidade da “poesia da linguagem”, como ele denomina. Feito isso, ele aplica esse conceito para a arquitetura.

Por outro lado, Elomar, sendo um arquiteto e passado pelo caminho dos profissionais da área teve acesso ao estudo de métodos projetuais que podem ter auxiliado na construção estrutural, harmônica e poética do [AUTO da catingueira](#), fazendo o caminho inverso e aplicando conceitos de arquitetura para compor música? Que leva a traçar, agora, a proposta de um outro caminho, uma pesquisa vista da perspectiva de um músico tentando verificar a possibilidade de utilizar da arquitetura um processo de projeto visto de uma

perspectiva sistêmica como braço auxiliar no processo de composição musical e vice-versa.

Buscando, entre as faculdades de Arquitetura e música, a possibilidade de fazer um trabalho significativo para mim, objetivando uma boa finalização da minha graduação e de minha futura postura enquanto Arquiteto e urbanista, notei a possibilidade de fazer uma convergência entre as duas ciências através de um processo comum entre as duas: a composição.

Encontrados os dois objetos de pesquisa, Christopher Wolfgang Alexander e Elomar Figueira Melo, compreendi que para entender a construção AUTO DA CATINGUEIRA, pela ótica arquitetônica, eu precisaria me aprofundar mais dentro da metodologia projetual do Arquiteto Christopher Alexander e compreender os elos, ou melhor dizendo, os caminhos (investigáveis), seguidos por Alexander, que o consagram criador de um método que o lançou dentro de uma trajetória infundável, amparada por sua capacidade analítica projetual contribuindo, em muito, para o trabalho de arquitetos futuros.

O método de Christopher Alexander, é tão denso e profundo quanto os caminhos propostos por ele, tanto no volume “El modo intemporal de construir” (que vou chamar aqui de alma do método), quanto no volume “Uma linguagem de padrões” (a decodificação sistematizada e uma resolução da expressão complexa dessa alma, o corpo do método).

O primeiro volume “O modo intemporal de construir” se caracteriza como a fundamentação teórica e filosófica do método. E o segundo volume “Uma linguagem de padrões”, é a parte mais técnica e aplicável do primeiro volume. Na verdade é um só volume dividido em dois por simples convenção do autor.

Embora não tenha conseguido a comprovação de Alexander e Elomar se conheceram, que também creio que não vem ao caso, pude notar algo interessante nas obras construídas pelo dois.

Tanto Elomar como Alexander têm em comum o princípio da inventividade muito aflorados em suas criações, e estes dois inventores,

constroem conceitos e obras muito autênticas e intemporais. O modo intemporal de construir está presente nos dois autores.

Mas o que seria um modo intemporal de construir?

A resposta talvez esteja nas referências, buscas de situações semelhantes em tempos de outrora, contextos e reflexões. Tal busca, vai tanto em Alexander, quanto em Elomar, respectivamente permeando processos que se deslocam do nosso tempo para tempos longínquos do período “moderno”. Elomar e Alexander buscam, para construção de suas obras referências em outros lugares do tempo que não só no período citado acima.

Segundo a ideia de Christopher Alexander, em seu livro, “el modo intemporal de construir”, este modo não acontece de maneira imposta. A principal essência deste modo está no sentido de que ela deva acontecer a partir de nós mesmos e que para isso basta olhar ao retrovisor da história dos povos, não num sentido saudosista, mas com o intuito de entender que o modo intemporal permanece, vicissitudes humanas colocadas à vista, coisas que são inerentes ao nosso percurso, coisas que sempre levamos e que levaremos conosco pelo fato de estarmos vivos, assim como as edificações que somos capazes de erguer e sistemas que somos levados a compor, então, o modo intemporal, partindo de uma origem distante, acontece naturalmente, tal espontaneidade pode ser alcançada a partir do momento em que nos permitimos sermos alcançados por este modo. Os edifícios, casas de campo, templos, cidades inteiras, construídas utilizando-se este modo, segundo Alexander, são também formas vivas, uma vez que são construídas de forma intemporal, e estão todos ligados de forma natural uma vez que estão construídos segundo a nossa própria natureza, instintiva e ao mesmo tempo racional, que acaba por nos tornar humanos.

“... existe um modo intemporal de construir.

Tem mil anos de idade. E é o mesmo de sempre...” (Alexander, 1979)

Christoper Alexander se faz valer não só de sua profissão de matemático, mas abraça, para compor sua metodologia projetual, uma gama de outras faculdades, tais como, neurologia, astrofísica, literatura, ciência

política e também a matemática aplicada, para resultar no seu objetivo principal, contribuir para a Arquitetura e urbanismo com uma metodologia de projeto. A grande questão que se torna intemporal possa ser justamente a densidade do trabalho proposto por ele e a capacidade de unir coisas complexas e aparentemente de forma desconexa, que depois de unidas e apresentadas fazem todo sentido, uma vez que as ideias vão sendo construídas passo a passo, degrau a degrau e vão exigindo uma abertura maior a outros assuntos e favorecendo a redescoberta de que as coisas funcionam na verdade forma mais holística do que fragmentadas de forma hierarquicamente rígida.

É como se tudo o que conhecemos, carregasse consigo a necessidade de ser guardado em gavetas, bem organizadas em um escaninho, e, aos nossos olhos, de frente para esse escaninho, estivesse tudo organizado e em perfeita ordem, mas dentro dele, onde não enxergamos devido às gavetas estarem fechadas, as coisas todas se misturassem novamente e voltassem a seu estado natural.

Digo isso neste capítulo, pois ao observar o AUTO DA CATINGUEIRA, e tentar identificar a estratégia usada para compor um auto com característica de ópera, Elomar Figueira Melo se utilizasse de algo muito próximo à metodologia de Christopher Alexander para dar forma à estrutura que compõe o AUTO DA CATINGUEIRA.

Para buscar esta ótica foi preciso mergulhar dentro da metodologia inventada por Christopher Alexander e entender seus princípios básicos como será descrita no próximo capítulo.

9. A METODOLOGIA PROPOSTA POR CHRISTOPHER ALEXANDER

No início da trajetória para desenvolver o método da Linguagem de padrões, Christopher Alexander propõe uma trajetória infundável em pesquisa para desenvolver a metodologia. Tal procedimento se baseava em se utilizar de recursos sistêmicos, matemáticos, empíricos e participativos.

Algumas vertentes de pensamento classificaram esse tipo de método como “*cartesiano e positivista*” (Marcos Queiroz, 2004).

Mas tem-se que tal procedimento projetual tenha contribuído de forma significativa para a arquitetura. Christopher Alexander, inicia a pesquisa se debruçando sobre o conceito da análise do contexto e a síntese da forma, em seu primeiro ensaio.

Em seu “ensaio sobre a síntese da forma”, sua primeira publicação em direção à criação deste método, Christopher Alexander propõe que a forma só se desenvolve de forma satisfatória, quando entendemos todo o contexto em que ela vai ser inserida. E que para entender esse contexto o arquiteto precisa, necessária e primeiramente, decifrar tal contexto e organizá-lo para que a representação gráfica desse projeto se torne executável.

Christopher Alexander possuía nesse momento disponível a sua visão de matemático, logo, entendeu um projeto arquitetônico como um problema matemático, composto por axiomas, constantes e variáveis. A resolução de problemas de projeto de forma correta, se dava na medida em que ele avançava na decomposição da equação proposta, resolvendo, dentro de axiomas, os subproblemas, até chegar em um resultado satisfatório. A ideia era construir um projeto, entendendo que ele é na verdade um todo (contexto), constituído de subpartes, entendendo esse contexto sendo construído de dentro pra fora e vice-versa, com intuito de identificar e enumerar as possíveis falhas futuras, fazendo, conseqüentemente, com que o resultado final do projeto alcançasse uma melhor performance, evitando assim as falhas visíveis aos olhos, inclusive dos leigos.

Eu citei, na penúltima banca intermediária, tal problema, visível aos olhos, trazendo para os professores e avaliadores algo que estivesse por perto, uma falha que fosse o resultado de uma “não previsibilidade” em prol somente da forma. Citei como exemplo a caixa de escada da Universidade federal de Ouro Preto e um “subproblema” ali explicito.

Tal caixa de escada de acesso ao primeiro pavimento da escola de minas contém inúmeros pontos de infiltração, causado por umidade e ação de desgaste de material causada pela amplitude térmica presente em nossa região. Aplica-se agora, uma medida corretiva para que a infiltração não avance causando maiores deteriorações.

Tal infiltração (um pequenino exemplo), dentro do método de Christopher Alexander é idealizado como uma falha ou segundo o autor “inadaptação potencial” de um projeto.

A umidade, e a amplitude térmica, no caso citado, seriam dois dos axiomas dentro do contexto do projeto e como não foram levados em conta, se manifestaram depois do projeto pronto. No processo de simplificação do problema esses dois axiomas não foram observados fazendo com que o erro aparecesse, inclusive para os olhos dos leigos.

Segundo Christopher Alexander, quanto mais simplificação problemas e subproblemas houver, durante o processo de projeto, maior será a simplificação no processo construtivo do mesmo projeto, obtendo para o mesmo um resultado satisfatório e atingindo melhor o processo cognitivo humano. Para o Christopher Alexander, *“um bom projeto é aquele que possui boa adaptação, e boa adaptação, significa dizer: ausência de adaptações potenciais”*. (Marcos Queiroz, 2004)

Basicamente, Christopher Alexander torna o ato de projetar, a identificação de uma série de possíveis falhas, segundo o autor, a enumeração das falhas possibilita a solução antecipada, a correção dessas falhas, e uma maior possibilidade de haver processo cognitivo humano, ao passo que se um projeto é desenvolvido visando somente as qualidades, sejam elas estéticas ou funcionais ele pode sim, apresentar falhas futuras e também uma diminuição

do processo cognitivo humano e a identificação futuras das falhas que não foram previstas.

Podemos voltar à caixa de escada da Escola de Minas, citada como exemplo neste capítulo, como exemplo das falhas apresentadas após a execução do projeto, que, dentro da ótica metodologia de Alexander, não foram identificadas durante o processo de projeto, conseqüentemente, este caso pode ser identificado como um projeto sem “boa adaptação”.

9.1 O INICIO DESTA BUSCA PELA PERSPECTIVA SISTÊMICA

Na visão de Christopher Alexander, a realização bem-sucedida de um projeto inicia pelo CONTEXTO até chegar à FORMA. Entre essas duas extremidades há uma amarração, esta amarração é feita na seguinte ordem: CONTEXTO – análise do contexto – programa – realização do programa – síntese – FORMA. Sendo que, tudo o que está colocado entre o contexto e a forma é caracterizado como “inaptações potenciais”

- CONTEXTO: são os axiomas e constantes que estão presentes dentro do problema, enquanto se tratar do mesmo problema, para a realização do projeto. *“Christopher Alexander coloca estes axiomas como sendo as condições Ambientais, legais, culturais, psicológicas, conceituais, etc.”* (marcos queiros, 2004)
- FORMA: É classificada como série de incógnitas. Estas incógnitas se tornam as partes do projeto que são manipuláveis pelo arquiteto. A grosso modo tudo é variável, mas para efeito de sistematização metodológica, Christopher Alexander separou entre constantes e variáveis.

De início, devido à sua formação de matemático, Christopher Alexander descreve um projeto como um problema matemático, onde para resolvê-lo, é necessário que se conheça, primeiramente a maneira de resolução deste problema. Então já se tem uma sequência como exemplo:

- 1 - problema
- 2 – axiomas contidos no problema
- 3 – subproblemas gerados pelos axiomas
- 4 – novos axiomas e novos subproblemas menores
- 5 – resultado final

Citei na banca intermediária um exemplo análogo da resolução de uma equação simples dando como contexto para tal equação a resolução por cálculo diferencial até chegar a uma constante.

Dado: $f(x) = 2x^2 + 8x$

Neste pequeno exemplo, entendendo essa equação como um pequeno projeto, temos então o objetivo de resolver a equação pelo cálculo diferencial:

Temos então:

$$f'(x) = ?$$

Diante desse objetivo, logo surge o primeiro axioma para o “pequeno projeto”

Axioma 1: “a derivada de uma soma é a soma das derivadas”

Sendo assim, temos que:

$$f'(x) = f'(2x^2) + f'(8x)$$

Notemos que dentro do problema proposto, encontramos dois subproblemas. Agora na soma dessas duas derivações temos que sanar a variável “x”. Propositamente, só para efeito de entendimento rápido, os dois subproblemas têm o mesmo axioma, frisando que é uma situação hipotética!

Temos então, para estes dois subproblemas um novo axioma gerado pela primeira tentativa de resolução:

Axioma 2: “uma constante multiplicada por uma incógnita elevada a um expoente é igual a essa constante, multiplicada pelo expoente vezes a incógnita elevada ao expoente menos um)”

Ou seja:

Subproblema 1:

$$F'(2x^2) = 2 \cdot 2 \cdot x^1 = 4x$$

$$F''(x) = 4 \cdot 2 \cdot x^0 = 4$$

Subproblema 2:

$$F'(8x) = 8 \cdot 1 \cdot x^0 = 8$$

Temos então, para o problema projetual hipotético proposto as formas geradas pelos contextos e axiomas.

Seriam as formas dos subproblemas um e dois, respectivamente, denominadas de 4 e 8, sendo que a forma final do projeto o resultado da soma dos subproblemas, no caso, {12}.

É óbvio que um projeto não se resume há uma equação tão simples e que tal equação acima foi tomada como exemplo hipotético, mas fiz isso para demonstrar que Christopher Alexander inicia sua busca utilizando-se da interdisciplinaridade. Através de sua formação em matemática, começa a desenvolver em seus ensaios, uma compreensão do que estava sendo proposto afim de explicar o que se tornaria mais tarde sua metodologia de projeto arquitetônico.

Abrindo um pequeno parêntese e retrocedendo um pouco aos capítulos anteriores, já se pode notar aí uma convergência entre o músico e arquiteto Elomar Figueira Melo e o Arquiteto e matemático Christopher Wolfgang Alexander.

Os dois navegam pelo campo da psicologia cognitiva denominada “heurística”, ou seja, a habilidade para descobrir caminhos para a realização de algo ainda não feito, a inventividade, a capacidade criativa, uma habilidade de tomar “atalhos mentais”, em assuntos de áreas distintas para utilizando esses caminhos como ferramenta e degrau para atingir um determinado objetivo no processo de criação.

De um lado, Christopher Alexander, munindo-se de seus conhecimentos e formações para obter o método projetual que procurava desenvolver para área da arquitetura, e do outro lado, Elomar Figueira Melo, também se valendo das mesmas qualidades para obter a forma final de um AUTO com características de ópera. Ambos autores trabalhando em projetos e áreas diferentes, mas utilizando as ferramentas da heurística para obter os resultados que sucederam após a jornada de trabalho de cada um.

Eis então, a explicação acima, do primeiro ponto convergente entre Elomar Figueira Melo e Christopher Alexander, e também, que não se trata mais de interdisciplinaridade mas sim de caráter transdisciplinar, como veremos a seguir, no próximo parágrafo.

Voltando a Christopher Alexander, o desenvolvimento de seu método se baseava em criar projetos, partindo de uma perspectiva sistêmica, “*tomando assim, como o autor do método denomina, - caminhos sistêmicos -*”

(Marcos Queiroz; 2004), para isso, usando “atalhos mentais”, que significa: valer-se da fusão entre conhecimentos e domínios entre outros campos de conhecimento.

Um exemplo disso é utilização de um sistema utilizado pelo neurologista Willian Ross Ashby, descrito em seu livro “projeto para um cérebro” (1952).

Christopher Alexander faz a leitura de um sistema, utilizado para a neurologia, e em cima desse sistema, monta uma série de cálculos para possíveis probabilidades de tempos de resoluções para os problemas que poderiam surgir nos sistemas, tal como ele fez com a resolução da equação citada anteriormente.

Baseando-se no sistema de lâmpadas de Ross Ashby, Christopher Alexander montou três situações hipotéticas diferentes, num sistema binário, onde, lâmpadas acesas, representavam as inadaptações e as apagadas representavam as soluções para essas inadaptações. São essas três situações hipotéticas.

- Um sistema denso com todas as variáveis conectadas:
- Subsistemas desconectados com variáveis conectadas:
- Variáveis com conexões e subsistemas desconectados – sistema totalmente inadaptado

Tal situação montada pelo Arquiteto, permitiu estudar um determinado tempo de resolução para obter soluções de inadaptações para serem aplicadas dentro de um processo de projeto real. Nesta experiência ele teve sucesso e conseguiu achar o tempo que ele precisava.

Para que tal experimento? – Organizar melhor as ideias dentro da cabeça do projetista – Os subsistemas, dentro de um sistema maior tinham como objetivo:

- Forma de processo projetual
- Sistematizar os dados mais importantes do projeto
- Estabelecer esses dados em subsistemas contendo somente o necessário de variáveis para não sobrecarregar estes subsistemas.

- Por fim, organizar os problemas e obter a “boa adaptação” buscada desde o início do projeto, conciliando métodos Auto inconscientes e Autoconscientes.

Dentro da prática de estruturação de sistemas e subsistemas, segundo Christopher Alexander, o projetista, com o tempo adquiri a sua “auto-organização ativa”, formando um efeito escada, uma vez que a constância na composição de sistemas individuais com as variáveis identificadas causam um registro no processo cognitivo humano através da vivência, adquirindo então experiência em lidar com inaptações potenciais, e em consequência disso poder de resolução ganha aceleração e as inaptações, à medida em que vão surgindo em cada outro projeto, já vão sendo identificadas e sanadas de forma automática. Em outras palavras, O processo Autoconsciente é um caminho para deixar o banco de dados do processo Auto inconsciente cada vez mais rico em soluções. Tal processo de registro mental que Alexander chamou de “*auto-organização ativa*” (Marcos Queiroz, 2004) é chamado na neurologia, de “*ultra estabilidade*” (idem).

O conceito de Auto inconsciente e autoconsciente será explicado no próximo capítulo e é essencial para a metodologia proposta por Christopher Alexander.

10 – AUTO INCONSCIENTE E AUTOCOSCIENTE

Neste capítulo tratarei do conceito de projetos feitos de formas Auto inconsciente e auto inconsciente.

Como já devem ter percebido, em poucas palavras, já pode-se dizer que Christopher Alexander não resume um projeto simplesmente pela concepção de sua forma exterior. Para o arquiteto, um projeto deveria ser entendido como um problema a ser resolvido e, dentro das resoluções possíveis, identificar os subproblemas, os axiomas e variáveis, no seu maior número possível para atingir a boa adaptação.

Num exemplo de projeto, nessas condições, teríamos dentro de um CONTEXTO, a seguinte análise dos campos de descrição dos problemas: o terreno, o formato desse terreno, a orientação, as visadas, o entorno, que gerariam subproblemas em outros campos de descrição tais como a química do tijolo a ser usada naquela determinada região da execução do projeto, o ph do solo, o tipo de argamassa a ser usada para o tijolo escolhido, a cerâmica utilizada em função da composição da água que abasteceria o local, etc. veja como os detalhes vão se aprofundando cada vez mais.

Sendo assim para a execução de um projeto, seguindo essa metodologia, é necessário ter o problema geral, fazer dentro desse problema, uma descrição geral, que será o norte de todo o processo, estabelecer as variantes do sistema e a hierarquia existente entre elas para começar assim a obtenção dos primeiros traços. É aí que chega no ponto da utilização da maneira intuitiva combinada com a razão, que é aquilo que Christopher Alexander veio a chamar de processo auto inconsciente e autoconsciente.

Pequemos como exemplo duas expressões matemáticas, são elas:

$$(2+2) \text{ e } (\sqrt[3]{50}.)$$

A primeira equação você automaticamente pensa no resultado sem ter que fazer um esforço muito grande para saber qual é o resultado. Já a segunda exige um certo raciocínio, o resultado também é obtido, mas para obtê-lo é

necessário conhecer uma série de regras matemáticas, e através de pequenos passos, aplicando essas regras, você vai obtendo simplificações cada vez mais próximas de se obter uma soma simples, que no final, se torna tão fácil quanto a primeira equação proposta. Dessa forma determina-se, através da analogia dessas duas que aquilo que exige pouca complexidade para ser realizado pode ser caracterizado como Auto inconsciente, e por sua vez, aquilo que exige mais complexidade, autoconsciente.

O processo auto inconsciente é muito encontrado em civilizações mais primitivas, de regimes tribais, ao passo que o processo auto consciente, é encontrado nas civilizações mais complexas.

Faz-se necessário deixar claro que as definições de “primitivo” e “complexo” se dá somente na área técnico-construtiva.

Para a civilização primitiva tem-se as seguintes características notadas: Baixa complexidade, muitos reajustes (reconstruções ou reformas), espontaneidade, e ausência de intermediários.

Para as civilizações complexas, exatamente o oposto disso que foi dito. Refere-se exclusivamente ao método de construção, não englobando valores culturais, espirituais e sociológicos. Não para essa definição.

No processo de projeto, para Christopher Alexander, é importante manter a alternância entre a construção auto inconsciente e autoconsciente, equilibrando capacidade intuitiva e os momentos de uso da razão nos processamentos de informação, que a mentalidade moderna descartou dando muito mais valor ao uso somente da razão.

Christopher Alexander partiu então para outras referências, que não modernas para entender o processo auto inconsciente, percebendo nas culturas primitivas de vida mais simples esse método.

Tomemos como exemplo de construção auto inconsciente dois povos ainda remanescentes nos dias de hoje, os Esquimós situados nas regiões longínquas e frias do hemisfério norte do continente americano e os povos Mousgoun, numa região quente do continente africano.

No seu Iglu, o esquimó constrói, na casca autoportante, uma pequena abertura superior como uma espécie de “rolha” de neve, que é móvel. Quando

a temperatura dentro do iglu começa a subir muito, para evitar o degelo dentro de seu abrigo, ele remove essa tampa superior, criando ali uma diferença de pressão que expulsa o ar “quente” para fora e traz ar frio para dentro do iglu, controlando então a temperatura dessa forma.

O esquimó não sabe explicar cientificamente o efeito da convecção, mas aprendeu desde pequeno, com seus antepassados que aquela pequena tampa existente em cima do iglu faz com que seu abrigo na sofra deformações e o proteja de nevascas.

Da mesma forma temos no continente africano, os povos Mousgoun, que habitam uma região onde a madeira é um dos materiais mais escassos da região e é utilizada basicamente como fonte de energia, combustível para o processamento de alguns alimentos de sua dieta, o material mais abundante pra se construir é a terra, eles constroem suas casas num formato parecido com um formado de um grande cupinzeiro, mas há ali um detalhe interessante, o barro que compõe a estrutura autoportante do abrigo tem, por fora um aspecto cheio de alto relevos que são deixados propositalmente, pois futuramente, caso o abrigo precise de algum reajuste em alguma trinca causada pelo sol e o calor, o indivíduo possa subir por fora da estrutura autoportante do abrigo para fazer os reparos necessários utilizando os alto relevos deixados na construção como degraus de escada de apoio para os pés e as mãos.

O método auto inconsciente é um método direto, sem intermediários, e tem uma relação direta entre o contexto e a forma, não é necessário a representação gráfica do processo construtivo, e é construída pelo próprio usuário. Parte diretamente do Conjunto de variáveis (C1) em direção à execução (F1). O grau de complexidade construtiva é baixo.

[C1] ► [F1] (*relação direta entre contexto e forma, o próprio usuário constrói*)

Para partir desse ponto e chegar ao processo autoconsciente, Christopher Alexander estabeleceu o processo semiconsciente. Neste

processo, aparece a existência da elaboração mental do contexto, ainda sem um desenho, porém a construção é feita por um construtor, destinada para um usuário. Existe o processo participativo, porém nada é diagramado. O contexto de variáveis (C1) é analisado e solucionado mentalmente em modo participativo entre construtor e usuário, temos em seguida (C2), sendo esta etapa, a solução mental para a execução. Em (F2), entra a capacidade construtiva do executor e os insights para a realização da execução do projeto, e por fim (F1), a execução e finalização do projeto na sua forma final. O grau de complexidade construtiva ainda é baixo.

[C1] ► [C2] ► [F2] ► [F1] *(relação direta entre contexto e forma, porém, existe um construtor que executa para o usuário)*

Vimos aqui então dois níveis de processo de projeto e agora chegamos então, através da experiência de Christopher Alexander, ao nível 3, ou o processo autoconsciente. Por isso fez-se necessária a explicação do processo intermediário, o nível 2, o processo semiconsciente, ele é a ponte que une, através da lógica, os níveis 1 e 3, sendo estes os dois utilizados por Christopher Alexander para adotar sua metodologia.

Dentro do processo Autoconsciente, existe o contexto (C1), que é analisado pelo arquiteto e só depois de feita essa análise vêm a ideia mental daquilo que será feito (C2). Após esta etapa, o arquiteto faz a formalização dessas ideias obtidas em campo através de diagramações iniciais (C3). Após as diagramações, o arquiteto inicia as representações gráficas de seu projeto e as normatiza obtendo então um projeto gráfico (F3). Feito isso, a representação gráfica é dada ao construtor (F2), que vai ler e compreender esta representação para poder executá-la, e, por fim, a execução do projeto e a obtenção da sua forma final (F1).

[C1] ► [C2] ► [C3] ► [F3] ► [F2] ► [F1] (*relação indireta entre contexto e forma, existência de um projetista que passa a formalização das ideias ao construtor, que, por sua vez constrói para o usuário*)

Pode-se resumir então que cada nível existe com seus respectivos agentes.

Nível 1: um agente; o usuário é o próprio construtor. (*baixa complexidade construtiva.*)

Nível 2: dois agentes; construtor fazendo para o usuário (*baixa complexidade construtiva*)

Nível 3: três agentes um projetista formaliza o projeto, o construtor compreende e executa o projeto formalizado graficamente para que o usuário receba sua obra construída. (*Alta complexidade construtiva.*)

Compreendido este sistema, nota-se que ele induz, ao nível 1, auto inconsciente, porém, o processo faz do nível 1, um banco de dados interno de cada projetista, desde que ele esteja raciocinando, em termos domínio do modo intemporal como foi descrito anteriormente

Dentro desse universo montado por Alexander, finalmente ele consegue, estabelecer dentro de um modelo estrutural de projeto sua teoria.

A cidade moderna bem como seu conceito deixou para trás o modo auto inconsciente de se construir valorizando somente a razão, o período da modernidade trouxe consigo necessidades infinitas e muito complexas, Christopher Alexander foi um dos arquitetos que notou que o sistema projetual proposto para aquele tempo, não dava conta de suprir essas necessidades.

A metodologia de projeto dos modernistas, para Christopher Alexander, possuía hierarquias muito rígidas entres as variáveis, pouca complexidade natural, pouca espontaneidade, e a presença sempre forte da complexidade artificial.

A complexidade natural é uma das coisas mais valorizadas por Christopher Alexander. Segundo ele um complexo arquitetônico deve

prioritariamente ter a complexidade natural, pois esta, está inevitavelmente ligada ao que nos torna humanos. Aquilo de que se usam “artifícios” para serem feitos acabam se tornando, na maior das hipóteses, artificial, conseqüentemente, sem espontaneidade e se distancia daquilo de que o ser humano realmente é: *“...Para nos livramos dessas ilusões, para nos libertarmos de todas as imagens artificiais de ordem distorcida da nossa naturezas, exterior e interior, devemos buscar aprender uma disciplina que nos ensine a autentica relação entre nós como humanos e nosso entorno...”*

(Christopher Alexander, o modo intemporal de Construir, 1974, Pg.26).

O que Christopher Alexander propõe é um retorno ao que já foi, um dia, muito importante para nós, o uso dos instintos, durante muito tempo fomos governados por eles, em determinado período, eles foram deixados de lado em prol de uma supervalorização da razão, da qual os resultados colhidos não foram satisfatórios, então faz-se a necessidade desse retorno ao início e a busca de um equilíbrio entre razão e não-razão.

A proposta visa a valorização do processo auto inconsciente, e da soma, neste processo, de conceitos absorvidos de forma consciente, utilizando a racionalidade, até que essas racionalidades se tornem enraizadas de forma que adquiram a “auto-organização ativa”.

Otimizando cada vez mais o processo, Christopher Alexander toma emprestada a estrutura de árvore utilizada pelos modernistas para esboçar os projetos, e faz mais uma vez o uso de seus conhecimentos matemáticos para a resolução de todo o processo que ele tinha elaborado até este ponto. A ligação proposta para atingir a união entre processo auto inconsciente e autoconsciente ainda não funcionava dentro da estrutura de árvore uma vez que as hierarquias entre as uniões das inadaptações potencias de projeto eram rigidamente impostas, sendo assim ele utiliza um sistema adotado em levantamentos estatísticos e consegue estabelecer as ligações necessárias, transformando a estrutura de árvore, então numa estrutura semi reticulada. Daí o nome de seu artigo sobre metodologia de projeto “A cidade não é uma árvore”.

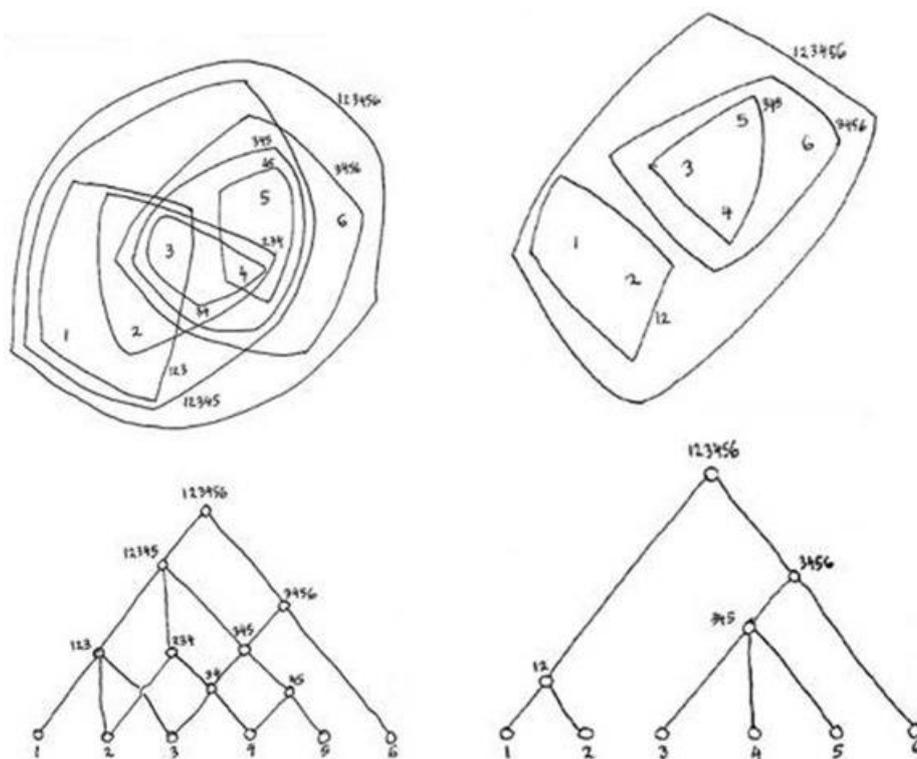


Figura 3 *Esquema “natural” (esq.) e esquema em árvore (dir.) – Fonte: Alexander 1965).*

Utilizou-se então, da matemática, e de recursos heurísticos para conseguir chegar na estrutura de árvore semi reticulada obtendo como resultado, um método mais próximo da complexidade natural, mais espontâneo, e, conseqüentemente, mais participativo.

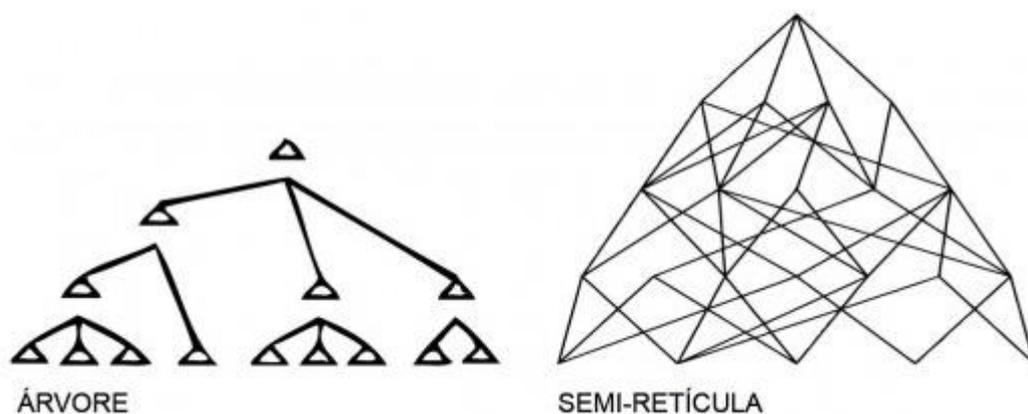


Figura 4 Análise do contexto e síntese da forma [Adaptação a partir de ALEXANDER, Christopher. Notes on the Synthesis of Form. Cambridge, H]

Os padrões agora dentro dessa nova estrutura, estavam ligados entre si, com mais ou menos força, mas estavam. “...cada padrão, depende, tanto dos padrões menores que os contêm, como dos padrões maiores dentro dos quais

os primeiros padrões citados estão contidos e todos eles estão ligados entre si...” (Christopher Alexander, o modo intemporal de construir, pg 241,1974).

Sendo assim, sob a ótica de Christopher Alexander, a metodologia consiste em fazer um projeto onde os padrões estejam em estado de entrelaçamento e não separados. Cada padrão, se torna, pela estrutura de semi retícula, o centro de uma rede de relações, que por sua vez, terminam por relacioná-lo com outro padrão. Supondo-se dois padrões hipotéticos A e B, nessa perspectiva, mesmo que o padrão A esteja situado em uma esfera hierárquica maior, a ligação existente entre ele e o padrão B deve se dar de forma que este padrão B deixe clara a necessidade de ser um complemento, uma continuidade, de A e assim como A também deixe clara a necessidade de ser o mesmo para B, embora sejam pontos diferentes de uma semi retícula. Assim como com apenas dois, o método também propõe o funcionamento com muitos padrões. Vejamos o que diz Christopher Alexander quanto à essa relação entre os padrões.

“...Se fizermos um esquema de todos os padrões que estão relacionados com o padrão A, veremos que este ocupa o centro de toda uma rede de padrões, alguns dos quais estão acima e outros abaixo do padrão A, cada padrão ocupa o centro de uma rede similar e é esta rede de relações entre os padrões que cria a linguagem...” (Christopher Alexander, 1974, pg. 241-242), dando-se então a forma viva ao projeto.

No livro, “o modo intemporal de construir”, neste mesmo capítulo, Christopher Alexander dá um exemplo prático de um projeto feito para um simples jardim residencial como exemplo de unificação e construção de linguagem de padrões, onde, o Contexto do projeto seria a construção de um Jardim semi oculto.

Os padrões identificados para o Jardim são

- *pátios com vida
- *jardim espontâneo
- *transição para a entrada
- *encosta com terraço
- *locais de árvores

- *cantos do edifício
- *terraço privado para a rua
- * arvores frutíferas
- *Estufas
- *banco de jardim
- *lugar ensolarado
- *Local público exterior
- *balcão de 1,80m
- *conexão com a terra

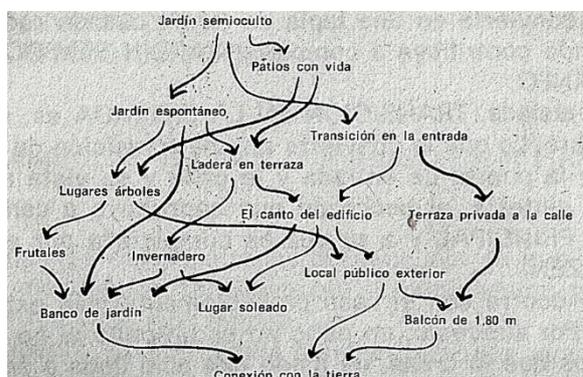


Figura 5 - ALEXANDER, Christopher; el modo intemporal de construir. The timeless way of building, New York, The Oxford University press, 1981 pg 242

Para que este jardim seja um lugar hospitaleiro, charmoso, vivo e comovedor é preciso fazer a construção da linguagem desses padrões de forma que eles estejam ligados entre si, de um jeito que a linguagem torne-se potente o suficiente para que o jardim se torne, nas palavras de Christopher

Alexander, *“vivente e profundo”*, (Christopher Alexander, 1979) dotado de uma força interna tão bem construída que essa força se expresse por si própria sendo uma unidade dentro de si mesma.

Christopher Alexander diz: *“... há um significado em que a distinção entre algo vivente e algo inerte é muito mais geral e mais profunda que a distinção entre coisas vivas e coisas não vivas, ou, entre vida e morte. Algumas coisas vivas podem ser inertes, e coisas não vivas podem ser viventes, um homem que caminha e conversa, pode estar vivo ou ser inerte. Os últimos concertos de Beethoven, estão vivos, tal como as ondas do mar ou a chama de uma vela; um tigre pode estar mais vivo que um homem, porque está mais de acordo com suas forças internas (...) Um sistema possui essa qualidade quando ele é uma unidade dentro de si mesmo, quando é fiel às suas próprias forças internas, quando está em paz consigo mesmo, trata-se da liberação das contradições internas...”* [Christopher Alexander -1979]

A combinação dos padrões formando então a linguagem se dá, partindo do **CONTEXTO** (jardim semioculto), a **análise desse contexto**, e o **programa**

(já com os padrões pré ordenados durante a análise do contexto), fazendo então, após esse passo, a **realização do programa** (entendimento das necessidades e ligação dos padrões), a **síntese** (execução do jardim) e a **FORMA** (obtida finalmente depois de pensado o contexto). Pode-se notar aqui o esquema resumido que foi explicado um pouco mais acima:

[C1] ► [C2] ► [C3] ► [F3] ► [F2] ► [F1]

(Relação indireta entre contexto e forma, existência de um projetista que passa a formalização das ideias ao construtor, que, por sua vez constrói para o usuário incluindo o método participativo).

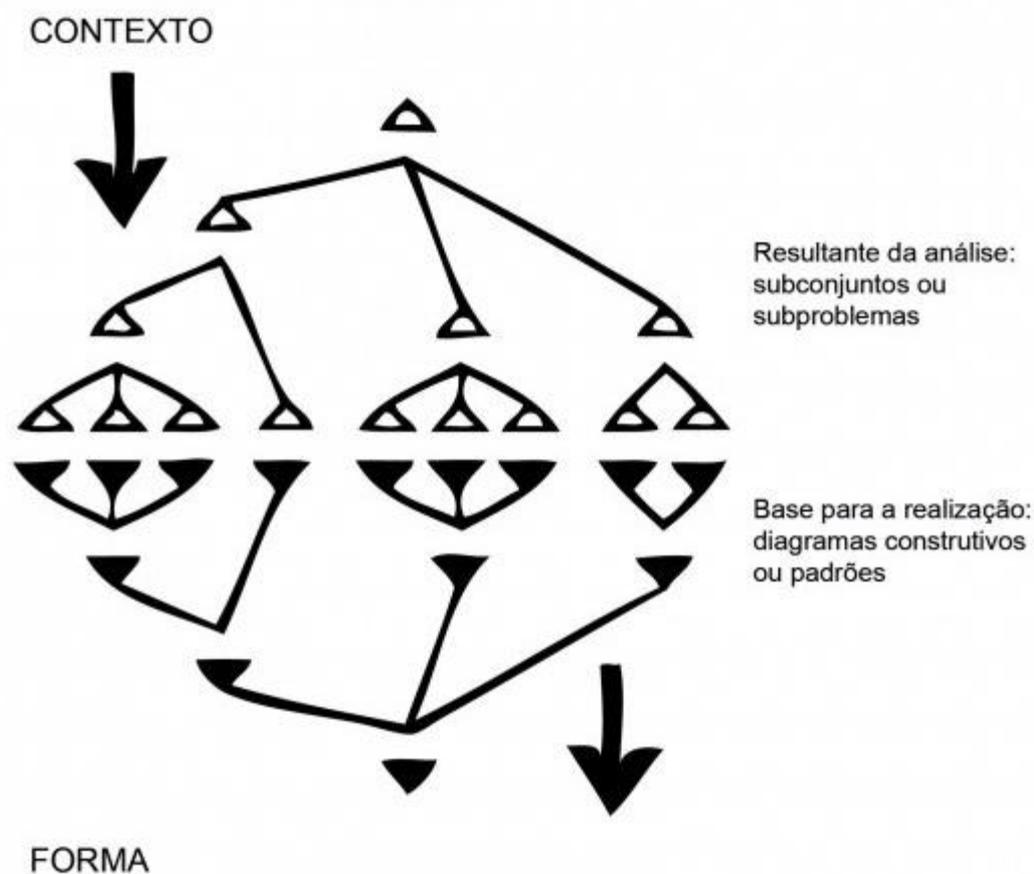


Figura 6 Análise do contexto e síntese da forma [Adaptação a partir de ALEXANDER, Christopher. Notes on the Synthesis of Form. Cambridge, H]

Tal processo, neste capítulo, leva ao caminho que me fez adentrar no estudo da teoria metodológica criada por Christopher Alexander, no decorrer do estudo encontrei algo que procurava desde o início dos estudos neste trabalho final de graduação para o curso de arquitetura e urbanismo.

O objetivo inicial era, tentar verificar se havia alguma convergência, algo que ligava a obra composicional AUTO da catingueira, do músico e arquiteto Elomar Figueira Melo, ao método composicional proposto pelo arquiteto e matemático Christopher Wolfgang Alexander. Dentro dos estudos deste método projetual elaborado pelo autor me deparei com o seguinte parágrafo, que tratava da estrutura de linguagem e da linguagem poética utilizando a aplicação de padrões construtivos.

"...uma vez que havemos compreendido a forma de descobrir padrões individuais, livres de suas contradições internas e de acordo com suas próprias naturezas, padrões que estejam vivos, podemos criar por nós mesmos, um idioma, para qualquer tarefa construtiva, em qualquer área que desejemos atuar. A estrutura de uma linguagem, para formar tal idioma, é constituída pela relação entre padrões individuais, sendo que, esta linguagem, vive ou não, como totalidade, na medida em que esses padrões formam um todo ..."(Christopher Alexander - O modo intemporal de construir, Cap. 16, a estrutura da linguagem).

A partir de então, pode-se dizer que: dentro da perspectiva sistêmica proposta por Christopher Alexander, pode-se, para este trabalho final de graduação, fazer um ensaio analítico da obra musical de Elomar Figueira Melo, o AUTO da catingueira, e tratar de identificar os padrões presentes dentro da obra musical do autor, utilizando-se de caminhos semióticos e comparativos aplicando, segundo a proposta de se utilizar também da ferramenta da literatura comparada, o conceito proposto pelo livro “El modo intemporal de construir” seguido do outro volume, “uma linguagem de padrões”, e tentando dar nome aos padrões identificados na obra musical e exemplificando alguns tipos de estrutura de linguagem utilizadas em determinados trechos do AUTO, semelhantes às estruturas de linguagem de Alexander localizadas com mais facilidade pelo leitor-ouvinte.

Antes de irmos para o próximo capítulo, para iniciarmos, peguemos um exemplo ainda fora do AUTO da catingueira, mas já dentro do universo musical, entendendo este exemplo tomando como a “equação simples” de Christopher Alexander, uma composição aleatória, de outro lugar que não o

sertão imaginado por Elomar, a música escolhida foi propositalmente citada para conseguir explicar um pouco melhor o que disse Christopher Alexander, acima deste parágrafo, de que a metodologia, uma vez compreendida, pode ser usada como perspectiva analítica para outras áreas e também aplicável nas mesmas.

A música se chama “Train, train”, na voz cantora e compositora, Jessie Mae Hemphill (1923-2006), uma musicista do blues, norte americana e foi apresentada no “National Downhome Blues Festival. Atlanta, GA 1984”, e o vídeo com a apresentação da composição está disposto neste link do youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=QniNWSHXdRY>

O interessante dessa apresentação, interpretando a música que ela apresentou no palco como uma construção feita à partir de determinados padrões, é que ela é bem simples, porém, ser feito com simplicidade não significa que não tenha densidade, no vídeo que contém a proposta da apresentação musical, Jessie Mae Hemphill, ela se apresenta sozinha no palco, acompanhada somente de sua voz, sua guitarra e uma pandeirola (instrumento de percussão conhecido também como “meia lua”), para cantar “Train, train...”

TRAIN, TRAIN...

Jessie Mae Hemphill

Said that mean ol' streamline
 Comin' round the bend
 I say, train train
 Comin' round the bend
 Says I hope, and I pray, yeah
 Pray my baby back again
 Said that mean ol' streamline
 Sure will trouble your mind
 Said that mean ol' streamline
 Sure will trouble your mind
 Says it take your baby, yeah

Leave you standing there cryin'
 Said that mean ol' streamline
 Hate to hear that whistle blow
 Said that mean ol' streamline
 Hate to hear that whistle blow
 Says it blows just like
 Ain't gonna blow no more

When it took my baby, blew it back at me just like this
 Whee
 Whee
 Wheep-wheep
 Wheep-wheep
 Wheep-wheep

Entendendo então, que a letra da música tem um enredo que se passa numa estação de trem, em primeira pessoa, onde um filho é separado de uma mãe e levado embora, contra a vontade dela, num trem que partiu em direção a outro lugar. Temos aqui o CONTEXTO no qual a construção da música vai acontecer até ela ganhar a FORMA.

Os elementos para a construção da música foram: texto, voz, guitarra e pandeiriola.

Se tomarmos então a composição como uma construção poética dentro da metodologia de Christopher Alexander teríamos então:

* CONTEXTO: Um filho sendo separado de sua mãe em uma estação de trem.

* ANÁLISE DO CONTEXTO: A mentalização e sistematização dos padrões que vão compor a música e a descrição textual do espaço físico onde esta cena acontece.

- PROGRAMA: As variáveis disponíveis para a execução da música ser expressa por apenas uma pessoa.
- EXECUÇÃO DO PROGRAMA: Prática de execução, entendimento e absorção de todas as variáveis elaboradas no programa para a execução da música e escolha dos instrumentos.

- **SÍNTESE:** construção da música utilizando os instrumentos, apresentação da composição em palco para o ouvinte colorações sonoras.
- **FORMA:** A música “Train, train...” interpretada como forma final, obtida de do contexto pela metodologia da linguagem de padrões.

A música está sendo usada como exemplo, pela combinação simples dos padrões, para fácil entendimento. Tomemos como “padrões” para a construção dessa linguagem.

Texto, voz, guitarra e pandeirola.

Na definição temos voz como instrumento melódico, guitarra como instrumento harmônico, pandeirola como instrumento rítmico e texto como letra.

Temos então, contando com o enredo enfatizado pelo texto, quatro padrões encontrados dentro do universo musical dessa composição, que podem ser colocados já com a seguinte hierarquia disposta:

- A - TEXTO
- B - MELODIA
- C - HARMONIA
- D - RITMO

São padrões comuns utilizados para uma composição musical cantada.

Tomemos o padrão A - TEXTO, extraído do contexto já explicado, ele está acima

na hierarquia, mas não de forma rígida. O tipo de música que a voz fará orienta o segundo padrão B - MELODIA a entoar uma sonoridade e um timbre e remeta à tristeza causada pela dor da separação forçada entre mãe e filho; a guitarra, por sua vez, vem como PADRÃO C, gerando a HARMONIA, para envolver a melodia proposta pela voz, e o PADRÃO D, PERCUSSÃO se encarrega de determinar o andamento da música que simula a parte sonora, mecânica, contínua e implacável do trem que está levando filho que foi separado da mãe contra sua vontade.

Então temos em decrescente ordem entres os padrões A, B, C e D, no entanto, tais padrões, a medida em que estão hierarquicamente dispostos, considerando timbres e alturas, estão ao mesmo tempo entrelaçados formando a estrutura viva. A autora, conseguiu, dentro de uma proposta, dar vida a uma composição. Formando um sistema simples com quatro padrões, que se entrelaçam de forma orgânica, perfeitamente perceptível à cognição humana, onde todos eles são perfeitamente identificados, ao mesmo tempo, se mantendo fiéis às suas naturezas e livres de suas contradições internas, intensificando a comprovação de que a construção proposta se tornou viva, intemporal, atingindo o patamar da “*qualidade sem nome*” (Christopher Alexander, 1979), proposta nos volumes “el modo intemporal de construir” e “uma linguagem de padrões”.

O entrelaçamento dos padrões chegou na sua “ausência de inadaptações potenciais, ou seja, obteve “boa adaptação”

Lembrando que essa hierarquia estabelecida, serve para apenas para efeito de sistematização projetual e otimização no tempo de resolução, depois, se feitos corretamente eles acontecem juntos.

11 – UMA ESTRUTURA DE LINGUAGEM NO AUTO DA CATINGUEIRA

No início do trabalho foi abordada a possibilidade de haver entre o AUTO da catingueira, visto sob a ótica de uma composição musical baseada em uma linguagem construída à partir de referências e padrões. Vimos também que o músico e arquiteto Elomar Figueira Melo, construiu uma obra musical, em termos conceituais, de extrema complexidade e que ao mesmo tempo parece, ao olhos e ouvidos do expectador, algo que é inerente ao ser humano, uma vez que trata de vicissitudes comuns a todos nós, e acaba por tornar-se, embora escrita dentro de um cenário bucólico num longínquo lugar situado no coração do sudoeste baiano, intemporal, causando um efeito reflexivo no expectador independentemente de onde ele esteja.

Seguindo nessa mesma vertente de raciocínio, tem-se, como referência, as tragédias gregas, que serviam para conduzi-rem os leitores ou telespectadores, quando tais textos eram transformados em peças teatrais, à uma reflexão interna, uma vez que tratavam de questões morais, políticas, sociais e espirituais " *...no que se refere à necessidade da Tragédia pelos Gregos, muitas mais considerações poderemos evidenciar, basta para isso lembrarmos que a polis, toda ela, engloba ideais de isonomia, isegoria e isocracia e para que estes sejam bem direcionados há necessidade transmitir esses mesmos ideais de geração em geração e fomentar no espírito de cada um o colectivo nas várias questões sociais. A tragédia está inserida num determinado contexto social, político e religioso... com todas as suas normas, regras, valores, costumes e pretende levar o espectador a tomar consciências das realidades existentes à sua volta de forma a construir um caminho mais próspero que o leve à excelência (arethe)...*" (Pedro Miguel Teixeira Sousa, 2005).

Denomina-se este tipo de construção, nos tempos de hoje, como: "as obras clássicas", ou somente, "os clássicos", justamente por isso, são intemporais, por serem uma junção perfeita entre as suas "*próprias naturezas de suas contradições com suas forças internas*", (Christopher Alexander, 1979).

Em suma, essas denominações, possuem semelhanças em seu significado.

Uma vez dada esta introdução, podemos partir, seguindo os caminhos oferecidos pelo livro “ el modo intemporal de construir” e pela construção de uma linguagem de padrões, em direção à identificação dos padrões existentes dentro da AUTO da catingueira que permitam a identificação e a tentativa de apontamento de que a hipótese de que realmente exista aplicabilidade da metodologia de Christopher Alexander para identificar uma linguagem de padrões presente dentro do AUTO da catingueira tenha coerência e veracidade.

Nos parágrafos finais do capítulo anterior, foi demonstrado um pequeno ensaio, aplicando a metodologia dos padrões, na canção “train, train...” de Jessie Mae Hemphill, tal ensaio serviu para montar uma pequena organização de padrões, para efeito de sistematização e identifica-los de forma mais rápida.

No AUTO da catingueira, a quantidade de padrões aumenta, uma vez que o contexto é mais denso. Lembrando sempre que não há nenhuma prova de que Elomar tenha utilizado tal metodologia para construir o AUTO. E isto também não nos interessa. O objetivo deste trabalho final de graduação não é este, e sim mostrar o entendimento da metodologia de Christopher Alexander e, aí sim, demonstrar que ela uma vez compreendida pode ser realmente utilizada em outras áreas chegando à conclusão de que a importância sobre o aprendizado de ao menos uma metodologia de projeto é prevaiente para a formação do aluno que entra em um curso de arquitetura e urbanismo.

Irei agora seguir as pegadas do AUTO, traçando caminhos semióticos que consigam identificar a aplicabilidade do modo intemporal de construir.

Tendo como início, façamos como sistematizou Christopher Alexander, a amarração feita na seguinte ordem: CONTEXTO – análise do contexto – programa – realização do programa – síntese – FORMA. Sendo que, tudo o que está colocado entre o contexto e a forma é caracterizado como “inaptações potenciais”

- **CONTEXTO:** *“são os axiomas e constantes que estão presentes dentro do problema, enquanto se tratar do mesmo problema, para a realização do projeto. Christopher Alexander coloca estes axiomas como sendo as condições Ambientais, legais, culturais, psicológicas, conceituais, etc.”* (Marcos Queiros, 2004)
- **FORMA:** Classificada como a série de incógnitas, estas incógnitas se tornam as partes do projeto que são manipuláveis pelo arquiteto. A grosso modo tudo é variável, mas para efeito de sistematização metodológica, Christopher Alexander separou entre constantes e variáveis.

Feito isso, toma-se o CONTEXTO do AUTO, a vida na região de Caatinga.

Logo, no início já encontramos os primeiros axiomas. A caatinga se divide em regiões de Sertão e agreste. Para o Auto o axioma utilizado seria a região de sertão que abarca a sub região onde estão localizadas as paisagens e pessoas presentes no AUTO.

Tem-se então, para o início de tudo, a região a sub região e a vida que existe naquele determinado lugar, pra iniciarmos a perceber a construção o AUTO.

CONTEXTO: Criar uma obra literomusical para trazer ao leitor - ouvinte, histórias com imagens fortes e duradouras de pessoas que vivem no sertão da caatinga do sudoeste baiano, valorizando a trajetória de vida dessas pessoas que moram no interior. (Interpretando já como um projeto a ser feito.)

Análise do contexto: Tem, através do AUTO, que a história contada se passa de geração para geração, e algumas histórias vieram de outros lugares da caatinga “das bandas do norte” (Elomar, 1984). E também que a música é uma forma de expressão antiga na região, através da cultura cordelista e dos repentista, e que cada região da caatinga que se estende desde o norte de minas abraçando 70% de todos os estados do nordeste.

Programa: Compor o AUTO utilizando-se do discurso literomusical.

Realização do programa: utilizar-se de conceitos musicais e literários eruditos e populares para composição do auto aplicando “ethé paratópicos” (Lia Vieira Andrade, 2018)

Síntese: Amarração dos temas musicais através da introdução do auto e caracterização, fixação dos personagens e transição de cenas com mudanças timbrísticas, tonais e temáticas.

FORMA: execução e registro fonográfico registro fonográfico do AUTO da Catingueira.

Neste círculo que tem a proposta da análise da composição de uma forma baseada na metodologia de Christopher Alexander, consegue-se detalhar a parte estrutural do auto necessária para a análise de sua arvore semi reticulada composta pelos padrões que serão hipoteticamente identificados.

É importante dizer que o que está sendo feito, a grosso modo é: mudar o suporte mantendo a estrutura, de um projeto arquitetônico para um projeto de composição musical. Em outras palavras, a plataforma, de arquitetura agora se torna música. A estrutura permanece a mesma, porém a nomenclatura de padrões utilizados se modifica dentro dessa mesma estrutura em função dos suportes, arquitetura e música.

Parte-se agora em direção aos padrões identificados no AUTO, utilizando a metodologia de Christopher Alexander.

Para o CONTEXTO teremos como axiomas:

- Os padrões para as condicionantes Ambientais indo do macro ao micro, por analogia:

Caatinga (região) – sertão – Município de poções (microrregião / sudoeste da Bahia) – bandas do brejo (micro região situada dentro do município de Poções) - Laje do Gavião (distrito onde nasce Dassanta)– Lagoa da Tinquijada (região do distrito) – Sete estrela (comunidade) – Cabeceira (local dentro ao campo do sete estrela onde acontecem eventos e comemorações festivas entre outras comunidades.

Outra microrregião que aparece depois na história são as “bandas do norte”, não se fala no AUTO qual município, se fala somente que chega, lá na

cabeceira (lugar onde a personagem principal e seu marido se encontram, numa festa comemorativa), um cantador vindo daquela região, situada dentro da caatinga mas longe dali da cabeceira.

- Das condicionantes culturais: A universo que envolve a vida do sertanejo catingueiro dentro do sertão profundo, a “*Bahia ibérica*”, (Simone Guerreiro, 2008) região afastada do litoral que não sofreu tanta miscigenação cultural preservando os valores cristãos trazidos pelos colonizadores, e que permaneceram, de certa maneira intactos durante o passar das eras, sem atualizações, uma vez que os maiores contatos eram feitos na capital e o interior era colocado em segundo plano. (Simone Guerreiro, 2008)
- Das condicionantes religiosas: A religião predominante é cristã. Já no início do AUTO, o compositor já deixa clara a questão iniciando a obra através da “Bepa”, que já é em si uma forma de oração em respeito àquilo que será contado durante o decorrer da história.
- Das condições psicológicas e sociais: Aqui já se pode entrar na vida particular de cada personagem, suas dificuldades diárias e necessidades de afirmação enquanto habitantes de um lugar isolado, porém com dignidades e valores particulares densos e nobres, independentemente da condição em que vivem.
- Das condições conceituais: expressão destas “constantes”, através de um discurso literomusical, onde se une todos os axiomas citados através de uma rede que amarra enredo (texto) e música

A partir disso partimos para a obtenção da FORMA, tendo como incógnitas as partes manipuláveis, que podem ser estudadas e compostas de forma que as inadaptações potenciais geradas pelo CONTEXTO sejam sanadas.

Uma vez que se trata agora de música toma-se pela definição mais básica para a composição a questão timbrística de graves, médios e agudos, o AUTO se inicia com a flauta transversa (agudo), o violão (médio) e o violoncelo

(grave), a partir de destes três elementos, inicia-se então a sequência de padrões construtivos que estarão interligados com quarto elemento, o enredo.

Foram identificados os padrões na seguinte ordem para que a obra litero musical ganhasse o nome de AUTO da Catingueira:

- Flauta, violão e violoncelo
- bespa
- Narrador
- Dassanta (representando suas duas aparições, a flauta transversa solo, tocando melodia característica que anuncia sua intervenção, entendida como um subpadrao)
- Tropeiro (marido de dassanta)
- Cabeceira (o lugar onde acontece a festa comemorativa que Dassanta e seu marido conhecem o cantador do nordeste “vindo das bandas do norte”)
- A desmancha de farinha (festa comemorativa da Cabeceira)
- O cantador do nordeste (um sub padrão entra também no Auto para identificar a presença do Cantador do Nordeste, que é a viola de dez cordas. O AUTO, que tinha como suporte três instrumentos, flauta violão e violoncelo, agora fica com quatro, somando a viola de dez cordas)
- Das violas da morte
- Gêneros musicais da caatinga (mourão, martelo, tirana, suçarana, parcela de mutirão, obra de 9 pés, de 8, 7, 6 e 10 pés em quadrão, louvação, a modas de feira. Tais padrões são muito importantes pois são de várias regiões diferentes da caatinga, todas do universo cordelista e dos repentistas. Elas amarram, no AUTO, toda a Cantinga, expressa na figura dos desafiantes: o violeiro e o cantador nordeste, a história gira em torno da catingueira DASSANTA.
- A confusão
- As facas
- A morte dos dois desafiantes, tropeiro e cantador do nordeste (termina com tragédia)

- A mistificação de DASSANTA
- FORMA: memórias da caatinga e dos acontecimentos expressas por música e literatura.

Existem ainda, dentro do AUTO, uma série de sub padrões que podem ser identificados à partir desses primeiros. Eu tratarei aqui de apenas alguns que podem ser identificados com mais facilidade, e também devido ao escopo do trabalho.

Mas pode-se sim fazer uma aprofundamento bem maior, no diz respeito à aplicação dessa metodologia de padrões para analisar mais profundamente a construção do auto e absorver prática na identificação de padrões.

Para efeito de ordem, tratei da sistematização feita em três partes, o início, o meio e a última parte do AUTO, onde percebe-se transições e adições de sub padrões muito bem compostas que estruturam a forma da obra.

- BESPÁ (primeira análise escolhida: AUTO da catingueira - 00:00:00” – 00:04:18”)

A “Bespa”, uma variação linguística no universo catingueiro, nome dito em linguagem dialetal, derivada da palavra “*véspera*” (elomar, 1984), aquilo que antecede, que abre o caminho, que inicia. “ a Bespa é uma introdução à cantoria; nela se definem, os temas, os cantos, as histórias. “De um modo geral é invocada a tenção dos circunstantes, de Deus e dos santos, pois o cantador “transfere”, a sua inspiração para as coisas do eterno. A tradição da Bespa é ibérica, pois já no canto primeiro de Os lusíadas, Camões abria uma invocação de proteção aos deuses” (Elomar, 1984). Na abertura da AUTO da catingueira o compositor adota o padrão instrumental para dar à obra a demonstração estrutural do que será o corpo instrumental, como foi dito anteriormente, a estrutura básica para a formação de uma estrutura musical de agudo médio e grave.

Com esses padrões primários, Elomar compõe então a Bespa. Através da melodia e da harmonia composta para os instrumentos todos os sub temas musicais, frases, texturas e nuances que vão acontecer durante todo o auto, de forma resumida. Ao mesmo tempo, a abertura propõe que a música instrumental tenha como tema maior a representação da duração de um dia,

O amanhecer, a tarde quente e longa da caatinga e a noite, quando houve a festa comemorativa de São João, e que, no fim dessa noite, no alevantar da aurora, a tragédia acontece, e os dois violeiros se matam em nome da honra.

A ideia de representar o resumo de uma tragédia nesse tipo de obra no espaço temporal de 1 dia, é da vertente de pensamento aristotélica, *“Aristóteles propôs que a ação de uma peça deveria desenvolver-se em um curto espaço de tempo, cobrindo não mais que 24 horas. Performances baseada em tempo real capturava a atenção da plateia e criava uma sensação de imediatismo.”* (Ashley Seehorn, 2017). Aristóteles estipulou uma forma de composição para as peças teatrais que ele denominou de *“as três unidades do teatro”*, (idem) *“...O teatro tem origens na antiga Grécia.*

O filósofo grego, Aristóteles, estudou peças de seu tempo e anteriores a ele, e desenvolveu suas regras para a composição da tragédia. Aristóteles estabeleceu essas diretrizes em sua obra "Poética", no quarto século a.C.." (Ibidem). As unidades seriam o tempo, o espaço e a ação.

O AMANHECER – inicia-se com o violão em sol maior, dando fundo constante aumentando gradativamente o volume para dar a ideia de início da aurora, a flauta logo após é também introduzida e vai também aumentando o volume gradativamente simulando, através de frases compostas com ornamentos que simulam o canto do pássaro sabiá, representando a aparição da manhã com o despertar da fauna e logo depois vem completando o arcabouço, o violoncelo que se une ao dueto, para formar o trio de médio, agudo e grave, que diz que o dia na caatinga enfim começou.

A TARDE – O padrão escolhido para a representação da tarde quente continua dentro da linha do trio de instrumentos, porém a flauta sai do primeiro plano e o violoncelo entra como personagem principal dando tonalidades menores e ao mesmo tempo com timbres mais graves, o andamento da música desacelera para dar a sensação de que o tempo se dilata e demora a passar quando se trata de um dia de trabalho duro debaixo do sol quente do sertão.

A NOITE – Aqui o andamento da música já ganha novamente velocidade e dá o tema da festa de São João, onde a tragédia acontece. O

violoncelo sai do primeiro plano e entram todos os instrumentos formando a massa sonora que representa um evento festivo onde todos vão se divertir e comemorar a data de São João com fogueira acesa e comunidades reunidas para a “função” (Elomar 1984), assim chamada, festa comunitária, na Caatinga.

Nesse resumo, seguindo a metodologia de padrões, já pode-se notar uma estruturação complexa e cheia de pontos identificáveis com o que Christopher Alexander dizia sobre a solução de inadaptações potenciais. Uma vez que os timbres são pré definidos e unidos, de forma que cada detalhe é expresso com clareza e ao mesmo tempo amarram a obra como um todo, dando “densidade” forma viva, transcendente, uma vez que os timbres relacionados aos seu respectivos símbolos estão livres de contradições internas. “... *Uma linguagem construtiva atinge a boa adaptação quando é capaz de converter algo pequeno em uma totalidade quando é morfológica e funcionalmente completa...*” (Christopher Alexander, 1979)

- 3º canto: DOS LABUTOS - Tirana da pastora (segunda análise feita : [AUTO da catingueira - 00:20':38" – 00:29':40"](#) .)

Neste canto, a catingueira Dassanta aparece pessoalmente pela primeira vez, para a proposta do AUTO, sua aparição deve ser muito marcante, uma vez que a história da tragédia gira em torno dela.

A cena que se tem é, em se tratando de padrões individuais ganhando vida e assumindo uma totalidade, somente flauta transversa e voz, na mesma tonalidade, convencionado, que neste momento, que o timbre do instrumento pode representar a voz feminina.

Dois sub padrões: a flauta transversa e a voz de Andrea Daltro, interpretando Dassanta. Entendendo os sub padrões, dentro de um padrão maior, caímos dentro do modelo hipotético simples de Christopher Alexander, que foi explicado acima em relação à comunicação entre dois padrões: “*Supondo-se dois padrões hipotéticos A e B, nessa perspectiva, mesmo que o padrão A esteja situado em uma esfera hierárquica maior, a ligação existente entre ele e o padrão B deve se dar de forma que este padrão B deixe clara a*

necessidade de ser um complemento, uma continuidade, de A e assim como A também deixe clara a necessidade de ser o mesmo para B, embora sejam pontos diferentes de uma semi retícula.” (Christopher Alexander 1979)

O resultado formal, em outras palavras para o entendimento, temos A flauta transversa, iniciando uma melodia que vai entrando com uma nota aguda e fazendo uma melodia diferente das sequencias melódicas anteriores, como se fosse um elemento surpresa dentro do AUTO. A transição e a união entre a flauta e a voz de Dassanta se dá exatamente no compasso 26 do pentagrama (pauta onde são escritas as notações musicais).

No entanto, tais padrões são interligados e o sentido de que este tipo de melodia colorida e cheia de ornamentos representará a figura de Dassanta, depois de feita a melodia introdutória, no compasso 26 a Voz de Andrea Daltro inicia em uníssono com a flauta na nota “lá”. A amarração entre estes dois padrões se dá, uma vez que os dois instrumentos entram juntos porém a flauta vai abaixando o volume dando lugar para a voz que vem no movimento inverso, aumentando o volume e acrescentando o violão para seguir com a canção adiante e ao fundo ouve-se os bodes, dando entender que Dassanta está sozinha no pasto, já trabalhando em seu dia, que se iniciou. A partir daí a voz de Andrea Daltro assume o primeiro plano e a flauta assume a função de contraponto e o violão se encarrega de criar a cama harmônica. Esta análise, poderia ser exemplo de união entre dois padrões e importância mútua entre eles. Flauta e voz unidas em um mesmo compasso e distinguidas pela percepção cognitiva por utilização da dinâmica de controle de volume sonoro, atingindo “boa adaptação.” Este padrão de identificação da presença de Dassanta é repetido, já quase no fim do 5º canto - DAS VIOLAS DA MORTE, quando está para acontecer o desfecho da situação caótica do desafio entre os violeiros. Antes que os dois soltem os instrumentos, pegue as armas e partam para as vias de fato, Dassanta tenta, em vão, intervir na desavença dos dois, e tal intervenção é indicada também pela flauta transversa, confirmando o timbre e a melodia destacada do instrumento como o padrão que representa, em forma de som, a presença da catingueira.

5º canto – DAS VIOLAS DA MORTE (terceira análise feita: [AUTO da catingueira - 00:41':10" – 00:43':00"](#))

Neste momento do auto há também um sub padrão interessante, necessário para a introdução do Cantador do nordeste dentro da história do AUTO.

Os instrumentos predominantes até então são o trio formado pela flauta transversa, violão e violoncelo.

O momento que antecede a entrada do personagem, se passa num salão, situado na Cabeceira, onde toda a comunidade está reunida em festa de São João, os instrumentos indicam tonalidades festivas, dando ideia da reunião comunitária, a canção entoada “clariô” vai se estendendo e dando entender que a festa está começando e que vai durar por toda aquela noite de lua cheia, até o raiar do dia, porém, quando a música termina, entra em cena, de forma abrupta, o Cantador do nordeste, que ali chegando, observava tudo com atenção e se interessou por Dassanta. Sem saber de seu estado civil, ou, sem querer saber, espera a música da festa chegar ao fim para dar entrada no salão e se e se apresentar como altivo viajante que ali chegava e queria visibilidade, com intenção de chamar a atenção de Dassanta.

A música “clariô” mal acaba e ele entra já entoando em voz aguda e alta: “sinhores donos da casa o cantador pede licença / prá puxá a viola rasa aqui na vossa presença / venho das banda do norte cum permissão da sentença / cumprino minha sina forte / já por muitos cunhicida / buscano a inlusão da vida / ou os cutelo da morte / e das duas a prifirida / a que mim manda sorte” (AUTO da catingueira, 1984).

A forma com que entra o personagem é marcada pela sua voz aguda, sua retórica extrovertida, ao mesmo tempo invasiva e trazendo a necessidade de auto afirmação.

Para tal intervenção é escolhido um quarto instrumento para determinar sua entrada no AUTO e reforçar essa altivez com que ele entra. A viola de 10 cordas, que entra também no agudo, somando ao atrevimento do cantador a estridência necessária para que todos notem a sua presença.

Reconhece-se então, nesse trecho, mais um padrão utilizado para que fique claro que alguém diferente, que não estava dentro da história, está chegando e veio para ficar. Tal construção também funciona como amarração os padrões maiores dando vida e boa adaptação a este trecho do AUTO, uma vez que a intenção é realmente de quebra de uma dada linha que se seguia até então.

O AUTO da catingueira está repleto de outros padrões perfeitamente visíveis. Sua estrutura composicional, analisada sob a ótica da metodologia de Christopher Alexander, está repleta de padrões unidos por uma rede complexa de temas, histórias, referências e os timbres que compõem a obra.

Se for levar mais a fundo análise, pode-se notar que o próprio nome “AUTO da catingueira” entendido como padrão principal, geral, pode-se relacionar tanto à menor parte do todo, A catingueira Dassanta, sendo uma mulher oriunda da caatinga, portanto, uma catingueira, quanto ao todo, tomando-se como definição a “catingueira” (definida assim pelos moradores do sertão) enquanto um lugar, um lugar sem medidas, sem tamanho, o imensurável, o desconhecido, o ermo onde toda a história acontece. Tornando a maior parte e a menor, a unidade dentro de si mesma, Adquirindo a boa adaptação e a “qualidade sem nome”. *“...Um sistema possui essa qualidade quando ele é uma unidade dentro de si mesmo, quando é fiel às suas próprias forças internas, quando está em paz consigo mesmo, trata-se da liberação das contradições internas...”* (Christopher Alexander, 1979).

12 – CONCLUSÃO

Ao finalizar o trabalho de conclusão de curso, foi constatado que existe uma possibilidade de aplicação da metodologia dos padrões, de Christopher Alexander, para analisar o AUTO da catingueira, de Elomar Figueira Melo, e a estrutura composicional que é notada na sua obra, vista por uma perspectiva sistêmica de projeto e identificação de padrões. Caso o escopo do projeto tivesse permitido, o método analítico comparativo poderia alcançar níveis ainda mais profundos para que outros sub padrões mais estratificados dentro da obra de Elomar fossem identificados.

Mas há aqui uma satisfação, ao menos algumas clareiras foram abertas nesse caminho proposto, em parceria com o orientador do trabalho, Tito Flávio Aguiar.

De início, a intenção era de encontrar uma convergência entre arquitetura e música. Muitas pesquisas foram feitas, até que eu me encontrasse com algo que talvez poderia ser um norte: o fato de Elomar Figueira Melo ser arquiteto e músico, anexado ao fato de Christopher Wolfgang Alexander ser um arquiteto e matemático, considerando a premissa de que a música e a matemática estão diretamente relacionadas, e sendo os dois autores pesquisados, arquitetos de formação acadêmica, foi encontrada então a chave que abriria a porta para que fosse iniciada a pesquisa em torno desses dois universos.

Em verdade, não se pode confirmar nada a respeito da relação de proximidade pessoal entre Elomar e Christopher Alexander, e não foram encontrados relatos que digam que os dois se conheceram ou tiveram algum tipo de contato, embora sejam contemporâneos. Também não foram encontrados registros de que Elomar tenha aplicado na construção do auto a metodologia dos padrões proposta por Christopher Alexander. O mais importante de todo este processo foi a possibilidade de analisar uma estrutura composicional sob determinado ângulo, utilizando-se de caminhos semióticos e paratópicos que permitissem que tal análise fosse feita juntamente com a

reflexão sobre a necessidade de uma perspectiva sistêmica para a elaboração de um projeto.

O AUTO da catingueira, foi na verdade, um ponto de partida para que houvesse a compreensão de que, para analisá-lo sob o ângulo que a pesquisa estava propondo, estruturalmente, dentro da ótica de uma metodologia de projeto arquitetônica, precisaria então, fazer o caminho inverso, sair do AUTO mergulhar mais a fundo, dentro do universo de Christopher Alexander, que, confesso, não fazia ideia do quão vasto ele era.

O AUTO da catingueira e este pequeno aprofundamento na teoria de Christopher Alexander, serviu para que eu absorvesse, no fim do meu curso, uma coisa que só depois de todo esse caminho percorrido, percebi a real importância - o aprendizado de uma metodologia de projeto. -

Para compreender o AUTO, estruturalmente, como eu queria, foi preciso estudar sobre a obra escrita por Christopher Alexander, e entender, ainda que de forma não muito minuciosa, em função do curto espaço de tempo para pesquisa, todo o processo que o fez chegar a tal metodologia, adquirindo a obra “el modo intemporal de construir, que é um livro realmente muito profundo em termos de conteúdo, juntamente com o livro “uma linguagem de padrões”, ambos com sequências de raciocínios muito complexas e ao mesmo tempo de fácil leitura, - mas não de leitura rápida. -

A obra de Christopher Alexander me fez entender, primeiramente, que: para tudo que se queira fazer e construir, deve-se haver um porquê, depois disso, saber como fazer, e, principalmente, saber definir a sequência de sistemas e subsistemas que existem sobre a ponte que une as duas extremidades de um projeto; o CONTEXTO e a FORMA.

Dentro do curso de arquitetura, em cinco anos, com dez períodos de duração, oito destes períodos vêm acompanhados com disciplinas de projeto. Professores nos mostram possibilidades de projeção nas ementas das disciplinas a serem cumpridas, e também aprendemos muito sobre prazo de entrega. Porém, o meu aprofundamento na obra de Christopher Alexander, me fez entender muito sobre o que estou querendo expressar -A necessidade de uma reflexão sobre perspectiva sistêmica de projeto. - O Arquiteto, de certa

forma, é um compositor e vice-versa, a composição exige, além de habilidade, que é a menor fatia do bolo (Beethoven se referia ao processo de composição como uma soma entre as frações de “1/10 de inspiração e 9/10 de transpiração), muita dedicação, tentativa e erro, (o que é visivelmente presente, nas disciplinas de projeto curso), mas, principalmente uma metodologia densa que se integre à essa dedicação, e sirva, como uma plataforma de apoio onde as tentativas e erros serão mais pensadas, podendo otimizar o tempo e o resultado final dos projetos, e principalmente, que nos conecte com a atualidade sem romper abruptamente com o passado, como fizeram os adeptos dos princípios modernistas.

Ensinar aos alunos uma metodologia, no sentido de situá-los nesta plataforma de apoio, fazê-los refletir sobre a necessidade de aplicar ciência metodológica dentro da arte de compor e projetar, não poderia melhorar o desempenho e a capacidade de solução de inaptações potenciais de projeto do aprendiz?

Absorver, refletir, projetar, pausar, buscar outras referências em outros lugares, aumentar a teia dos atalhos mentais, fazer caminhos inversos, errar, entender, evitar, aceitar, comparar, identificar, etc.

Estas foram ações que permearam este trabalho final de graduação junto com a necessidade de entender que a metodologia de projeto é sim, muito importante como plataforma para o aluno que ingressa no curso de Arquitetura e Urbanismo. E foi nesta permeabilidade mútua de conceitos entrelaçados que percebi, enquanto Músico, desde o início do curso, que uma fala atribuída a Johann Wolfgang Von Goethe me causava estranheza. A frase diz o seguinte: “...*arquitetura é música petrificada*...”. Depois de traçar o caminho feito na graduação, chegar ao final, estudar a teoria de Christopher Alexander e aplica-la para reconhecer, dentro de uma obra literomusical, elementos semelhantes ao modo intemporal de construir e à linguagem de padrões, aplicando tais conceitos, dentro do AUTO de Elomar, poderia eu, fazer uma tentativa de perguntar, se, ao invés da arquitetura ser música petrificada, como pensava Goethe, ela, a música, não poderia ser uma arquitetura das esferas? E, compreendendo as esferas, como padrões

interligados entre si, por uma estrutura semi reticulada, formando assim a rede proposta por Alexander, abraçando toda a unidade dentro dela mesma, criasse, a partir disso, algo que tivesse mais densidade? Em outras palavras, a saída que encontrei para a afirmação de Goethe, foi que: uma vez que a música não se petrifica, porque ela simplesmente acontece no tempo e espaço, assim como a arquitetura precisa acontecer de forma mais orgânica e mais viva para que atinja a “qualidade sem nome”, dentro também, de um determinado tempo e espaço, pergunto então: ao invés de ser: “música petrificada”, a arquitetura e a música poderiam ser permeáveis entre si? Levando, em conta, logicamente toda a teoria estudada neste trabalho final de graduação.

A importância de ter uma metodologia como plataforma, e dentro desta, observar outras áreas, procurando nesses atalhos: signos, ícones e símbolos, que possam agregar na pesquisa metodológica e no desenvolvimento de novos caminhos, deveria ser entendida como uma porta para o horizonte ao qual a academia, realmente, deve vislumbrar, a proposição de inovações científicas e técnicas. Tais inovações, para serem desenvolvidas, necessitam primeiramente de uma plataforma teórica e das referências necessárias para que entenda-se todo um caminho que já foi traçado até ali, e dessa forma, compreendido este trajeto e o universo que o envolve, dar os passos adiante já com uma certa bagagem, podendo então criar a reflexão sobre as aplicações para a composição arquitetônica baseada também em um método científico, não somente no modo empírico. O próprio lema estampado no brasão de nossa escola, *“cum mente et malleo”*, já nos indica um possível caminho a ser seguido. Este mote escrito no Latim, significa dizer, em nossa língua, desvencilhando-se do clichê atual de sua tradução literal, que: *“a teoria e a prática devem sempre caminhar juntas”*, para evitar então, de cair em erros que já foram comprovados anteriormente.

Tal como para a prática, exige-se instrumentos de trabalho adequados, também, para entender a teoria, faz-se necessário o uso alguma ferramenta teórico metodológica como plataforma, e depois, o teste experimental, novamente entrelaçando todo o conjunto.

Existe, no meio acadêmico o método composicional proposto por Christopher Alexander, assim como existe a possibilidade de adotá-lo como plataforma para agregar mais conceitos e propor inovações dentro do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Ouro Preto, trazendo ao corpo docente do curso uma contribuição didática sobre a composição e a reflexão sobre a necessidade de se valorizar uma plataforma metodológica que sirva aos alunos como referência, otimizando tempo de soluções de projeto, estimulando a abertura de espaço para a descoberta, dando segurança e liberdade para o ato de exercer a capacidade criativa, a heurística, e ao mesmo tempo criar arquitetos que entendam de forma mais orgânica a responsabilidade que temos em relação ao entendimento e concepção do espaço, e o efeito que as nossas decisões projetuais têm sobre isso.

O arquiteto é um construtor.

Para construir é preciso compor, para compor é preciso saber de composição, da composição, um idioma, do idioma, uma linguagem, da linguagem, uma organização entre os elementos de forma que, combinados, adquiram densidade, e, à partir desse entrelaçamento, ganhem vida, atingindo, depois de absorvido o CONTEXTO, como resultado final, a FORMA do projeto elaborado e executado, fazendo com que a unidade esteja presente dentro dela mesma, com boa adaptação, livre de todas as suas contradições internas, onde os valores de cada elemento que compõem o projeto vivo, sejam fiéis a si mesmos, e ao todo, ao mesmo tempo.

-Permeáveis. -

Vale!

*Quadra de lua cheia de dezembro,
da era de 2019*

13 – AUTO DA CATINGUEIRA - LETRA

O Auto da Catingueira

(ELOMAR FIGUEIRA MELLO, 1984)

BESPA:

Senhores dono da casa
O cantadô pede licença
Pra puxá a viola rasa
Aqui na vossa presença
Pras coisa qui vô cantano
Assunta imploro atenção
lântes porém eu peço
A Nosso Sinhô a benção
lântes porém eu peço
A Nosso Sinhô a benção
Pois sem Ele a idéa é mensa pru cantá
E pru tocá é pensa a mão
Pra todos qui istão me /ô/ovino
Istendo a invocação
Sinhô me seja valido
Inquanto eu tivé cantano
Pra qui no tempo currido (bis)
Cumprido tenha a missão...
Foi lá nas banda do Brejo
Muito bem longe daqui
Qui essas coisa se deu

Num tempo qui num vivi
Nas terra qui meu avô
Herdô de meu bisavô e o pai seu
Dindinha contô cuan?meu avô morreu
Minha avó contô cuan?meu avô morreu
E hoje eu canto para os filhos meus
E eles amanhã para os filhinhos seus...
Nessa terra há muitos anos
Viveu um rico sinhô
Dono de um grande fecho
Zé Crau cantô mais Alexo
Honras viva de sua mesa
três son Sarafin
três son Balancesa
três son Sarafin
três son Balancesa
Suas posse era tanta
Qui se a memora num erra
Vi dizê que ele tinha
Mais de cem minreis de terra ai
Nos tempo desse sinhô
Dindinha contô pra mim
Viveu Dassanta a fulô
Filha de um tal cantadô
Anjos Alvo Senhorin
Dele o qui pude apurá
Foi o relato d?um vaquero
Neto de um marruero/ê/
Matadô de marruá
Qui era companhero seu
No Campo do Sete Istrelo
No Campo do Sete Istrelo
Malunga e violero
Ranca-toco de ribada

Séro distimido e ordero
Num gostava de zuada
Rematô o velho na fera/ê/
Manso passô a vida intera/ê/
Mais morreu sem temê nada ai

I CANTO

Da Catingueira

Ela nasceu na laje do Gavião
Numa quadra escura de Janeiro
Numa noite de chuva e de truvão
E no mei do mais grande aguacero
Batizou-se na vila do Poção
Na igreja do santo padroeiro
Numa quadra escura de Janeiro
Nasceu Dassanta do Gavião.
Numa noite de relampo e truvão
Resolveram fazê o sacramento
Seu pai com ela e o facho na mão
Sua mãe montada no jumento
Sairam no mei da escuridão
Sofreram mas com muito contentamento
Numa quadra escura de Janeiro
No mei do mais grande aguacero
Resolveram fazê o sacramento.
Depois que a manhã era chegada
Eles também chegaram no lugar
A menina tava toda molhada
Levaram entonce pra batizá
E logo adispois do sacramento
Seu pai foi percurar o iscrivão

Pra poder fazê o assentamento
Da era ela na lei do Poção
O cujo foi quem falou primeiro
Vai te custar cinco milerréis
Apois o pai dela era um vaqueiro
Que não ganhava nem um dérréis
E o pouquin que sua mãe levou
O vigário abocou os vis réis
Pegaram então a boca da estrada
Uns escampo cheio de vento
Dassanta recebeu o sacramento
Mas nunca teve a era assentada.

Conta as pessoa mais velha que
Dassanta era bonita que metia medo
Tinha nos olho a febre matadera
Que matava mais que cobra de lajedo
Os pé pequeno e os cabelo cumprido
Embaixo do vestido um manto de segredo
Apois seu pai era um pobre vaqueiro
Ficou cego bem moço quando tinha um pé ligeiro
Um corpo maneiro e um roupante grosso
Nasceu e se criou no sei da caatinga
Na terra seca de nosso sinhô
Onde nem todo ano a planta vinga
Foi Deus que um dia assim determinou
Ai nesse chão onde o cristão xinga
Nem o cangaceiro lá nunca pisou
Lá de vez em quando um jagunça pinga
Vindo das bandas do mato cipó
As relegião queu canto, as mendingas,
Canta que Jesus nela passou
Quando o rei das treva e da mandinga
Pirseguia o principe salvador

Pagando os rastro dele na caatinga
 E as pombinha fogo-pagou
 Ai nessa terra que é véa e que é menina
 Onde as zubrina nunca lá chegou
 A siriema brava da campina
 No sei da caatinga nasceu e se criou
 Mais o pió qui era sua buniteza
 Virô u'a besta fera naquelas redondeza
 In todas brincadêra adonde ela chegava
 As mulé dançadêra assombrada ficava
 Já pois dela nas fêra os cantadô dizia
 Qui a dô e as aligria na sombra dela andava
 E adonde ela tivesse a véa da foice istava
 A véa da foice istava
 In todas as brincadêra adonde ela ia
 lantes dela chegava na frente as aligria
 Dispois só se uvia era o trincá dos ferro
 As mãe soutano uns berro chorano mal dizia
 E triste no ôtro dia era só chôro e intêro
 Chôro e intêro (bis)
 Dassanta era bunita qui inté fazia horrô
 No sertão prú via dela muito sangue derramô
 Conta os antigos quela dispois da morte virô
 Passú das asa marela jáçanã pomba fulô
 Fulô rôxa do panela só lá tem essa fulô
 Dispois da morte virô pássu japiassoca assú... (bis)

II CANTO

Dos Labutos

Lagoa de Tinquijada
 pasto das cabra lijêra
 siguino os rebãin donde vai
 no pôço da catinguêra

bem longe da casa dos pai
Dassanta burrêga marrã
passava vigiano os rebãin
de seu sinhô todas manhã
e tomém as tarde intêra...
Se alevantava cuns aruvai
curria pru chiquêro abria a portêra
se ajuelhava pidia bença ao pai
panhava o café o assuca e a
chiculatêra
botava água na cumbuca
e o balaizim de custura
dispindurava na cintura
e rumpia facêra boian boian
chiquê chiquê minhas cabrinha
lambancêra
e as vêis ela se alebrava
das moda qui seu pai cantava
e ôtras qui aprendeu nas fêra
e cuan a sêca chegava
as cabra ia prus fêcho
qui ficava reservado
e a mucama assim dexava
de pilgriná nos êxos
e vagá pelos serrado
seu pai lhe ricumendava
vai nos pano tira uns lãin
pega maiado e martelo (animais
de serviço)
junta os trem cum tua mãe
ela no casco eu in pêlo
num carece tomá bãin
basta ajeitá os cabelo
junta a traia sinhazinha

ferramenta côcho e prancha
albarda os casco in martelo
se o Sinhô fô pirmitido
inda hoje nois arrancha
no pôso do Sete Istrêlo

Foi lá qui nua dismancha
qui ela cunheceu um tropêro
moço e muito viajado
nas istrada do sertão
qui ali chegô cansado
nua bespa de São Juão
Dispois de tê arranchado
e agasaiado a tropa
foi no ôi d'água tomô um bãin
e logo trocô de rôpa
calçô um pá de butim
novo e muito riluzente
botô no bolso um jasmim
um lenço branco e um pente
e preparado assim
tava qui mitia mêdo
fermoso feito um gaiêro
xotano in noite de lua
pelos alto dos lajêdo
infestano as mão sua
tinha cinco anel nos dêdo...

Já a foguêra tava acesa
todo mundo no terrêro
festejava São Juão
foi cuan intrô o tropêro
feito um prinspe feiticêro
foi aquele quilarão

o danado foi riscano
 no terrêro feito um rai
 Dassanta junto dos pai
 prele foi se paxonano
 pois o turuna pachola
 qui tinha pauta cum Cão
 mais pió qui ua pistola
 qui tinguin febre ispanhola
 chegô cua viola na mão
 uns conta quêles casô
 ôtros qui se imbrechô
 ôtros qui se ajuntô
 já ôtros qui num casô não.

III CANTO

Das Visage e Latumia

OHHH

sina cigana

vida de onça vida tirana

é essa só de andança

e de vivê prissiguino

a criação m?uça iê...

Êh... gado miúdo

pastora piligrina

nas quebrada vô

guardano as cabra de meu pai e s?ô

aspena inconto as babuja secá

novas de mai pispei de j?in se Deus quisé

vida mais danada inda tô pra vê

pelas parambêra desses socobó

vai m?a vida intera já murcha na fulô

cuma se eu tivesse penas a pagá

pra sê prisionera nesse caritó
 ê vida tirana essa de pastorá
 cabra repartida sirigada iê
 volta cá zulêga dexta de atentá
 num vê qui m?a sina é só de padicê
 ê vida tirana só de pelejá
 E assim se vai meus dia tardes e mia
 desperdiçado nesse labutá
 disapartada de m?as irirmã
 sem o carin dos otros irirmão menó
 vida mais danada inda tô pra vê
 lá do Sete Istrelo pra istrela maió
 prigunto pru ele qui tomém tão só
 assim cuma eu no mundo a percurá
 véve gavabundo sem nóis se incontá
 ah vida tirana tu ina vai mudá
 dos cupim da serra chamo pru meu amô
 lá das otras banda oco resposta
 pru que essa delata quinda num chegô
 na vida tirana só faço isperá

Cerrado de gado brabo
 nuves da cor de guede
 cás boca d?istambo imbruiada
 barrão de fogo alevantado
 Pé-seco e os anjo na rede
 armada na incruzilhada
 sete anjin morto de sede
 horas morta madrugada
 tatú-peba cumeu as mágua
 qui chorô na mamona do oro
 pelos banco da meágua

as alma de Chico Bizoro
inhambado in pat?oba
vistiú cum gibão dos coro
das anca da besta-boba
e cuspiu fogo dos olho
Uriinha do São Joaquim
Lubizome e Boa-Tarde
malungo cum Mão-Pelada
in sete légua de camin
e véve a fazê latumia
pra quem é de compra medo
num arrote nem peço segredo
tomém num é pur subirbia
Apois eu vi isturdia
lá na Lagoa Ferosa
me rupia o corpo inteiro
eu te arrenego arma pantariosa
eu te arrenego e arrequêro
apois sim pois bem fui campia
muito dispois das ave-maria
?as cabra veaca qui todo dia
iscapulia pras banda de lá
foi cuan eu vi na bera da aguada
um bando abolco de alma penada
inquanto ?as midia otras custurava
dum lado ?as gimia já otras chorava
rismungan qui era os peso e midida
os retai dos pan qui cuan in vida
tomava pra cuzê e cum o alei ficava
Nas minha andança dent dos serrado
já vi coisa do invisive e do malassobrado
coisas de fazê arripiá os cabelo
minha mãe me insinô
qui o dismazel

a sujera e o dismantel
tombém é pecado
contô qui há muito na Lagoa Torta
morava ?a mulé, falo in vida da morta
dismantelada dos pé té os cabelo
cuns dente marelo e os vistido rasgado
varria a casa catano os farelo
té a cachuera ispindurô pendente
presa na pedra sem caí no vão
tudo in memora da hora inselente
qui hai toda noite derna criação
Nas minha andança dent dos serrado
já via coisa do invisuve e do malassobrado
Oras viva e arriviva
gorda e forra a Fragazona
in pinicado de Sanazo
cum as tinha qui do calunga
na quadra da pedra uma
na toca do Lubião
nas loa do sapo-sunga
in pinicado de Sansão
imprecavejo muit? inconive
já vi coisa do invisive
visage e latumia
pantumia e parição
de quem tá morto e quem vive
istripulia de Rumão
e adispois amuntuava o cisco dum lado
?a certa noite essa mulé
qui é morta
foi jogá o cisco
cuan abriu a porta
deu cum bich qui ach
qui era o Cão

apois trazia ?a pá de lixo
e um ferrão na mão
naquela hora nada lhe valeu
só teve tempo de soltá um grito
valei-me São Binidito
tremeu feiz um fiasco
cai baten os casco
bateu no chão e morreu
Nas minha andança
dent dos serrado
já via coisa do invisuve e do malassobrado
D?a certa feita lá no Ventadô
adonde o vento foi fazê a volta e num voltô
assucedeu qui o sol me logrô
e eu tive qui drumi
donde o rebãin maiô
pela mea noite alevantei da rede
turduada c?a sede
qui quaje me mato
fui bebê água perto na aguada
ia mais discunfiada qui bode pastô
cuano cheguei perto
foi qui dei pur fé
fiquei toda rpiada da cabeça aos pé
apois lá dibaixo do imbuzero do miau
topei Chico Niculau
mais Manezim Serradô
Eu vi Naninha sentada
pidino ismola
cujos difunto nas viola
cantava uns canto de horrô
voltei corren olhan prá traiz e benzeno
cuan cheguei é qui fui vê
qui minha sede passô

Nas minha andança dentro do cerrado
já vi coisa do invisível e do malassombrado
Quando os cristãos repousam
quando dormem os crentes
antes de levantarem das covas
os seres osentes
as coisas toda morna em preparação
por sono curto que dura um repente
toda a noite na hora inselente
do tempo e o vento e toda criação
já vi ?a noite depois ela num mente
parar os ramos as folhas no capão
cigarra grilo cururu rodão
cobra jibóia cascavé serepente
lambú três-potes mãe-da-lua canção
tatú mucuim toda alma vivente.
Até a cachoeira espindurou pendente
Presas na pedra sem cair no vão
tudo em memória da hora inselente
que há toda noite desde a criação
nas minhas andanças dentro do cerrado
já vi coisa do invisível e do malassombrado
horas vivas e arrevivas
gorda e forra a sagra foma
pinicando de sanção
na quara da pedrauna
na toca do lambião
nas loas do sapo sunga
impinincado de sanção
imprecavejo muito inconível
já vi coisa do invisível
visagem e latúmia
batúmia e parição
de quem tá morto e quem vive

estripulia de rumão.

IV CANTO
DO PIDIDO

Já que tu vai lá pra feira
traga de lá para mim
Água da fulô que cheira,
Um novelo e um carrim
Traz um pacote de miss
Meu amigo Ah! Se tu visse
Aquele cego cantador
Um dia ele me disse
Jogando um mote de amor
Que eu havera de viver
Por este mundo e morrer
Ainda em flor
Passa naquela barraca
Daquela mulé resera
Onde almoçamo paca,
Panelada e frigideira
Inté você disse uma loa
Gabando a bóia boa
Das casas da cidade
Aquela era a primeira
Traz pra mim umas brevidades
Que eu quero matar a saudade
Faz tempo que eu fui na feira
Ai saudade...
Ah! Pois sim, vê se não esquece
D'inda nessa lua cheia
Nós vai brincar na quermesse
Lá no riacho d'areia

Na casa daquele homem,
Feiticeiro curador
O dia inteiro é homem
Filho de Nosso Senhor
Mas depois da meia noite
É lobisomem comedor
Dos pagão que as mãe esqueceu
Do Batismo salvador
E tem mais dois garrafão
Com dois canguim responsador
Ah! Pois sim vê se não esquece
De trazê ruge e carmim
Ah! Se o dinheiro desse
Eu queria um trancelim
E mais três metros de chita
Que é pra eu fazê um vestido
E ficar bem mais bonita
Que Madô de Juca Dido,
Zefa de Nhô Joaquim
Já que tu vai lá pra feira
Meu amigo, tras essas coisinhas
Para mim

V CANTO

Das Violas da Morte

Ai clariô, ai ai clariô
 Ai clariô, ai ai clariô
 Ai clariô, ai ai clariô
 Purriba do lagêdo o luá chegô
 já cá na Cabicêra a função pispiô
 amiã cedo a lua já entrô
 eu vô passá a noite intêra
 cantano clariô
 e eu qui vim só
 só pra vê meu amô
 sei que vô ficá só
 pois ela num chegô
 Ai clariô, ai ai clariô
 Ai clariô, ai ai clariô
 Ai clariô, ai ai clariô
 As baronêsa já abriu as fulô
 nos catre e nas marquêsa as figura sentô
 a pé de bode abriu asa e cantô
 nas baxa e nas verêda seu canto raiô
 e eu qui vim só
 só pra vê meu amô
 sei que vô ficá só
 pois ela num chego
 Ai clariô, ai ai clariô
 Ai clariô, ai ai clariô..
 Sinhores dono da casa
 o cantadô pede licença
 prá puxá a viola rasa
 aqui na vossa presença.

venho da banda do Norte
cum pirmissão da sentença
cumprino mia sina forte
já por muitos cunhicida
buscano a inlusão da vida
ou os cutelo da morte
e das duas a prifirida
a qui mim mandá a sorte.
Já qui nunciei quem sô
dêxo meu convite feito
pra qualqué dos cantadô
do qui se dá pur respeito
aqui qui pru acaso teja
nessa função de aligria
e prá qui todos me veja
pucho alto a cantoria
nessa viola de peleja
qui quano num mata aleja
cantadô de arrilia
só na iscada dua igreja
labutei cua duza um dia
cinco murrêro d'inveja
três de avêcho, um de agunia
matei os bichos cum mote
qui já me deu três muié
é a história dum cassote
cum cuati e cum saqué
o cassote com um pote
cuô pru cuati um café
iantes ofereceu um lote
num saco prá o saqué
o saqué secô o pote
dexô o cuati só cua fé
de qui dent do tal pote

inda tinha algum café
e xispô sambano um xote
o inxavido do saqué
qui cuati quá qui cassote
boto o bicho e bato um bote
o qui é qui o saqué qué
iantes porém aviso
sô malvado num aliso
triste ô feliz é o cantadô
queu apanhá prá dá o castigo
apois quem canta cumigo
sai difunto ô sai dotô.
Sinhô cantadô chegante
me adisculpa o tratamento
nessa hora nesse instante
mêrmo aqui nesse momento
tá um cantô sinificante
sem fama sem atrivimento
qui num é muit falante
nem de muit cunhicimento
mais prá titos e valintia
só trais ua viola na mão
falta o iluste cumpanhêro
marcá o lugá da prufia
se lá fora no terrêro
ô aqui mêrmo no salão.
Vamo logo mão a obra
Dexa as bestage de lado
Qua lua já fez manobra
No seu canto alumiado
Vosmecê que sois daqui
Vai deixano espilicado
As moda dos cantori
Que lhe é mais agradado

Se vamo cantar o moirão
O martelo ou a tirana
Ou a ligeira sussarana
Parcela de mutirão
Ou entonce ao invés
A obra de nove pés
De oito sete ou seis
Ou se dez pés em quadrão
Vamo logo mão a obra
Dexa essas coisas de lado
Vamo cantar no salão
tô mais riuna que a cobra
Que traz no rabo encravado
O envenenado ferrão.

Apois sim tá certo vamo
Cantar qualquer cantoria.
No me deito nem me acamo
Pra arrotar sabedoria.
Vamo cantar meu amigo
As moda que for chegando
Não corremo assim perigo
De tá sempre expilicando
Presse povo que eu firmo
Educado escutano.
Apois pra entender parcela
Martelo ou coco tirano,
Tem que bater mil cancela
Na estrada do desengano
E inda por riba tem
Que saber sofrer esperar
Mesmo sabendo que num vem

As coisa do seu sonhar.
Na estrada do desengano
Andei de noite e de dia,
Apois sim tá certo vamo
Cantar qualquer cantoria.
Apois sim tá certo vamo
Cantar qualquer cantoria.

Na estrada dos desengano
Cantei de noite e de dia
Inludido percurando
Aprender o que não sabia
Quando eu era moço um dia
Risulvi sai andano
Pula estrada da aligria
Aligria percurando
Curri doido atrás dela
Entrou ano saiu ano
Bati mais de mil cancela
Na estrada dos desengano.
Bati mais de mil cancela
Na estrada dos desengano.

Pispiêmo c?um moirão
Na obra dos sete pés
Voismicê me diz então
O assunto de u?a vez
Num tem preferênça não,
Só quero dá nesse salão
U?a dimonstra pra ocêis

Fí do mermo pai é irmão,
Povo que fica é indêz
O que o homi junta c?as mão
A mulé ispáia c?os pé
Te agaranto com certeza
Qui a maió das bunitêza
Foi a noite do santo reis

Na noite de santo reis
Inté os bixim cumpariceu
Junto c?os patoris fiéis
Prá lová o fí-de-Deus
Os rei mágo era três,
Os gálo cantô três veiz,
Hovi três festa no céu

O colega umbucadim
Vai se dá por agradado
De tá ceno horrado assim
Cantano cum gente letrado
È bundade cumpanhêro,
Sô aprendiz de violêro,
Voismicê lutou formado

Dexemo de lado tanta curtisia
Já é um bem parado de vê todo dia
Catá cumpanhado na minha armadia
É quão condenado pescoço ao cutelo
Segura o martelo que?eu sô ventania

Cantado que?eu invejo é o ferrêro e as gía
 Qui à noite nos bréjo canta alto e de dia
 Aprendeu nos andejo inquanto drumia
 Seus óio inderejo parado fazia
 Isso é que?eu invejo, viu seu ventania
 Isso é que?eu invejo, viu seu ventania
 Mim dê a ispilicação d?um sonho qui tive acordado
 Tava o tempo assim parado na maió comodação
 De repente um istralado, vêi um rai e um truvão
 Chuveu fôgo e azeite quente, curria po todo chão
 Pela terra toda gente na maió das aflição.

Os tempo já tão chegado meu ilustre cantadô
 Veja no livro sagrado em São luca 21
 Adonde tá assuntado tudo que o mestre falô
 Sobre as éra derradêra, peste, fome, guerra e dô
 Aflição na terra intêra foi qui voismicê sonho.

Tano atrás dessa vióla sô um muro intranspuníve
 Quano puxo da cachola boto o mundo torto in níve
 Planto taba nasce bola, faço inté os impussíve
 Maio ferro, faço sola, só quem tá morto num vive
 Tano atrás dessa vióla sô um muro intranpuníve.

O maió de todos muro foi o muro de jericó
 Auto, largo, firme e duro, paricia u?a pedra só
 Mas pela órdi secreta do sinhô de toda terra
 Os soldado c?as trumbêta tocaro um tóco de guerra
 E o muraum caiu po terra, só ficô munturo e pó.

Todo cantadô errante
trais nos peito u'a marzela
nas alma luá minguante
istrada e som de cancela
fonte que ficô distante
qui matava a sêde dela
e o coração mais discrente
dos amô da cantiguêra
ai o amô é u'a serepente
êsse bicho morde a gente
vamo pois cantá parcela?
daiadá, daiadá, daiadá, daiadá
Eu sô candadô de côco
eu num canto parcela
parcela é feiticêra
eu côrro as leguas dela! ai, ai, ai, ai
chegano num lugá
adonde têjá ela
eu vô me adiscupano
e dano nas canela! daiadá daiadá daiadá daiadá
conhecí um candadô
distimido e valente
que mangava dos amô
e zombava a fé dos crente
mais um dia ele topô
nos batente d'ua jinela
cum o bicho do amô
mucama pomba e donzela
e o catadô aos pôco

foi se paxonano pruela
té qui um dia ficô lôco
de tanto cantá parcela
e hoje vêve pela istrada
rismungano que a culpada
foi a mucama da jinela
daindá daindá daindá daindá
eu sô cantadô de côco
apois quem canta parcela
corre o risco São Francisco
morrê doido cantan'dela
daindá daindá daindá daindá.
O colega cumpanhêro
Inté qui sabe cantá
Quero num voltado intêro
O qui lhe vô priguntá

Num é coisa do meu agrado
Cantá a priguntação
Se já lhe tem respostado
Peço por inducação
Sempre qui sô cunvidado
Lembro certa ocasião
Na serra do corta lote
Em casa de inhô Zé leite
Jão guelê largava um móte
Fazeno a priguntação
Quantas pena tem a
A três pote quantos tem o tinho o pente
Do canguin pente algodão

Num meio de tanta gente
Num houve u?a só respostação
Nesse instante, de repente,
Na porta grande da crente
Batero palma c?a mão
Zé Leite acudiu primêro
Sem dá pro qui cavalêro
Já tinha intrado no salão

Foi um sirviço mal feito
Foi um alarme um bagacêro!
Arrancô-se o povo intêro
Lenvano tudo nos peito,
Conta qui o sanfonêro
Qui vêi prá fazê o forró...
Foi quem arrancô primêro
Na frente curria só
C?a sanfona inganchada
No butaum do palitó
E em cadá curvá da istrada,
A riúna malasombrada
Tocava u?a nota só
E o turuna mais corria
Já sem foligo ele pidia,
Ai tem dó de mim seu cão
É qui o homi tinha o pé redondo
E tali com?um marimbondo,
Tinha no rabo um ferrão
O colega diversáro
Num tem o canto apurado

Se cantá cinco salário
A muito quero afinado
E pra acabá essa brincadêra
Qui já me dêxa injuado
Me diga num fim de fêra,
Qual dos três trem mais falado
E os assunto seguinte
Vai dexano ispilicado
Qual o seu nome purintêro
Adondi foi batizado
Num isqueceno cumpanhêro
De dizê cidade e istado
Nome dos pai e dos avó,
Si é soltêro ou sé casado
Por outra se véve só
Ou se véve acumpanhado
Agora feito um feitiço
tá o meu colega imbruiado
Apois quero tudo isso
Num só todo respostado
São três coisas costumêra
Qui muito si tem falado
No arrematá das fêra:
Cachaça, fumo e fiado
E si não ando inganado,
Me chamo o chico da chága
Lago do jongo do brocado,
Poralí naquelas quadra
No distrito de brumado no alto sertão da bahia
Adondi fui batizado po meu pai Jão Malaquíá

Minha mãe chama Isidóra, meus avó: Donato e Lia
E essa aqui do meu lado, esse é minha cumpanhêra
Minha vida, é meu bucado, minha viola gemedêra
Japi açóca do brejo, minha sina é a perdedêra
Derna qui viero eu vejo, qui andano ...
Violêro é o mal sinar, vô morreno ávida intera
Acho quijá tá na hora
de fazer a louvação
do sinhô e da sinhora
que si incontra no salão
também os que lá de fora
nos assunta cum atenção
os dono da casa eu louvo
nessa louvação primeira
no dia do casamento
acudido todo povo
um grande contentamento
o povo da terra inteira.
a noiva com seu vestido
costurado e sem imenda
sem costura foi ticido
por seres cheios de prenda
aranhinha deu fi cumprido
caipora teceu a renda
no dia do casamento
vei gente de todo o lado
só não veio a viola minha
purque não anda sozinha
nem o rei nem a rainha
purque num foi convidado.

Num sei cantá lovação pra outra qui num sejela
Quando vô na iscuridão me guiado às istrela
Minha istrada é o quilarão, me alumia é os óio dela
Num sei cantá lovação pra outra qui num sejela
Prumode ela num sê cão, no ritu do coração
Sem corda sem craviéla, geme as viola e os violão
Geme os batê das concela, nas baxada e os chapadão
Geme os vento nas pacela de noite nos casarão
Geme as portas e jinela
Num sei cantá lovação pra outra qui num sejela
Óia lá seu cantadô
ocê quano fala nela
fala cum mode e cum jeito
Apois a febre do amô
Quela riuna sinrroscô
Bem cá dentro de meus peito
E adispois qui entrô virô
Pé duro turuna, cascavé craúna
Qui se ofende ô mata ô cega
Ô dexa o cabra cum defeito
Hoje aqui nessa função
Eu tô pressintino o chêro
De sangue, morte e de dô
Eu dei pôca ligação
Pensei qui era abusano
O qui minha mãe falô
Minin?essa noite intêra
Ela sonho qui brincava
Numa função na cabicêra
Qui fazia gosto impé

Intoce quano acordei
Vi moiado o cabicêro
Apois te vi acuado
Num canto de terrêro
Trançado cum violêro
Facão, viola e muié
Apois sim facão, viola e muié
Muié, viola e facão, como quêra
São três coisa em qui minha vida intêra
Sempre fôro a minha perdição
Quano um dia mi intindi po gente
Mim ajueei, pidi a meu pai benção
Minha irmã chorano, minha mãe duênte
Disse num arrobó qui cortava a gente
Vai mininu im busca da ilusão
Mais num ti isqueça de nosso senhô
Ti apega àquele nas hora de aflição
Mais hoje qui vivo a rolá no mundo
Sem mãe, sem pai, tali como um vagabundo
Já nem sei mais o qui minhas?alma qué
Pra quem viveu penano a vida intêra
Tanto faiz marrê numa boca de fêra
Cum?acuado num canto de um terrêro
Trançado cum violêro, facão, viola e mulé
Essa aqui no meu lado
Essa é minha cumpanhêra
Meus dia já tão contado
Canto um cego na fêra
Dê cá meu facó afiado
Pois nuca fui dispeitado

Na vida dessa manêra
E antes do dia raiado
Eu já tenho isprimentado
Se minha sina é a perdedêra
Veja o que vier eu vejo
Vô morrendo a vida intera
Seja cum?ocê quisé
Cumigo niguém agüenta
Mete a mão na ferramenta
Nos camim do canindé
Dois cego nu?a trumenta
Pelejava andano a pé
Um cegado de pimenta
Outro de olhos de mulé
Cumigo ninguém agüenta
Soldade do canindé
Mulé bunita e pimenta
A morte prus olhos é
A morte prus olhos é(bis)
Vindo das banda do norte
No rastro do cantadô
O anjo branco da morte
Chegô, subiu e sentô
Pro riba de minha sorte
.. sorte de cantadô
Vindo das banda do norte, Chego
Essa noite antes d?aurora
Dispois qui os galo cantá
O sonhe qui mãe Isidora sonhô
Valei-me nossa sinhora

Sinhora mãe do sinhô
Essa noite, antes d'aurora, eu vô
Crusei camim de caipóra
Nessa arribada do amô
Essa noite, antes d'aurora, eu vô
E hoje qui minha viola chora
De um jeito qui nunca chorô
Essa noite, antes d'aurora, eu vô, daindá, daindá,
daindá
Meu amigo e cumpanhêro
Cum lincença de micê
Um pidido derradêro
Assunta o qui vô dizê
Nos campo do sete istrêlo
Ficô tanto bem querê
Nos campo do sete istrêlo
Ficô tanto bem querê, daindá, daindá, daindá
Dexemo lá três bixim
druminu nas inocênça
Inté mei disprivinidu
De pano e subrivivênça
Dêxa de cabeça dura
Pra que guarda pinião
Pula cruz da siputura
Qui finquêmo onti no chão
Puraquela nossa jura
Que fizemo criança
Resguardo de paridura
Guardamento de criança
Inda tenho a isperança

De te vê rico e bastado
 Óia o céu, tá carregado
 Acho que ronco truvão
 Tanta coisa pr?eu fazê
 O roçado tá aberto
 O teiado discuberto

Violêro tem clemênça
 Ficô vazio suano
 Venô a panela no fôgo
 Inté a chave da dizpênça
 Veio no teu currião, daindá, daindá, daindá.
 Se v?mcê num ovi meus rógo
 três canto de incelença
 Torduô meu coração, daindá, daindá, daindá
 Pra qui tanta disavênça
 Nessa função tão descente
 Violêro pare pensa
 Só um bucadim na gente
 Viola cum violênça
 É plantá na terra quente
 De minhã ispáia a semente
 De noite cói u?a incelença, daindá, daindá, daindá
 Nos campo do sete istrêlo
 Ficô tanto bem querê
 Nos campo do sete istrêlo
 Ficô tanto bem querê, daindá, daindá, daindá

(tropêro)

Num tem jeito é minha sina

É sina de cantado
Ôvi os galo da campina cantô

(cantadô)

Solta a viola violêro
Malunga e cantadô
Puxa fita pro terrêro, já vô

(tropêro)

Crusei camim de caipóra
Nessa arribada do amô

(cantadô)

Num tem jeito minha hora chego!!!

Ai clariô, ai ai clariô
Ai clariô, ai ai clariô
Ai clariô, ai ai clariô...
Minha vó contô quano meu avô morreu
Dindinha contô quano vovô morreu
Qui foi triste aquela função lá na cabicêra
Qui dassanta, a burrega marrã
Foi encontrada num canto do terrêro
Junto c?uns violêro mortos naquela manhã.

14 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEXANDER, Christopher; ISHIKAWA, Sara; SILVERSTEIN, Murray; JACOBSON, Max; FIKSDAHL-KING, Ingrid; ANGEL, Shlomo. **Uma Linguagem de Padrões**. *A Pattern Language*. Porto Alegre, Bookman, 2013. Originalmente publicada em 1977.

ALEXANDER, Christopher; **el modo intemporal de construir**. *The timeless way of building*, New York, The Oxford University press, 1981. Originalmente publicada em 1979. Versão Casteliana: Íris Menéndez

CUNHA, João Paulo. *Cantador do rio Gavião*. In: MELLO, Elomar Figueira. **Cancioneiro**. Belo Horizonte: Duo, 2008.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN da Música Popular Brasileira. **Elomar**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2019. Verbetes de dicionário Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/elomar>>. Acesso em: 20 jun. 2019.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL de Arte e Cultura Brasileiras. **Elomar**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Verbetes de enciclopédia. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa560680/elomar>>. Acesso em: 20 de Jun. 2019.

MAURÍLIO, Ernani. Introdução. In: MELLO, Elomar Figueira. **Auto da catingueira**. Vitória da Conquista: Rio do Gavião, 1983. Livro impresso.

MELLO, Elomar Figueira. **Auto da catingueira**. Vitória da Conquista: Rio do Gavião, 1983. Discos de vinil (2) e livro impresso.

MELLO, Elomar Figueira. Biografia *inter vivos*. In: **Porteira Oficial de Elomar**. Vitória da Conquista: [s.n.], 200(1). Disponível em: <<http://www.elomar.com.br/biografia.html>>. Acesso em: 20 jun. 2019.

MONTANER, Josep Maria. **Depois do movimento moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX**. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

PEIXE, Marco Aurélio; TAVARES, Sergio. A linguagem de padrões de Christopher Alexander: parâmetros projetuais para a humanização do espaço construído. **Arquitextos**, n. 212, ano 18, jan. 2018. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/18.212/6866>>. Acesso em: 20 jun. 2019.

ANDRADE, Lia Vieira de : **Da caatinga e dos catingueiros: *ethé* paratópicos no discurso literomusical de Elomar Figueira Mello**. Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, Redenção, Ceará, 2018. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-77262018000300403#B14

BONAZZA, Alessandra. **Das visage e das latumia de Elomar Figueira Mello**. 2006. 124 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), 2006.

FERREIRA, Jerusa Pires. Encontrando as Cartas Catingueiras. In: MATTOS, Claudia *et alli*. (Orgs.). **Encontro da Palavra Cantada**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

GUERREIRO, Simone. **Os múltiplos de um artista antimoderno: Elomar, príncipe da caatinga**. XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências. USP, São Paulo, 2008.

MELLO João Omar de Carvalho. **Variações motivicas como princípio formativo: uma abordagem fraseológica sobre a obra Dança de Ferrão, para violão, flauta e pequena orquestra, do compositor Elomar Ferreira Mello**. 2002. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade Federal da Bahia (UFBA), 2002.

SCHOUTEN Andre Kees de Moraes. **Peregrinos do sertão profundo: uma etnografia da música de Elomar Figueira Mello**. 2005. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), 2005. Disponível em:

<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-22032007-170816/>>.

Acesso em: 20 jun. 2019.

-SOUSA, Pedro Miguel Teixeira, **O Coro e a Dimensão Sociológica e Colectiva da Tragédia Grega**, EC/FLUC 2005.

BARROS, Raquel Regina Martini Paula. A Integração de conhecimento qualitativo no processo de projeto. **PARC Pesquisa em Arquitetura e Construção**, Campinas, vol. 1, n. 3, 2008.

BATTAUS, Danila Martins de Alencar. Parâmetros de projeto (patterns) de Christopher Alexander traduzidos para o português. **Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo**, n. 17, 2013, p. 144-146.

BATTAUS, Danila Martins de Alencar. O New Urbanism e a linguagem de padrões de Christopher Alexander. **Oculum Ensaios**, v. 12, n. 1, Campinas, 2015, p. 111-126.

BRANDÃO, Otávio Curtiss Silviano. **Sobre fazer projeto e aprender a fazer projeto**. Orientador Joaquim Manoel Guedes Sobrinho e Helena Aparecida Ayoub Silva. Tese de doutorado. São Paulo, FAU USP, 2008.

GUERREIRO, Simone. **Tramas do Sagrado, a poética do sertão de Elomar..** Salvador, vento leste, 2007.

QUEIROZ, Marcos. O experimento com a escola de música da UFBA: um processo participativo utilizando a linguagem de padrões de Christopher Alexander. **Cadernos PPG-AU/UFBA**, v.3, n.1, 2004 Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/ppgau/article/view/1410>>. Acesso em: 20 jun. 2019.