

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

**Helder Canal de Oliveira**

**Elomar Figueira Mello e antropologias “periféricas”: identidade e crítica à  
“modernidade”.**

**Uberlândia, 2013**

**HELDER CANAL DE OLIVEIRA**

**Elomar Figueira Mello e antropologias “periféricas”: identidade e crítica à  
“modernidade”.**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de mestre em Ciências Sociais no Programa Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia.

**Orientador: Professor Doutor Marcel Mano**

**Uberlândia, 2013**

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

**Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.**

---

O48e Oliveira, Helder Canal de, 1984-

2013 Elomar Figueira Mello e antropologias “periféricas”: identidade e crítica à “modernidade” / Helder Canal de Oliveira. - 2013.

194 f.

Orientador: Marcel Mano.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais.

Inclui bibliografia.

1. Mello, Elomar Figueira, 1937- - Teses. 2. Sociologia - Teses. 3. Música popular - Aspectos sociais - Séc. XX - Teses. 4. Modernidade - Teses. 5. Política e cultura - Teses. I. Mano, Marcel. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação Ciências Sociais. III. Título.

CDU: 316

---

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

**Helder Canal de Oliveira**

**Elomar Figueira Mello e antropologias “periféricas”: identidade e crítica à  
“modernidade”.**

**Membros da Banca:**

**Professor Doutor Marcel Mano**

**Professor Doutor Adalberto de Paula Paranhos**

**Professor Doutor Manuel Ferreira Lima Filho**

**Professor Doutor (suplente) Paulo Roberto Albieri Nery**

**À minha filha Júlia.**

**Resumo:** O século XX proporcionou várias críticas à “modernidade” que se consolidava. Essas críticas foram as mais variadas possíveis, como as feitas pelos frankfurtianos, pós-coloniais e de-coloniais. Afora as resistências políticas via movimentos sociais, consolidaram nas análises sociais as de cunho cultural. Nossa intenção neste texto, portanto, é conciliar manifestações artístico-culturais, no caso a música de Elomar Figueira Mello, com as resistências políticas geradas pelas transformações socioculturais proporcionadas pela “modernidade”. Para tanto, partiremos da construção identitária veiculada por Elomar como uma maneira de resistir aos ataques de modernização. Além disso, o texto faz uma crítica ao discurso hegemônico moderno, a saber: o científico e o econômico, em relação a outros discursos que não se baseiam nos mesmos pressupostos, como o mítico ou o teológico. Pretendemos, ainda, colocar em destaque resistências de culturas amordaçadas pelo discurso técnico-científico e econômico moderno hegemônico e mostrar seus aspectos autoritários. Por fim, pretendemos criticar pretensas “purezas” culturais na obra elomariana enfatizando o caráter híbrido das manifestações artístico-culturais, principalmente o que Homi Bhabha chama de entre-lugar. Por fim, nossa análise partiu da etnografia e de documentos sonoros, impressos e digitais.

**Palavras-chave:** Culturas, Modernidades, Resistências, Entre-lugar.

**Abstract:** The twentieth century brought several criticisms of "modernity" that was consolidated. These criticisms were highly diverse, such as those made by the Frankfurt School, post-colonial and de-colonial. Aside from the political resistance through social movements, consolidated the social analyzes the imprint culture. Our intention in this paper, therefore, is to combine artistic and cultural manifestations, in case the music Elomar Figueira Mello, with the political resistance generated by sociocultural transformations provided by "modernity." To do so, we begin the construction of identity conveyed by Elomar as a way to resist the attacks of modernization. Furthermore, the text criticizes the hegemonic discourse modern, namely the scientific and economic, in relation to other discourses that are not based on the same assumptions as the mythical or theological. We also plan to put in prominence resisters cultures gagged by discourse technical, scientific and modern economic hegemonic and show its authoritarian aspects. Finally, we intend to criticize alleged "purity" culture in the work elomariana emphasizing the hybrid character of artistic and cultural expressions, especially in that Homi Bhabha calls in-between. Finally, our analysis was based on the ethnography sound documents, print and digital.

**Keywords:** Cultures, Modernities, resisters, In-between.

## Sumário

|                                                                                                 |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Introdução</b>                                                                               | 09  |
| <b>Capítulo1: Elomar Figueira Mello e modernidade: identidades e representações dos sertões</b> | 20  |
| Representações do espaço-tempo e do cotidiano                                                   | 25  |
| Visões moderno-coloniais dos sertões brasileiros                                                | 32  |
| Elomar Figueira Mello: visões valorativas dos sertões e crítica à modernidade                   | 46  |
| <b>Capítulo 2: Nacionalismo, identidade e música</b>                                            | 67  |
| Institucionalização cultural: a ONG elomariana                                                  | 79  |
| Música nacionalista: armoriais e Elomar                                                         | 92  |
| Contradições e conservadorismos elomarianos                                                     | 104 |
| <b>Capítulo 3: Resistência cultural-política</b>                                                | 121 |
| A política em outro âmbito: resistência aos Estados Unidos                                      | 144 |
| <b>Capítulo 4: Hibridismos elomarianos</b>                                                      | 154 |
| <b>Conclusão</b>                                                                                | 173 |
| <b>Referências Bibliográficas</b>                                                               | 177 |
| <b>Fontes</b>                                                                                   | 185 |
| <b>Jornais</b>                                                                                  | 187 |
| <b>Discos</b>                                                                                   | 188 |
| <b>Sites</b>                                                                                    | 190 |
| <b>Filmes</b>                                                                                   | 191 |
| <b>Anexos</b>                                                                                   | 192 |

## Introdução

Os primórdios da modernidade estão diretamente ligados ao “descobrimento” e invasões dos europeus na América (DUSSEL: 2010). Com essas invasões o europeu passou a enxergar melhor as diferenças entre eles e outras sociedades. No início os indígenas eram sua alteridade. Chegaram até a discutir sobre a condição de seres humanos dos nativos americanos. A partir, então, das invasões dos europeus na América, a modernidade passou a construir conhecimentos a respeito das diferenças, baseados no binômio civilizado versus selvagem. Entretanto, como Dussel (2010) argumenta, ao mesmo tempo em que a Europa constrói conhecimento a respeito da América e seus habitantes, já há uma crítica a essa construção como podemos ver em Bartolomé de Las Casas e Filipe Guamán Poma de Ayala. O primeiro, um padre espanhol radicado no México, faz uma crítica ética, política e histórica contra a pretensa “superioridade da cultura ocidental, da qual se deduz a barbárie das culturas indígenas” (IDEM, p. 362), ao colocar em relevo a violência utilizada pelos espanhóis contra os ameríndios na ocupação do Novo Mundo. O segundo é um “indígena que sofre a dominação colonial moderna” (IBIDEM, p. 371). Este coloca o ponto de vista do nativo americano que foi retirado de seu *habitat* tradicional e “despojado” de sua cultura na introdução de novas formas de sociabilidades. Sua crítica fundamenta-se em uma contradição entre discurso e prática da modernidade veiculada pelos espanhóis na ocupação dos territórios indígenas. Esta contradição está no discurso ético-cristão defendido pelos europeus ao justificarem a ocupação dos territórios indígenas: amor ao próximo e salvação da alma através da difusão da fé cristã. Porém, na prática os espanhóis buscaram mais riquezas que difusão da fé cristã, ocupando novos territórios por meio da violência. De ambos os lados, essa diferença traria o reconhecimento das pessoas como pertencentes a um grupo em relação a outro. Daí a identidade se tornar um dos temas mais corriqueiros da modernidade.

Nas últimas três décadas esse tema ganhou muito destaque em grande parte pelos movimentos anticoloniais. Para estes movimentos, a identidade era um fator primordial para focar contra o que e quem estavam lutando. A identidade seria, assim, uma forma de resistência política (CASTELLS: 2010). Essa resistência caracteriza-se como uma maneira de pôr em evidência minorias etno-culturais e trazer à tona a dominação que sofrem com práticas e discursos excludentes. Vemos essa exclusão, por

exemplo, no discurso da modernidade ao escolher determinadas práticas socioculturais como modelo civilizatório, tutelando outras sociedades e culturas que não seguem esse padrão. Outro ponto sobre esse discurso hegemônico da modernidade é a ciência. Esta foi escolhida como a principal representante da verdade no mundo moderno. As explicações que não partem desse pressuposto, como os conhecimentos populares, a teologia ou a filosofia, são silenciados (SANTOS: 2010).

Seguindo esse caminho, Elomar Figueira Mello tenta trazer à luz práticas socioculturais do sertão de Vitória da Conquista que estavam sendo suplantadas por novas formas de organização sociocultural. Essas novas práticas estão alinhadas à utilização de técnicas modernas para o desenvolvimento capitalista da região. Disso resulta o silenciamento das formas de organização que não estão de acordo com o novo modelo de produção e acumulação do capital. É nesse ponto que a obra de Elomar ganha destaque, pois tenta preservar essas maneiras, esses costumes, essa cultura, essa organização social próprias da identidade sertaneja que não estão alinhadas ao capitalismo. Ao valorizar o sertão e o sertanejo em sua obra artística, Elomar Figueira Mello preconiza uma identidade de resistência (CASTELLS: 2010). Como este tema só faz sentido em relação a alteridades, o músico baiano escolheu duas para dialogar e corroborar o seu pensamento.

Por um lado está a Bahia soteropolitana. Esta teria como cerne uma diferenciação mais geográfica, cultural e religiosa, apesar de também ser uma representante da modernidade. Além disso, Salvador caracterizar-se-ia por uma região mais úmida, com forte herança das culturas e religiões africanas. O sertão, de acordo com Elomar, seria a região da seca, da herança ibérica e da forte presença do cristianismo. É a região que foi esquecida pelo governo do estado, pois canalizou quase todos os fundos para a capital. Por outro lado está a modernidade. Esta seria menos geográfica e mais cultural, sendo a grande interlocutora do músico (MELLO: 2007). Nesse sentido, para Elomar a modernidade surgiu para impor uma tecnologia predatória, uma escravidão e uma razão atea no mundo, o que implica o afastamento do homem de Deus. A religiosidade é a referência do pensamento do músico “sertanez”<sup>1</sup>. Tudo, para

---

<sup>1</sup> Esse termo é como Elomar gosta de intitular as pessoas que vivem na região que ele chama de estado do Sertão, incluindo ele mesmo. Utilizamos esse termo apenas para não ficarmos repetindo a todo o momento o seu nome ou termos como músico, artista, poeta e compositor. Desse modo, não pretendemos “comprar” o seu entendimento sobre si mesmo, mas fazer uma avaliação crítica do termo.

ele, gira em torno dessa esfera da vida. A modernidade vem para tentar acabar com a religião e com os ensinamentos antepassados, colocando no lugar um discurso racional e ateu. Com isso, para o músico, há uma relação de poder entre modernidade e sertão. A modernidade tenta impor seu *ethos* e visão de mundo ao sertão<sup>2</sup>. Já este tenta preservar sua cultura frente aos ataques da modernidade. Daí a crítica de Elomar aos tempos modernos, pois ele entende que o discurso da modernidade tenta ser hegemônico no mundo, silenciando outros discursos mais tradicionais.

O que impera na relação entre moderno e tradicional é um jogo de poder simbólico. Por um lado está o moderno, visto como progressista, novo, melhor, bom etc. Por outro lado está o tradicional, visto como ermo, atrasado, ignorante, ruim etc. No Brasil essa dicotomia foi tão forte que nos anos 1950 Jacques Lambert (1978) publicou um livro chamado *Os Dois Brasis*<sup>3</sup>. Nesse livro, o autor brasilianista divide o Brasil em dois: uma região desenvolvida que fica no litoral e outra região atrasada que fica no interior, mais conhecido como sertão. A partir dessa dicotomia é que resolvemos estudar a obra de Elomar Figueira Mello, por ele dizer que a modernidade é o grande contraponto de sua obra, além de “cantar as coisas do sertão” (MELLO: 2007). Ao lembrar que cultura, entendida como teia de símbolos, implica “um conjunto de mecanismos de controle (...) para governar o comportamento” (GEERTZ: 1989, p. 56), aparentemente sertão e modernidade estariam em lados opostos, cada qual reivindicando para si sistemas culturais distintos que estão em disputa dentro da região de Vitória da Conquista que Elomar canta em seus versos. Por conseguinte, esses sistemas, cada qual ao seu modo, buscariam<sup>4</sup> canalizar o comportamento e o pensamento de indivíduos para corroborar o seu sistema de funcionamento.

Nessa peleja, uma maneira encontrada por Elomar para preservar a cultura sertaneja foi criar o estado do Sertão. Este estado se constituiria do sul da Bahia e norte

---

<sup>2</sup> Entendemos visão de mundo como o ordenamento das coisas no mundo, vistas como verdadeiras e inalteráveis, por exemplo, a hierarquia que o cristianismo coloca entre céu, terra e inferno ou a ordenação que a ciência moderna coloca sobre as leis gerais de expansão do universo ou senão a hierarquia existente na realidade sociocultural. O *ethos* seria o caráter, a personalidade, a moral, a ética, o estilo de vida, as disposições estéticas de uma população, como regras de comportamento do funcionário com os clientes de um estabelecimento comercial ou a conduta que uma esposa deve ter em relação ao seu esposo e vice-versa ou então a ideologia do trabalho na sociedade capitalista. Nesse sentido, o *ethos* é uma representação idealmente aceita do que se deve fazer em relação à ordenação das coisas na realidade sociocultural que a visão de mundo proporciona (GEERTZ: 1989).

<sup>3</sup> Essa diferenciação do Brasil em dois pode ser vista desde a época colonial.

<sup>4</sup> Essa busca é ao mesmo tempo consciente e inconsciente.

de Minas Gerais. Seria um porto seguro para o desenvolvimento da cultura sertaneja sem interferências<sup>5</sup> da modernidade. Desse modo, Elomar Figueira Mello acha possível existir uma cultura pura, sem influências de outras culturas. Para ele isso é tão verdade que nega qualquer alcance de “estrangeirismos” em sua obra. A sua maior implicância nesse ponto recai sobre os Estados Unidos, pois entende que este país impõe ao mundo um modelo artificial de cultura visando à obtenção de lucros. Para este músico, os Estados Unidos buscam controlar o mundo por meio da globalização, visto que esta traria certa homogeneidade cultural. Essa homogeneização significa um escravismo planetário, no qual os pensamentos das pessoas serão moldados de acordo com os interesses da potência da América do Norte. Apesar de considerar sua obra como tendo um caráter apolítico, ao escolher o governo dos Estados Unidos como o grande representante da modernidade, já mostra o aspecto político de sua arte. Política que está vinculada a uma tentativa de preservação do tradicional, tendo como pedra fundamental a religiosidade e a cultura interiorana do sertão de Vitória da Conquista.

Este artista baiano de Vitória da Conquista, com isso, reivindica a representação do sertão, inclusive pretendendo uma busca de identidade própria para a região. Uma representação que não esteja calcada nos moldes modernos. Uma representação de um sertão belo, glorioso, épico, trágico. Contudo, essa representação se torna mítica (SUÁREZ: 1998) e ideal<sup>6</sup>, pois ele busca misturar uma diacronia com uma sincronia do tempo (LÉVI-STRAUSS: 2008). Destarte, observa-se na sua obra uma representação da modernidade vista do sertão, propondo assim uma mudança de olhar (BENJAMIN: 2009). Em sua obra, a cidade e a modernidade são vistas como um lugar satânico, nas quais impera a desavença entre os homens na busca por capital, uma vez que boa parte de seus escritos narram o processo de migração do sertanejo para a grande cidade em busca de melhores condições de vida. Todavia, há também um processo de modernização da zona rural, tornando-a uma extensão da cidade, o que fez Elomar Figueira Mello imaginar uma região rural ideal e idílica (MELLO: 2007), como uma tentativa de preservar um estilo de vida orientado pelos ensinamentos antepassados, que acabaram excluídos pelo discurso técnico-científico progressista da modernidade.

---

<sup>5</sup> Ou pouquíssimas interferências.

<sup>6</sup> Trabalho de campo realizado em julho de 2010 e julho de 2011.

No entanto, há uma contradição latente em sua obra e em seu pensamento. Ao mesmo tempo em que rejeita o estrangeiro<sup>7</sup> por entender que é uma imposição, é um dos principais compositores de óperas ainda vivos no Brasil. Isto é, a ópera é uma forma estética moderna oriunda da Itália da passagem do século XVI para o XVII, o que caracterizaria a obra de Elomar como sendo influenciada por aspectos culturais externos ao sertão. De acordo com o músico, a valorização da ópera deve-se a beleza que esse gênero artístico proporciona, pois vincula a música, a poesia e as artes cênicas em sua composição. Faz isso porque afirma que o sertão é épico, é trágico, é belo, sendo merecedor de uma forma estética superior. Nesse ponto é que pergunta, por que só a Europa e os Estados Unidos podem produzir obras artísticas belas? Sua missão, então, é produzir a obra, a ópera do sertão. Além disso, os meios escolhidos para a divulgação de sua arte foram os proporcionados pela modernidade, como livros impressos, discos, óperas, rádio, televisão, jornais, internet etc.

Como podemos ver, mesmo rejeitando qualquer influência estrangeira em sua obra, tem como referência a produção estética principalmente da Europa. Daí o caráter híbrido da arte de Elomar Figueira Mello<sup>8</sup>. Entendemos, dessa forma, que a obra artística do músico “sertanez” pode ser caracterizada como estando no entre-lugar, pois sua arte estaria situada em um local de encontro cultural (BHABHA: 2010). Assim, há uma mutação do familiar para este artista baiano. É possível falar em estranhamento do familiar? Se for possível, com quais ferramentas e meios? A obra desse artista baiano foca este estranhamento? Quais os meios que ele utiliza para fazer essa representação? A identidade sertaneja defendida por Elomar não seria uma forma de resistência política? Ou ainda, ao construir um sertão ideal, não seria uma maneira de criticar a realidade da modernidade? Dessa feita, a obra de Elomar não seria uma síntese, um amálgama, um hibridismo, uma confluência das várias vertentes culturais que se encontraram naquele sertão?

O que procuraremos defender é a existência de um deslocamento de alteridade na obra artístico-poética de Elomar Figueira Mello, tornando-se flexível à medida que a sua arte busca representar a modernidade com meios que esta mesma criou. Isto é, Elomar, ao se utilizar dos meios modernos para viabilizar o seu discurso, transforma a

---

<sup>7</sup> Entenda-se estrangeiro como qualquer aspecto estético-cultural que não seja do sertão preconizado por Elomar.

<sup>8</sup> Elomar rejeita veementemente o hibridismo em sua obra.

alteridade em algo fluido, amorfo, indeterminado, estando em vários lugares, representando várias culturas, transpondo e relativizando vários tempos históricos, misturando o sincrônico, o diacrônico e o anacrônico. Assim, problematizaremos a possibilidade de “fala” de outros discursos que não seja o da modernidade ocidental. Nesse sentido, o discurso economicista e utilitarista moderno representam o sertão como atrasado, ermo, inóspito, pobre e supersticioso. A partir da modernidade, a Europa ocidental sofreu um processo de racionalização instrumental que se disseminou pelo mundo com o avanço do capitalismo e do imperialismo europeu. No Brasil o processo de racionalização foi mais ameno, permitindo ainda que outras explicações do mundo sejam encontradas que não estejam intimamente ligadas à explicação racional. Por fim, pretendemos ainda discutir se há uma nova configuração desses discursos, tanto no hegemônico quanto no subalterno. Daí propormos problematizar, discutir e criticar a presença de um discurso unilateral e hegemônico em uma região de fronteira cultural, ou nas palavras de Homi Bhabha, no entre-lugar.

Além disso, buscaremos discutir a relação existente no encontro entre duas ou mais alteridades com visões de mundo diferentes no entre-lugar na obra de Elomar Figueira Mello, criando, assim, uma síntese através de uma alteridade fluida. Para tanto, pretendemos ainda alterar a constituição de alter egos em uma região que é ou era familiar para este artista “sertanez”. Isto é, como se deu o processo de transformação de uma economia patriarcal baseada em laços pessoais de sociabilidade para uma economia de mercado capitalista com laços individualizados de sociabilidade, implicando diretamente em uma transformação da configuração cultural da região. Destarte, procuramos mostrar o fazer-se das relações sociais que advieram dessa nova configuração sociocultural, ou seja, pretendemos criticar as representações estanques, estereotipadas e dual-antagônicas que se criaram no/do sertão de Vitória da Conquista cantado por Elomar. Mostraremos, ainda, o caráter político da obra elomariana ao pretender trazer à tona uma identidade sertaneja.

O caminho utilizado na construção do texto para defendermos nossas hipóteses parte de três frentes interligadas. Primeiramente partimos da etnografia da música cujo trabalho de campo foi dividido em dois momentos: julho de 2010 e julho de 2011. A etnografia da música procura entender a dinâmica de uma sociedade por meio da arte, visto que toda sociedade humana tem manifestações estéticas. Ela procura revelar que

toda arte está vinculada à cultura. Desse modo, todo artista, ou músico em específico, ao produzir sua obra, já tem um longo treinamento cultural anterior, arraigado na tradição da sociedade na qual cresceu e foi educado, que se reflete em seu modo de fazer arte (SEEGER: 2008). É nesse sentido que Anthony Seeger afirma que a

etnografia não deve corresponder a uma antropologia da música, já que a etnografia não é definida por linhas disciplinares ou perspectivas teóricas, mas por meio de uma abordagem descritiva da música, que vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos. A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons. Geralmente inclui tanto descrições detalhadas quanto declarações gerais sobre a música, baseada em uma experiência pessoal ou em um trabalho de campo. (SEEGER: 2008, p. 239).

Com a etnografia da música buscamos nos orientar sobre o contexto histórico e a cultura sertaneja da região de Vitória da Conquista através da obra artística de Elomar Figueira Mello. Com isso, temos como objetivo apreender os sentidos da música “numa variedade de situações sociais e em diferentes contextos culturais” (BLACKING: 2007, p. 201). Para tanto, focaremos os usos que Elomar faz da música para mostrar a sua crítica à modernidade. Contudo, a música entendida como sons humanamente organizados (IDEM) que está dentro de uma tradição musical, dentro de uma teia de significados (GEERTZ: 1989), na qual orienta as condutas dos indivíduos ou grupos (GEERTZ: 1989; WILLIAMS: 1969), sendo sempre dinâmica, tendendo para o diferente, para o novo (BHABHA: 2010), não tem apenas uma interpretação, pelo contrário, há tantas interpretações quantos contextos e tradições históricas diferentes. Isso não é diferente nesse músico baiano. Assim, mesmo Elomar preconizando determinada interpretação de sua arte, muitas vezes o significado social dela tornou-se diferente, ou senão contrário ao pretendido pelo músico. Daí a importância da hermenêutica e da obra de Clifford Geertz (1989; 2001; 2008) na orientação da nossa discussão.

Em segundo lugar, achamos oportunas as descrições de Jeanne Favret-Saada (2005) sobre etnografia. Para esta antropóloga francesa a etnografia deve abrir possibilidades de afeto para o investigador ao realizar uma pesquisa de cunho cultural. Esta autora diz que

em geral, os autores ignoram ou negam seu lugar na experiência humana. Quando o reconhecem, ou é para demonstrar que os afetos são o mero produto de uma construção cultural, e que não têm nenhuma consistência fora dessa construção, como manifesta uma abundante literatura anglo-saxã; ou é para votar o afeto ao desaparecimento, atribuindo-lhe como único destino possível o de passar para o registro da representação, como manifesta a etnologia francesa e também a psicanálise. Trabalho, ao contrário, com a hipótese de que a eficácia terapêutica, quando ela se dá, resulta de um certo trabalho realizado sobre o afeto não representado (IDEM, p. 155).

A proposta de Favret-Saada, com isso, está no fato de trazer à tona as experiências intersubjetivas e as sensibilidades que resultam disso para os antropólogos em campo, pois, para ela, estes excluíram de suas análises o “deixar se afetarem” nos estudos culturais, tratando-os mais como objetos de estudos do que como trocas culturais e intersubjetivas. Desse fato, esta autora francesa critica a ideia de observação participante, afirmando que isso quase nunca acontece, pois ou o antropólogo normalmente tem um informante para clarear os atos, os costumes, transferindo para este a ação de participação; ou quando participa faz o mínimo para poderem observar melhor o que ocorre, ou seja, em nenhum momento estão dispostos a entrarem de corpo e alma nos ritos, nos festivais de um “nativo”, mas apenas parcialmente à medida que for necessário para obter a informação desejada. Portanto, para esta autora o antropólogo faz mais observação do que participação.

Por conseguinte, Favret-Saada diz que nessa maneira de fazer antropologia há uma supervalorização da palavra do pesquisador, pois, de acordo com essa idiosincrasia, o “nativo” é muitas vezes visto como não sabendo informar as vicissitudes, os meandros, as microvilosidades de seu cotidiano, por participar dele desde que nasceu e, assim, não ter consciência do mesmo. Há uma “desqualificação da palavra nativa, a promoção daquela do etnógrafo, cuja atividade parece consistir em fazer um desvio pela África para verificar que apenas ele detém... não se sabe bem o quê, um conjunto de noções politéticas, equivalentes para ele à verdade (IBIDEM, p. 156-157). Nesse sentido, o que essa antropóloga pensa é que o “nativo” tem consciência de suas práticas cotidianas, mas prefere não expor os detalhes ao etnógrafo por este não fazer parte de seu cotidiano, sendo estranho ao seu rol de amigos e conhecidos e ao seu ambiente sociocultural.

Nesse ponto Favret-Saada coloca um dilema para o fazer antropológico: a escrita da antropologia representa realmente o *ethos* e a visão de mundo dos “nativos”, já que a

prática etnográfica é muito mais observacional do que participativa? A saída encontrada por ela para esta questão foi se deixar levar pelas práticas cotidianas da feitiçaria no sul da França onde realizou suas pesquisas sobre esse tema. Com isso ela se deparou com outro dilema que está atrelado ao problema da cientificidade da antropologia: caso ela “‘participasse’ *das práticas de feitiçaria (grifo nosso)*, o trabalho de campo se tornaria uma aventura pessoal, isto é, o contrário de um trabalho; mas se tentasse ‘observar’, quer dizer, manter-se à distância, não acharia nada para ‘observar’. No primeiro caso, o projeto de conhecimento estava ameaçado, no segundo, arruinado” (IBIDEM, p. 157). A estratégia adotada por essa autora francesa para contornar esse problema foi deixar se afetar no campo, ou seja, ela procurou ir para o campo “sem procurar pesquisar, nem mesmo compreender ou reter algo” (Ibidem, p. 158). O diário de campo, visto como imprescindível no fazer etnografia, era preenchido por ela somente quando chegava em casa. Assim, achamos interessantes as descrições de etnografia feita por Favret-Saada, porque, como André-Kees de Moraes Schouten (2010) mostrou em sua dissertação e nós mesmos presenciamos em campo, a relação pessoal com Elomar Figueira Mello é um tanto quanto peculiar, já que o músico se mantém arisco com as pessoas que não conhece.

Entretanto, não chegamos em Vitória da Conquista sem saber nada sobre Elomar. Muito pelo contrário, já tínhamos boas informações sobre a sua arte e seu pensamento. Esse conhecimento prévio de alguns fatores de sua obra foi construído por meio de fontes como artigos, discos, livros, entrevistas, jornais e sites da internet, pois tínhamos em mãos quase toda a obra de Elomar Figueira Mello. Tínhamos também boa parte dos trabalhos acadêmicos sobre o artista “sertanez”. Ao juntar tudo isso, conseguimos um bom arcabouço para orientar nosso pensamento, mas, é bom frisar, só conseguimos definir melhor a nossa proposta de pesquisa após conhecer Elomar, ou seja, após o campo. Outros materiais utilizados na construção desta dissertação sobre Elomar foram retirados do acervo pessoal do músico e da Fundação Casa dos Carneiros.

Para conseguirmos, assim, nos orientar melhor no campo e posteriormente na pesquisa das fontes, nos utilizamos das orientações de Carlo Ginzburg (1991) sobre o seu “paradigma indiciário”. Nesse paradigma, Ginzburg fala que é necessário prestar atenção nos detalhes *à la* Sherlock Holmes. Em outras palavras Ginzburg, ao interpretar os comentários de Freud sobre a obra de Morelli, afirma que a chave desse paradigma indiciário é pensar na “proposta de um método interpretativo centrado sobre os resíduos,

sobre os dados marginais, considerados reveladores” (IDEM, p. 149). Dessa, este paradigma

pode se converter num instrumento para dissolver as névoas da ideologia que, cada vez mais, obscurecem uma estrutura social como a do capitalismo maduro. Se as pretensões de conhecimento sistemático mostram-se cada vez mais como veleidades, nem por isso a ideia de totalidade deve ser abandonada. Pelo contrário: a existência de uma profunda conexão que explica os fenômenos superficiais é reforçada no próprio momento em que se afirma que um conhecimento direto de tal conexão não é possível. Se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-las (IBIDEM, p. 177).

Com base nisso, dividimos o texto em quatro capítulos. No primeiro procuramos mostrar a importância da identidade como um fator de reconhecimento de grupo para a formação de uma cultura particular, no caso aqui a identidade sertaneja valorizada por Elomar Figueira Mello. Mostramos ainda neste capítulo os problemas do poder simbólico e da representação na formação discursiva das identidades e das alteridades. Articulamos também as representações positivas e negativas do sertão cantada por esse artista de Vitória da Conquista. No capítulo dois buscamos vincular a posição identitária de Elomar a uma resistência política contra os avanços da modernidade no sertão. Nesse capítulo aproximamos este artista “sertanez” do movimento armorial idealizado por Ariano Suassuna. Fizemos isso devido ao maior referencial existente sobre Suassuna e também devido à proximidade de pensamento entre estes dois artistas. Com isso caracterizamos o nacionalismo e o conservadorismo de Elomar e Suassuna, principalmente por meio da institucionalização de suas artes. Por fim, esboçamos uma crítica a essas posições dos artistas. No terceiro capítulo colocamos a posição política de Elomar em relação à modernidade e sua crítica aos Estados Unidos, pois ele considera esse país o principal difusor dessa experiência histórica. Fizemos isso articulando o pensamento político do músico com a ideia de identidade de resistência de Manuel Castells (2010). Mostramos ainda que a sua posição política de crítica à modernidade passa, necessariamente, pela religião, pois esse artista vê que no atual contexto histórico houve um afastamento do homem de Deus, o que seria problemático já que é um religioso fervoroso. Finalmente, no último capítulo, faremos uma crítica à posição de Elomar ao rejeitar qualquer influência estrangeira em sua obra, mostrando que mesmo não querendo, foi influenciado pela modernidade, colocando em evidência, assim, o caráter híbrido de sua arte. Articulamos isso por meio da sua valorização da ópera, dos

romances de cavalaria, dos meios modernos de que se utiliza para divulgar sua obra artística e da manutenção da dicotomia da racionalidade moderna.

## Capítulo 1: Elomar Figueira Mello e Modernidade: identidades e representações dos sertões do Brasil

Elomar Figueira Mello começou a trazer a público sua obra em 1967 quando gravou um disco experimental com as músicas *O Violeiro* e *Canção da Catingueira*. Desde essas primeiras canções já podemos observar o delineamento de alguns temas que perpassaram toda a sua produção artística até 2008 quando publicou seu único livro – *Sertanílias: romance de cavalaria*. Um tema presente em sua arte desde o início é o problema da valorização dos sertões do Nordeste, em específico da região de Vitória da Conquista, cidade do sul da Bahia onde mora, em relação à expansão da economia de mercado capitalista. Isto é, para ele à medida que a região se modernizava o *ethos* e a visão de mundo da caatinga daquela região eram transformadas de maneira rápida e abrupta em algo muito diferente de outrora. Isso já é percebido em seu primeiro disco que data de 1972 – *Das Barrancas do Rio Gavião* – muito bem interpretado na contracapa por Vinícius de Moraes, que diz:

A mim me parece um disparate que exista mar em seu nome, porque um nada tem a ver com o outro. No dia em que "o sertão virar mar", como na cantiga, minha impressão é que Elomar vai juntar seus bodes, de que tem uma grande criação em sua fazenda "Duas Passagens", entre as serras da Sussuarana e da Prata, em plena caatinga baiana, e os irá tangendo até encontrar novas terras áridas, onde sobrevivam apenas os bichos e as plantas que, como ele, não precisam de umidade para viver; e ali fincar novos marcos e ficar em paz entre suas amigas as cascavéis e as tarântulas, compondo ao violão suas lindas baladas e mirando sua plantação particular de estrelas que, no ar enxuto e rigoroso, vão se desdobrando à medida que o olhar se acomoda ao céu, até penetrar novas fazendas celestes além, sempre além, no infinito latifúndio (MORAES: CONTRACAPA, APUD. MELLO: 1972).

Aqui devemos entender o que Vinícius de Moraes quer dizer por Elomar buscar distância do mar. A região litorânea brasileira é vista por este “artista sertanez” como o império do artificial, por não ter uma cultura própria, mas sim por estar voltada para a cultura estrangeira, principalmente estadunidense e europeia ocidental (França, Alemanha e Grã-Bretanha)<sup>9</sup>. Metaforicamente o “sertão virar mar” significa, para o

---

<sup>9</sup> Essas informações nos foram dadas pelo próprio músico em trabalho de campo realizado em julho de 2010 e 2011.

músico, que a cultura sertaneja perderá sua “pureza”, suas raízes, sua “essência”. Nesse ponto Elomar se aproxima de Euclides da Cunha (2009) ao pensar que o sertanejo é o brasileiro por excelência e o sertão é o local de preservação da cultura do Brasil. Normalmente os indivíduos têm certa tendência a “essencializar” determinados comportamentos ou representações sociais. Uma das representações que mais cai no essencialismo é a identidade. Assim, para o artista baiano, sertanejo é algo puro, é uma identidade fixa, pronta e acabada, sem interferência de estrangeirismo em suas palavras, ela é independente, bastando por si só, “ela é auto-contida e auto-suficiente (SILVA: 2000, p. 74). A existência da diferença segue o mesmo raciocínio da identidade, ou seja, por essa interpretação não há relação entre identidade e diferença, sendo independentes uma da outra, ou quando há, o segundo “é aquilo que o outro é” [...], a “diferença, tal como a identidade, simplesmente existe” (IDEM). Para Elomar o sertão simplesmente existe, independente de qualquer outra representação. O litoral segue a mesma lógica para esse artista, existe por si só, é o outro que não é sertão, mas sem nenhuma relação. Como Tomaz Tadeu da Silva (IBIDEM) coloca, há certa tendência a naturalizar as identidades. Desse modo é que Elomar cria, por sua vez, o Estado do Sertão como uma maneira de preservar a “essência” sertaneja, inclusive em sua vertente artística como escreveu em um folder de 2012 anunciando uma apresentação de “arte verdadeira”<sup>10</sup> realizado em sua fazenda Casa dos Carneiros organizado pela Fundação Casa dos Carneiros<sup>11</sup> em Vitória da Conquista; e também como podemos ver no seguinte trecho do livro *Sertanílias*:

Zé Paraíba: Apetece-te essa história de separar o sertão sul da Bahia e criar o Estado da Bahia do Bode com o Norte de Minas? Se isso viesse a ocorrer, o patrono cultural seria Glauber Rocha, de Conquista, ou Guimarães Rosa, de Cordisburgo?

Elomar: No ano de noventa e uns punhados, houve um começo de uma tentativa nesse sentido. Por conselhos de uma amiga do Itamaraty, eu resolvi entrar na peleja para o que, já aconselhado por minha mulher, redigi uma epístola, chamada Carta do Sertão, endereçada à Assembleia Nacional Constituinte de então. Caso você se interesse, esta se encontra encravada nos anais daquela, visto que

---

<sup>10</sup> Informação retirada do folder de apresentação do *Concerto Cantadores lá na Casa dos Carneiros*, realizado pelo próprio músico através de sua Fundação e sua assessoria, Rossane Nascimento Comunicações, em Vitória da Conquista, na fazenda do próprio artista, em 13 de outubro de 2012.

<sup>11</sup> A Fundação Casa dos Carneiros é uma ONG criada em 2007 por Elomar Figueira Mello a fim de preservar e difundir sua obra literária e musical. Ela tem, também, por objetivo preservar a cultura do sertão apoiando artista que estão nessa vertente. Para mais informações consultar o site: [http://www.casadoscarneiros.org.br/interface/index\\_fundacao.asp](http://www.casadoscarneiros.org.br/interface/index_fundacao.asp).

foi publicada no Diário Oficial por instância de um certo deputado da Bahia, cujo nome no momento me escapa. Ali tudo que eu disse eu o faria de novo, caso essa história prossiga (MELLO: 2008, p. 36/37).

Entretanto, o próprio Tomaz Tadeu da Silva mostra que esses essencialismos são culturais, pois

Embora aparentemente baseadas em argumentos biológicos, as tentativas de fixação da identidade que apelam para a natureza não são menos culturais. [...] As chamadas interpretações biológicas são, antes de serem biológicas, *interpretações*, isto é, elas não são mais do que a imposição de uma matriz de significação sobre uma matéria que, sem elas, não tem qualquer significado. Todos os essencialismos são, assim, culturais. Todos os essencialismos nascem do movimento de fixação que caracteriza o processo de produção da identidade e da diferença (2000, p. 86).

Portanto, por mais que Elomar ou determinados grupos evoquem o sertanejo como algo puro, com uma cultura que beira o natural e independente de outras, e digam que a identidade sertaneja está ligada a aspectos biológicos, ou que ela tenha uma essência, isso já é uma interpretação cultural, orientada pelo contexto sociocultural e histórico no qual cada indivíduo está inserido. Como então caracterizar a identidade? Neste ponto é interessante voltar à teoria estrutural-antropológica de Claude Lévi-Strauss (2008).

Este antropólogo argumenta que há certos aspectos na humanidade que são universais, independentemente das culturas e dos contextos sociais em que estão inseridos, como o tabu do incesto ou as formas de classificação e pensamento dualistas. Aqui daremos ênfase apenas a este segundo item. Para este pesquisador franco-belga, seguindo os caminhos de Durkheim (1973; 1996; 2010) e Mauss (2001; 2003), as formas de classificação mais elementares se referem a pares de opostos em certa relação de antagonismos e complementaridades. Contudo, as relações, as oposições e as correlações criadas são inconscientes para o homem em seu cotidiano, o que caracterizaria, desse modo, essas formas de classificação e pensamento dualistas como estruturais à humanidade. Lévi-Strauss argumenta que o pensamento organizado em contrastes e comparações, em correspondências e associações simbólicas é típico da psique humana em qualquer época ou lugar. Nesse sentido, a estrutura (ou forma) é imutável, estática, universal e conseqüentemente não histórica, variando apenas o conteúdo.

Para o estruturalismo a identidade só existe em relação a sua alteridade, pois traria à tona as diferenças, as correlações de antagonismos e complementaridades. Entretanto, as alteridades variam de acordo com o contexto histórico-social, gerando sentimentos de pertencimento a determinados grupos à medida que se diferencia de outros grupos. Por exemplo: antes e ao mesmo tempo de nós nos reconhecermos como brasileiros, só fazemos isso porque não somos argentinos ou paraguaios ou franceses ou qualquer outra população de outro país. Essa lógica pode ser observada em todos os níveis: internacional, nacional, regional e local. Então, voltando ao exemplo: temos essa atitude de nos identificarmos como brasileiros se estivermos em outro país; caso estejamos em outro estado da federação nos identificaremos com o estado de origem; dentro de um mesmo estado nossa identificação será com a cidade da qual viemos, e dentro de uma cidade com o bairro onde moramos. Isso faz tanto sentido que, como todos os seres humanos vivem no Planeta Terra, não é necessário, entre nós, identificarmo-nos enquanto terráqueos. As identidades, nessa acepção, só são passíveis de virem à tona em relação as suas alteridades, ou seja, é um processo relacional, ela é marcada pela diferença (WOODWARD: 2000).

De fato relacional, a consciência de si ou a identidade coletiva só se faz em relação a algo que lhe é exterior. Porém, de acordo com os pressupostos de certa leitura, devido ao fato dessa oposição e correlação se dar dentro de uma estrutura de classificação atemporal, os processos de identidade não mudam, pois sempre terão como pano de fundo as formas de classificação e pensamento dualistas. Entretanto, em uma observação rápida realizada sobre a história de uma sociedade, é possível constatar transformações significativas sobre como essa sociedade se identifica. Aqui, é importante colocarmos em relevo as ideias de Marshall Sahlins (2003; 2008). Para este antropólogo estadunidense a estrutura não é imutável como Lévi-Strauss afirma. Ela é passível de mudança na práxis, na ação, na história. Assim, a estrutura se reproduz pela mediação histórica e ao mesmo tempo ela se transforma pela história. Para entender melhor essa colocação é interessante trabalharmos com a noção empregada por Sahlins de “estrutura da conjuntura”. Esta é entendida pelo autor como “um conjunto de relações históricas que, enquanto reproduzem as categorias culturais, lhes dão novos valores retirados do contexto pragmático” (2003, p. 160). Isto é, na ação, na prática, as categorias culturais geram significados e são ressignificadas adquirindo

novos valores. Assim, como as categorias culturais mudam, a estrutura também muda. Daí Sahlins afirmar que “a cultura funciona como uma síntese de estabilidade e mudança, de passado e presente, de diacronia e sincronia” (2003, p. 180). Dessa forma, quanto mais a estrutura pretende se manter igual, mais ela muda, pois ao manter a estrutura funcionando na prática, há a incorporação ou exclusão de elementos que transformam as relações preexistentes.

O que Sahlins argumenta é que, como a práxis humana é dinâmica, ao ocorrer um fato significativo, as pessoas irão interpretar as características desse fato novo com as concepções do passado. É justamente nesse processo que acontecem as mudanças na estrutura, pois ao reproduzir esse fato como evento, isto é, na relação entre um acontecimento e um sistema simbólico, o que importa para a interpretação é a significância do evento e não suas propriedades. Ao fazer isso, podem ocorrer incongruências e conflitos entre as categorias e os agentes sociais envolvidos que podem ressignificar os acontecimentos. Há de se frisar aqui que muito dessa ressignificação é ao mesmo tempo consciente e inconsciente. O primeiro acontece porque o ato de interpretar é feito com o sistema simbólico do passado. O segundo acontece porque, ao não encaixar perfeitamente o sistema simbólico antigo em um novo acontecimento, ocorre uma mudança nas categorias culturais, mas a pessoa ou grupo social que faz essa nova interpretação não tem controle sobre as mudanças que ocorrerão. Nesse sentido é que se pode observar uma mudança cultural significativa em determinada sociedade em um grande espaço de tempo, porém em um curto espaço as mudanças culturais não são tão percebidas. Isto é, em um longo período de tempo observam-se mudanças drásticas, mas em curto espaço há um continuum das categorias culturais. Destarte, as identidades, além de serem relacionais, são também dinâmicas, isto é, mudam ao longo do tempo.

Toda identidade, portanto, é fluida, ou seja, em um determinado momento histórico-espacial ela pode ser A e em outro momento histórico-espacial ela pode ser B, tendo várias diferenças, dependendo de quantos sujeitos existirem nessas relações, mas sempre ligada a outrem, sendo uma dependente da outra. Por conseguinte, ao colocar a diferença como algo primordial para a demarcação de identidades há todo um sistema de classificação. Esta, por sua vez, tenta demarcar fronteiras/diferenças entre uma

identidade e as suas alteridades para colocá-las em ordem<sup>12</sup> (WOODWARD: 2000). Essas fronteiras têm como pano de fundo um resgate histórico/memorial, ou seja, busca uma origem histórica, lendária, ou na memória dos antepassados, ou na autorrepresentação para mostrarem o que são. Logo, fazem uma diferenciação tanto simbólica/memorial quanto de representação e espacial.

Há, a partir disso, contradições visíveis na interpretação que Elomar faz da realidade em sua obra. Ao mesmo tempo em que ele procura essencializar a cultura sertaneja, ele reconhece que ela foi construída historicamente, ainda mais por identificar pelo menos duas alteridades contrapontantes à do sertanejo. Por um lado estaria o litoral, a Bahia soteropolitana, por outro estaria à modernidade. O primeiro teria dois aspectos de diferenciação, a paisagem e a cultura, o outro estaria mais ligado a este segundo aspecto, sendo transgeográfico, não ficando restrito a apenas um lugar, mas se espalhando por vários locais, inclusive o sertão. Ou seja, estaria dentro do que o artista considera ser a própria territorialidade da região cultural designada como tendo uma identidade sertaneja. Ao identificar essas primeiras alteridades como sendo as mais próximas para demarcar uma fronteira simbólica, Elomar fará um esforço para diferenciar o sertão do litoral e o sertão da modernidade ocidental-capitalista. Todavia, essa separação será feita mais por questões didáticas, porque o litoral, no caso Salvador e recôncavo baiano, representa também a modernidade, daí a importância de Elomar separar o estado da Bahia em relação ao estado do Sertão. Disso, advém a necessidade de discutir a questão da representação sociocultural veiculada por sujeitos em realidades históricas específicas de si mesmos e de suas alteridades.

### *Representações do espaço-tempo e do cotidiano*

Toda sociedade, cultura ou grupo fazem representações de si mesmas e de suas alteridades. O ser humano, como é dotado de cultura, faz representações de tudo o que vê para poder entender ou imaginar melhor o que está dado objetivamente. Nesse sentido, utilizando a descrição de Roger Chartier, há pelo menos dois sentidos que

---

<sup>12</sup> Essas fronteiras variam muito. Alguns discursos identitários tentam demarcar fronteiras geográficas; outros tentam demarcar apenas fronteiras culturais; já outros tentam marcar os dois; por fim outros pensam que isso não é possível, não se preocupando com essas demarcações, mas sim com o que se cria de novo com o contato identitário/diferencial.

podem ser observados na ideia de representação. “Por um lado, a representação como dando a ver uma coisa ausente, o que supõe uma distinção radical entre aquilo que representa e aquilo que é representado; por outro, a representação como exibição de uma presença, como apresentação pública de algo ou de alguém” (1990, p. 20). A primeira ideia traz consigo a substituição de um objeto ausente por uma imagem, como a fotografia da pessoa amada. A segunda ideia traz certo sentido moral e simbólico, ou seja, a construção social que determinado objeto ocasiona ou a construção social de determinados preceitos morais, como o carro significar liberdade nas propagandas televisivas ou a imagem de corrupção que ficou com a figura de Paulo César Farias, corroborando ainda mais o imaginário popular que afirma que todos os políticos são corruptos. Nosso interesse aqui está mais vinculado ao segundo tipo de representação. Desse modo, deixaremos de lado o primeiro para focarmos o segundo.

As representações são de grande valia para o desenvolvimento desta dissertação porque elas acabam por comandar atos, tanto individuais quanto coletivos, “que têm, por objetivo a construção do mundo social, e como tal a definição contraditória das identidades – tanto a dos outros como a sua” (IDEM, p. 18). No entanto, a construção de uma representação não se dá de maneira unicamente individual. Há grupos que estão em disputas para construir determinadas representações como “verdadeiras”. Figuras importantes nessas construções são os intelectuais. O conjunto dessa intelectualidade é chamado de *intelligentsia*, que é o “grupo responsável pela formulação de ideias e representações acerca da vida social” (VELOSO & MADEIRA: 1999, p. 47). Este grupo, por se considerar acima dos interesses das classes, ainda mais por momentos recorrentes não se sentir pertencente a nenhuma, se autointitula como o melhor para produzir “sínteses de perspectivas” da realidade social, ou seja, se considera como o mais capaz de articular a realidade através de “conexões entre grupos, fornecendo as ideias-força e as ‘palavras de ordem’ que marcam as diferentes épocas históricas” (IDEM, p. 48). Todavia, a *intelligentsia* não é imparcial e muito menos desprendida dos meios sociais da qual faz parte, ainda mais na modernidade, pois perdeu sua condição de casta e começou a ser integrada por pessoas dos mais variados grupos sociais. Esta linha de pensamento, com isso, é produtiva por “reiterar a ideia do enraizamento sócio-histórico da produção do conhecimento e por indicar o quão diferenciados são os processos ideológicos que subsidiam a formação das *intelligentsias* nacionais”

(IBIDEM, p. 48). Desse modo, estas pertencem a um campo intelectual que deve ser compreendido como um

espaço estruturado a partir das posições ocupadas pelos atores na dinâmica que estabelecem com os outros campos constitutivos da vida social. O campo intelectual é marcado pelos jogos de poder, por sua vinculação direta com o campo político. [...] *É (grifo nosso)* extremamente segmentado e subdividido, marcado por hierarquias e disputas por posição e prestígio; ele estabelece, no seu interior, uma lógica própria, com regras e instâncias de legitimação específicas, como as academias literárias e científicas (IBIDEM, p. 47).

O campo “permite postular a dinâmica e a capacidade transformadora das ideias” (IBIDEM, p. 53), desvendar a lógica específica da produção de bens culturais e a compreensão dos debates temáticos do pensamento social. Dessa maneira, grupos sociais tentam criar

disposições estáveis e partilhadas, próprias do grupo. [...] As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza (CHARTIER: 1990, p. 17).

Isto é, toda sociedade produz redes de interdependência através de processo de interação entre indivíduos, grupos, comunidades, implicando a formação de *habitus*<sup>13</sup> que é específico a cada configuração histórica. Esta, por sua vez, é dotada de regularidade, o que permite observar o padrão e a estrutura de uma época através de configurações sócio-históricas que são processos de longa duração e apontam as direções das mudanças históricas (VELOSO & MADEIRA: 1999). Mudanças essas que estão vinculadas a *ethos* e visões de mundo de grupos dominantes<sup>14</sup>. Sua dominação discursiva<sup>15</sup> está no fato de modelar a vida material e ideológica. Bourdieu chama isso de poder simbólico que é um “poder invisível o qual só pode ser exercido com a

---

<sup>13</sup> Entendemos *habitus* de acordo com Pierre Bourdieu: “sistemas de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, como princípio gerador e estruturador das práticas e das representações que podem ser objetivamente ‘reguladas’ e ‘regulares’ sem ser o produto da obediência a regras, objetivamente adaptadas a seu fim sem supor a intenção consciente dos fins e o domínio expresso das operações necessárias para atingi-los e coletivamente orquestradas, sem ser o produto da ação organizadora de um regente” (1994, p. 61).

<sup>14</sup> Esses grupos dominantes não são ilhas sem nenhuma influência de outros grupos. Assim, os grupos subalternos influenciam muito mudanças discursivas dos dominantes.

<sup>15</sup> Por dominação discursiva queremos dizer que um grupo consegue ter mais influência sobre as construções narrativas da realidade, mas isso não quer dizer que só haja esse discurso ou que não haja resistência política.

cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (2007, p. 08).

Consequentemente, nenhum discurso é neutro ou está pairando sobre um grupo social ou sociedade, pois ao ser construído sobre um determinado fato é sempre um ponto de vista, no caso, de quem o profere (VELOSO & MADEIRA: 1999). Daí decorre a importância da narrativa, pois ela auxilia na construção de um conceito que se coloca como verdade. Quando se narra alguma coisa se conta uma história, ajudando o homem a compreender, a conceber o seu *Ser*. É um raciocínio esclarecedor, ou melhor, uma razão narrativa. É a razão utilizada “para compreender algo humano, pessoal ou coletivo. [...] Esse homem, essa nação faz tal coisa, e o faz porque anteriormente fez tal outra e foi de tal outro modo. A vida somente se torna um pouco transparente ante a razão histórica” (ORTEGA Y GASSET: 1982, p. 48). Ao narrar um fato, um acontecimento, uma ação, pretende-se, com isso, deixar transparecer uma verdade. Essa verdade tem como base o seu poder de argumentação/convencimento. Pretende-se colocar uma sequência lógica nos fatos narrados. Porém, a interpretação de um fato, de qualquer fato, pode ser construída de diferentes maneiras. Nessas construções estão embutidos preconceitos de classes, de grupos, de ideologias, de religião etc. O estudo das narrativas deve, portanto, revelar o lugar de fala de cada discurso e a posição ocupada na estrutura sociocultural (VELOSO & MADEIRA: 1999).

Por isso é interessante pensar no que Michel Foucault (1997) chama de “formação discursiva”. Esta se remete a tipos de enunciados, de escolhas temáticas, de conceitos que permitem observar certas regularidades. Sua produção baseia-se em um controle, seleção, organização e redistribuição “por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (FOUCAULT: 2004, p. 09). Desse modo, esse autor francês afirma que essas interdições e tabus revelam “sua ligação com o desejo e com o poder”, não sendo “simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (IDEM, p. 10). Todo discurso, portanto, está dentro de uma rede discursiva com disputas políticas, concordâncias e discordâncias. O campo intelectual ajuda a localizar as posições diferenciadas, hegemônicas e não hegemônicas; conhecer as polêmicas e os ritos que afirmam e consolidam os lugares de fala constituídos de poder.

(VELOSO & MADEIRA: 1999). Disso surge a importância da intertextualidade, pois permite

investigar categorias formais presentes nas narrativas, sobretudo a partir de sua definição de “princípios dialógicos”, que possibilita compreender como se dão as trocas culturais e linguísticas, como se formam as tradições e linhagens intelectuais. Esse princípio [...] evidencia o quão pouco pode haver de “autoria” ou originalidade em cada autor. A narrativa, implícita ou explicitamente, será sempre uma “réplica”, um diálogo que se estabelece com uma ou várias tradições (VELOSO & MADEIRA: 1999, p. 51).

As construções discursivas/narrativas feitas pelos vários grupos podem ser contraditórias. Contradição esta que está ligada às maneiras de enxergar o mundo, pois constroem discursos simbólicos e representacionais da realidade objetiva de acordo com o seu *ethos* e sua visão de mundo. Essa construção simbólica orienta as condutas, os feitos, as maneiras de ser de todo grupo e/ou indivíduo, uma vez que é através dessa construção que a consciência constrói a realidade e vice-versa. Dessa feita, esses grupos entram em disputa para legitimar a sua maneira de enxergar o mundo. Por isso que o debate sobre representação coloca-a em um “campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação” (CHARTIER: 1990, p. 17). Eis a importância de compreender as formas e os motivos da representação do mundo social, “que, à revelia dos atores sociais, traduzem as suas posições e interesses objetivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse” (IDEM, p. 19); ou seja, há disputas sobre os discursos/narrativas que irão representar a realidade social. Nessas disputas, o grupo vencedor é que determina o que é “real/verdadeiro” e o que é “ficcional/falso”. Daí, os discursos são eles mesmos práticos. “São práticas discursivas, representações que afloram em um mesmo solo sócio-histórico, circunscritas às condições que possibilitam sua própria emergência” (VELOSO & MADEIRA: 1999, p. 55). Por conseguinte, toda narrativa e todo discurso é sempre relacional e dialógico, porque estão envolvidos vários grupos em litígio que vão moldando suas idiossincrasias sobre a realidade a partir de outros grupos, contextos históricos, formações ideológicas etc. Os discursos serão tratados aqui, então, como representações construídas e não descrições naturais da realidade, já que são capazes de modelar o próprio tempo histórico do qual emergem.

Aliado às representações que cada grupo faz sobre a realidade está a memória. Esta é importante porque tem a “propriedade de conservar certas informações [...] graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (LE GOFF: 2010, p. 419). Os fenômenos da memória fundamentam-se em um

“comportamento narrativo”, que se caracteriza antes de mais nada pela sua função social, pois se trata de comunicação a outrem de uma informação, na ausência do acontecimento ou do objeto que constitui o seu motivo. Aqui intervém a “linguagem, ela própria produto da sociedade”.

A utilização de uma linguagem falada, depois escrita, é de fato uma extensão fundamental das possibilidades de armazenamento da nossa memória que, graças a isso, pode sair dos limites físicos do nosso corpo para se interpor quer nos outros, quer nas bibliotecas. Isto significa que, antes de ser falada ou escrita, existe uma certa linguagem sob a forma de armazenamento de informações na nossa memória (FLORES, C. APUD: LEGOFF: 2010, p. 421).

Dessa, a memória depende do ambiente social e político da qual ela foi engendrada, ou seja, “trata-se da aquisição de regras de retórica e também de posse de imagens e textos que falam do passado, em suma, de um certo modo de apropriação do tempo” (IDEM, p. 419). Criaram-se, com isso, instituições a fim de preservar a memória, como arquivos públicos, bibliotecas e museus. Todavia, esses “lugares de memória” são controlados, em grande parte, pelos “senhores da memória e do esquecimento”, pois este controle da memória “é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas” (IBIDEM, p. 422). A orientação da memória é, antes de tudo, uma das tarefas mais importantes<sup>16</sup>, por exemplo, de países que procuram narrar a história da nação, constituindo, assim, a história oficial que é largamente ensinada nas escolas. Isso é necessário para controlar uma visão de mundo e não dar muitas possibilidades de visões alternativas, apesar de havê-las. Visto por esse ponto de vista, o controle da memória coletiva serve para orientar e decidir sobre o que é verdade ou não dentro de uma realidade sociocultural. Sendo assim, a memória visualiza o passado com olhos do presente. Em outras palavras, a memória é seletiva. Por isso que Clifford Geertz (2008)

---

<sup>16</sup> Jacques Le Goff, nesse sentido, argumenta que “a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder. São as sociedades cuja memória social é, sobretudo, oral, ou que estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita, aquelas que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória” (2010, p. 470).

afirma que a antropologia pode ser entendida como “construções que imaginamos” de uma cultura. Toda pesquisa social está, portanto, ancorada em pressupostos socioculturais que orientam nossas vidas, fazendo com que enxerguemos de determinada maneira e não de outra.

Neste ponto, achamos interessante a aproximação da pesquisa social em geral, e da antropologia em particular, à qual se vincula esta dissertação, com a história. De acordo com Durval Muniz de Albuquerque Jr. (2007) o que o historiador faz é inventar a história através de dados do passado. Essa invenção é controlada pelos fatos históricos. Todavia, ela é perspectivista, pois o conhecimento histórico é dinâmico se alterando ao longo do tempo. E o pesquisador, ao ocupar um lugar no mundo, ocupa um lugar de enunciação ao elaborar as suas questões. Esses lugares de enunciação são múltiplos, acarretando em pluralidade de perspectivas dos vários pesquisadores. As questões levantadas nos lugares de enunciação estão organizadas de acordo com os dramas, as intrigas, as possibilidades que o presente oferece. Desse modo, a história se aproximaria da ficção, mas a ficção que a história engendra é controlada pelos fatos, pelas fontes, pelos documentos históricos (PESAVENTO: 2008). Até Geertz (1989) se aproxima dessa abordagem ao declarar que a melhor maneira de se escrever pesquisas antropológicas é através do ensaio<sup>17</sup>. Com isso, Geertz diz que “no estudo da cultura a análise penetra no próprio corpo do objeto – isto é, começamos com as nossas próprias interpretações do que pretendem nossos informantes, ou o que achamos que eles pretendem, e depois passamos a sistematizá-lo” (2008, p. 25). Isto é, os textos antropológicos já são interpretações, muitas vezes de segunda ou terceira mão, não sendo, então, a tarefa da antropologia buscar uma verdade, ou um modo único, ou uma única interpretação de um contexto sociocultural. “Trata-se, portanto, de ficções; ficções no sentido de que são ‘algo construído’, ‘algo modelado’ [...] não que sejam falsas, não-factuais ou apenas experimentos de pensamento” (IDEM, p. 26).

Foi no meio de um contexto ancorado por uma visão eurocêntrica, pelo positivismo, pelo evolucionismo e pelas teorias raciais e do meio que se desenvolveu a *intelligentsia* no Brasil. Esta, por sua vez, formou-se com a ideia de pensar sobre a nação. Várias pessoas criaram narrativas a fim de delimitar uma fisionomia definidora da identidade nacional brasileira. As categorias narrativas para construção das

---

<sup>17</sup> O ensaio é visto como não tendo o mesmo rigor metodológico que a monografia.

representações do país foram as mais variadas, sendo encontradas desde ensaios até ficções (romances) e monografias científicas. Contudo, essas categorias são mutantes devido ao seu imbricamento com outras instâncias da vida social. Com isso, cada época se assentou em determinadas categorias para evidenciar uma identidade nacional. No início do século XIX as categorias que prevalecem são pátria, povo, língua e território. Já no final desse século são as categorias raça e meio geográfico. No início do século XX muda para as noções de cultura e civilização. Os anos cinquenta desse mesmo século pautavam-se pelas noções de modernização, desenvolvimento, burguesia nacional, imperialismo e cultura popular (VELOSO & MADERIA: 1999). Cada época tem atrás de si uma memória coletiva que é orientada pelo contexto sociocultural da qual faz parte, juntamente com os seus preconceitos, suas ênfases, suas escolhas, seus *ethos* e suas visões de mundo.

Com isso, há no mínimo duas maneiras de interpretar/representar o sertão. Por um lado, está o discurso proferido pelos centros irradiadores de decisões políticas e discursivas vinculadas à modernidade e todos os desdobramentos dessa maneira de enxergar o mundo como o capitalismo, a ciência, as representações dualistas/dicotômicas. Por outro lado, há o discurso que tenta criticar a visão unilateral da modernidade, tentando “preservar”, ou pelo menos trazer à tona uma nova perspectiva sobre determinada maneira de *Ser* e enxergar o mundo, como Guimarães Rosa e o Movimento Armorial<sup>18</sup> fizeram e Elomar Figueira Mello e Chico César fazem. Primeiramente partiremos da visão moderna/capitalista do sertão, que é muitas vezes pejorativa. Depois discutiremos a visão de Elomar Figueira Mello em específico, foco desta dissertação.

### *Visões moderno-coloniais dos sertões brasileiros*

Dentro da visão negativa sobre os sertões brasileiros podemos delinear algumas categorias que orientaram os intérpretes do Brasil como: as ideias de civilização no século XVIII e boa parte do século XIX; de evolucionismo, que complementa a ideia anterior, no final do século XIX e início do século XX; de progresso; de razão; e

---

<sup>18</sup> Discutiremos a proximidade de Elomar com o Movimento Armorial criado por Ariano Suassuna no capítulo dois.

finalmente, como uma síntese disso tudo, a ideia de ciência. Os intérpretes do Brasil, desse modo, orientavam-se através dessas categorias cujo centro irradiador era a Europa. Nesse sentido, tudo o que vinha desse continente era considerado bom, o resto era considerado ruim, pois não seguia esse modelo civilizatório ou estava atrasado, como as teorias evolucionistas narravam.

As primeiras interpretações feitas do Brasil partiram de estrangeiros ainda no período colonial. Esses escólios entendiam que os sertões não eram apenas um contraponto ao litoral; o que estava em jogo era o debate entre civilização e barbárie. O litoral era visto como o lugar por excelência da primeira noção, pois é onde os portugueses desembarcaram e desenvolveram uma economia e uma administração regular, principalmente pela atuação da Igreja e do Estado imperial português. Os sertões eram vistos como a negação do litoral, da ordem, do Estado e da Igreja, eram a negação da civilização, o modelo do primitivismo (LIMA: 1999),

o território do vazio, o domínio do desconhecido, o espaço ainda não preenchido pela colonização. É, por isso, o mundo da desordem, domínio da barbárie, da selvageria, do diabo. Ao mesmo tempo, se conhecido, pode ser ordenado através da ocupação e da colonização, deixando de ser sertão para constituir-se em região colonial (MÄDER, Maria Elia; APUD, LIMA: 1999, p. 58).

Além disso, os sertões, com o passar do tempo, foram caracterizados como um lugar de seca, de fome, de vida difícil, de pessoas analfabetas, ignorantes e sem perspectivas de futuro, pois tinham uma cultura<sup>19</sup> pobre que beirava ao natural. Como Jacques Lambert afirma, as pessoas que moram nessa região têm uma vida que está no limiar do primitivismo, pois estão isoladas, imóveis, não trabalham para a acumulação de capitais. Produzem alguns gêneros alimentícios para a sobrevivência, mas faltam tantos outros, o que acarreta fome generalizada, ou nas palavras desse autor, “miséria fisiológica e fome incontestável” (1978, p. 119), sendo muitos os relatos sobre doenças como o bócio avantajado ou a cólera devido à falta de higiene adequada ou o impaludismo.

Para corroborar ainda mais essa perspectiva do olhar estrangeiro na formação das primeiras interpretações do Brasil, em 1816 Dom João VI convidou uma Missão Artística Francesa para vir ao país. Essa delegação delimitou, em certa medida, o padrão

---

<sup>19</sup> Para as visões coloniais, cultura é o que se produz na academia ou o que é consumido pelas elites.

de gosto brasileiro a partir dos preceitos de seu país de origem<sup>20</sup>. Com isso, houve uma perda progressiva dos valores e modelos lusitanos ao longo do século XIX. Um bom exemplo disso é o arranjo político-ideológico do Império e da Primeira República em que prevaleciam o liberalismo político e econômico inglês e o modelo civilizatório francês. Na prática, o ideário liberal no Brasil desvinculou a liberdade da igualdade, mantendo uma liberdade econômica com uma desigualdade social. Destarte, a visão do intelectual brasileiro até a Semana de Arte Moderna de 1922 orientou-se, em grande parte, por uma cultura da exterioridade<sup>21</sup>. Esta é uma cultura voltada para fora, tanto material quanto ideologicamente, ou seja, as elites, intelectuais e político-econômicas, seguem mais as novidades desenvolvidas pelos centros industriais europeus do que procuram saber sobre a realidade brasileira. Quando buscam estudar o país, fazem-no através de adaptações da visão estrangeira, como aconteceu durante muito tempo em relação aos sertões, isto é, a *intelligentsia* nacional pensou o Brasil através de pressupostos estrangeiros, de teorias vindas de fora, da Europa e, muitas vezes, mudando a realidade para encaixar tais teorias.

Esse olhar da realidade do Brasil a partir do estrangeiro, inclusive dos próprios intérpretes naturais do país, é o que Pierre Bourdieu chama de “sistemas simbólicos”. Estes sistemas são “instrumentos de conhecimento e de comunicação”. São estruturantes, “porque são estruturados”. Isto é, exercem um “poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnosiológica”, uma vez que atribui um sentido ao mundo, “uma concepção homogênea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências” (2007, p. 09). Os símbolos que surgem desses sistemas servem para a integração social, pois “tornam possível o *consensus* acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social: a integração lógica é a condição da integração moral” (IDEM, p. 10).

---

<sup>20</sup> A Missão Francesa influenciou mais o gosto da elite brasileira que, a partir desta, tentou disseminar esse padrão para outros círculos sociais brasileiros.

<sup>21</sup> É claro que antes da Semana de Arte de 1922 havia autores que já criticavam a posição do olhar estrangeiro na formação intelectual brasileira. O que estamos defendendo é que até a década de 1920 boa parte das interpretações do Brasil tinham como pano de fundo o modelo sociocultural europeu, fazendo gradações culturais entre as sociedades que mais se aproximavam ou se afastavam do modelo europeu-ocidental, mais precisamente do modelo francês.

Uma geração importante para a introdução da perspectiva pejorativa dos sertões no Brasil foi a de 1870, cujos principais representantes são Euclides da Cunha, Silvio Romero e Nina Rodrigues. Esses intelectuais foram responsáveis pela admissão de novos debates sociais como a abolição e a república, além de darem uma explicação pautada pelos ideários positivistas e evolucionistas que permearam as alterações sobre raça e meio ambiente. Adotaram várias ideias como o determinismo científico e teorias do clima, do solo e da mestiçagem em suas análises da realidade brasileira. Preconizavam a importância de incorporar os sertões ao Brasil por meio de obras de modernização como ferrovias, linhas telegráficas, obras contra a seca e até um projeto de mudança da capital para a região central do país. Uma das singularidades dessa geração é que seus intérpretes nasceram aqui, não sendo pessoas que vieram de outros países. Entretanto, ancorados em teorias raciais europeias, principalmente do Conde de Gobineau e do darwinismo social de Spencer, tinham uma visão ambígua em relação às populações do interior. Ao mesmo tempo em que viam no sertanejo um forte e o centro da brasilidade, viam-no também como preguiçoso, como incivilizado, como um degenerado devido à mistura das raças (CUNHA: 2009; SCHWARCZ: 2001). Apesar de estarem vinculados às teorias vindas da Europa, enxergavam o litoral civilizado como uma cultura de copistas, pois estavam mais a par dos acontecimentos da Europa do que, por exemplo, da Guerra de Canudos ou dos problemas da integração e modernização do interior do Brasil (CUNHA: 2009).

Personagem que eternizou essa figura negativa dos sertões/interiores do Brasil<sup>22</sup> foi o Jeca Tatu de Monteiro Lobato. Em seu livro *Urupês*, este escritor paulista identifica o Jeca Tatu como o caboclo. Para ele, este último “existe a vegetar de cócoras, incapaz de evolução, impenetrável ao progresso. Feia e sorna, nada a põe de pé” (LOBATO: 2004-A, p. 167). Não se interessa por nada que acontece ao seu redor. Quando a grande empresa capitalista avança ou o fazendeiro o expulsa de sua palhoça, ele se muda com a esposa, a prole e o cachorro para outro lugar e se coloca novamente de cócoras. Nada que aconteça faz com que Jeca levante de sua letargia. “Nada o esperta. Nenhuma ferrotoada o põe de pé. Social, como individualmente, em todos os

---

<sup>22</sup> Estamos equiparando sertão com interior porque é muito comum as pessoas entenderem que são sinônimos, ainda mais se for uma região seca, como é o caso da região nordeste do Brasil. Além disso, no início do século XX sertão e interior eram a mesma coisa para os intelectuais como Nísia Trindade Lima (1999) mostra e como Gilmar Arruda (2000) chega a falar da existência de sertões no estado de São Paulo, na região do vale do Paranapanema, por ser uma região pouco habitada.

atos da vida, Jeca, antes de agir, acocora-se” (IDEM, p. 167). Quando faz um banquinho para sentar, o faz com três pernas, pois é o suficiente para equilibrar-se. Caso fosse de quatro pernas teria ainda que nivelar o chão. Quando há um roçado para fazer, “Jeca, interpelado, olha para o morro coberto de moirões, olha para o terreiro nu, coça a cabeça e cuspiha. \_\_\_\_ ‘Não paga a pena’” (IBIDEM, p. 170). Ou senão, quando tem que carpir uma roça, bota-lhe fogo e diz: “\_\_\_\_Eta fogo bonito!” (IBIDEM, p. 164), exaurindo a terra. Após isso se muda novamente com a família, perpetuando a “espécie”. Nesse sentido é que Monteiro Lobato afirma:

Este funesto parasita da terra é o caboclo, espécie de homem baldio, seminômade, inadaptável à civilização, mas que vive à beira dela na penumbra das zonas fronteiriças. À medida que o progresso vem chegando com a via férrea, o italiano, o arado, a valorização da propriedade, vai ele refugiando em silêncio, com o seu cachorro, o seu pilão, a pica-pau e o isqueiro, de modo a sempre conservar-se fronteiriço, mudo e sorna. Encoscorado numa rotina de pedra, recua para não adaptar-se (IBIDEM, p. 161).

Com isso, Monteiro Lobato define o Jeca Tatu como “um piraquara do Paraíba, maravilhoso epítome de carne onde se resumem todas as características da espécie” (IBIDEM, p. 168). Para este autor, assim, o Jeca é a regra e não a exceção do homem do interior. Por essas características, o escritor paulista segue a corrente do início do século XX ao enxergar a pessoa interiorana do Brasil como avessa ao progresso, à civilização, limítrofe/fronteiriço com o primitivismo/selvageria, sendo empurrado para mais longe a cada dia que passa.

De acordo com Nísia Trindade Lima, essa ideia de fronteira é uma perspectiva interessante para pensar o interior do Brasil. Neste aspecto, “fronteira implicou, em grande parte, a simbiose de paisagens, pessoas e culturas” (1999, p. 43). O homem fronteiriço brasileiro é uma mistura de costumes, culturas, etnias, é um amálgama entre o português e o indígena, podendo ter também a representação africana. Daí a relação do caboclo com o sertanejo (IDEM). Essa “anarquia social” fez com que a chamada geração de 1870 considerasse a miscelânea genética, a miscigenação racial, algo nefasto para o desenvolvimento do Brasil, pois a mistura não traria o melhor de cada raça, mas sim a degenerescência (SCHWARCZ: 2001). Sérgio Buarque de Holanda (1994) afirma que essa visão pode ser vista desde a primeira fase da colonização do Brasil. Por isso que Monteiro Lobato diz que o caboclo vive na fronteira, pois não é adaptado e não quer se adaptar aos novos ambientes, sendo ambíguo e mutante. Mas ao mesmo tempo,

como diz Euclides da Cunha, “Estamos condenados à civilização. Ou progredimos ou desaparecemos” (2009, p. 104). Isso acontece porque, na visão desse escritor, a “civilização avançará nos sertões impelida por essa implacável ‘força motriz da História’ [...] no esmagamento inevitável das raças fracas pelas raças fortes” (IDEM, p. 19). Estas últimas são as menos miscigenadas e brancas. Daí surge a necessidade de civilizar os sertões, pois é necessário acabar com os Jecas Tatus da terra para o Brasil ser grande, para ser o país do futuro.

Além da miscigenação racial, esses autores identificavam ainda o problema do meio geográfico. Para a geração de 1870 o meio é de extrema importância para pensar na rudeza da população do interior, pois alinhados as teorias deterministas do século XIX, o meio determinava o desenvolvimento do ser humano; ou seja, pelo fato do interior ser um lugar quente, de terras mais ou menos áridas, faria do seu habitante um homem preguiçoso, uma vez que nada do que ele fizesse modificaria o seu meio. Daí o ser humano seguir esse caminho, não tendo a possibilidade de “desenvolver-se” por si mesmo, sendo necessária a tutela do Estado ou de regiões mais “avançadas” (VELOSO & MADEIRA: 1999). Por isso é que Euclides da Cunha (2009) começa a sua obra – *Os Sertões* – falando primeiramente do meio geográfico, nas suas palavras, da Terra, depois do Homem e finalmente da Luta. Isto é, sem entender o meio geográfico no qual o vilarejo de Canudos se desenvolveu não é possível compreender o homem que lá se formou e muito menos as lutas travadas durante a guerra. Além disso, esse meio propiciou, no “decorrer do longo período de isolamento colonial, [...] uma cultura brasileira arcaica que conserva ainda a marca da escravidão e do século XVI” (LAMBERT: 1978, p. 102)<sup>23</sup>.

Todavia, nos primórdios do século XX iniciou-se uma campanha para modernizar o país através de outra vertente de pensamento. Começam a superar os termos raça e meio geográfico para os termos cultura e civilização. O movimento sanitário teve um papel importantíssimo nessa transformação, porque viam o Brasil

---

<sup>23</sup> Jacques Lambert não enfatiza apenas o meio para o problema do desenvolvimento do Brasil. Ele mistura o meio com a raça, como escreve nas seguintes palavras: “É bem possível que os traços culturais latinos hajam tido certa influência sobre o atraso cultural geral da América Latina em relação à América Anglo-saxônica, mas não se pode deixar de levar em consideração a influência do meio em que se estabeleceram no Brasil os colonos portugueses; não apenas a influência direta do clima, mas a das formas de sociedade que ali encontraram ou tiveram que estabelecer. Também não se deve esquecer que o sul dos EUA teve os seus ‘colonos’ constituídos pelos brancos pobres e que provinham da mais pura linhagem anglo-saxônica” (1978, p. 111).

como um grande hospital, ou seja, para esse movimento, cujo centro irradiador foi o Instituto Oswaldo Cruz, no Rio de Janeiro, o grande problema do país não alavancar um desenvolvimento nos termos moderno-capitalistas estava muito mais no fato da população ser doente, devido ao isolamento secular, do que a mistura de raças, como era visto pela geração de 1870. Essa ideia era tão forte que muitos dos integrantes desse instituto afirmavam que o sertão começava onde terminava a Avenida Central do Rio de Janeiro, devido ao atraso, ao abandono e à doença que eram generalizados pela nação (LIMA: 1999). Agora o problema do Brasil não era mais a miscigenação das raças ou o meio geográfico, mas sim um problema de alimentação, de saneamento, de higiene, de saúde individual e pública. Essa visão se tornou tão forte que o próprio Monteiro Lobato compartilhou da campanha, escrevendo inclusive que os motivos do Jeca Tatu ser preguiçoso, letárgico, deviam-se aos vermes ao invés das misturas de raças.

Sem combater as doenças não seria possível desenvolver o Brasil, ou melhor, civilizá-lo. Por isso, o governo federal organizou várias campanhas para pesquisar, conhecer e sanear o interior do país. Um dos principais difusores dessa perspectiva de integração nacional por meio da pesquisa foi o Marechal Cândido Rondon. Como uma pessoa formada na academia militar da Praia Vermelha no Rio de Janeiro, adotou o positivismo, mantendo-se fiel a essa doutrina até o final da vida<sup>24</sup>. Esse militar brasileiro se colocava como sertanista, apesar do caráter científico-exploratório das suas missões. Sua missão era integrar o Brasil, principalmente indo em direção ao oeste do país. Nisso, construiu linhas telegráficas, estradas, fundou cidades, delimitou fronteiras, iniciou o saneamento de regiões, descobriu rios e teve contato com sociedades indígenas até então desconhecidas. “Ao contato com os homens selvagens somava-se a ideia de um domínio sobre a natureza” (LIMA: 1999, p. 73). Tudo isso com o objetivo de civilizar os sertões, cuja visão do militar sertanista era que a região tinha forte miscigenação entre brancos e indígenas e era atrasada, necessitando de conhecimentos científicos para colonizar/civilizar, por meio da ordem imposta pelo Estado, a região e assim alcançar o progresso econômico e cultural.

---

<sup>24</sup> O positivismo foi tão forte em sua vida que ele chegou a casar-se de acordo com o Apostolado positivista criado por Auguste Comte, cujo nome é Religião da Humanidade. Esta, para este autor francês, é um desdobramento do positivismo, da teologia e da metafísica para dar unidade ao ser humano mostrando-lhe o que é real e útil.

Boa parte dos trabalhos e sistemas simbólicos da época giravam em torno da necessidade de se civilizar, através da ciência, regiões selvagens que não tem a disciplina e a regulação do poder público. Disso advém a seguinte pergunta que a geração de intelectuais do início do século XX fazia: qual modelo civilizatório seguir para implementar nos sertões? De um lado estavam os americanistas. De outro estavam os iberistas, tendendo para a vertente francesa. Os primeiros argumentavam que a vertente ibérica “implicaria obscurantismo e autoritarismo”, enquanto que os segundos se viam como uma “alternativa [...] ao individualismo anglo-saxão” (LIMA: 1999, p. 48). Mas o importante a reter nesse debate é que a

contraposição entre pensamento europeu e pensamento americano revela-se simultaneamente à ênfase na sociedade nova e ao debate sobre progresso. De fato, uma característica muito acentuada entre os intelectuais *do início do século XX (grifo nosso)* consiste na ambivalência entre um projeto civilizatório fundamentado na defesa da ciência e do progresso e a crítica a uma modernização de característica excludente e inautêntica (IDEM, p. 49).

A partir desse debate, ficou “patente”, pelo menos na época, na *intelligentsia*, que havia dois Brasis. Por um lado o Brasil do litoral, moderno, sempre de olho nas novidades produzidas pelas metrópoles imperialistas, lendo o último livro em francês de Conde de Lautréamont ou em inglês de James Joyce, preocupados com o progresso técnico-científico e com a economia; egoístas demais para preocuparem-se com outras classes ou realidades sociais que não a sua. Por outro lado, o Brasil do interior é atrasado, ermo, imóvel, velho, incivilizado, lugar da fome, da pobreza, de pessoas analfabetas, ignorantes, rústicas, desnutridas, morrendo de impaludismo, sem saúde, sem força, raquíticos, uma “raça de degenerados”, em que um ano dura séculos, onde as pessoas vivem isoladas do mundo esperando um messias, o retorno de Dom Sebastião, a volta do filho de Deus. Como Aldir Blanc e Maurício Tapajós escreveram em *Querellas do Brasil*: “O Brasil não conhece o Brasil/O Brasil nunca foi ao Brasil/.../O Brasil não merece o Brasil/O Brasil tá matando o Brasil” (REGINA: 1978, FAIXA 09).

Um livro clássico e paradigmático nessa corrente interpretativa é de Jacques Lambert cujo título é justamente *Os Dois Brasis*<sup>25</sup>. Nesse livro o autor afirma que

Existem, de fato, no Brasil, grandes diferenças nas estruturas econômicas e sociais dos estados: uns puramente agrícolas, outros

---

<sup>25</sup> Este livro foi muito famoso entre políticos e economistas da época do nacional-desenvolvimentismo.

grandemente industrializados; uns são miseráveis, outros relativamente ricos; algumas populações possuem boas escolas, outras são, de maneira geral, analfabetas. Os estados do sul constituem o coração do Brasil evoluído, certos estados no norte são grandemente subdesenvolvidos; no nordeste, por exemplo, estados como o Piauí ou o Ceará desempenham o papel de freio na evolução geral do Brasil enquanto os Estados de São Paulo, do Paraná ou do Rio Grande do Sul são o seu motor. Os dois Brasis estão presentes em toda parte, mas no nordeste predomina o Brasil arcaico, no sul, o Brasil moderno (1978, p. 49).

Para comprovar sua tese, este autor brasilianista compara o Brasil e suas regiões com os países mais desenvolvidos na época. Um ponto da sua argumentação ancora-se nas seguintes categorias: taxa de mortalidade e mortalidade infantil, taxa de fecundidade, composição da população segundo a idade e consequentemente o encargo social que essa composição traz para os cofres públicos. A conclusão que chegou foi que em países mais desenvolvidos<sup>26</sup> a mortalidade tanto infantil quanto anciã e a fecundidade são menores, enquanto a composição da população é mais equilibrada, não exonerando drasticamente os cofres públicos. Ao comparar essa caracterização entre países desenvolvidos e subdesenvolvidos com as regiões brasileiras, Jacques Lambert chega aos mesmos pressupostos, ou seja, as regiões desenvolvidas, modernas do Brasil, seguem o padrão da Europa ocidental e dos Estados Unidos, enquanto as regiões atrasadas, rústicas, têm taxas mais elevadas, assemelhando-se aos países mais pobres da Ásia e da África.

Seguindo uma perspectiva evolucionista, Jacques Lambert indaga: “se há uma só cultura e uma só nacionalidade”, como há essas discrepâncias de níveis e métodos de vida dentro do país? Sua resposta parte de considerações de evolução histórica, ou seja, as regiões do interior “não evoluíram no mesmo ritmo e não atingiram a mesma fase; não estão separadas por uma diferença de natureza, mas por diferenças de idade” em relação às regiões mais desenvolvidas perto do litoral (IDEM, p. 101). Essas diferenças acontecem devido ao isolamento e ao pouco desenvolvimento econômico das regiões do interior, cuja base é essencialmente rural, porém este não é no sentido da grande fazenda moderna controlada pela burguesia agrária, que visa lucros através da implantação de novas técnicas de plantio com o uso de novas tecnologias, mas sim a sociedade rural que produz para a subsistência, com técnicas arcaicas da época da colonização e da escravidão.

---

<sup>26</sup> Entenda-se Europa ocidental e Estados Unidos.

Nessas regiões, quando há cidades elas são “mortas”, ou vivem em função da zona rural. Surgem com um *boom* de progresso por ter achado algum minério precioso ou, mais contemporaneamente, algum produto para a indústria. Mas quando exaurem os recursos, a própria cidade entra em madorna. Parafraseando e adaptando Antonio Candido (1982), essas localidades estão mais para bairros rurais do que para cidades. Aqui também é sintomática a descrição que Monteiro Lobato faz dessas cidades em outro livro seu, *Cidades Mortas*. Neste texto ele afirma que “em nossa terra percorre tais e tais zonas, vivas outrora, hoje mortas, ou em via disso, [...] uma verdade que é um desconsolo, ressurre de tantas ruínas: nosso progresso é nômade e sujeito a paralisias súbitas [...]. Emigra, deixando atrás de si um rastilho de taperas” (2004-B, p. 21). Lobato argumenta que isso acontece devido à uberdade do solo. Assim, quando esta “se esvai, pela reiterada sucção de uma seiva não recomposta [...] pelo adubo, o desenvolvimento da zona esmorece, foge dela o capital” (IDEM). Com isso, as cidades do interior têm momentos muito efêmeros de progresso, logo caindo em declínio quando se esgota a principal fonte de exploração; ou seja, para esse escritor do vale do Paraíba, o colonizador não veio para morar e fazer a vida nas cidades do interior. Veio simplesmente para explorar e enriquecer; acabando a fonte fácil de ascensão de vida logo vai embora, ficando algumas pessoas e cidades vazias, sem futuro. “Pelas ruas ermas, onde o transeunte é raro, não matracoleja sequer uma carroça” (IBIDEM, p. 22). É uma cidade fantasma, parada no tempo, com séculos separando o moderno do tradicional. Ao esgotar a fertilidade da zona rural, esgota-se também a zona urbana. Nada vive, a não ser lembranças dos casarões ocupados por fidalgos e barões do café ou as casas grandes dos engenhos de açúcar. A região se tornou isolada do mundo, da civilização, do progresso. Aliado a essa letargia social está o Jeca Tatu descrito anteriormente.

Para mudar tal cenário desolador, Jacques Lambert propõe que é necessário incentivar a modernização do país através de políticas públicas voltadas, principalmente, para as cidades do interior, tendo como carro chefe as grandes cidades modernas industriais do sul do Brasil, pois entraria em jogo uma conjunção de fatores que são:

O afluxo de imigrantes europeus, arrancados do seu meio originário e trazendo novas técnicas e modos de vida, o desenvolvimento de novas formas de agricultura, a criação de uma grande indústria, a

concentração de capitais nacionais e estrangeiros, o desenvolvimento dos transportes, tudo *contribuindo (grifo nosso)* para unir numerosas populações em uma vasta sociedade em constante evolução (1978, p. 102).

Contudo, esse autor está ciente de que as áreas modernas e arcaicas estão “indissolúvelmente ligadas”. Pois há áreas no nordeste em que a “nova civilização industrial se impôs vigorosamente” e na região sul também há lugares em que “ainda não penetraram as atividades modernas” (IDEM, p. 103). Daí vem a importância das cidades, porquanto seriam o motor da evolução para a modernização da sociedade brasileira. O campo deve seguir o ritmo das urbes, por isso que há resistências da população rural, já que houve uma inversão de perspectiva. Se antes o campo orientava a vida das pessoas, hoje essa responsabilidade recai sobre as grandes cidades industriais. É nesse sentido que este brasilianista defende a suplantação do Brasil arcaico pelo Brasil moderno.

Essa suplantação deve ser em todos os âmbitos. O Brasil moderno já conseguiu dominar o seu antônimo na economia. Porém, ainda não o fez no campo ideológico. Neste campo ainda há forte resistência contra os investimentos estrangeiros, principalmente privados. A principal fonte de resistência é o medo de serem dominados política e economicamente. No entanto, Jacques Lambert afirma que esse medo não é válido, “pois se o país oferece aos que investem mais vantagens do que os países de que provêm, não se tem dúvida de que em breve esses capitais serão nacionalizados e, provavelmente, também os capitalistas” (IBIDEM, p. 109). Isso acontece porque o Brasil, como diz o slogan, é o país do futuro.

Outro empecilho para a suplantação do Brasil arcaico pelo moderno são as grandes fazendas existentes no país. Para o brasilianista estas “são propriedades feudais grandemente hierarquizadas, não existindo em face do proprietário, senão a mão de obra escrava e, às vezes, uma clientela livre, mas igualmente dependente do senhor” (IBIDEM, p. 113). Independentemente de ser uma herança feudal ou não, o que está em jogo para esse autor é a concentração da renda fundiária e o isolamento que estas fazendas têm em relação ao mercado, já que são, na maioria esmagadora das vezes, autossuficientes para consumo próprio, não produzindo nada além do necessário para viver, ou seja, ter dois mil hectares não significa maior riqueza, mas sim mais poder político em relação à população que mora nessa região. Consequentemente, as relações

sociais são restritas às pessoas que moram em tais propriedades, uma vez que têm como características o patronato, o patriarcalismo e a hierarquia, não existindo classe média, já que nos povoados formados no interior das grandes fazendas ou se é do grupo familiar do patrão/latifundiário ou se é empregado, agregado ou colono.

A grande fazenda brasileira, na sua forma tradicional, não monopoliza a terra que lhe pertence, desperdiça-a. Tal como no regime feudal, as relações pessoais entre o grande proprietário e seus empregados são mais importantes do que as relações puramente econômicas; a missão do proprietário consiste em muitas obrigações sociais e muito poucas obrigações econômicas; esse proprietário tem o dever de proteger e dar assistência, mas não é obrigado nem a produzir, nem a enriquecer. A grande propriedade brasileira é um mal, não porque seja desumana e brutal, mas porque não é suficientemente eficaz. Enquanto nos demais países a grande propriedade expulsa os miseráveis e, expulsando-os, obriga-os a empregarem-se onde são necessários, onde podem educar-se e elevar-se, no Brasil ela ajuda os miseráveis, multiplicando-lhes o número; contribui assim para a acumulação de uma população rural inútil e cria o subemprego (IBIDEM, p. 115).

Ao defender a modernização do Brasil por meio do desenvolvimento da grande indústria moderna com capitais estrangeiros ou não, Jacques Lambert afirma que também acabará o parasitismo do Brasil arcaico em relação ao Brasil moderno, uma vez que essa discrepância iria diminuindo ao longo do tempo até ser extinta. Nessa via, as comunidades do Brasil arcaico deverão ser dissolvidas para introduzir relações sociais menos hierarquizadas e mais complexas, “cujos membros estão ligados [...] pelas solidariedades indiretas, e bem mais amplas, na divisão do trabalho e das instituições políticas” (IBIDEM, p. 121). Isto é, para Lambert, retraindo o Brasil arcaico o país terá a possibilidade de dar maior igualdade jurídica para sua população, pois quando o mercado prevalece, as relações comerciais não são travadas porque é fulano ou sicrano, mas sim devido às vantagens econômicas que se tem em negociar com uma empresa A ou B.

A visão de Jacques Lambert considera a possibilidade de todos os países serem desenvolvidos. Para tanto basta acabar com as sociedades tradicionais/atrasadas que impedem o avanço do capitalismo. Assim, este brasilianista afirma que no Brasil há um lado avançado, desenvolvido e moderno; e outro lado atrasado, subdesenvolvido e arcaico. Contudo, aqui cabe a crítica feita por Francisco de Oliveira a essa visão dicotômica. Para este autor essa dicotomia não faz muito sentido na prática, visto que “de fato, o processo real mostra uma simbiose e uma organicidade, uma unidade de

contrários, em que o chamado ‘moderno’ cresce e se alimenta da existência do ‘atrasado’” (2011, p. 32). A visão de Jacques Lambert e dos autores que consideram a existência de dois brasis – Monteiro Lobato, Euclides da Cunha, Comissão Econômica para a América Latina (CEPAL) etc – consideram que o subdesenvolvimento é uma forma própria das sociedades pré-industriais. Basta avançar o capitalismo industrial pelas regiões em que ainda não penetrou, que vários problemas socioeconômicos serão resolvidos. Os autores que defendem essa visão dualista da realidade pegam um exemplo que deu certo em um determinado lugar e transformam-no em algo ideal, em um modelo que deve ser copiado em todos os cantos do mundo, sem qualquer perspectiva crítica. As

“passagens” de um modelo a outro, de um ciclo a outro, não são intelegíveis economicamente “em si”, em qualquer sistema que revista características de dominação social. O “economicismo” das análises que isolam as condições econômicas das políticas é um vício metodológico que anda de par com a recusa em reconhecer-se como ideologia (IDEM, p. 30).

Esse vício metodológico estaria na perspectiva de que a “dualidade reconciliava o suposto rigor científico das análises com a consciência moral, levando a proposições reformistas” (IBIDEM, p. 31). Por conseguinte, outro erro apontado por Francisco de Oliveira nessa visão dualista é a vinculação das explicações econômicas a objetivos ético-finalistas. Ao ligar-se com esses desígnios, os defensores da visão dualista se esquecem que o objetivo do sistema capitalista é o lucro e a produção de bens para consumo, ou seja, não visam à diminuição da desigualdade. Assim, esses autores se esquecem que “as economias pré-industriais da América Latina foram criadas pela expansão do capitalismo mundial, como uma reserva de acumulação primitiva do sistema global; em resumo, o ‘subdesenvolvimento’ é uma formação capitalista e não simplesmente histórica” (IBIDEM, p. 33). Para Francisco de Oliveira as representações dualistas que se restringem à economia deixam de colocar questões importantes como para “quem serve o desenvolvimento econômico capitalista no Brasil?” (IBIDEM, p. 34). Para ele as teorias sobre o subdesenvolvimento quase não focaram os aspectos internos das relações de dominação existentes na acumulação de vários países da América Latina, particularmente no Brasil. Daí que

toda a questão do desenvolvimento foi vista pelo ângulo das relações externas, e o problema transformou-se assim em uma oposição entre nações, o desenvolvimento ou o crescimento é um problema que diz

respeito à oposição entre classes sociais internas. O conjunto da teorização sobre o “modo de produção subdesenvolvido” continua a não responder quem tem a predominância: se são as leis internas de articulação que geram o “todo” ou se são as leis de ligação com o resto do sistema que comandam a estrutura das relações (IBIDEM, p. 33).

Dessa forma, os representantes do pensamento dualista no desenvolvimento econômico dos países, consideram que é só radicalizar os investimentos estrangeiros, como defende Lambert, que os problemas internos serão resolvidos. Todavia, ao desconsiderar a luta de classes, desconsideram-se também os anseios, dramas e diferenças regionais de um país, ainda mais do tamanho do Brasil; em outras palavras, desconsidera-se a própria dialética da realidade sociocultural. Por isso consideramos que o pensamento dualista moderno vincula-se com o autoritarismo, porque a modernidade excluiu, ou pelo menos tentou, outros discursos que não estejam dentro de seus pressupostos políticos, ideológicos, sociais e culturais. Vemos isso nos sistemas peritos da qual fala Anthony Giddens (1991). Estes são sistemas abstratos que “assume(m) a forma de compromisso sem rosto, nos quais é mantida a fé no funcionamento do conhecimento em relação ao qual a pessoa leiga é amplamente ignorante” (IDEM, p. 91). A relação entre sistemas peritos e pessoas leigas é desigual, pois os primeiros decidem, por exemplo, políticas públicas na área de economia, sem consultar os segundos, já que são considerados ignorantes sobre o assunto discutido. É essa a ideia que subjaz à crítica ao orientalismo engendrada por Edward Said (2008)<sup>27</sup>. Levando isso para a economia, a modernidade capitalista se baseia nesses sistemas abstratos para representar as formas socioeconômicas e os lugares que não encaixam em sua perspectiva, isto é, se utiliza de especialistas para representar a realidade. Isso acontece porquanto a modernidade restringiu boa parte da realidade social, cultural, política e econômica a este último aspecto da vida humana, considerando que os lugares em que há um desenvolvimento econômico mais avançado (agrícola, industrial, comercial e financeiro) são melhores do que outros. Isto é, consideram que as pessoas ou grupos que não tenham esse objetivo são miseráveis, primitivos, pouco evoluídos, o que corroboraria a intervenção estatal ou mesmo privada nesses lugares para poder desenvolvê-los. Entretanto, essas visões negativas dos sertões não ficaram imunes a críticas, como poderemos ver no próximo item.

---

<sup>27</sup> Discutiremos essa ideia mais a frente.

Com o movimento modernista brasileiro as ideias de progresso, evolucionismo, raça e meio geográfico começaram a ser superadas. No seu lugar colocaram-se outras perspectivas como o problema da mestiçagem na cultura brasileira<sup>28</sup>, ou seja, houve uma mutação do poder simbólico. Se antes os sertões eram vistos mais com qualitativos pejorativos, com a Semana de Arte de 1922 houve um incremento de qualitativos positivos ao representar essas “regiões”<sup>29</sup>. Essa semana emblemática colocou em evidência a riqueza cultural que o país tinha. Logo após a Semana de Arte começa a haver discordâncias quanto ao olhar empregado para interpretar as culturais brasileiras. Surgiram, assim, dois grupos divergentes e heterogêneos entre os modernistas. De um lado estava o grupo Anta alinhado ao movimento Verde-Amarelo, cujos principais representantes eram Menotti Del Picchia, Cassiano Ricardo e Plínio Salgado. De outro estava o grupo que se alinhava em torno dos manifestos Pau-Brasil e Antropofágico, cujos principais representantes eram Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Tarsila do Amaral. O primeiro grupo buscava ser experimental e “romper com os códigos de representação e de sensibilidade vigentes”, isto é, buscava um primitivismo puro, ufanista, uma continuidade com as tradições folclóricas. O segundo grupo partia de uma “reinterpretação criativa e crítica do passado e das tradições brasileiras”, isto é, buscava no passado, na tradição, no primitivo, fontes de um lirismo original para fazer a crítica às transformações de modernização que o Brasil sofria naquela época (VELOSO & MADEIRA: 1999, p. 89).

Esses intelectuais e artistas modernistas assumiram “uma atitude positiva diante da diversidade étnica, das contradições e da riqueza cultural, afirmando a força da cultura mestiça que aqui se constituiu” (IDEM, p. 89). Tinham, com isso, um compromisso social com sua produção artística. Diferentemente das vanguardas internacionais, o modernismo brasileiro tinha uma interpretação positiva da ideia de passado histórico e de tradição. Viam nisso um caminho para a renovação do presente e

---

<sup>28</sup> Não entendemos a cultura brasileira no singular, mas sim no plural. Por isso é mais interessante falar em culturas brasileiras. No entanto, na época, ainda se falava no singular.

<sup>29</sup> Estamos cientes que antes da Semana de 1922 havia autores que defendiam os sertões. O que estamos afirmando é que a partir dessa Semana de Arte Moderna começou mais um equilíbrio entre as duas visões do que a superação do ponto de vista negativo, pois como tentamos demonstrar no item anterior, a dicotomia entre moderno e tradicional prevaleceu, ainda mais no período do nacional-desenvolvimentismo.

do futuro. Os modernistas fizeram um discurso original dos conceitos de civilização, cultura e nação. Voltaram-se para as raízes históricas da sociedade brasileira, mas também estavam atentos aos debates dos centros metropolitanos europeus. Esse movimento intelectual, cultural e artístico representou, assim, uma ruptura com o grupo anterior de intelectuais (geração de 1870 e da virada do século XIX para o XX – pré-modernistas), apontando novos caminhos e horizontes; fazendo releituras do passado, da realidade sócio-histórica, apontando para um alinhamento com a modernidade internacional, mas garantindo as suas peculiaridades (IBIDEM).

Nesse sentido, antes de continuarmos, achamos interessante discutir brevemente a nossa ideia de modernidade. Corroboramos com a descrição de modernidade feita por Marshall Berman:

Existe um tipo de experiência vital – experiência de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida – que é compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo, hoje. Designarei esse conjunto de experiências como “modernidade”. Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo o que é sólido desmancha no ar” (2003, p. 15).

Modernidade é, portanto, uma experiência história que a humanidade vivencia e não um modelo específico que todos os seres humanos devem seguir como é preconizado pelos autores que pregam a dualidade entre moderno versus tradicional. Isto é, existem tantas modernidades quantas realidades e idiossincrasias há no mundo. Por exemplo, pegando apenas três autores importantes, Karl Marx enfatiza em suas análises sobre esse movimento histórico as contradições que existem na realidade social. Max Weber já focou a questão da racionalidade das condutas e realidades humanas. Émile Durkheim enfatizou a importância das instituições sociais criadas na modernidade como a solidariedade orgânica e o indivíduo moral. Contudo, o termo modernidade foi utilizado em outros tempos, isto é, “várias épocas caracterizaram-se como modernas”, o que causa um paradoxo, pois há uma repetição da ideia, mas não da

experiência (RICOUER: 2008, p. 321). Por isso, Paul Ricouer afirma que essa “‘recorrência histórica’ é atestada por um discurso que se insere perfeitamente numa teoria da representação”. E continua:

Com a diferença considerável de que não se trata de uma representação entre outras, mas da representação que essa operação se dá a si mesma, uma vez que as duas figuras da representação-objeto e da representação-operação coincidem. Essa autorrepresentação afirma dar testemunho da época inteira na qual seu próprio discurso se inscreve (IDEM, p. 321).

A singularidade, então, da “nossa modernidade”, utilizando a designação desse filósofo francês, está no que Anthony Giddens chama de reflexibilidade, isto é, a “vida social moderna consiste no fato de que as práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz de informação renovada sobre estas próprias práticas, alterando assim constitutivamente seu caráter” (1991, p. 45). Com isso, surgem críticas à modernidade, principalmente ao modelo imposto por grandes centros de poder econômico e militar, cuja irradiação emana da Europa ocidental e dos Estados Unidos em relação ao mundo; e do estado de São Paulo em relação ao Brasil. Por isso surgem movimentos político-culturais com a pretensão de preservar formas de sociabilidade e organização nos mais variados estados do país. No caso específico desta dissertação, estamos interessados nos movimentos político-culturais dos sertões nordestinos, mais precisamente da defesa da vida e cultura rural com suas relações sociais. Desse modo é que Gilberto Freyre articula o Manifesto Regionalista de 1926 como uma contraposição ao movimento modernista de São Paulo, mais precisamente ao Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade, pois este último reelaborava as melhores produções artísticas internacionais para o contexto brasileiro, surgindo algo novo. Nos anos 1970 Ariano Suassuna inaugurou o movimento armorial, cujo principal foco era preservar e difundir as manifestações culturais e artísticas populares do Brasil e em particular a rural e a sertaneja<sup>30</sup>. É nessa perspectiva de crítica, principalmente depois da introdução de modelos musicais estadunidenses<sup>31</sup>, que surge, então, a arte de Elomar Figueira Mello no início dos anos 1970.

---

<sup>30</sup> Articularemos melhor essa aproximação da arte com movimentos políticos no capítulo três.

<sup>31</sup> Discutiremos a introdução da música, mais precisamente do jazz e do rock, desse país no Brasil no capítulo dois.

Ao lançar seu primeiro disco de alcance do grande público em 1972 – *Das Barrancas do Rio Gavião* – Elomar já começou a traçar a linha mestra que percorreria toda sua obra. Esse disco é composto por doze canções, a saber: *O Violeiro*, *O Pidido*, *Zefinha*, *Incelença Pro Amor Retirante*, *Joana Flor Das Alagoas*, *Cantiga De Amigo*, *Cavaleiro Do São Joaquim*, *Na Estrada Das Areias De Ouro*, *Retirada*, *Cantada*, *Acalanto* e *Canção Da Catingueira*. Ao escutar esse disco é possível ouvir essas músicas em separado, porém elas perdem o sentido de conjunto, pois há uma sequência lógica para a gravação e execução dessas canções. Ao analisarmos o conjunto dessa primeira gravação, observamos que Elomar está falando das transformações que o sertão vem sofrendo, principalmente da ida do sertanejo para a cidade em busca de melhores condições de vida e a saudade que fica de sua terra ou das pessoas que lá deixou. Dessa feita é que o músico “sertanez” canta em *Retirada*:

*Vai pela istrada inluarada/Tanta gente a ritirá/Levano só  
necessidade/Saudade do seu lugá/Qui ficô no muito longe/Bem pra lá  
do bem pra cá/Vai pela istrada inluarada/Tanta gente a  
ritirá/Rumano para a cidade/Sem vontade de chegá/.../Eu não canto  
pur suberbo/Nem canto pur reclamá/Em mîa vida de labuta/Canto o  
prazê canto a dô/E as beleza devoluta/Qui Deus no sertão botô/Vai  
pela istrada inluarada/Tanta gente a ritirá/Passano cum' tá se  
vêno/Bebeno fé e lûá (MELLO: 1972, FAIXA 9).*

Essa canção fala do sofrimento que uma pessoa tem ao deixar o lugar onde nasceu e cresceu para ir à outra região, no caso a cidade. Entretanto, o eu lírico está ciente que não é apenas ele, mas sim uma gama de gente que vai em busca de trabalho para sobreviver. Na estrofe final o eu lírico coloca os motivos de cantar, sacramentando que não canta por soberba e muito menos para reclamar, já que sua vida é sempre labuta. O que ele canta são as coisas belas do sertão que Deus criou, mas foram esquecidas, ficando apenas a fé em algo superior para dar esperança à gente sofrida dessa região<sup>32</sup>. Já na música *Canção da Catingueira* Elomar declama:

*Maria, minha Maria/Meu anjo de pés no chão/Quando tu fores pela  
estrada/Se do fundo das águas/Ouvires a canção/Não tenhas minha  
amada/Temeroso o coração/Pois são saudades/São minhas  
mágoas/Que contigo também vão/Maria, minha Maria/Não vá-se  
embora ainda não/Esqueça o xale, esqueça a rede/Esqueça até o meu  
coração/Mas não te esqueças oh! Maria/Desse nosso pedaço de chão  
(MELLO: 1972, FAIXA 12).*

---

<sup>32</sup> Nessa última estrofe há uma aproximação com a primeira música do disco – *O Violeiro* – porém não iremos discutir essa relação nesse momento, porque pretendemos alterar esta última canção como um todo, já que vemos que ela é central na discussão da obra de Elomar.

À medida que sua amada se afasta pela estrada, o eu lírico canta as suas canções de saudade. No entanto, o que mais despedaça o coração deste não é sua amada o esquecer, mas sim esquecer o seu lugar de origem, no caso o sertão. Isso é o mais que machuca o seu coração, pois ele tenta a todo o momento não deixar sua amada esquecer, deixar ou renegar o sertão. Ao colocar os sentimentos do eu lírico em relação ao sertão, Elomar faz um esforço para valorizá-lo. De acordo com o poeta, em toda a sua obra e história de vida objetivou a valorização da vida sertaneja, se empenhando inclusive para diferenciar geograficamente o sertão de outras regiões. No disco *Tramas do Sagrado* (MELLO: 2007) o compositor afirma que em termos político-sociais e geográficos nasceu na Bahia, entretanto, com o passar do tempo ele percebeu que Salvador fazia uma política bairrista em relação ao resto do estado. A capital baiana para ele se tornou um gueto segregacionista “e o sertão ficou como uma coisa de província”; a partir disso ele percebeu uma “supervalorização das coisas da capital”<sup>33</sup>. Ele intuiu que havia uma separação no estado da Bahia. A grande diferença se dava principalmente no âmbito cultural e geográfico. Em suas palavras, “minha cultura é a cultura de pés descalços, da precata salga bunda, chapéu de couro, do vaqueiro, campônica mesmo é minha cultura” (MELLO: 2007, FAIXA 10). Além disso, para ele a formação cultural do interior (sertão) pautou-se mais por uma formação cristã<sup>34</sup>. Enquanto no litoral a formação foi mais heterogênea com grande influência de religiões africanas<sup>35</sup>. A partir disso, Elomar chegou à conclusão que existem dois estados,

um estado de espírito que é o estado do sertão e outro estado de espírito também que é Salvador e recôncavo, a coisa beira-mar, onde existe uma discriminação velada, que politicamente, nos meios de comunicação, pelos regos de televisão, pelas rádios, anuncia-se que a Bahia é uma só, única, mas mentira, o sertão sempre foi abandonado (MELLO: 2007, FAIXA 10).

Devido a isso, este músico dividiu a região entre estado da Bahia e estado do Sertão como já escrevemos anteriormente, cujo gentílico deste último seria o “sertanez”<sup>36</sup>.

Essa divisão não é apenas mental, é também física, ou seja, há um espaço geográfico que ele chama de estado do Sertão. Pensamos, desse modo, que a categoria espaço é de extrema importância para demarcar fronteiras identitárias. Contudo, antes

---

<sup>33</sup> Para Elomar capital não é apenas Salvador, mas também recôncavo baiano.

<sup>34</sup> Conversa travada com Elomar em trabalho de campo realizado em julho de 2010 (28/07/2010).

<sup>35</sup> Elomar baseia-se em questões religiosas devido a sua formação protestante.

<sup>36</sup> Por isso que esse músico se autointitula “sertanez”.

de continuarmos é necessário definir o nosso entendimento desse conceito. Partimos da definição dada por Milton Santos (2008) sobre essa categoria. Para este autor, o espaço é dinâmico e não estático. Assim, o que interessa para análise é o espaço social-morado pelo homem, o seu lugar de vida, de trabalho, de manifestações culturais, ordenação e classificação do mundo, de reprodução social. Com isso, o espaço geográfico muda devido ao processo histórico, visto que também é espaço social. Quando se retira o tempo de sua análise o espaço se torna imutável, sendo mera mercadoria, o que restringe a dimensão de análise. Nesse sentido, Santos argumenta que o homem atua sobre o espaço, mas também o espaço atua<sup>37</sup> sobre o homem criando rugosidades. Estas “são o espaço construído, o tempo histórico que se transformou em paisagem, incorporado ao espaço” (SANTOS: 2008, p. 173). Destarte, o espaço é uma memória de determinado momento da humanidade. Por isso que toda sociedade mantém espaços mais ou menos familiares, pois dão a sensação de permanência e estabilidade, de ordem e equilíbrio. “Nosso ambiente material traz ao mesmo tempo a nossa marca e a dos outros” (HALBWACHS: 2012, p. 157). Um lugar recebe a impressão, a marca de um grupo e vice-versa.

Todas as ações do grupo podem ser traduzidas em termos espaciais, o lugar por ele ocupado é apenas a reunião de todos os termos. Cada aspecto, cada detalhe desse lugar tem um sentido que só é inteligível para os membros do grupo, porque todas as partes do espaço que ele ocupou correspondem a outros tantos aspectos diferentes da estrutura e da vida de sua sociedade, pelo menos o que havia de mais estável (IDEM, p. 159/160).

Não é possível, portanto, pensar em identidade sem o espaço, pois ele nos traz familiaridade com algo. Quando ficamos um tempo sem ir a algum lugar e este se modifica muito, é inevitável o choque que temos, pois antes não era assim, fazendo com que a nossa percepção sobre o local mude. Agora, caso um lugar se modifique pouco ao longo do tempo, por exemplo, o sítio em que brincávamos quando criança e chegamos lá passados vinte anos, a nossa sensação vai ser lembrar-se do passado, da época de criança, teremos um momento nostálgico. Se muita coisa se modificou, as lembranças também se transformarão abundantemente, ficando mais próximas do esquecimento. É no espaço que “nosso pensamento tem de se fixar para que essa ou aquela categoria de

---

<sup>37</sup> Não estamos defendendo um determinismo geográfico. Apenas observamos que o homem também é influenciado pelo ambiente em que vive, porém essa influencia é relativa, pois o homem transforma o ambiente de acordo com os seus pressupostos culturais e materiais.

lembranças reapareça” (IBIDEM, p. 170)<sup>38</sup>. Caso um grupo ou indivíduo não tenha a referência de espaço, pode acontecer o que Paul Ricouer chama de “reino do vazio”, ou seja, o grupo ou indivíduo não tem um lugar em que pode se apoiar, não tem um local familiar, não tem referência identitária, podendo ficar perdido no mundo, ainda mais porque é nos “confins do espaço vivido e do espaço geométrico que se situa o ato de habitar”, que se estabelece pelo “ato de construir” produzindo um “terceiro espaço”. Isto é, este último “pode ser interpretado tanto como um quadriculado geométrico do espaço vivido, aquele dos ‘locais’, quanto como uma superposição de ‘locais’ sobre a grade das localidades quaisquer” (RICOUER: 2008, p. 158). Por conseguinte, surge o problema da narrativa, ou seja, um grupo dá sentido a um espaço por meio de construções narrativas, atrelando, assim, percepções individuais e coletivas às interpretações articuladas sobre o meio em que vivem.

Se o espaço organizado é também uma forma, um resultado objetivo da interação de múltiplas variáveis através da história, sua inércia é, pode-se dizer, dinâmica. Por inércia dinâmica queremos significar que as formas são tanto um resultado como uma condição para os processos. A estrutura espacial não é passiva mas ativa, embora sua autonomia seja relativa, como acontece às demais estruturas sociais (SANTOS: 2008, p. 185).

Sua manifestação é polivalente, ou seja, em um espaço há várias tendências para dinamizar a vida social como atração de capitais, migração e colonização, mas, ao dividir o espaço entre as várias tendências, ocorre um processo mantenedor, baseado na desigualdade de repartição do espaço, de tendências herdadas da situação já existente.

Sob esse aspecto, o sertão é um espaço não apenas físico, embora geograficamente situado. Do ponto de vista cultural, um dos últimos autores a definir o sertão foi Darcy Ribeiro. No livro *O Povo Brasileiro* (2009) Ribeiro faz uma divisão do Brasil em cinco regiões culturais. Uma dessas regiões é justamente o sertão<sup>39</sup>. Esse antropólogo descreve o sertão como sendo o grande interior do Brasil. Devido as suas

---

<sup>38</sup> A lembrança reativada através do espaço não será igual ao passado. Defendemos que com o espaço haverá uma facilitação da lembrança de determinadas coisas que às vezes não reapareceriam sem esse algo para recordar.

<sup>39</sup> A caracterização que Darcy Ribeiro faz do sertão é panorâmica, ou seja, ele parte do que é comum na formação histórica do interior do Brasil. Assim, ele não considera diferenças culturais existentes na população que vive na imensidão do sertão. O caso aqui é considerar especificamente a região de Vitória da Conquista – BA, isto é, como um artista que se coloca como defensor e guardião de uma cultura entende essa mesma cultura.

dimensões espaciais, de difícil acesso durante o desenvolvimento histórico brasileiro, esse autor afirma que ele configurou-se com

um tipo particular de população com uma subcultura própria, marcada por sua especialização ao pastoreio, por sua dispersão espacial e por traços característicos identificáveis no modo de vida, na organização da família, na estruturação do poder, na vestimenta típica, nos folguedos estacionais, na dieta, na culinária, na visão de mundo e numa religiosidade propensa ao messianismo (RIBEIRO: 2009, p.307).

Essa região interiorana, a princípio, caracterizava-se como um local de criação de gado para fornecê-lo aos engenhos de açúcar do litoral. A penetração para o interior fez-se seguindo os cursos dos rios. A população ia penetrando pelo interior do Brasil à medida que o gado ia para o mesmo sentido. Com a grande distância dos centros consumidores e população escassa, as relações com os proprietários das terras e do gado tendiam a assumir “uma ordenação menos desigualitária que a do engenho, embora rigidamente hierarquizada” (IDEM, p. 309). O senhor quando estava presente se fazia compadre e padrinho, respeitador das qualidades de seus homens, o que acarretava o respeito recíproco de seus vaqueiros. Entretanto, as relações sociais eram marcadas por uma profunda hierarquização, principalmente devido à existência do latifundiário. Desse modo, o convívio cotidiano<sup>40</sup> na região entre proprietários de terras e vaqueiros caracterizava-se mais por uma relação de amos e servidores, mantendo as classes distantes. Essa hierarquização chegava a tal ponto que muitas vezes o patrão poderia decidir sobre a vida e a morte dos serviços que o desrespeitassem (IBIDEM)<sup>41</sup>.

Na atividade pastoril, o vaqueiro que se destacava pelo brio e pela coragem, era exaltado pelos companheiros, tornando-se lenda nas bocas populares (CASCUDO: 1984). A labuta do dia-a-dia para recuperar e apartar o gado nos campos dos sertões fazia-se, muitas vezes, com a cooperação entre os sertanejos, mesmo com as grandes distâncias entre estes. Nesses momentos os vaqueiros mostravam suas habilidades, o que acabou por transformar-se em festas regionais. Os cultos aos santos padroeiros e as festividades advindos do trabalho proporcionavam às famílias um convívio social que resultava em festas, bailes e casamentos (RIBEIRO: 2009, p. 311/312). O vaqueiro,

---

<sup>40</sup> Entenda-se convívio em todos os âmbitos.

<sup>41</sup> Mesmo sendo um livro ficcional, podemos ver bem esse exemplo no conto Gente da Gleba do livro Tropas e Boiadas de Hugo de Carvalho Ramos (2010), em que o coronel (patrão) chega a decidir sobre a vida e a morte de seus vaqueiros.

além de trabalhar no manejo do gado, tinha um papel importante na transmissão de informação. Ao levar o gado para os entrepostos comerciais no litoral, ficava sabendo de notícias que eram espalhadas/transmitidas pelas paradas das suas viagens.

Nessa interação entre espaço e cultura, Elomar enxerga nos sertões o seu local de referência. Mas essa referência não diz respeito a todos os sertões do Brasil. Ele especifica uma região na qual afirma que tem cultura, costumes, linguagem e paisagem próprias. Essa região é o sertão nordestino, cuja denominação criada pelo artista é estado do Sertão. Já podemos observar aqui um princípio de tentativa de identificação de um espaço em que se configurou e se desenvolveu uma identidade sertaneja. Na música *Na Quadrada das Águas Perdidas* Elomar canta: “*Da Carantonha mili léguas a caminhá*”<sup>42</sup> e “*Onte pr’os norte de Mina o relampo raio*” (MELLO: 1978, DISCO 01, FAIXA 02). Esses trechos já passam a delinear um espaço físico do que seria o sertão imaginado pelo autor. A região cantada, desse modo, parte da serra da Carantonha andando mil léguas de raio, passando pelo norte de Minas Gerais no vale do Jequitinhonha. Com isso, Elomar tenta delimitar uma fronteira geográfica entre o que ele considera como sertão e o que ele chama de litoral ou outra região geográfica como zona da mata e agreste.

Em outra música Elomar canta a “*Patra véa do sertão/Terra donde eu nasci/Teus campo de sequeidão/Me alembra ôtro sertão/Qui a Sagrada Letra canta/Bem muito lonjo daqui/Pl’as banda da Terra Santa/Nos campo de Abraão/No sertão do Rei Davi*” (MELLO: 1993, FAIXA 03). Visto como pátria, esse sertão não pertenceria a nenhum estado da Federação em específico, mas seria como um espaço ao mesmo tempo autônomo e dependente de outros lugares. A pátria está impregnada de um sentimento de pertencimento que um grupo tem, não apenas social e cultural, mas também territorial. Com isso, Elomar define bem que há sim um lugar que podemos dizer que faz parte de uma identidade sertaneja. Outro ponto que podemos colocar é a referência direta feita à Terra Santa citada na Bíblia. Isso acontece de forma metafórica devido às similaridades entre a caatinga brasileira e o deserto da Palestina/Israel; ou seja, um lugar árido, de difícil locomoção com uma população sofrida, tendo a religiosidade como um de seus baluartes. Tanto é que podemos observar a mesma referência na música *Faviela*: “*Manda priguntá se a vida/Pr’essas banda miorô/É qui*

---

<sup>42</sup> Carantonha é uma serra perto de Vitória da Conquista.

*lá nos Impredado/Nossa luta inté faiz dó!/Se a fulo do gado/Do gado maió/De todas mûnça/Se as cria vingo/Da roça/Só indaga/Das mendioca só/Plantada na incosta/Do mato-cipó*” (MELLO: 1983, DISCO 01, FAIXA 03) Nessa música, quando Aparício<sup>43</sup>, ao se referir como “anda” a região onde a Madrinha dele mora, pergunta se a vida melhorou e comenta que em sua terra natal está complicado viver, pois devido à seca, as criações e as plantações não “vingaram”, apenas as mandiocas plantadas na beira de uma mata, local de maior umidade. Dessa feita, o espaço que compreende o sertão é árido, ou semiárido, lugar de difícil sobrevivência devido à escassez de água e ao solo pedregoso, ou seja, as raízes das plantações não se aprofundam no solo, sendo complicado extrair nutrientes suficientes da terra e, portanto, dão poucos frutos.

Devido ao solo pedregoso e seco, a maior parte da população vive ao longo dos cursos de água. A principal atividade econômica é a criação de gado e bode. Por conseguinte, boa parte dos empregos oferecidos na região estão ligados as atividades pecuária e caprinocultura. Isso se deve muito à resistência que esses animais têm à seca. Destarte, podemos ver essas características, descritas anteriormente por Darcy Ribeiro e Câmara Cascudo, na cena em que Aparício chega à casa de sua Madrinha a mando de seu pai na ópera *Faviela*: “*Tem presa das bota/Chapéu muntaria/Apois qui Amia/Íantes de rompê o dia/Vai junto c’as frota/Lá pras Aligria/Pras bespa das boda/De Caçula e Fia/Cum priijistença/Alembra qui é proxa/E já quaji às porta/A vinda do Grande Rei/Jesuis, o Nosso Redentô*” (MELLO: 1983, DISCO 01, FAIXA 03). Depois de se apresentar, Aparício fala para sua Madrinha que no outro dia ele partirá com a comitiva de vaqueiros que estavam a conduzir o gado para algum destino de maior alegria. Nesse ponto ele lembra as vestimentas de um vaqueiro “sertanez” com a bota, o chapéu e a montaria. Ao final faz referência direta ao cristianismo com a figura de Jesus Cristo, dizendo que estão quase as portas da vinda do retorno do filho de Deus, visto que no cristianismo há a crença no retorno de Jesus para redimir os pecados do mundo e levar os justos para a presença de seu pai.

As figuras dos vaqueiros conduzindo comitivas, como na ópera e na música *Faviela*, são a todo o momento explicitadas nas canções de Elomar, como podemos ver nos versos da canção *História de Vaqueiros*: “*Mais foi tanto dos vaquêro/Qui renô no meu sertão/Qui cantano o dia intero/Nun menajo todos não/Juão Silva do Ri-das-*

---

<sup>43</sup> Aparício é quem canta esses trechos para sua Madrinha.

*Conta/Antenoro do Gavião/Bragadá lá das Treis Ponta/Tiquiano do Rumão/.../Mermo cantano um dia intero/Nun menajo meus irmão*” (MELLO: 1983, DISCO 01, FAIXA 02). Como podemos observar, nessa música o eu lírico faz uma homenagem aos vaqueiros que reinaram durante tanto tempo nos sertões onde nasceu, citando inclusive o nome de alguns. Mas, ao mesmo tempo afirma que, mesmo cantando o dia inteiro, não consegue homenagear todos, porque são muitos. No final o eu lírico se coloca como irmão desses vaqueiros, ou seja, é um herdeiro direto desse estilo de vida, com as andanças e as cantorias. Assim, a importância dos vaqueiros na obra desse músico da caatinga deve-se ao fato de que antigamente estes é que traziam e levavam recados, traziam mercadorias, eram crentes em Deus, faziam o intercâmbio entre as pessoas, principalmente em momentos de festas, preservavam a tradição dos tropeiros, das viagens e das travessias, como a Bíblia fala em relação aos Hebreus. Quando os vaqueiros/tropeiros se encontravam, festejavam por meio de cantorias. Apesar de hodiernamente existir poucas comitivas, as cantorias foram preservadas na cultura sertaneja nordestina, pois representam a cultura oral da região.

A manifestação da oralidade dá-se através de um modo de “pensar paratático, agregativo, redundante, conservador, agonístico, próximo ao cotidiano” (RAMALHO: S/D, p. 07/08). Sua lógica não é a formal do discurso científico, pois dá ênfase ao inusitado, à surpresa. É uma racionalidade concreta. A preservação se deu, em grande parte, pelo continuum entre cultura oral e cultura escrita (RAMALHO: S/D; 2003). Por esse motivo é que esse músico “sertanez” enfatiza tanto a cultura popular dos sertões nordestinos em suas canções, pois coloca em sua obra um cunho político de preservação da cultura sertaneja ao tentar escrever as tradições orais para não se perderem ao longo do tempo. Essa perda acelerou-se com o avanço da modernidade. Um exemplo citado por Elomar desse esquecimento ou, em suas palavras, encobrimento da cultura sertaneja com seus dramas, alegrias, cotidiano, entre outros, aconteceu com a história da seca da década de 1890 declamada na canção *Puluxias*: “Gonsalin era um tropêro qui passô a vida andano/De janêro a janêro camêava todo ano/Derna qui perdeu seu pai na fome do Noventinha/Só deiz ano ele tinha” (MELLO: 1978, DISCO 2, FAIXA 20). Nesse trecho, Elomar elucida a seca da década de 1890 no Nordeste<sup>44</sup>, o que acarretou muita fome e, conseqüentemente, mortes. As melhores terras ficavam com os grandes

---

<sup>44</sup> Esta foi uma das maiores secas já registradas no Nordeste.

latifundiários, implicando a fome ou a migração dos mais pobres. Gonsalin foi uma pessoa que perdeu seu pai nessa seca, obrigando-o a sair pelos sertões para “ganhar” a vida. Ao escrever esses trechos, Elomar procurar trazer à tona o sofrimento das pessoas do sertão. Esse sofrimento foi radicalizado com o avanço do capitalismo. Daí o artista afirmar que as pessoas que vivem a labutar nos sertões foram esquecidas pelo poder público, não havendo quase referência ao sofrimento delas. Quando há referência a essas pessoas, é como consequência das secas que comprometem os grandes latifúndios, afetando, assim, os mais poderosos (ALBUQUERQUE JR.: 2011), como aconteceu no final da década de 1890 com o prolongamento da seca. Com isso, Elomar criou uma instituição cultural (ONG), cujo nome é Fundação Casa dos Carneiros. Seu objetivo é preservar e difundir sua obra, além de incentivar outros artistas “sertanezes” a divulgarem a sua cultura e seu trabalho, isto é, transcrever para o papel a cultura oral da caatinga nordestina a fim de preservá-la. Assim sendo, algumas das características dessa continuidade entre oral e escrito são:

a) inspiração divina e ginástica mental: em que a música, num certo sentido, pode provir de inspiração, mas também ser resultante da manipulação e reorganização, através de trabalho árduo e concentrado, de vocabulário preexistente; b) improvisação e composição: os quais, aparentemente, são tidos como processos diferentes, mas que podem ser vistos como duas formas de uma mesma coisa [...]; c) pré-composição – composição – revisão, etapas integrantes da criação prévia de uma peça, que são tanto aplicáveis entre compositores de música erudita ocidental, que dependem da notação musical, quanto entre aqueles que não dispõem dessa tecnologia (RAMALHO: S/D, p. 09/10)<sup>45</sup>.

Nessas características há os momentos de improvisações, dos deslumbramentos, normalmente feitos nos períodos de cantoria, de interação com o público, mas também há tempos de produção sistematizada, principalmente nas ocasiões de preparação para a cantoria, ou nas performances dos artistas que executam ou não uma canção tal qual a pauta lhe foi dada. Um bom exemplo disso é a execução que Sivuca faz do *Frevo dos Vassourinhas* em apresentação de 1977 com Rosinha de Valença, em que este mestre da sanfona mostra sete perspectivas diferentes de tocá-la. Sivuca primeiro refresca a memória da plateia, executando o frevo da maneira que a maioria das pessoas conhecem. Depois o mestre paraibano executa-a<sup>46</sup> de acordo com várias tradições

---

<sup>45</sup> Esta autora retira essas ideias de Bruno Nettl (1983).

<sup>46</sup> As notas se repetem na execução de outras tradições culturais, modificando apenas a perspectiva.

culturais como a chinesa, dos países árabes, da ex-URSS, da Argentina e da Escócia. Antes do final ele mostra como seria o *Frevo dos Vassourinhas* em uma quarta-feira de cinzas em Pernambuco. Nessa toada, a música tem um caráter fúnebre, fazendo referência ao final do carnaval e à volta à vida normal. Após essa perspectiva, o músico fala que é bom mesmo tocar esse frevo em uma terça-feira de carnaval em que ela é executada com muito ânimo por ser o último dia de festa. Como Adalberto Paranhos nos lembra, Sivuca leva-nos com essa apresentação a recolher “timbres, ritmos e harmonias que expressam componentes musicais mais ou menos solidificados na construção da identidade musical de tais países” (2004, p. 30). Isso implica que a partitura não é lida de maneira neutra por um músico. Ele sempre a interpreta. Ao interpretá-la já há todo um arcabouço cultural por trás da leitura da partitura que o orientará em sua execução. Isso acontece porque “interpretar implica também compor. Inevitavelmente, quando alguém canta e/ou apresenta uma música sob essa ou aquela roupagem instrumental, atua igualmente, num determinado sentido, como compositor. O agente opera, em maior ou menor medida, na perspectiva de decompôr e/ou recompor uma composição”. Nesse sentido, nenhum compositor ou autor consegue manter sua obra como uma ilha isolada do restante do mundo. Sempre há a possibilidade de uma nova versão ir à contramão da intenção original do seu criador (IDEM: 2004, p. 25/26). Por conseguinte,

As interpretações ambíguas dos signos musicais são provavelmente as mais poderosas fontes de inovação e transformação musical, isto é, quando certas circunstâncias sociais estimulam o desenvolvimento de uma maneira idiossincrática de ouvir música, em vez daquela aprovada culturalmente, é mais provável que se componham músicas abertas a novas direções.

Dessa maneira, [...] as variedades de discurso sobre a música são provavelmente as mais confiáveis fontes de informação sobre os diferentes tipos de discurso musical. As maneiras pelas quais as pessoas “situam” a música “dentro de outros modos de atividade social”; as classificações, metáforas, similaridades, metonímias, analogias e outros meios que utilizam para incorporá-la na textura desse “padrão de vida particular”; e as decisões que tomam pela – ou por causa da – performance musical são pistas vitais na descoberta de gramáticas musicais e de tipos de pensamento e inteligência envolvidos no fazer das músicas do mundo (BLACKING: 2007, p. 206).

Isso também é observado em Elomar Figueira Mello. Para exemplificar discutiremos a música *O Peão na Amarração*<sup>47</sup>.

(1)Inconto a sulina amansa/Ricostado aqui no chão/(3)Na sombra dos imbuzêro/Vomo intrano in descursão/(5)É o tempo qui os pé discança/E isfria os calo das mîa mão/(7)Vô poiano nessa trança/A vida in descursão/(9)Na sombra dos imbuzêro/No canto de amarração/(11)Tomo falano da vida/Fela vida do pîão/(13)Inconto a sulina amansa/E isfria os calo da mão/(15)U'a vontade é a qui me dá/Tali Cuma u'a tentação/(17)Dum dia arresolvê/Infia os pé pelas mão/(19)Pocá arrôcho pocá Cia/Jogá a carga no chão/(21)I rinchá nas ventania/Quebrada dos chapadão/(23)Nunca mais vim nun currá/Nunca mais vê rancharia/(25)É a ceguêra de dexá/Um dia de sê pîão/(27)Num dançá mais amarrado/Pru pescoço cum cordão/(29)De num sê mais impregado/E tomém num sê patrão/(31)U'a vontade é qui me dá/Dum dia arresolvê/(33)Jogá a carga no chão/Cumo a cigarra e a furmiga/(35)Vô levano meu vivê/Trabaiano pra barriga/(37)E cantando inté morrê/Venceno a má fé e a intriga/(39)Do Tinhoso as tentação/Cortano foias pra amiga/(41)Parano ponta c'as mão/Cumo a cigarra e a furmiga/(43)Cantano e gaiano o pão/Vô cantano inconto posso/(45)Apois sonhá nun posso não/No tempo qui acenta o almoço/(47)Eu soîn qui num sô mais pîão/U'a vontade é a qui me dá/(49)Dum dia arresolvê/Quebrá a cerca da manga/(51)E dexá de sê boi-manso/Dexá carro dexá canga/(53)De trabaia sem discanso/Me alevantá nos carrasco/(55)Lá nos derradêro sertão/Vazá as ponta afia os casco/(57)Boi turuna e barbatão/É a ceguêra de dexá/(59)Um dia de sê pîão/De nun comprá nem vendê/(61)Robá isso tomém não/De num sê mais impregado/(63)I tomém num sê patrão/U'a vontade é a qui me dá/(65)Dum dia arresolvê/Boi turuna e barbatão/(67)Toda vez qui vô cantá/O canto de amarração/(69)Me dá um pirtucho na güela/E um nó no coração/(71)Mais a canga no pescoço/Deus ponho pru modi Adão/(73)Dessa Lei nunca mi isqueço/Cum suó cumê o pão/(75)Mermo Jesus cuano moço/Na Terra tomém foi pîão/(77)E toda vez qui eu fô cantá/Pra mim livrá da tentação/(79)Pr'essa cocêra caba/Num canto mais amarração (MELLO: 1980, FAIXA 6).

Essa música apareceu pela primeira vez ao público no disco *Parcelada Malunga*, gravado juntamente com o pianista Artur Moreira Lima no ano de 1979, vindo a público no ano seguinte. A canção começa a ser tocada com um violão simples bem calmo, alternando dedilhados com batidas de acordes. Durante toda a execução da música será repetida essa sequência. Após essa pequena introdução instrumental o cantor entra com a voz sendo acompanhado pelo violão de forma bem serena. Nessa parte o violão faz o soprano junto com a voz. Do sétimo ao décimo versos a voz se torna um pouco mais forte, enfatizando-os. Ao final do décimo verso há uma pequena pausa na voz quando entra um violino que ficará no plano de fundo dando um tom de calma até o final da música. Nos versos seguintes (onze ao catorze) a voz volta no mesmo

<sup>47</sup> Transcreveremos essa canção na íntegra para melhor entendimento.

ritmo do começo se tornando mais forte dos versos quinze ao dezessete. Dos versos dezoito ao trinta entra um dueto dando mais ênfase a esse trecho, chegando ao clímax da canção, pois expõe o pensamento do eu lírico. Nesse trecho tanto o violão quanto o violino são tocados com um pouco mais de força para acompanhar a evolução das duas vozes. Dos versos trinta e um ao quarenta e sete o dueto volta ao mesmo ritmo do início da música. Contudo, há uma pausa entre os versos trinta e três e trinta e quatro para um solo de violão e violino, mantendo no início um ritmo pouco mais acelerado, para no final abrandar e começar novamente o dueto, voltando à toada de violão e violino de forma calma. O segundo instrumento ganha mais ênfase dos versos quarenta e quatro ao quarenta e sete em relação ao primeiro. Dos versos quarenta e oito ao sessenta e três as duas vozes ganham mais força, pois volta novamente ao clímax da canção, repetindo a sequência sonora do dueto anterior. Ao final dessa parte há um dedilhado de violão muito breve para logo voltar as duas vozes cantando os próximos três versos e voltar ao dedilhado solo de violão. Após esse dedilhado as vozes em dueto ficam mais calmas por quatro versos (sessenta e sete ao setenta) para ficar mais forte até o final da canção. Assim, na execução da música há o entrelaçamento do violão, instrumento típico dos violeiros nordestinos, e o violino, utilizado mais em músicas orquestrais, de concerto, de filarmônicas etc. Esse entrelaçamento pode ser percebido com a aproximação de Elomar<sup>48</sup> com o movimento armorial, idealizado por Ariano Suassuna, inaugurado no início da década de 1970. A pretensão desse movimento era descortinar as “raízes” culturais do Brasil, misturando o erudito com o popular. Ora, a própria composição da música desse artista “sertanez”, então, segue o movimento histórico nordestino da década de 1970 que via transformações profundas no meio de vida da população dessa região, principalmente com a desvalorização de sua cultura e a valorização da cultura moderna.

Já a letra de *O Peão na Amarração* pode ser interpretada de várias maneiras. Privilegiaremos duas interpretações: uma sendo como ela foi usada durante a ditadura militar e a outra como o autor entende o significado da mesma. No nosso primeiro trabalho de campo realizado em julho de 2010, a convite do compositor, fomos à fazenda Casa dos Carneiros para conhecê-la e assistir a uma ópera sua encenada e gravada em 2004 no Centro Cultural Banco do Brasil de Brasília, cuja cópia acabava de

---

<sup>48</sup> Elomar Figueira Mello nunca fez parte do movimento armorial, mas tinha grande proximidade, principalmente, com o conjunto musical Quinteto Armorial como ele mesmo expõe no livro *Sertanílias* (2008).

chegar. Nesse meio tempo conversamos muito e tomamos alguns goles de pinga para esquentar o corpo, pois estava muito frio. Quando terminamos de conversar já era muito tarde, algo em torno das vinte e duas horas. O filho de Elomar, João Omar, se prontificou a levar-nos de volta para a cidade, já que o compositor dormiria em sua fazenda. No meio do caminho fomos conversando um pouco sobre a obra de seu pai até que chegou um momento que o maestro comentou sobre as interpretações que alguns intelectuais faziam dela. Para exemplificar, ele usa a música acima citada, principalmente nos versos em que o eu lírico afirma ter esperança de um dia não haver nem empregado e nem patrão nas relações entre os homens. De acordo com João Omar, esses versos foram interpretados como uma crítica ao capitalismo, como sendo pró-comunismo, ainda mais no período que ela foi composta, coincidindo com o final da ditadura militar, reabertura política e um novo fôlego para o movimento operário e camponês no Brasil. Pudemos observar isso na IX Semana de História<sup>49</sup> da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás, quando apresentamos a comunicação oral “*Lá na Casa dos Carneiros: Elomar, um malungo do sertão*”. Depois que expusemos o trabalho começou o debate. Durante este, várias pessoas defenderam a ideia de Elomar ser um comunista nos moldes dos ativistas dos anos 1970, pois sua obra começou nesse período e boa parte dela critica a sociedade capitalista, como se pode ver nas músicas *O Violeiro*, *O Canto do Guerreiro Mongoió*, *Curvas do Rio* etc<sup>50</sup>. Na época estávamos de pleno acordo com essas visões, chegando a defendê-las. Todavia, no final de julho de 2010 (como dito anteriormente) fomos para Vitória da Conquista conhecer Elomar. Nas conversas que tivemos com ele mudamos de perspectiva quanto a sua obra, apesar de serem totalmente legítimas as interpretações feitas pelas pessoas que participaram da semana e por nós mesmos na época. Essa mudança de perspectiva não foi apenas por conversar com o músico; deveu-se também a uma mutação teórica após a leitura de autores pós-coloniais como Edward Said (2008; 2011), Homi Bhabha (2010) e Spivak (2010) e pela leitura de *Epistemologias do Sul*, organizado por Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses (2010). Após as leituras, essa nova perspectiva manteve a crítica ao sistema capitalista, porém mudou o ponto de partida. Se antes o ponto de partida era uma crítica ao capitalismo assentada em uma ideologia comunista, agora é

---

<sup>49</sup> A semana foi realizada em junho de 2010, ou seja, antes da conversa com João Omar.

<sup>50</sup> Não analizaremos agora essas músicas, pois mais para frente faremos referência a elas.

uma crítica a esses dois sistemas, assentada em outro período da história, no caso na Idade Média europeia.

Destarte, é legítimo pensar que os mesmos versos buscam uma perspectiva em que as pessoas viviam em regime comunal, sendo livres para desenvolverem a alma e/ou o espírito e/ou o corpo. Ora, com isso, alguns autores criticam que Elomar é um aristocrata nos moldes coloniais ou feudais e prega uma volta ao patriarcalismo de outrora do nordeste brasileiro, ou senão ao feudalismo. Essa pode até ser uma interpretação possível; porém, preferimos pensar que essa sociedade está no imaginário do artista, como ele mesmo falou nas entrevistas concedidas a Simone Guerreiro (MELLO: 2007), Elson de Souza Ribeiro (1996) e como André-kees de Moraes Schouten (2010) defende em sua dissertação, além de afirmar isso para nós nas conversas durante os trabalhos de campo. Nessa canção, assim, podemos considerar que os versos cantados no momento do coro são a perspectiva de um mundo melhor orientado pela religião, pela “tradição” e pela honra; em outras palavras, Elomar busca ser senhor de sua própria vida terrena, tendo liberdade de escolher os rumos da mesma, ancorando-se na tradição oral da região onde nasceu, cresceu e vive. Por isso que o artista procura escrever a cultura oral que aprendeu na região declamada em seus versos. Daí, a dicotomia entre oral e escrito não faz sentido na linguagem musical. A diferença existente está mais atrelada a diferenças de grau do que a diferenças de nível (RAMALHO: 2003). A partir disso,

A cantoria nordestina – também cognominada repente, desafio, improviso cantado, cantoria da viola – significa arte poético-musical, considerada como cristalização de sobrevivências das tradições que se imbricam no processo de miscigenação racial, forjando uma arte que se configura como tipicamente regional. Como uma das formas populares de manifestação artística poético-musical do Brasil, circunscreve-se, principalmente, à zona sertaneja da região nordestina. Embora, em todos os seus elementos constitutivos, seja parte da cultura rural, ela também pertence – de fato – à cultura urbana. Várias das razões para sua expansão têm sido as contínuas migrações dos nordestinos, fugindo das secas periódicas, e sua consequente inserção nos meios de comunicação, que tem possibilitado a abertura de novos espaços em outros pontos do país. Essa situação vem ampliando, geograficamente, a atuação dos profissionais de Cantoria. Por isso, é lícito dizer que a cultura brasileira contemporânea experimenta continuamente a dialética entre os valores culturais do mundo rural e as imposições da vida urbana (RAMALHO: S/D, p. 3).

A cantoria é desenvolvida através dos cantadores. Estes fazem parte do imaginário popular nordestino por trazer alegria e notícias de outros lugares. Os

cantadores são os intérpretes das sensibilidades, dão as notícias, fazem o papel de jornalistas, tendo mais respaldo social do que os meios de comunicação de massa, pois estão com seus iguais (IDEM). Comumente esses intérpretes eram os vaqueiros/tropeiros, porém essa profissão não é mais tão comum. Dessa forma, os cantadores modernos foram caracterizados por Câmara Cascudo como pequenos plantadores, sitiantes, meeiros, mendigos, cegos, deficientes físicos, mas que nunca se recusam a um desafio de versos. “Não podem resistir à sugestão poderosa do canto, da luta, da exibição intelectual ante um público rústico, entusiasta e arrebatado” (1984, p. 127). Todavia, os desafios não são feitos ao bel prazer de alguém. Por isso, a “cantoria sertaneja é um conjunto de regras, de estilos, de tradições que regem a profissão de cantador” (IDEM, p. 166). Ela elucubra bem “estados de hipertensão, de macromegalia espiritual. Malvestidos e alimentados, cantando noites inteiras por uma insignificância, os cantadores apregoam riquezas, glórias, forças, palácios, montões de pedrarias, servos, cavaliças, conforto, requintes, armas custosas, vitórias incessantes” (IBIDEM, p. 171). Representam a vida real, a vida imaginária, a fantasia que perpassa suas imaginações. Apregoam críticas à realidade, às suas injustiças, aos seus dramas com requintes das cantigas de escárnio. Os cantadores representam a memória viva da cultura (RAMALHO: S/D). Procuram cantar a vida cotidiana, as transformações da vida rural. Buscam preservar, pelo menos na memória, o ambiente roçaliano da qual fala Elomar. “Estão todos unificados pela identificação com o mundo rural, pelo linguajar específico da região, pelos hábitos comuns de convivência social, pela relação com a natureza, pelos mesmos sentimentos da religiosidade e da moral tradicional cristã” (IDEM, p. 05).

Como uma pessoa educada na primeira infância na zona rural de Vitória da Conquista, onde conheceu vários vaqueiros/tropeiros, cantadores e aprendeu a configuração sociocultural da “vida roçaliana” (MELLO: 2007), Elomar procura defender esses aspectos que estavam sendo transformados pelo incremento do capitalismo em sua cidade natal. Na ópera *Auto da Catingueira* (1984), dividida em abertura e cinco cantos, o narrador/cantador na *Abertura* diz: “*Sinhores, dono da casa/O cantado pede licença/Pra puchá a viola rasa/Aqui na vossa presença/Pras coisa qui vô cantano/Assunta imploro atenção*”. O cantador, todavia, não é personagem da história, ele apenas está contando/narrando a mesma como podemos ver nos seguintes versos: “*Sinhô me seja valido/Inquanto eu tive cantano/Pra qui no tempo*

*currido/Cumprido tenha a missão/.../Foi lá nas banda do Brejo/Muito bem longe daqui/Qui essas coisa se deu/Num tempo que num vivi*". Esta ópera conta a história de *Dassanta*, cuja beleza era incomparável no sertão onde morava. No entanto, sua beleza se tornou uma sina, uma maldição para a garota, pois em todas as festas, feiras, cantorias de que participava os homens disputavam o coração dela, acabando, no final, em morte. Isso aconteceu até quando ela conheceu um tropeiro por quem se apaixonou. No último canto o tropeiro entrou em um desafio de cantoria com um cantador vindo do norte. À medida que os dois trocavam versos, o ambiente entre ambos ia se estremecendo, aproximando-se do lado pessoal. Nesse momento, *Dassanta* pediu para os dois pararem, uma vez que não valia a pena continuar, já que estavam marcando um duelo de honra, ou seja, que apenas um sairia vivo. Esse canto tem como penúltima fala a da personagem principal, não mostrando o duelo. No final, os três morrem como fala o narrador/cantador. Podemos ver, destarte, que quem conta a história é o cantador, que não faz parte diretamente da história da ópera, mas é de extrema importância, inclusive porque transmite os ensinamentos que aprendeu com os mais velhos, repassando-os para frente, para as gerações mais novas.

Outro ponto que podemos perceber nas canções de Elomar é a escrita e o cantar peculiares do artista. De acordo com ele, boa parte de suas músicas são escritas e cantadas em "linguagem dialetal, sertaneza" (MELLO: 1995, FAIXA 9). A linguagem dialetal caracteriza-se por ser uma "forma de língua como variedade regional sem o status e o prestígio sociocultural da própria língua. [...] Uma língua se dialetiza quando toma, segundo as regiões onde é falada, formas notadamente diferenciadas entre si" (DUBOIS, Jean. APUD. BONAZZA: 2006, p. 100, nota 213). Essas diferenças são chamadas de variação. Esta é o

fenômeno no qual, na prática corrente, uma língua determinada não é jamais, numa época, num lugar e num grupo social dados, idêntica ao que ela é noutra época, em outro lugar e em outro grupo social. [...] De acordo com L. Hjelmslev, a variante é uma forma de expressão diferente de outra quanto à forma, mas que não acarreta mudança de conteúdo em relação a essa outra (IDEM, p. 99, nota 211).

Por isso, então, a arte de Elomar é expressa em língua portuguesa. Mas essa expressão está muito próxima da fala do sertanejo, ou seja, o músico busca conciliar a fala com a escrita. Podemos caracterizar a música desse artista "sertanez" como uma "palavra cantada" (RAMALHO: S/D), isto é, este músico, ao tentar harmonizar a fala

com a escrita, procura fazer o mesmo com o ritmo e a melodia, enfatizando a repetição de notas como nas músicas *O Violeiro*, *Cantiga de Amigo* e *O Peão na Amarração*<sup>51</sup>. De acordo com Elba Braga Ramalho (S/D), a repetição é um dos recursos mais utilizados pelo cantador na cantoria, pois na apresentação usa dos mesmos estilos, mas com conteúdos diferenciados que estão ajustados ao contexto, emergindo renovados. “Portanto, a repetição renovada não deixa de ser também um modo de preservar a tradição” (IDEM, p. 12).

A importância da língua “sertaneza” para esse artista está no fato de que sem o seu conhecimento não “será possível, ao sujeito, conhecer com mais abrangência a cultura de seu povo, o perfil de sua gente, de sua nação” (SIMÕES, KAROL & SALOMÃO: 2006, p. 12). Logo, a língua carrega consigo a identidade de uma população. As gírias, as rimas, os sotaques, as maneiras de falar, as construções das frases, os vícios de linguagem variam ao longo do tempo, fazendo com que indivíduos se reconheçam como pertencentes a um grupo social, podendo, em alguns casos, identificar até a região de onde veio uma pessoa. Isso acontece porque a linguagem utilizada é compartilhada ao longo do tempo por um grupo social, por uma cultura. A língua, dessa forma, estaria relacionada com o autorreconhecimento do indivíduo. Fora esse aspecto, ela ainda teria o poder de delimitar a “fronteira”<sup>52</sup> invisível da região<sup>53</sup>. “Isso se deve ao fato de que, sob uma perspectiva histórica, a língua estabelece o elo de ligação entre a esfera pública e a privada, e entre o passado e o presente, independentemente do efetivo reconhecimento de uma comunidade cultural pelas instituições do Estado” (CASTELLS: 2010, p.70).

Entretanto, Elomar não escreve suas músicas apenas em linguagem dialetal. Ele também se utiliza da norma culta da língua portuguesa, como podemos ver em canções como *Cantiga de Amigo*, *Cavaleiro do São Joaquim*, *Canção da Catingueira*, *Deserança*, entre outras. Mas todas as canções seguem o seu eixo temático de composição, a saber: valorização dos sertões, das vidas dos sertanejos, das culturas populares, do cotidiano, da religiosidade, da crítica à modernidade. Nesse sentido, podemos identificar pelo menos duas variantes na língua escrita e cantada por Elomar

---

<sup>51</sup> Existem outras canções cujo soprano tem pouca variação de notas.

<sup>52</sup> Fronteira no sentido de diferenciar culturas, não sendo demarcada geograficamente por uma linha para mostrar o limite de um país, por exemplo.

<sup>53</sup> Por exemplo, muitas pessoas, ao conversarem com um soteropolitano já o identificam, com a Bahia, assim como em outros lugares.

em sua obra. Por um lado está o emprego da escrita e da fala cultas, mais utilizadas quando escreve canções com influência de temas medievalizantes e religiosos (SIMÕES, KAROL & SALOMÃO: 2006), como nos versos que se seguem: “*Cavandante eu sou/Por este reino sem fim/Meu cavalo voou/Procurando o lugar/Que minha vó cantava pra mim/Eu menino do São Joaquim/Cavaleiro do São Joaquim*” (MELLO: 1972, FAIXA 07). Por outro lado, estão os temas ligados à vida, a paisagem e a história dos sertões, cuja fala e escrita estão muito próximas das manifestações orais da população da região cantada pelo músico, como pôde ser mostrado em algumas canções analisadas (SIMÕES, KAROL & SALOMÃO: 2006). Como o próprio músico nos disse em trabalho de campo, toda sua arte busca preservar as culturas populares do Brasil. Nessa preservação, seu foco principal é justamente a defesa do vernáculo da língua portuguesa, inclusive com todas as suas variações. Por isso que ele mesmo diz ser um nacionalista e crítico da cultura moderna artificial exportada para o mundo, tendo como seu grande difusor os Estados Unidos.

## Capítulo 2. Nacionalismo, identidade e música

Em vários momentos Elomar deixa bem claro o seu nacionalismo, como pode ser visto em entrevistas concedidas a jornalistas, em escritos publicados em seu site ou mesmo em músicas em que critica abertamente o modelo imposto às culturas do país pela americanização do Brasil, além das conversas que tivemos nos dois encontros com ele em julho de 2010 e 2011. Nessas conversas, o músico reiterou que a sua obra busca valorizar a cultura sertaneja do país. Porém, ao mesmo tempo, o foco de sua produção artística não é apenas a valorização do sertão. Ele foca todas as culturas brasileiras, pois entende que em um país continental não é possível existir apenas uma cultura e sim múltiplas. Entretanto, ele também entende que essas culturas podem ser “puras”, não no sentido de não ter contato com outras manifestações culturais, mas sim no sentido de não haver interferências impostas de estrangeirismos ou modismos voltados para o exterior, a fim de agradar “gringos”, principalmente os estadunidenses. Por isso Elomar, a todo o momento, critica a política dos Estados Unidos de exportar uma cultura comercial e artificial para o mundo.

Por considerar as várias culturas existentes no Brasil, um dos temas mais presentes na obra de Elomar é o problema da identidade cultural, como foi mostrado no capítulo um. No primeiro capítulo focamos a identidade sertaneja que esse artista canta em várias de suas canções. No entanto, sua visão sobre esse tema foca também o problema da identidade nacional brasileira. Seguindo os caminhos de Gilberto Freyre no Manifesto Regionalista de 1926 e de Ariano Suassuna com o Movimento Armorial, a partir do final dos anos de 1960<sup>54</sup>, Elomar busca valorizar as várias culturas regionais que formam o Brasil, por isso que em sua juventude compôs alguns sambas, pois seria uma forma de valorizar a “típica” música carioca. Em suas palavras: “Naquela época todo mundo se preocupava com arte, com cultura. A gente queira ler obras belas, falar bonito. Quando fiz esses sambas (*Naquela Favela, Samba do Jurema, O Robot e Mulher Imaginária, grifo nosso*) ainda procurava um rumo, seguindo a influência da época [...]. Hoje é tudo vagabundo, malfeito (O ESTADO DE SÃO PAULO: Caderno

---

<sup>54</sup> O Movimento Armorial foi fundado oficialmente em dezoito de outubro de 1970 com uma apresentação da Orquestra Armorial de Câmara, com a exposição de gravuras, pinturas e esculturas na igreja de São Pedro dos Clérigos no Recife. Porém, a preparação para esse evento e a formação dos artistas sob os auspícios da arte armorial remontam o final dos anos 1960 (VARGAS: 2007).

C2+música, p. D8, 15/09/2012). Sua perspectiva, nesse sentido, de valorização das culturas regionais brasileiras se alinha à descrição de Gilberto Freyre no referido manifesto que diz<sup>55</sup>:

Seu fim não é desenvolver a mística de que, no Brasil, só o Nordeste tenha valor, só os sequilhos feitos por mãos pernambucanas ou paraibanas de sinhás sejam gostosos, só as rendas e redes feitas por cearense ou alagoano tenham graça, só os problemas da região da cana ou da área das secas ou da do algodão apresentem importância. Os animadores desta nova espécie de regionalismo desejam ver se desenvolverem no país outros regionalismos que se juntem ao do Nordeste, dando ao movimento o sentido organicamente brasileiro e, até, americano, quando não mais amplo, que ele deve ter (FREYRE: 1996, p. 1/2).

Nessa fala, Gilberto Freyre está ciente de que é muito comum os regionalistas serem chamados “injustamente”, em suas palavras, de separatistas ou bairristas. Esse escritor pernambucano afirma que o regionalismo que pensa é justamente o contrário, acusando a Primeira República de pregar esse separatismo com o desenvolvimento do estadualismo. Para ele, o que se deve superar é precisamente essa corrente desenvolvida na política do início do século XX. Nesses termos, o estadualismo deve ser substituído por um “novo e flexível sistema em que as regiões, mais importantes que os estados, se completem e se integrem ativa e criadoramente numa verdadeira organização nacional” (IDEM, p. 2). Deve haver uma articulação, uma inter-relação dos modos de ser, das expressões socioculturais das várias regiões em “conjunto com o que é geral e difusamente brasileiro” (IBIDEM). A intenção desse manifesto é mudar a roupagem, a moda, a vinculação, o sistema de estrangeirismo, que dizem ser modernos, nas culturas do Brasil para valorizar o que é criado aqui, o que seria nosso por excelência.

Daí ser perigoso falar-se precipitadamente num novo “sistema” quando o caminho indicado pelo bom senso para a reorganização nacional parece ser o de dar-se, antes de tudo, atenção ao corpo do Brasil, vítima, desde que é nação, das estrangeirices que lhe têm sido impostas, sem nenhum respeito pelas peculiaridades e desigualdades da sua configuração física e social; e com uma outra pena de índio ou um ou outro papo de tucano a disfarçar o exotismo norte-europeu do traje. Primeiro, sacrificaram-se as províncias ao imperialismo da corte: uma corte afrancesada ou anglicizada. Com a república – esta ianquizada – as províncias foram substituídas por estados grandes e

---

<sup>55</sup> As informações que se seguem são do Manifesto Regionalista escrito por Gilberto Freyre e retirado do site <http://www.ufrgs.br/cdrom/freyre/freyre.pdf>. A referência desse texto é: Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 7ª ed., 1996, p. 47-75. Porém, a paginação do arquivo em pdf não segue o descrito na referência. Utilizaremos, assim, a paginação do próprio texto em pdf.

ricos, nem policiar as turbulências balcânicas de alguns dos pequenos em população e que deviam ser ainda territórios e não, prematuramente, estados (IBIDEM).

Portanto, o que Gilberto Freyre busca com o Congresso Regionalista de 1926, calcado em seu manifesto, é a valorização das culturas brasileiras sem a imposição de estrangeirismos. É nesse sentido que afirmamos que Ariano Suassuna e Elomar Figueira Mello se alinham a perspectiva freyriana. A orientação comum entre eles é a valorização da influência do indígena, do negro e do europeu na formação cultural brasileira e a negação das imposições advindas de estrangeirismos, como bem salienta Herom Vargas. Em seu livro *Hibridismos Musicais de Chico Science & Nação Zumbi* (2007), esse autor, ao focar a arte armorial idealizada por Ariano Suassuna, afirma que para estes escritores e artistas a miscigenação foi interessante até semear o solo fértil das culturas brasileiras. Isto é, ela foi interessante à medida que fez parte do processo formativo da nação, não se preocupando e muito menos focando um processo constante. O que estes indivíduos são contra é a imposição de uma cultura sobre a outra, ou melhor, são contra o colonialismo cultural, principalmente de uma cultura voltada para o consumo, para o comercial, para a venda de um produto imposto que descaracteriza a cultura regional e nacional<sup>56</sup>. Para Ariano Suassuna o que caracterizaria o Brasil seria uma cultura “acastanhada” própria, com a influência das três vertentes, sem ser nenhuma ao mesmo tempo. Esse “acastanhamento” das culturas brasileiras seria algo *sui generis* para esse pai do movimento armorial. Elomar Figueira Mello segue o mesmo caminho que esses autores. Em campo ele nos disse que são dois os grandes objetivos de sua vida: primeiro e mais fundamental é glorificar Deus; segundo, valorizar e defender a cultura sertaneja roçaliana, mas não menosprezando outras culturas, reconhecendo as diferenças existentes entre elas, rejeitando apenas as “culturas

---

<sup>56</sup> Para corroborar essa posição segue um pedaço de entrevista de Ariano Suassuna concedido a Ana Paula Campos Lima em 26/01/1999: “Olhe, eu acho que, a minha preocupação apesar de que muita gente passa essa imagem, de que eu procuro uma cultura pura, sem qualquer influência externa, isso não é verdade. [...] Eu acho que, primeiro eu não acho que seja bom no campo da criação artística, normalmente, pureza significa pobreza, não é? Uniformidade não significa pureza não, significa pobreza. Veja bem, eu sou favorável a mudanças, eu sou favorável a incorporação de coisas que venham inclusive de fora, o que eu sou contra é quando vem uma imposição, quando vêm formas culturais, formas artísticas vêm como imposição, e formas artísticas de segunda ordem, de má qualidade, não é? Você veja, a arte de massa, o que eu tenho contra a arte de massa é isso, é a qualidade, não é o fato de vir de fora não, por que vir de fora eu vim e você veio também, não é?” (LIMA: 2000, p. 17/18).

construídas artificialmente principalmente por meio das redes de televisão e tecnologia para escravizar as pessoas por meio da homogeneização do pensamento”<sup>57</sup>.

Aqui é interessante a aproximação que Elomar tem com o movimento fundado pelo poeta paraibano. Apesar de não fazer parte formalmente do movimento, esse artista “sertanez” se identifica em grande parte com a proposta armorial, inclusive em função dos contatos artísticos que teve em seu período de composição/formação de um repertório musical, como o que teve com o grupo *Quinteto Violado*, que foi fortemente influenciado pelo *Quinteto Armorial* fundado por Suassuna (LIMA: 2000; SANTOS: 1999), como ele mesmo afirma no livro *Sertanílias* (MELLO: 2008) e em entrevista concedida ao jornal O Estado de Minas de cinco de maio de 1983. Neste último, Elomar explica a diferença de “estados de espírito” que existe na Bahia com a diferenciação cultural do recôncavo para o sertão. Em suas palavras, “a outra cortina seria a sertaneja, que é Ibérica, outra linhagem, cultura mais armorial, fundamentada em toda a cavalaria de cordel” (O ESTADO DE MINAS: CADERNO 2, p. 2, 05/05/1983). Além dessas identificações, o lançamento do Movimento Armorial coincide com o início da produção artística de Elomar, a saber, final dos anos 1960 e início dos 1970.

A armorialidade, segundo Suassuna, caracteriza-se por buscar a vinculação entre arte erudita e arte popular, ou seja, “pretende realizar uma arte brasileira erudita a partir das raízes populares da nossa cultura” (SUASSUNA, Ariano. APUD: LIMA: 2000, p. 01). Assim, a dicotomia entre erudito e popular, aparentemente, não entraria em voga para esse movimento. A efetivação desse tipo de arte dá-se através de fatos empíricos. O ponto de partida é a prática artística que vai delineando as tendências criativas dos indivíduos ou grupos no fazer arte para uma teoria armorial. Inicialmente, busca no barroco do século XVIII e nas artes populares o seu fundamento e ponto de partida para o desenvolvimento da arte armorial. Mas, com o tempo, o barroco apaga-se, e o elemento popular se torna referência exclusiva dessa arte. “O barroco está presente aí, como a arte medieval, mas encontra-se mais na escolha dos instrumentos, dos modos de criação que permitem a passagem do popular ao erudito, a recriação a partir do popular” (SANTOS: 1999, p. 36). Nas palavras de Suassuna,

---

<sup>57</sup> Colocamos nessa ordem os objetivos de Elomar, pois para este autor uma pessoa só é livre se seguir os ensinamentos de Deus escritos na Bíblia.

Comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de Cavallhada era “armorial”, isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim. Lembrei-me, aí, também, das pedras armoriais dos portões e frontadas do barroco brasileiro, e passei a estender o nome à Escultura com a qual sonhava para o Nordeste. Descobri que o nome “armorial” servia, ainda, para qualificar os “cantares” do Romanceiro, os toques de viola e rabeca dos Cantadores – toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta, lembrando o clavicórdio e a viola-de-arco da nossa música barroca do século XVIII (SUASSUNA, Ariano. APUD: LIMA: 2000, p. 2).

A intenção do movimento armorial era, portanto, produzir uma arte brasileira enraizada na cultura popular, sem influência de estrangeirismos impostos. Alinhado a essa perspectiva está Elomar, que nos disse que o Brasil é tão rico culturalmente, mas que está um caos, está em um momento de colonização cultural advindo do imperialismo político e econômico dos Estados Unidos. Com isso, para esse compositor “sertanez”, foi introduzida uma cultura alienígena através do culto à cidade e seus aspectos modernos. Nesse sentido, Elomar afirma que o Brasil corre o risco de se transformar em uma nação “inculta”, pois o brasileiro foi muito descaracterizado de seus valores, tendo vergonha do que é. Uma nação se torna “inculta”, para este músico, quando ela não é “dona” de sua própria cultura. Por conseguinte, não é libertária para com sua população, focando apenas a propaganda e o marketing econômico à custa de uma descaracterização cultural vinda de acadêmicos ou políticos estrangeiros<sup>58</sup>, uma cultura passada como se fosse do país inteiro, mas que visa pura e simplesmente ao crescimento material de algumas pessoas. Por isso seu foco artístico não é econômico, mas estético, pois seu cantar é o belo, a beleza da vida e da cultura, tendo como modelo a poesia épica de grandes escritores como Dante Alighieri e Luiz Vaz de Camões. É nessa valorização da estética, principalmente da orla do Mediterrâneo, que aproximamos esse compositor de Vitória da Conquista do movimento armorial, porque, como tentamos mostrar mais acima, o movimento criado por Suassuna busca criar uma arte erudita enraizada na cultura popular, valorizando muito a estética, a beleza, a poesia de cordel, que foi muito influenciada pelas cantigas medievais e arte renascentista.

O lugar desse belo e o cerne da cultura brasileira estão, para ele, no sertão, uma vez que a modernidade não conseguiu descaracterizar totalmente os sertanejos,

---

<sup>58</sup> Entendam-se aqui como estrangeiros as pessoas que não são da região e não necessariamente pessoas de outros países. Seriam os sistemas peritos da qual fala Anthony Giddens (1991).

podendo-se ainda achar locais e pessoas que resistem com suas rusticidades aos assaltos do progresso técnico-científico<sup>59</sup>. Isso acontece porque, para ele, no sertão o tempo não corre, ou quando o faz, é de maneira muito lenta, não deixando morrer a ancestralidade. É onde se preserva uma cultura primitiva, oral, havendo muita liberdade para criação poética por meio de narrativas míticas, encantamentos e fantasias. Há a valorização do improviso, da surpresa. No limite é também uma tentativa de valorizar artistas e escritores que não tiveram a formação universitária da modernidade industrial, mas que não deixam de participar de um jogo intelectual de criação poética (CASCUDO: 1984; SUASSUNA: 1969; VARGAS: 2007). Como uma crítica a essas investidas, Elomar compôs a canção *Canto do Guerreiro Mongoió (cantiga de escárnio)*, do disco *Cantoria 3*, de 1995<sup>60</sup>:

*Uiúre iquê uatapí apecatú piaçaciara/Unheên uaá uicú arauaquí ára  
uiúre ianêiara/Depois, depois de muitos anos/Voltei ao meu antigo  
lar/Desilusões qui disinganos/Não tive onde repousar/Cortaram o  
tronco da Palmeira/Tribuna de um velho sabiá/E o antigo tronco da  
Oliveira/Jogado num canto pra lá/Qui ingratidão pra lá/Adeus vô  
imbora pra Tromba/Lá onde Maneca choro/De lá vô ino pru  
Ramalho/Pru vale verde do Yuyú/Um dia bem criança eu era/Ouvi de  
um velho cantador/Sentado na Praça da Bandeira/Que vela a tumba  
dos heróis/Falou do tempo da conquista/Da terra pelo invasor/Qui em  
inumanas investidas/Venceram os índios mongoiós/Valentes  
mongoiós/Falou de antigos cavaleiros/Primeiros a fazer um lar/No  
Vale do Gibóia no Outeiro/Filicia, Coati, Tamanduá/Pergunto então  
cadê teus filhos/Os homens de opinião/Não dói-te vê-los no  
exílio/Errantes em alheio chão/Nos termos da Virgem imaculada/Não  
veja mais crianças ao luar/Por estas me bato em retirada/Vou indo  
cantar em outro lugar/Cantá pra não chorar/Adeus vô imbora pra  
sombra/Do vale do Ri Gavião/No peito levarei teu nome/Tua imagem  
nesta canção/Por fim já farto de tuas manhas/Teus filtros tua  
ingratidão/Te deixo entregue a mãos estranhas/Meus filhos não vão te  
amar mão/E assim como a água deixa a fonte/Também te deixo pra  
não mais/Do exílio talvez inda te cante/Das flores a noiva entre os  
lençóis/Dos brancos cafezais/Adeus, adeus meu pé-de-serra/Querido  
berço onde nasci/Se um dia te fizerem guerra/Teu filho vem morrer  
por ti (MELLO: 1995, FAIXA 02).*

Esta música começa com os dois primeiros versos em língua indígena, no caso a *mongoió*, que é da família linguística *camacã*, do tronco *macro-jê*. Caracteriza-se mais por sons farinais e nasais em relação à língua portuguesa. Essa língua não é mais falada,

<sup>59</sup> Todas essas informações foram retiradas dos dois trabalhos de campo realizados em julho de 2010 e 2011.

<sup>60</sup> Existem outras canções que são críticas à modernidade como *O Violeiro*, *Curvas do Rio*, *Retirada*, além de óperas com *Faviela* e *A Carta*, dentre outras.

pois no século XX os índios Mongoiós, que habitavam a região de Vitória da Conquista, onde Elomar nasceu e mora, se aglutinaram com os índios Pataxós, que já se mesclaram muito com a sociedade urbano-industrial que os circunda. Nessa canção o músico baiano canta a saga dessa tribo indígena nos tempos da conquista de suas terras pelo invasor europeu. No entanto, a canção tem outro sentido que é a crítica à invasão da cultura, do *ethos* e visão de mundo moderna na região. Por isso que o eu lírico da canção fala que quando voltou para o seu ambiente de origem as coisas estavam mudadas e não encontrou um lugar para repousar. Essas mudanças foram tão fortes, abruptas e desumanas que os índios mongoiós derrotados foram expulsos de suas terras. Os homens de opinião – homens cultos – foram exilados, indo cada vez mais para o interior, onde ainda é possível viver nos moldes anteriores, porém em terras estranhas e cantando seus lamentos de saudade. Os filhos desses homens não amarão os invasores ou a modernidade, pois destruíram a vida de seus pais. Nesse caso, a própria música tem um caráter educacional quanto a não deixar as pessoas esquecerem o que aconteceu na região com a vinda do invasor. Os que ficaram se adaptaram à nova fase da região e por fim negaram a vida de outrora. Boa parte disso foi transmitido ao eu lírico por um velho cantador/violeiro, mas também ele vivenciou essas mutações, pois ainda está em exílio, deixando claro que se for necessário voltará para a região a fim de defendê-la. A canção tem ainda paralelo com a vida de Elomar, pois ele também ficou um tempo fora de Vitória da Conquista quando foi estudar nos anos 1950 e 1960 em Salvador, voltando para a sua cidade natal após a formatura em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia. Ao voltar, percebeu que sua cidade estava bem mudada, o que propiciou a definição de sua música para a vertente regional de valorização do sertão. Além disso, Elomar coloca como personagens de suas músicas pessoas reais, principalmente cantadores/violeiros que fizeram parte de sua infância na zona rural de Vitória da Conquista. Destarte, o músico “sertanez” tem um saudosismo do passado, ainda mais das histórias que seu pai lhe contava de como era a vida antes da radicalização do capitalismo moderno na região, ou seja, na sua infância (MELLO: 2007). A invasão do conquistador se deu em todos os âmbitos. Por isso

Elomar, consciente de sua proposta artística, apropria-se do material linguístico disponível no Português do Brasil e, ao lado do recolhimento de amostras de falas de brasileiros representantes dos mais esquecidos rincões, renova a língua com construções neológicas, em que aproveita até material pertencente às línguas aborígenes que teimam

em sobreviver no território brasileiro, a despeito de ações modernizantes comprometedoras de nossa cultura (SIMÕES, KAROL & SALOMÃO: 2006, p. 19).

O Movimento Armorial de Ariano Suassuna tem essa mesma perspectiva de Elomar em relação ao sertão. Para esse poeta, esse tipo de arte é uma retomada de aspectos artístico-culturais que se mantiveram “quase inertes no sertão árido do Nordeste, ao sabor da história, provenientes da Península Ibérica, com as influências cristãs e mouras, e das culturas indígenas” (VARGAS: 2007, p. 38). Seria a “essência” da cultura brasileira, pois ainda não foi penetrada a fundo pela modernidade nortey-europeia e estadunidense. Tanto Elomar quanto o Movimento Armorial, buscam no “genuinamente sertanejo” (IDEM) as raízes para uma arte brasileira. O sertão nordestino seria o depositário da tradição no Brasil. Nessa região haveria certa pureza devido à predominância da vida rural, enquanto a cidade do litoral seria mais porosa às influências do estrangeiro. No sertão prevaleceria a cultura popular, que também é encarada como tradição. Busca-se a conciliação entre o cancionero erudito e o romanceiro popular, ambos sendo resquícios da região do Mediterrâneo na Idade Média europeia (SUASSUNA: 1969). Dessa feita, a linha de pensamento de Elomar, de Suassuna e do Movimento Armorial propõe um

retorno ao que consideravam o gomo da criação popular, o nascedouro cultural do povo. Em uma palavra: a tradição, entendida aqui como a construção romântica de uma saudade, sentimento individual ou coletivo revelador de uma situação de desmontagem, de perda das referências tidas como fundamentais; dos que viram “os símbolos de seu poder esculpido no espaço serem tragados pelas forças tectônicas da história”. Em outras palavras, é a visão idílica da essência, substância fértil da qual deriva toda gama de conceitos formadores da brasilidade. Tais essências cristalizadas no sertão foram “encontradas” e consideradas como “fósseis musicais” e culturais (*grifo nosso*) [...]: elementos rítmicos, timbrísticos e de canto que sobreviveram às intempéries da modernidade. São permanências que, aparentemente calcificadas na pobreza rústica do sertanejo, indicaram a esses artistas armoriais uma possibilidade de olhar para um passado perdido, mesmo sem perceber que este passado é, em última instância, uma construção de algo que se via como perene. O discurso criado é, digamos assim, “essencialista”, pois acredita em um fundo cultural “autêntico” praticamente intangível, porque solto do caldo da história (VARGAS: 2007, p. 51).

Nesse sentido, podemos aproximar a construção artística desse músico “sertanejo” e do poeta paraibano, ao valorizarem um passado remoto e saudosista, do que Eric Hobsbawm e Terence Ranger (2012) chamam de “invenção das tradições”.

Para Eric Hobsbawm, tradições que parecem longínquas no tempo são, muitas vezes, recentes ou até inventadas. Por “tradições inventadas” ele entende tanto as que foram “construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo [...] e se estabeleceram com enorme rapidez” (HOBSBAWM: 2012, p. 11). Porém, essas “tradições inventadas” não se articulam no vazio, são práticas sociais e culturais reguladas por regras implícitas ou aceitas cotidianamente, ritualizadas ou simbólicas, que tem na repetição seu grande trunfo para ensinar e inculcar valores e normas na vida das pessoas. Essa repetição deixa transparecer algo vindo do passado, que muitas vezes é inventado, mas que é sempre conveniente tentar estabelecer uma conexão com a história, sendo esta contada, muitas vezes, através do que os historiadores chamam de “história oficial” (IBIDEM).

na medida em que há referência a um passado histórico, as tradições “inventadas” caracterizam-se por estabelecer com ele uma continuidade bastante artificial. Em poucas palavras, elas são reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória. É o contraste entre as constantes mudanças e inovações do mundo moderno e a tentativa de estruturar de maneira imutável e invariável ao menos alguns aspectos da vida social (IBIDEM, p. 12).

A “invenção das tradições” acontece quando existem mudanças rápidas e amplas nas sociedades, não conseguindo estas se adaptar rapidamente às velhas formas de organização social. Então, essas “invenções” são mais vistas a partir do advento da sociedade industrial moderna, cuja principal característica é a mutação constante e rápida. Entretanto, as tradições inventadas não são exclusivas da sociedade moderna, podendo haver em outras sociedades e em todos os lugares do mundo. Normalmente há adaptações de estruturas antigas a novos contextos. A inovação está, nesse sentido, na originalidade de leitura e interpretação que é dada ao passado, não sendo necessário o surgimento de algo que nunca foi visto ou pensado antes. Nessa vertente, a tradição inventada pode ser classificada em três categorias superpostas: a) a simbolização da coesão social em um grupo; b) legitimação de autoridade ou de status; c) inculcação de valores, ideias, normas para a sociabilidade do cotidiano (IBIDEM).

No entanto, algo muito comum que Hobsbawm coloca é igualar tradição a costume. Para este historiador o primeiro caracteriza-se por sua invariabilidade. O passado referido nessa prática é fixo, é repetitivo. O segundo se dá em sociedades

“tradicionais”, ou seja, que não têm como fundamento as relações em constantes transformações que a modernidade proporciona como bem salientou Marshall Berman (2003). Este segundo, caracteriza-se por ser o motor e o volante das práticas sociais. Pode haver inovações e mudanças, mas não rupturas drásticas. Deve estar de acordo com os parâmetros das práticas precedentes. “Sua função é dar a qualquer mudança desejada (ou resistência à inovação) a sanção do precedente, continuidade histórica e direitos naturais conforme o exposto na história” (HOBSBAWM: 2012, p. 13). Se observarmos o Movimento Armorial e a arte de Elomar, principalmente se conversarmos com esse artista, observaremos que ambos mesclam tradição e costume. Pois buscam nesse último, sobretudo na vida rural do sertão nordestino, a matriz para as suas construções idílicas de um passado em que boa parte das relações sociais seriam realizadas em completa harmonia. Assim, buscam nas raízes culturais populares a efetivação de uma identidade nacional estética como contraponto a imposição de estrangeirismos que se viam, por exemplo, na Bossa Nova dos anos 1950/1960, no Tropicalismo dos anos 1960/1970 e no movimento Mangue Beat dos anos 1990.

O foco do Movimento Armorial e de Elomar, no final das contas, é a valorização de uma cultura nacional brasileira. Como sua principal atuação foi durante os anos 1970, tiveram certo incentivo<sup>61</sup>, mesmo que indireto, da ditadura militar, pois idealizavam a formação de uma identidade nacional, o qual o regime da época era à favor e buscava criar. Como Hobsbawm (2012) argumenta, “muitas instituições políticas, movimentos ideológicos e grupos – inclusive o nacionalismo – sem antecessores tornaram necessária a invenção de uma continuidade histórica [...] através da criação de um passado antigo que extrapole a continuidade histórica real seja pela lenda [...] ou pela invenção” (2012, p. 19). Nesse sentido, a obra de Elomar e do movimento armorial são, muitas vezes, apropriados para a efetivação de um nacionalismo brasileiro.

---

<sup>61</sup> Elomar em nenhum momento apoiou a ditadura, muito pelo contrário não incentivou em nada; mas também não a criticou. Em suas palavras: “Eu atravessei toda a ditadura militar, compondo e assistindo ao protesto de todos os cantos, não só do Brasil, mas em todo o continente latino-americano. Respeito o protesto dos outros, não aceitei a ditadura, mas nunca senti vontade de protestar, porque eu não tinha contra o que protestar”, pois para ele o regime que deve prevalecer é o teocrático e não a democracia (voltaremos a esse ponto no capítulo 3) (JORNAL ZERO HORA, agosto de 2009). Ariano Suassuna apoiou o golpe de 1964, sendo inclusive um dos fundadores do Conselho Federal de Cultura em 1967 já sob a ditadura, ou seja, ocupando cargo político durante o regime de chumbo. Além desse cargo, Suassuna também ocupou a direção do Departamento de Extensão Cultural (DEC) da Universidade Federal de Pernambuco em 1969, a Secretaria de Educação e Cultura de Recife em 1975 e, após a ditadura, a Secretaria de Estado da Cultura de Pernambuco entre 1994 e 1998.

Esses movimentos culturais aliados a ideologias políticas nacionalistas chegam à conclusão que “só é nacional o que é popular” (SODRÉ, Nelson Werneck. APUD: Ortiz: 1985, p. 127). Essa apropriação do popular como base afirmativa para o nacionalismo é bem analisada por Renato Ortiz (1985) no livro *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. Neste livro, o autor afirma que a cultura popular constituiria o homem brasileiro, cujo principal foco é lutar contra o colonialismo, a fim de constituir uma identidade nacional própria. Contudo, para este autor o problema da vinculação entre nacional e popular só faz sentido dentro de um quadro mais amplo, a saber: o Estado, aqui no caso o brasileiro. Para este sociólogo, essa relação parte da memória popular, da memória coletiva, do cotidiano, da vivência que é apropriada pelo Estado com o objetivo de criar uma memória nacional.

O que caracteriza a memória nacional é precisamente o fato de ela não ser propriedade particularizada de nenhum grupo social, ela se define como um universal que se impõe a todos os grupos. Contrariamente à memória coletiva, ela não possui uma existência concreta, mas virtual, por isso não pode se manifestar imediatamente enquanto vivência (ORTIZ: 1985, p. 136).

Essa transformação se dá através da passagem do mito à ideologia. O primeiro faz parte de um grupo restrito que tem uma forma ritualizada de efetivar as suas tradições e os seus costumes. O segundo é o produto da história social, visa ao futuro e não apenas a um passado sagrado e é geral a toda uma sociedade. Dessa forma, Ortiz afirma que a identidade nacional é uma entidade abstrata. “Ela não se situa junto à concretude do presente mas se desvenda enquanto virtualidade, isto é, como projeto que se vincula às formas sociais que a sustentam” (IDEM, p. 138). Isso acontece porque a cultura popular não é homogênea, pelo contrário, ela é heterogênea, fazendo com que não haja compartilhamento dos mesmos traços, por exemplo, a festa de São João praticada no sertão da Bahia, na região de Vitória da Conquista onde mora Elomar, não é igual à praticada no interior de São Paulo ou mesmo em outra região da Bahia.

Aliado a essa identidade cultural nacional está a importância do patrimônio cultural nacional. Sua estima está no fato dele ser construído através de

elementos harmoniosos entre si, que se conservaria semelhante através do espaço e do tempo; e a partilha do patrimônio cultural pela grande maioria dos habitantes do país, em todas as camadas sociais. Tais elementos consistiriam em bens materiais (maneiras de viver) e espirituais (maneiras de pensar). A totalidade deste patrimônio

cultural poderia apresentar diferenças através do tempo e do espaço; mas seriam diferenças superficiais; um núcleo central profundo persistiria igual a si mesmo pelas idades afora, em todos os níveis sociais e etnias (QUEIROZ: 1989, p. 29/30).

Esse patrimônio em comum teria o cerne da brasilidade para estes artistas, ou seja, uma cultura nacional. Esta tem sua origem na miscigenação étnica e cultural que houve e há no Brasil. A brasilidade é um sistema de representação cultural e simbólica que diz o que é ser brasileiro. “Uma cultura nacional é um discurso – uma maneira de construir significados que influencia e organiza tanto nossas ações quanto nossas concepções sobre nós mesmos” (HALL: 1998, p. 39). A estabilidade da brasilidade para os arautos do nacionalismo cultural foi alcançada mais ou menos no século XVIII (QUEIROZ: 1989). Por isso o Movimento Armorial busca no barroco e na cultura popular oriunda desse estilo artístico sua primeira fonte de inspiração. Elomar mesmo nos disse nas passagens que tivemos por Vitória da Conquista, que o seu foco artístico ia até o século XVIII, quando a arte ainda tinha a intenção de glorificar Deus. Após isso a arte se tornou mais uma vontade racional individual para angariar posições sociais do que algo voltado para o divino, para a cultura de um local, de uma sociedade.

A alteridade da brasilidade para esses artistas é por excelência a modernidade corporificada pelos Estados Unidos e pela Europa Norte-Occidental. As principais características negadas dessa alteridade são o seu egoísmo, individualismo, imperialismo e racionalismo. Consideram que essas características visam apenas ao mercado, ao lucro, ao poder, à dominação. Desse modo, a efetivação de uma brasilidade serviria para demarcar um território, demarcar a própria cultura, ou melhor, a autonomia cultural em relação aos países mais poderosos. Além disso, o pertencimento a uma cultura nacional faz com que o indivíduo consiga remediar e adquirir a ideia de que ele não é tão pequeno ou insignificante frente ao mundo. “A pertença à uma nacionalidade compensa, portanto, o que se perde com as formas de viver mais complexas, inerentes ao mundo moderno” (MEIER: 1989, p. 339). Nesse sentido, a

memória nacional opera uma transformação simbólica da realidade social, por isso não pode coincidir com a memória particular dos grupos populares. O discurso nacional pressupõe necessariamente valores populares e nacionais concretos, mas para integrá-los em uma totalidade mais ampla. A relação que procurávamos entre popular, nacional e Estado pode agora ser explicitada. O Estado é esta totalidade que transcende e integra os elementos concretos da realidade social, ele delimita o quadro de construção da identidade

nacional. É através de uma relação política que se constitui assim a identidade; como construção de segunda ordem ela se estrutura no jogo da interação entre o nacional e o popular, tendo como suporte real a sociedade global como um todo. Na verdade a invariância da identidade coincide com a univocidade do discurso nacional (ORTIZ: 1985, p. 138/139).

Daí toda identidade nacional precisar de símbolos universais do país, como por exemplo, a bandeira, o hino, no caso brasileiro o futebol e o sertão, que serviram durante muito tempo como discurso legitimador para a integração nacional. Ao juntar tudo isso é que Stuart Hall (1998) afirma que uma identidade nacional é uma narrativa da nação que se preocupa com suas origens através da tradição e de um discurso atemporal inventado por um mito fundador, tendo como base a cultura popular e o folclore. É na ameaça a esse conjunto de características que surge a necessidade da institucionalização, ou seja, fazer parte de um discurso político oficial de integração da nação, dando o caráter de que isso é feito para preservar a cultura nacional do ataque, da imposição e da colonização de culturas e políticas estrangeiras.

#### *Institucionalização cultural: a ONG elomariana*

A vinculação entre cultura popular e nacionalismo para a formação de uma identidade nacional acarreta a institucionalização de aspectos culturais e sociais do cotidiano, além de moldar<sup>62</sup> o fazer arte das pessoas envolvidas nessa vertente de produção. É nesse sentido que Fred Zero Quatro, membro do grupo Mundo Livre S/A que fez parte do movimento Mangue Beat nos anos 1990 em Pernambuco, acusa o Movimento Armorial de ter entrado e se enraizado nas entranhas do Estado, excluindo a criatividade na cultura popular. Por exemplo, como Ariano Suassuna busca preservar uma cultura “tipicamente” nacional, sugeriu para Chico Science, líder do grupo Chico Science & Nação Zumbi, também inserido no Mangue Beat, que mudasse seu nome de Science para Ciência, pois o primeiro está em inglês, mostrando o imperialismo e colonialismo cultural estadunidense no cenário artístico brasileiro (VARGAS: 2007). Deveria adotar a segunda grafia porque estaria de acordo com a língua portuguesa, que

---

<sup>62</sup> Essa moldagem não é total, mas sempre parcial, não havendo regras sobre o que moldar. No fazer arte, o artista acaba incorporando ou excluindo aspectos que estão mais ou menos próximos de sua intenção na obra de arte.

em alguns momentos é chamada de língua brasileira devido às variações linguísticas do idioma falado no Brasil quando comparado ao praticado em Portugal.

A diferença entre a arte armorial e o Mangue Beat está no fato da primeira buscar uma arte erudita em raízes populares do nordeste brasileiro na região do sertão, que foi muito influenciado pela música medieval ibérica, podendo até se estender para a orla do Mediterrâneo que teve influência latina e moura. Sua arte, assim, seria voltada mais para um público culto, elitizado, capaz de entender a proposta dos artistas intelectualizados sob a égide da Universidade Federal de Pernambuco. Já o segundo estava mais preocupado nas formas de divulgação da música dos artistas populares para o grande público e buscava maior liberdade criativa e riqueza artística, conciliando/misturando a tradição com o pop contemporâneo, como o pop rock e a música eletrônica. Isto é, havia diferenças em relação as suas concepções culturais e musicais (VARGAS: 2007).

O problema da arte armorial para os integrantes do movimento Mangue Beat era a institucionalização dessa arte em políticas públicas do Estado, implicando uma arte estanque e fixa, sem possibilidades de incorporar novos valores artísticos, ou seja, a arte e a cultura se tornam inalteráveis, passam por um processo de “folclorização”, pois tudo o que fugir do padrão imposto pelas políticas públicas como tipicamente brasileiro não será contemplado por investimentos estatais<sup>63</sup>, como aconteceu na recusa da Secretaria de Cultura de Pernambuco, dirigida na época por Ariano Suassuna, em patrocinar a primeira turnê internacional do grupo Chico Science & Nação Zumbi em 1994. Além dessas críticas, Fred Zero Quatro afirma que essa concepção institucionalizada de arte é uma forma de apropriação oportunista de temas e formas da cultura popular, muitas vezes copiada sem dar o crédito para seus reais autores; seria uma espécie de “pilhagem cultural” (VARGAS: 2007, p. 16).

Essa institucionalização pode ser interpretada com pelo menos duas vertentes. Por um lado, há o resguardo de um costume popular, ou seja, há a tentativa de preservar

---

<sup>63</sup> Essa inalteração da tradição pode muito bem ser vista em reportagens de televisão sobre festas populares. Por exemplo, em uma região em que a folia de reis é tradicional, como em Catalão-GO, a grande imprensa (grandes emissoras de televisão principalmente) vão gravar os movimentos, as danças, as roupas; caso alguém utilize roupas diferentes do convencional padronizado pela institucionalização, já é criticado por não estar preservando a tradição e sim a corrompendo, porque esta é encarada por algumas instituições como algo fixo ou com mudanças muito lentas ao longo do tempo.

costumes populares por meio de políticas públicas, inclusive com a injeção de dinheiro para que os integrantes das festas populares possam sobreviver, sem ter outro ganha-pão que não dê tempo para organizar tais festejos. Por outro lado, há o engessamento, a burocratização de práticas culturais, não aceitando muito o novo fora do que é posto como tradição, tal como mostrado anteriormente. Nesse sentido, na época atual de globalização e mudanças estruturais do papel do Estado na regulação da sociedade, há um processo de “inclusão social de setores e camadas tidas como ‘vulneráveis ou excluídas’ de condições socioeconômicas ou direitos culturais” (GOHN: 2009, p. 13). Com isso, surge uma contradição básica entre o Estado e o relacionamento que se tem com movimentos sociais, minorias e manifestações culturais.

Captura-se o sujeito político e cultural da sociedade civil, antes organizado em movimentos e ações coletivas de protestos, agora parcialmente mobilizados por políticas sociais institucionalizadas. Transformam-se as identidades políticas desses sujeitos [...] em políticas de identidades, pré-estruturadas segundo modelos articulados pelas políticas públicas, arquitetados e controlados por secretarias de Estado em parceria com organizações civis. Criam-se, portanto, novos sujeitos sociopolíticos em cena, demarcados por laços de pertencimento territorial, étnico, de gênero etc., como partes de uma estrutura social amorfa e apolítica. A inversão da ordem dos termos: identidade política para política da identidade, muda radicalmente o sentido e o significado da ação social coletiva dos movimentos sociais. Disso resulta que se deslocam os eixos de coordenação das ações coletivas – da sociedade civil para a sociedade política, dos bairros e organizações populares para os gabinetes e secretarias do poder estatal, principalmente no plano federal. A dimensão política [...] desaparece da ação coletiva justamente por ser capturada por estruturas políticas (IDEM).

Além desse engessamento, há também o problema do uso político-ideológico dos governantes que se utilizam de festas populares para se autopromoverem com a injeção de dinheiro, como aconteceu com o governador de Goiás, Marconi Perillo, nas Congadas da cidade de Catalão ou o investimento no festival do Fogaréu, na cidade de Goiás, antiga capital do estado. Entretanto, só por que as práticas culturais, como as citadas, foram institucionalizadas pelo Estado brasileiro, não significa que as orientações dos artistas ou participantes das manifestações são inteiramente submissas aos governantes ou burocratas. Um caso específico é o que aconteceu em Catalão no ano de 2011 nas apresentações das Congadas. O presidente da Irmandade que organiza a festa não agradeceu o governador em público sobre o incentivo financeiro dado pelo estado para a realização da mesma, o que deixou Marconi Perillo nervoso. Este, não

sendo homenageado, partiu para a agressão física contra o presidente da Irmandade (O CORREIO GOIANO, 11/10/2011). Mas, voltamos a dizer, corre-se sempre o risco das festas se alinharem aos ditames políticos-ideológicos como Fred Zero Quatro acusa o Movimento Armorial.

Nesse caminho de institucionalização de manifestações culturais do Brasil, Elomar Figueira Mello cria em 2007 a Fundação Casa dos Carneiros. Algumas das características dessa Fundação já foram delineadas desde 1972 na canção *Cantiga de Amigo* do disco *Nas Barrancas do Rio Gavião* que se segue:

*Lá na Casa dos Carneiros/Onde os violeiros/Vão cantar louvando  
você/Em cantigas de amigo/Cantando comigo/Somente porque você  
é/Minha amiga mulher/Lua nova do céu/Que já não me  
quer/Dezessete é minha conta/Vem amiga e conta/Uma coisa linda  
pra mim/Conta os fios dos seus cabelos/Sonhos e anelos/Conta-se se o  
amor não tem fim/Madre a amiga é ruim/Me mentiu jurando/Amor  
que não tem fim/Lá na Casa dos Carneiros/Sete candeeiros/Iluminam  
a sala de amor/Sete violas em clamores/Sete cantadores/São sete  
tiranias de amor/Para a amiga em flor/Que partiu e até hoje não  
voltou/Dezessete é minha conta/Vem amiga e conta/Uma coisa linda  
pra mim/Pois na Casa dos Carneiros/Violas e violeiros/Só vivem  
clamando assim/Madre a amiga é ruim/Me mentiu jurando/Amor que  
não tem fim (MELLO: 1972, FAIXA 06).*

A canção faz referência direta à fazenda Casa dos Carneiros na Gameleira, propriedade do músico. Esta fazenda, juntamente com a fazenda do rio do Gavião, mais ao sul da cidade de Vitória da Conquista, foi o palco para boa parte das criações desse artista. A fazenda da Gameleira é o local onde Elomar passa a maior parte do tempo. O artista “sertanez” afirma que imaginou e realizou a Casa dos Carneiros para fugir da “urbe, do meio urbano, justamente para se distanciar daquilo que conturba sua criação, por exemplo, a modernidade, o avanço técnico-científico que é sempre contraponteante a sua obra (*grifos nossos*)” (MELLO: 2007, FAIXA 19). Para ele a modernidade, ou “mudernage” em linguagem dialetal, é o lugar do artificial, da perda dos valores de outrora, do desrespeito com os mais velhos, é o lugar em que impera a luta de todos contra todos, não havendo mais compaixão, nem amor ao próximo; é o momento inicial do apocalipse.

Figura central nessa canção é a simbologia do número sete. De acordo com Alessandra Bonazza, este número

representa a combinação do número três (3), número de Deus, com o número quatro (4), número dos homens, da criação, ou seja número de Emanuel, Deus com os homens, confirmando a ligação do Senhor com a humanidade perdida. Também sua referência faz ecoar o texto bíblico, o Apocalipse. O Livro Revelação, no qual cita a abertura dos sete (7) selos, a presença dos sete (7) candeeiros, sete (7) congregações, sete (7) anjos, sete (7) estrelas, sete (7) lâmpadas, sete (7) espíritos, sete (7) olhos, sete (7) trombetas, sete (7) flagelos, sete (7) trovões, sete (7) chifres, sete (7) cabeças, sete (7) taças da ira de Deus, sete (7) dias, sete (7) cores do arco-íris (2006, p. 45).

O número sete, nesse sentido, é significativo, principalmente com sua indicação para o apocalipse. Podemos ver isso na própria letra quando o eu lírico está cantando e fazendo versos de amor para uma amiga mulher, sendo que esta última mentiu, jurando amores sem fim, que partiu e não voltou. A mentira é, para Elomar, uma das principais características da modernidade. As pessoas mentem apenas para poderem ganhar dinheiro, se esquecendo de Deus. Sua ênfase se dá no âmbito religioso devido a sua formação protestante. Nas conversas travadas em trabalho de campo, o músico nos disse que é luterano-calvinista radical, apesar de em uma entrevista falar que não tinha nenhuma vinculação religiosa (O ESTADO DE MINAS, CADERNO 2, p. 02, 05/05/1983). Pensamos que o músico não segue a doutrina de nenhuma igreja específica, mas ele mesmo se diz cristão, criando o seu próprio entendimento de espiritualidade (MELLO: 2007).

A Casa dos Carneiros seria, então, o local de refúgio do músico. Local em que ainda pode prevalecer a espiritualidade. Lugar de encontro dos violeiros para cantar seus louvores a Deus. Um lugar em que se pode amar o próximo, amar uma mulher. Viver a vida nos moldes dos séculos passados, sem o uso do progresso técnico-científico proporcionado pela modernidade, vivendo à luz de velas (candeeiros), em que a luz da lua e das estrelas não são ofuscadas pelas luzes da cidade. No entanto, devido ao avanço da modernidade na região do sertão, Elomar resolveu institucionalizar a Casa dos Carneiros através da Fundação. Esta ainda não está dentro das instâncias burocráticas do Estado por ser muito nova. Porém, já há certo flerte entre o Estado e a Fundação como o financiamento do Ministério da Cultura através da Lei Rouanet – Lei de Incentivo à Cultura, nº 8.313 de 23/12/1991 – para a construção de um teatro na

Fazenda Casa dos Carneiros e o financiamento para apresentações de óperas de Elomar em alguns teatros do Brasil<sup>64</sup>. Com isso, a instituição

vai incentivar a música erudita, o teatro e demais manifestações artísticas e ainda desenvolver projetos de caráter educativo, ambientalista ecológico e social. A instituição vai oferecer um espaço reservado ao trabalho intelectual, à consulta de livros e documentos e à preservação da memória nacional. O projeto prevê atividades relacionadas à preservação e divulgação da obra de Elomar Figueira Mello e à formação, conservação e difusão de acervos bibliográficos, documentais e arquitetônicos, com o apoio de laboratórios técnicos, instituições de ensino superior, públicas e privadas. A fundação Casa dos Carneiros também vai permitir o acesso aos estudos e pesquisas (estudos elomarianos, de política cultural, história, letras, antropologia e sociologia) e à cultura brasileira em geral (<http://www.casadoscarneiros.org.br/>).

De acordo com a apresentação, o principal objetivo da Fundação é preservar a obra elomariana, arte essa que é vista como tendo um caráter eminentemente brasileiro. Outro aspecto que podemos observar nessa apresentação é a ênfase na arte erudita. De acordo com o próprio músico, em conversas travadas conosco, a sua ênfase é nesse tipo de arte porque ela abarcaria algo não comercial de melhor qualidade para “desenvolver uma pedagogia da arte original e alternativa” (<http://www.casadoscarneiros.org.br/>). e “montar concertos, fomentar a cultura com projetos densos e de conteúdo, envoltos na arte verdadeira” (<http://www.casadoscarneiros.org.br/>). Seu maior interesse está na ópera, pois articularia o teatro, a música, a composição e contaria uma história épica, trágica, que somente os grandes escritores e poetas conseguiram articular. Os personagens principais de suas histórias são os sertanejos, sobretudo no seu caminho migratório da zona rural para a urbana e posteriormente para a grande cidade, quando não vão direto para esta. Isto é, Elomar tenta cantar a desarticulação de uma cultura imaginada por ele em tempos antigos. A ópera elomariana articula instrumentos da música erudita com o violão popular, mostrando as raízes de Elomar na cultura popular sertaneja do nordeste. Por isso prefere a ópera, o épico, pois é belo, é grandioso, e a vida do sertanejo é grandiosa. Nesse sentido, o artista “sertanez” volta ao cenário nacionalista de preservação da cultura brasileira tendo como referência o sertanejo. Destarte, está escrito o seguinte na parte da justificativa do site da Fundação Casa dos Carneiros:

---

<sup>64</sup> Informações obtidas nos trabalhos de campo.

A obra de Elomar é inconfundivelmente brasileira e sua temática mostra a singeleza dos elementos sertanejos, trazendo para a nossa música uma nova ópera e um novo caminho criativo. Elomar extrai sua matéria artística de práticas culturais dos mais simples representantes da identidade brasileira: o sertanejo, o catingueiro, o homem que, apartado dos centros urbanos, vivencia a brasilidade em vários recônditos do interior deste país. A preocupação com a memória musical brasileira nos impõe a responsabilidade de implementar a Fundação Casa dos Carneiros e dar visibilidade à cultura sertaneja. A preservação da identidade de uma sociedade é um dever não só de Entidades e Academias, como também, de todos os grupos nela inseridos. A consolidação desse projeto é uma forma contínua e imediata de propagação da arte e da cultura, para que os sujeitos culturais que lhe inspiram não continuem a ser esquecidos pelo curso da história (<http://www.casadoscarneiros.org.br/>).

Para Elomar, a responsabilidade de preservação da cultura brasileira recai também sobre entidades e academias, públicas ou privadas, devendo haver uma maior participação da primeira. Recai, sobretudo, nos órgãos públicos a articulação da cultura brasileira em geral. Pois são neles que o Estado brasileiro se faz efetivo através de leis, de estatutos, de políticas públicas, de integração nacional etc. Contudo, a população em geral também tem suas responsabilidades, principalmente, pelo fato de que é nela que se materializa a brasilidade. Por isso, no site, Elomar agradece a todos pela “realização deste sonho que faz parte do projeto Brasil, seja patrocinando, apoiando, servindo, assistindo, propagando, levando para os quatro cantos o nosso pensar, as nossas ações e intenções, os nossos projetos, a Ópera do Brasil” (<http://www.casadoscarneiros.org.br/>).

Essa ópera de brasilidade se passa no sertão e seus personagens são os próprios sertanejos, como dito anteriormente. Por isso é que Elomar critica todas as manifestações que não estão dentro desse arcabouço cultural e geográfico. Para ele o que caracteriza o “povo” brasileiro é o trabalho, a labuta, a religiosidade cristã, mormente a de vertente popular com influências das crenças ibéricas. Nesse sentido é que o sertanejo é o depositário da brasilidade, pois “é antes de tudo um homem que labuta. Não tem a vida ganha e carrega a fé de que é preciso conquistar o pão com o suor do rosto” (CUNHA: 2008, p. 48). É por isso que João Paulo Cunha (2008) afirma que o trabalho está presente em toda a obra do músico “sertanez”, falando que é totalmente possível pensar nesse artista através de uma ligação íntima com as formas de ganhar, construir e desenvolver a vida. “Cantador, chiqueirador de bodes, vaqueiros, tropeiros, todos os eus do compositor se relacionam com o mundo, mourejando de sol a

sol. O trabalho não está fora deles, como fardo, mas os constitui, como identidade” (IDEM, p. 48).

O tema trabalho é tão forte na obra elomariana que o artista rejeita tudo que diz o contrário. Em entrevista concedida ao jornal O Estado de Minas Gerais em 05/05/1983, ele afirma:

Fui até ver a Ópera do Malandro de Chico Buarque e saí no 2º ato. Não gostei da proposta, não. Proposta injusta: combater a injustiça com injustiça, não! A injustiça se combate com fundamentos da verdade, com a beleza, com amor. Então o que aprendi no 1º ato vi logo, não dá para assistir. É uma linguagem injusta.

Isto é, nesta Ópera de Chico Buarque o personagem principal é o malandro negado pela ideologia do trabalhismo, cuja ideia básica é a de que é necessário sempre trabalhar, independentemente do trabalho. A rejeição de Elomar a essa obra de Chico Buarque está no fato da não valorização do trabalho, da labuta, pois o malandro sempre quer vida fácil. O tema trabalho, assim, extrapola as histórias das canções de Elomar e são vistas, muitas vezes, como cantos de moral, de labuta, dos afazeres do dia-a-dia, do caminho que se deve percorrer para ir aos céus, como podemos ver na canção *Cantiga do Estradar*, do disco *Cartas Catingueiras*, de 1983:

*Tá fechano sete tempo/Qui mîa vida é camîá/Pulas istrada do mundo/Dia e noite sem pará/Já visitei os sete Reno/Adonde eu tia qui cantá/Sete didal de veneno/Traquei sem pestanejá/Mais duras penas só eu veno/Ôtro cristão pra suportá/Sô irirmão do sofrimento/De pauta véa c'ûa dô/Ajuntei no isquicimento/O qui o baldono guardo/Meus meste a istrada e o vento/Quem na vida me insinô/Vô me alembrando na viagem/Das pinura qui passei/Daquelas dura passage/Nos lugari adonde andei/Só de pensá me dá friage/Nos grilhão acorrentados/Nas treva da inguinorança/Sem a Luiz do Grande Rei/Tudo isso eu vi nas mîa andança/Nos tempo que eu bascuia/O trecho alei/Tô de volta já faiz tempo/Qui dêxei o meu lugá/Isso se deu cuano moço/Qui eu saí a percurá/Nas inlusão que hai no mundo/ Nas bramura qui hai pru lá/Saltei pur profundos poço/Qui o Tîoso tem pru lá/Jesus livro derna d'eu moço/Do raivoso me paîá/Já passei pur tantas prova/Inda tem prova a infrentá/Vô cantando mias trova/Qui ajuntei no camîá/Lá no céu vejo a lua nova/Cumpaîa do istradá/Ele insinô qui nós vivesse/A vida aqui só pru passá/Qui nós intonce invitasse/O mau disejo e o caração/Nóis prufiasse pra sê branco Inda mais puro/Qui nun juntasse dividisse/Nem negasse a quem pidisse/Nosso amo o nosso bem/Nossos têm nosso perdão/Só assim nós vê a face Ogusta/Do qui habita os altos céus O Piedoso o Manso o Justo/O Fiel e Cumpassivo/Sô de mortos e vivos/Nosso Pai e nosso Deus/Disse qui haverá de voltá/Cuano essa terra pecadora/Marguiada in transgressão/Tivesse*

*chêa de violência/De rapina de mentira e de ladrão (MELLO: 1983, DISCO 01, FAIXA 01).*

Esta canção procura mostrar os caminhos percorridos por uma pessoa para encontrar com Deus. Caminhos esses tortuosos, cheios de sofrimentos e de ilusões, materializados no trabalho, no estradar do vaqueiro. Com isso, nesta música podemos ver a vinculação entre religião e trabalho. Para o músico, o trabalho é necessário como uma provação de Deus, é o sofrimento necessário para os humanos entrarem no céu. Daí a aproximação que Elomar faz da caatinga com o deserto da Terra Santa. E devido às características da região, o trabalho no sertão, como no deserto, é mais penoso que em outras regiões. A vida do sertanejo é, portanto, labutar. Este tem como principais atividades o pastoreio de bodes, de cabras, de gado e de cavalo (principal auxiliar para a criação dos outros animais). Como é um lugar em que vira e mexe falta água/chuva, acarretando secas prolongadas, muitos dos moradores do sertão têm outras formas de sobreviver que não sejam apenas essas. Por isso que nessa labuta o homem do sertão sai pelas estradas para ganhar a vida, correndo perigo de se desviar dos ensinamentos de Deus. O vaqueiro/tropeiro aí ganha valor, por transportar as mercadorias, as esperanças, as tradições, as notícias de um lugar para outro. Mas a principal simbologia do vaqueiro não são essas características. Sua simbologia por excelência é a travessia, pois o mundo é apenas uma passagem para o paraíso e a vida de um vaqueiro é mais sofrida por não ter um lugar específico que pode chamar de lar, já que faz muito tempo que saiu de sua terra e, por ter grande devoção em Jesus Cristo, teria a passagem para o paraíso garantida. Além disso, nessas viagens, ele contaria os ocorridos, seria um profeta, narraria e cantaria a travessia.

Poderíamos aproximar a figura desse personagem do sertão com o narrador de Walter Benjamin. Para este pesquisador alemão, o narrador está distante temporalmente de nós, não é uma atualidade viva comum, pois está em vias de extinção. Por isso hoje achamos cursos para contadores de história. “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN: 2008-B, p. 198). Normalmente consideramos que o bom narrador é o viajante, mas também temos excelentes contadores de história que não são viajantes, que quase nunca saem dos locais onde moram. Benjamin caracteriza esses dois como o marinheiro e o camponês sedentário, respectivamente. O

vaqueiro/tropeiro seria algo no meio do caminho, pois viaja muito, e muitas vezes sempre para o mesmo lugar nas comitivas de gado organizadas, reconhecendo nessas passagens o seu lar, ou seja, reconhecem na estrada o seu lugar. O personagem principal das narrativas é comumente uma pessoa justa, “raramente um asceta, em geral um homem simples e ativo, que se transforma em santo com a maior naturalidade” (IDEM, p. 200). A narrativa é prática, cujo narrador deve saber contar uma história, um ensinamento moral, uma sugestão prática, um provérbio, uma norma de vida, um conselho.

O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção. Porém esse processo vem de longe. Nada seria mais tolo que ver nele um “sintoma de decadência” ou uma característica “moderna”. Na realidade, esse processo, que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas (IBIDEM, p. 200/201).

Isto é, para Benjamin, o que favorece o desmantelamento do narrador é o desenvolvimento das forças produtivas, que o capitalismo contribui ainda mais, devido às constantes revoluções nos processos produtivos, pois a narração vem da tradição oral, da poesia épica e não de uma fonte escrita na qual devem estar previstas todas as possibilidades da vida, ou melhor, não se baseia na legalidade ou em contratos (MILNER & MILLER: 2006). Podemos, então, considerar que Elomar valoriza os trabalhos manuais, trabalhos de outrora como o vaqueiro/tropeiro, o camponês, o pastor, porque neles está o épico, a narrativa, a beleza, a oralidade que é passada de geração a geração.

Para corroborar a tendência de superação do narrador e da narrativa, o pesquisador alemão afirma que o romance no molde burguês ajuda nesse desmantelamento, pois, enquanto a poesia épica, a narrativa, tem suas raízes na tradição oral, o romance não procede dessa tradição e nem a alimenta. Isto é, o narrador parte da experiência para contar a sua história que é compartilhada entre seus ouvintes; o romancista se exclui, segrega-se desse compartilhamento. “A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos e nem sabe dá-los” (BENJAMIN: 2008-B, p. 201). Outra diferença está no fato da narrativa buscar sempre o novo, o

surpreendente. Ela não explica nada. Ela relata um fato e deixa a interpretação para o debate, para a imaginação, para as argumentações entre várias pessoas que especulam sobre o que aconteceu. Ao contrário dessas, as novas formas de comunicação estão a favor da informação. Explicam tudo, o que gera falta de debate, ou quando muito pontuam algo bem específico, esquecendo-se do todo. A imaginação é relegada, muitas vezes, para o controle racional, empírico e objetivo. Discute-se se algo é contraditório ou não. Se é uma informação ou não, mas debate sobre imaginação, sobre especulação é muito pouco.

Quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia. Mas o leitor de um romance é solitário. Mais solitário que qualquer outro leitor (pois mesmo quem lê um poema está disposto a declamá-lo em voz alta para um ouvinte ocasional). Nessa solidão o leitor do romance se apodera ciosamente da matéria de sua leitura. Quer transformá-lo em coisa sua, devorá-lo, de certo modo (IDEM, p. 213).

Elomar tenta resgatar o narrador. Quando conversa com anciãos ou mesmo volta a rememorar suas experiências com tropeiros/vaqueiros nas fazendas de sua família na infância, tenta valorizar esse contador de histórias. Por isso é muito comum esse artista baiano vincular ficção e realidade em sua obra poético-musical. Cria a sua poesia como uma maneira de homenagear esses personagens, como tentamos demonstrar ao discutirmos a música *História de Vaqueiros* no capítulo um. Busca escrever histórias porque se sente um dos últimos menestréis. As letras das suas canções tentam ficar o mais perto possível da fala, das histórias contados em linguagem dialetal.

Por fim, as cantigas de Elomar seguem o ritmo da natureza e a relação do homem com Deus. Buscam a harmonia entre todas as esferas da vida humana, como é exposto nos objetivos da Fundação Casa dos Carneiros. Buscam uma vida alternativa ao que é posto em prática. Uma vida orientada pela religião. Ele entende que a modernidade representa o último indicativo da volta de Jesus Cristo, já que boa parte das relações sociais são travadas através de mentiras, buscando lucro atrás de lucro, o que o cantor considera como uma sociedade de ladrões, por usurparem do pobre sertanejo temente a Deus as suas terras atrás de bens materiais. Se considerarmos as profecias do retorno do “salvador”, como o próprio artista nos contou, falta pouco para a sua volta. Os cavaleiros do apocalipse já foram lançados, faltando basicamente à

reconstrução do templo de Jerusalém. Por isso que a canção *História de Vaqueiros* também faz referência ao número sete<sup>65</sup>.

Outro ponto que podemos colocar em relação à importância da institucionalização da cultura sertaneja através da Fundação Casa dos Carneiros é a gravação de discos, a partituração das canções, das antífonas, das sinfonias, das óperas de Elomar e a preservação de manifestações culturais como festas, artes cênicas, modo de vida etc, por meio da escrita. Esses registros poderiam (res)guardar melhor a cultura sertaneja que esse músico tanto defende. Entretanto, voltando ao que Benjamin argumenta em relação ao narrador, a melhor maneira de narrar é por meio da história oral. Um indivíduo, ao escrever uma história, se comporta como vanguarda, como é o caso do Movimento Armorial e de Elomar, restringindo as possibilidades de algo novo, pois é muito comum entre os movimentos vanguardistas se colocarem como os legítimos defensores de uma cultura ou de uma causa, rejeitando a participação em peso do popular ou mesmo das massas na articulação prática de seus ideais. Essa posição vanguardista seria, portanto, certa negação da proposta benjaminiana.

Pensando agora em Elomar, podemos observar essas restrições, inclusive, nas cantorias que esse músico de Vitória da Conquista tanto preza, uma vez que são desenvolvidas com uma configuração de show, apesar dele não gostar dessa designação, preferindo a primeira (cantorias) e utilizando o termo cúmplices ao invés de fãs para os apreciadores de sua arte. Mesmo negando, quando faz uma apresentação, o público, ou seus cúmplices, não participam da “cantoria”, pois o estilo é feito nos moldes capitalistas em que apenas o artista ganha destaque. Nesse sentido é que Elomar tem o cuidado de comentar em seus discos os significados das canções com as intenções do álbum<sup>66</sup>. João Paulo Cunha argumenta que nas apresentações o músico “é dono de um discurso poético espontâneo tão poderoso como o das letras de suas canções” (2008, p. 54). Isso estaria de acordo com a intuição que Elomar diz ter recebido de Deus para poetar seus pensamentos (RIBEIRO: 1996) e escrever a obra do sertão (MELLO: 2007).

Sobre esse ponto, em entrevista concedida a Elson de Souza Ribeiro, o músico afirma que o seu texto é feito com cuidado, pois escreve conscientemente os seus

---

<sup>65</sup> Existem outras canções que trazem a simbologia do número sete como *Gabriela e Corban*. Esta última é a palavra hebraica para Holocausto.

<sup>66</sup> Os textos dos álbuns de Elomar foram escritos por Ernani Maurílio e Jerusa Pires Ferreira, assim como o texto de apresentação de seu *Cancioneiro* foi escrito por João Paulo Cunha.

versos, tendo um “compromisso eterno com a história, com a ética, com a cultura do nosso povo, respeitando a cultura dos outros povos e, sobretudo, o compromisso com a história para não passar erro” (RIBEIRO: 1996, p. 52). A sua poesia é pensada para não dar informação errada e passar uma falsa impressão. Daí vem o questionamento: o improviso não se preocupa muito com isso; ele se preocupa mais com o conjunto da história, aliado à rima, do que com um ponto específico. Como fica, então, a obra de Elomar em relação a essa questão? Voltemos, então, ao problema da institucionalização de sua obra. Como o próprio João Paulo Cunha colocou na apresentação do *Cancioneiro* do músico baiano, um dia este percebeu que a memória não dava mais conta de lembrar todas as suas canções e produções. Para não ser esquecido, resolveu escrevê-las para entrar na “imponderável eternidade” da obra. Esse comentarista do compositor afirma que essa obra tem mais importância para entender como a cultura brasileira foi concebida através de seu caráter trovadoresco, sendo essa obra uma das marcas de nascença do artista para o cenário da cultura nacional (CUNHA: 2008, p. 56). Para não ter enganos como executar as canções, o artista “sertanez” acompanhou a partituração de seu *Cancioneiro*, inclusive escrevendo algumas partituras, pois há diferenças entre ele tocar e outra pessoa tocar. O que o artista queria com essa supervisão era que as partituras ficassem o mais próximo possível de sua concepção original (IDEM), ou seja, não aceitando muito outras interpretações de suas canções, o que contradiz o caráter trovadoresco e espontâneo que Cunha defende como sendo de primeira monta da obra elomariana.

Assim, Elomar cai em contradição entre os ideais e as práticas ao produzir sua obra. Ao valorizar a narrativa e as improvisações dos trovadores e menestrelis cai no romance, pois conta a história dos sertanejos em sua vida diária, na labuta, nas migrações, mas não deixa muita margem para interpretações/especulações de sua poesia, procurando contar a mesma história por meio de material impresso. Tentamos demonstrar isso, também, na sua atuação direta na partituração de sua obra, não aceitando muito mudanças na maneira de executar suas canções. Além disso, como ele mesmo deixou claro para João Paulo Cunha ao apresentar o seu *Cancioneiro*, a sua poesia é muito bem pensada para não ocasionar entendimentos errôneos, isto é, restringe a espontaneidade. Tudo isso teria como pedra angular a Fundação Casa dos Carneiros, pois ela serviria para preservar sua obra, nos moldes modernos de uma organização não

governamental, cuja intenção seria manter intacta sua obra, isto é, quer preservar a tradição da região da caatinga de Vitória da Conquista, mas utiliza de meios modernos para isso, como a escrita de suas letras, a partituração de suas canções, rejeitando o acaso, a eventualidade da vida de qualquer pessoa, seja do sertão do interior da Bahia ou do sertanejo/retirante que mora na grande metrópole paulista.

### *Música nacionalista: armoriais e Elomar*

A música armorial se desenvolveu tendo como fonte de inspiração as canções, as vozes, os instrumentos, os timbres do folclore do sertão nordestino, pois representariam a ancestralidade sonora da formação da música brasileira. Enfatizaram a utilização de instrumentos comuns da região, como a viola, o pandeiro, a rabeca, o pífano e letras em forma de narrativas míticas. Os integrantes desse movimento consideram que a música armorial tem suas origens em uma mistura primitiva com “elementos ibérico-mouriscos, indígenas e do canto gregoriano, traz também características do barroco ibérico” que ficaram conservados no sertão nordestino e “seria recuperada pelos armoriais como fonte de uma música nacional” (VARGAS: 2007, p. 39). Assim, o que esses músicos buscam é um nacionalismo musical. Seus grandes mentores seriam o movimento modernista, o movimento regionalista e Mário de Andrade, sendo este referência nos estudos musicais que estivera vinculados a estudos folclóricos após a Semana de Arte de 1922. Na prática misturariam os manifestos Regionalista, Anta, Pau-Brasil e Antropofágico, absorvendo de cada um o que era mais interessante para a realização de seu projeto musical nacionalista. Nesse sentido, baseados nas pesquisas de Mário de Andrade cujo pensamento afirma que

deveria ser exigido de músicos e compositores brasileiros a busca de uma expressividade eminentemente nacional, que fizesse ecoar os elementos musicais das raízes da cultura nacional. Mas essa posição não era tão extremada, como poderia parecer. Não se propunha excluir totalmente a influência europeia, mas, ao contrário, partir de sua técnica para criar uma produção musical de qualidade nacional. Segundo o próprio escritor: “Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo” (IDEM, p. 41).

É nesse sentido que Antônio Madureira, líder do grupo e um dos principais articuladores do Quinteto Armorial juntamente com Ariano Suassuna, afirma que

“pensava que se alguma coisa tivesse que ser agregada era todo o conhecimento que a música europeia já tinha atingido [...] ao grande manancial, essas grandes matrizes da cultura popular para daí surgir uma música erudita essencialmente brasileira” (LIMA: 2000, p. 12). Porém, essa aproximação inicial com o estilo da música erudita europeia se daria em caráter didático, até a música brasileira ganhar identidade estilística própria; por isso os músicos armoriais não deveriam se afastar das raízes e dos instrumentos sertanejos. A partir disso, Mário de Andrade defende a utilização dos conhecimentos musicais advindos da Europa, senão a música nacional seria “uma vaga assombração ameríndia” sem uma teoria musical mais ou menos articulada<sup>67</sup> (ANDRADE, Mário. APUD: SANTOS: 1999, p. 174). Esse pesquisador paulista divide a formação da música brasileira em três estágios: 1º) fase da “Tese Nacional”: prevalecendo mais a pesquisa do que a criação de sons; 2º) fase do “Sentimento Nacional”: havendo mais criações artístico-sonoras a partir das pesquisas realizadas anteriormente; 3º) fase da “Inconsciência Nacional”: coincidindo criação com convicção, arte propriamente brasileira (IDEM).

Nesse ponto, Ariano Suassuna, seguindo os caminhos de Mário de Andrade, faz uma contraposição entre música rural – sertaneja – e música do litoral<sup>68</sup>, tendo como base para a arte armorial a primeira, pois ela conservaria um primitivismo nas formas artísticas, enquanto a segunda estaria mais suscetível às influências de outras culturas. Desse modo, o poeta paraibano fala que

Nos centros mais populosos do litoral é difícil observar os resquícios da música primitiva. É importante este fato porque esta música primitiva será o futuro ponto de partida para uma música erudita nordestina [...]. No sertão é mais fácil estudá-la, pois ali a tradição é mais severamente conservada. A música sertaneja se desenvolve em torno dos ritmos que a tradição guardou. Não é ela penetrada de influências externas posteriores ao “período do pastoreio”, continuando como uma sobrevivência arcaica coletiva que o povo mantém heroicamente (SUASSUNA, Ariano. APUD: VARGAS: 2007, p. 44).

Já as formações sonoras do litoral, para Suassuna, são mais permeáveis às influências e imposições de fora, como as de origem africana, europeia pós-barroca ou

---

<sup>67</sup> A influência europeia está mais ligada à teoria musical inicial ao invés de estilos de compor e tocar. Porém, essa teoria musical seria utilizada até a formação de uma teoria musical nacional. A principal influência musical europeia seria aquela herdada do barroco ibérico.

<sup>68</sup> Mário de Andrade fazia uma diferenciação entre música rural e música urbana. Suassuna substituiu esta última pela música do litoral.

de outro continente. Nesse sentido, esse poeta-professor afirma que a música feita no litoral se aproxima mais da destruição do elemento clássico da música brasileira, preservada no sertão, devido às formas sonoras pouco definidas oriundas do hibridismo da região. Como o próprio professor coloca em artigo publicado na Revista Brasileira de Cultura em 1969, ligada ao antigo Ministério da Educação e Cultura, reconhece a importância das influências africanas e europeias na formação da música mais recente, mas prefere a tradição musical do sertão, pois estaria mais perto da pureza da cultura brasileira. Pureza esta que estaria no cerne da cultura acastanhada que defende como legitimamente brasileira, isto é, não haveria a instabilidade proporcionada pelas determinações técnicas autoritárias difundidas pela modernidade e pelo fenômeno da globalização (VARGAS: 2007). Além dessas características da música do litoral, Ariano Suassuna considera que o maior problema da música vinda e feita por essa região é a sua produção de massa, pois a qualidade da arte produzida seria inferior, afora o caráter comercial empregado na produção, ou seja, produz-se para vender e não para representar uma cultura ou uma sociedade (LIMA: 2000).

Elomar Figueira Mello, como dito anteriormente, não participa diretamente do Movimento Armorial, porém muitas posições desse movimento e de seu idealizador – Suassuna – são compartilhadas pelo compositor baiano. O ponto do nacionalismo musical e da baixa qualidade da arte de massa são dois deles. Nas palavras de Elomar:

Quando eu apareci no cenário nacional, eu apareci imprensado entre dois rolos compressores, que tenho assim como duas grandes pinoias. Um, o tal de iê-iê-iê e outro uma tal de Bossa Nova. Em que pese ter grandes músicos na Bossa Nova, ela para mim não diz nada. Ela é uma espécie de tentativa de um pacto cultural nosso com o estrangeiro. Seria uma espécie de um novo falso. Quer dizer, será que a minha canção nordestina para entrar aqui em Minas Gerais, tem que ter uma conotação de música caipira para agradar vocês? Não, tem que entrar como ela é. Esse samba brasileiro do João Gilberto e não sei mais de quem, os autores da Bossa Nova, para entrar nos Estados Unidos, num puxa-saquismo danado, subserviência, eles pegaram o samba e enfeitaram de jazz. “Jazzaram” o samba para entrar em Nova Iorque. Nunca me interessei que minha música fosse para Nova Iorque. Acho que cada cantor deve cantar para sua aldeia. Se extrapolar as desinências de sua aldeia e chegar em outras aldeias, beleza! Agora, eu fazer música para gringo ouvir, por quê? O que é que tem a ver comigo? Nada (JORNAL DA ADUFU: 09/1987, p. 11).

Em relação a esse nacionalismo musical, tanto Elomar quanto o Movimento Armorial seguem os passos de José Ramos Tinhorão. Este historiador afirma que a

Bossa Nova surgiu nos apartamentos de classe média alta do bairro de Copacabana, na zona sul do Rio de Janeiro, e é filha da música estadunidense, mais precisamente do jazz, como o próprio artista da caatinga colocou na entrevista citada. Esse movimento musical surgiu, para Tinhorão, com fins comerciais. Sua intenção era entrar no mercado fonográfico estadunidense, visto que os fundadores do movimento bossa-novista tinham relações com os Estados Unidos, derivando, inclusive, seus nomes artísticos do inglês. Para este historiador, muitos músicos integrantes do movimento buscavam outras carreiras musicais, como Tom Jobim em relação à música erudita, porém, ao não conseguirem emplacar uma carreira sólida, guinaram para a mistura de influências estadunidenses a fim de fazer dinheiro. A Bossa Nova é o “levantamento das raízes de todo um processo de alienação cultural imposto à música popular”, é a “entrega passiva ao estrangeiro” da cultura e da música popular brasileira (TINHORÃO: 2002, p. 30/31).

Para Tinhorão, o movimento bossa-novista, por surgir junto às classes médias altas emergentes do Rio de Janeiro no pós-guerra e pós-ditadura Vargas, período em que o Brasil sofreu “no plano dos costumes e do lazer urbano a um processo de americanização destinado a atribuir a tudo o que parecesse ‘regional’ ou ‘nacional’ o caráter de coisa ultrapassada” (TINHORÃO: 2010, p. 323), fez com que os jovens fundadores do movimento não estivessem vinculados a nenhuma tradição cultural do Brasil, refletindo esse aspecto, por conseguinte, em suas composições. Nesse sentido, esse historiador afirma que, com a Bossa Nova, o samba se afastou definitivamente de suas raízes populares, mudando inclusive o ritmo. Com isso, introduziram a esquematização rítmica em relação à assimetria das batidas negras do samba, havendo a integração da voz ao instrumento, como uma imitação das jazz-bands estadunidenses. Houve, assim, um “nivelamento da melodia, da harmonia, do ritmo e do contraponto” (TINHORÃO: 2002, p. 61), apelidando a nova batida de “violão gago”. Segundo Tinhorão, os pais da Bossa Nova fizeram uma esquematização do samba para a classe média em uma pasta sonora, mole e informe, através de um gosto alienado imposto aos brasileiros. Essa alienação, para esse historiador, é um reflexo da “semicultura” da classe média. Daí, realizaram uma “apropriação da cultura popular pela classe média sem cultura própria” (IDEM, p. 73). Os shows populares em locais de classe média eram criações dessa classe para o consumo de suas próprias ilusões. Além disso, esse

novo estilo musical era muito popular em boates e casas de shows da zona sul carioca, frequentado muito por estrangeiros, cujo objetivo era agradar a esses gostos (IBIDEM).

Este historiador afirma que o samba, ao subir o morro, sobreviveu por um bom tempo, enquanto a Bossa Nova com cinco anos já estava envelhecida. Todavia, houve até uma tentativa de aproximação dos músicos bossa-novistas com os sambistas dos morros cariocas. Essa vinculação, para ele, não teve vida longa, porque havia dissenso em relação ao que era o ritmo, a melodia e a batida do samba. O maior problema, apontado por Tinhorão, foi que os músicos das classes médias queriam impor sua maneira de tocar samba aos músicos das favelas, perdendo seu “caráter natural” de tocar o violão. Isso aconteceu porque a Bossa Nova não conseguiu mercado fora do Brasil, tendo, assim, que se voltar para o mercado interno, para o povo (TINHORÃO: 2010).

Em relação ao iê-iê-iê, Elomar, em outra entrevista em que foi perguntado sobre os roqueiros nacionais do verão de 1983, afirma:

Já ouvi alguma coisa do Blitz, mas não gosto de jeito nenhum. Rita Lee: já é a quinta vez que me perguntam por essa moça. Eu não gosto do trabalho dela. Admito que ela é uma grande artista, a Rita “Leé” eu a chamo assim. Tem um público imenso. O trabalho voltado para a juventude, mas que em termos de cultura nacional é uma juventude realmente alienada, não estão nem aí, né, como dizem. Uma juventude de cabeça lavada, você está entendendo? O que passa na cabeça deles é a coisa do dia-a-dia, é o confronto, o sonho das coisas passageiras, é o roque, a roupa, a calça “jéàn”, é o tênis, o galopim (tênis em sertanês) (O ESTADO DE MINAS, CADERNO 2, 05/05/1983, p. 02).

A perspectiva de Elomar é, então, rejeitar tudo o que é visível de influência/imposição estrangeira comercial. Para ele toda música e/ou cultura produzida para fins comerciais não é boa. Quando é questionado sobre o roque nacional, o compositor se alinha novamente a José Ramos Tinhorão. Para este historiador, o roque é a efetivação da colonização musical do Brasil pelo modelo estadunidense iniciado logo após a Segunda Guerra Mundial. Esse estilo musical se espalhou muito nos anos 1960 com a “juventude alienada”, nas palavras do historiador, tendo como modelo Roberto Carlos, um jovem do interior que foi para a cidade grande a fim de ganhar dinheiro com a música e totalmente alienado da situação política do país (TINHORÃO: 2010). Nesse sentido, tanto para Elomar quanto para Ariano Suassuna, o maior problema da música popular criada após a intensificação da influência/imposição cultural estadunidense no

Brasil deve-se ao seu vínculo com o crescimento financeiro; ou seja, não importa a qualidade da música produzida, o importante é se ela vende ou não. Por isso que o Movimento Armorial e Elomar focam tanto a música erudita, culta nas palavras deste último, pois seria uma música que busca maior independência artística, apesar de ser comercializada pela indústria cultural.

Nesse ponto é interessante a aproximação desses dois artistas brasileiros com o pensamento de Theodor W. Adorno. Para este sociólogo alemão, a música na modernidade, a partir do advento da indústria cultural, se tornou, em grande parte, entretenimento. Se antes a música era, ao mesmo tempo, “a manifestação imediata do instinto humano e a instância própria para o seu apaziguamento”, hoje as manifestações sonoras focam mais esta última categoria, contribuindo para o “emudecimento dos homens, para a morte da linguagem como expressão, para a incapacidade de comunicação”. Ela “preenche os vazios do silêncio que se instalam entre as pessoas deformadas pelo medo, pelo cansaço e pela docilidade de escravos sem exigências”. Ela fica apenas como plano de fundo, pois ninguém é capaz de falar e muito menos de ouvir (ADORNO: 2005, p. 65, 66 e 67).

Adorno, com isso, diferencia a música séria da música ligeira. A primeira estaria ligada a um tipo musical que emanciparia o ser humano, que o levaria a pensar e transcender a sua realidade. “Cada detalhe deriva o seu sentido musical da totalidade concreta da peça, que, em troca, consiste na viva relação entre os detalhes, mas nunca na mera imposição de um esquema musical” (ADORNO: 1994, 117), ou seja, na música séria o todo e as partes estão interligadas. A segunda, que em texto publicado em 1941 equivale à música popular, seria toda a música produzida para o consumo. Toda música fetichizada pairando sobre o gosto das pessoas. Seria aquela música padronizada, difundida para boa parte da sociedade, visando ao lucro. Haveria um modelo de produção musical – estilo – que visa a uma receita. Na música popular/ligeira, as partes e o todo seriam independentes.

O sentido musical não seria afetado se qualquer detalhe fosse tirado do contexto; o ouvinte pode suprir automaticamente a “estrutura”, na medida em que ela é, por si mesma, um mero automatismo musical. O começo da parte temática pode ser substituído pelo começo de inúmeras outras. A inter-relação entre os elementos ou a relação dos elementos com o todo não seria afetada. Em Beethoven, a posição é importante só numa relação viva entre uma totalidade concreta e suas

partes concretas. Na música popular, a posição é algo absoluto. Cada detalhe é substituível; serve à sua função apenas como uma engrenagem numa máquina (IDEM, 118).

O refrão nesse tipo de música é tão importante. As diferenças entre música séria e música popular não estão nas relações simples e complexas, ingênuas e sofisticadas, mas sim na relação padronização e não padronização. “Reconhecimento e compreensão precisam coincidir *na música popular (grifo nosso)*, ao passo que, na música séria, a compreensão é ato pelo qual o reconhecimento universal conduz ao surgimento de algo fundamentalmente novo” (IBIDEM, p. 131). Nesse sentido, um músico estaria atrelado à execução do tipo de música que a gravadora/produtora diz que é mais rentável, não importando a vontade do músico. Enquanto der lucro o modelo é mantido, deixou de trazer dividendos, muda-se o modelo como se pouca coisa ou nada tivesse acontecido. Uma canção e um músico surgem como fenômenos em pouco tempo, mas, logo depois de esgotado o modelo, desaparecem sem deixar muitos rastros. Se um compositor se recusa a participar do jogo da indústria fonográfica, ele é excluído do cenário musical. A música boa é a que faz sucesso, é a que está na moda (hits). É nesse mesmo sentido que Adorno afirma que a música séria foi apropriada na modernidade pela indústria cultural, sendo usada principalmente no cinema, pois há a vinculação entre consumo e produção musical para a obtenção de lucros. Por isso que este sociólogo afirma que a “liquidação do indivíduo constitui o sinal característico da nova época musical em que vivemos” (2005, p. 73).

A posição de Elomar é tão forte em relação à indústria fonográfica e o controle que esta tem sobre o que é produzido por um músico que em seu segundo disco gravado, *Na Quadrada das Águas Perdidas* de 1978, o compositor fundou sua própria gravadora, *Gravadora e Editora Rio do Gavião*. Sua intenção em fundar essa empresa está vinculada ao controle de sua obra em todos os âmbitos, além de poder receber os direitos autorais, mesmo sendo ínfimos, como afirmou em entrevista (O ESTADO DE MINAS, CADERNO 2, 05/05/1983, p. 02), pois, de acordo com o músico, até hoje não recebeu nenhum vintém do primeiro disco, *Das Barrancas do Rio Gavião*, de 1972, da gravadora Polygram<sup>69</sup>. Essa rejeição de Elomar em relação à indústria fonográfica fez com que ele fosse um dos pioneiros na produção independente de discos. A partir do segundo, quase todos os seus discos foram produzidos e gravados por sua gravadora. Os

---

<sup>69</sup> Informação obtida durante o trabalho de campo.

que não partiram de seu controle, foram gravados pelos Discos Marcus Pereira e Kuarup Discos, ambas gravadoras independentes que incentivam a produção de artistas que não estão no *show business*.

A música ligeira leva a pessoa a se desconcentrar sobre assuntos do cotidiano, pois como a música é normalizada aparentemente acima das pessoas, estas enxergam as produções sonoras como não pertencentes à vida do dia-a-dia. “Não conseguem manter a tensão de uma concentração atenta, e por isso se entregam resignadamente àquilo que acontece e flui acima deles, e com o qual fazem amizade somente porque já o ouvem sem atenção excessiva” (IDEM, p. 93). Depois de sair de um trabalho alienado e desgastante, a pessoa não quer prestar atenção na sua folga, está preocupada, na maioria das vezes, em relaxar porque no outro dia tem que voltar para o trabalho e fazer tudo novamente. Adorno constata que para os ouvintes de música ligeira, ou mesmo séria que sucumbiu à lógica capitalista, são normalmente despolitizados. Isto é, a “standardização estrutural busca reações standardizadas” (1994, p. 120). Em consonância com essas interpretações, Elomar e Ariano Suassuna consideram que a música deve mostrar a realidade, a beleza da cultura na qual o compositor está inserido, caso contrário voltaria a mercantilização das canções. Não bastasse a busca de uma produção independente, livre da grande indústria capitalista da música, Elomar ainda rejeita a música ligeira nos moldes transcritos por Adorno. Nesse caso, o artista baiano, na mesma entrevista mencionada acima, quando perguntado sobre o futuro da música popular brasileira, afirma o seguinte:

Vejo pelo pouquinho que ouço, é que tem gente trabalhando. Aqui em Minas tem uma turma nova, boa, que está começando a fazer um trabalho bonito. Fui ver o show de Tavinho Moura e gostei. Gostei em parte, em parte não gostei. Tem Tavinho Moura, tem Paulinho Pedra Azul, grande menestrel! Saulo Laranjeiras, que vocês não conhecem, ninguém de Belo Horizonte conhece. Ele é de Pedra Azul também. Dércio Marques, Dorothy, pessoas que trabalham igual formigas: por debaixo do chão, pois ninguém vê o trabalho deles porque não têm acesso aos espaços que nunca existem para eles, né? Tem Celso (Adolfo), Tadeu (Franco), tem muita gente aí trabalhando, tentando fazer um trabalho que registre pelo menos essas nossas manifestações populares de nosso povo, e para que possa fazer um corpo cultural da nossa música popular, porque até hoje é um negócio todo esparramado.

E não tem ninguém para tomar a liderança: “Vamos fazer um movimento nacional de cultura, de raízes de nosso povo!” E prender

esses valores porque sem esses valores nós estamos perdidos. Se não houver uma resistência nesse sentido, aí, né! (O ESTADO DE MINAS, CADERNO 2, 05/05/1983, p. 02).

Ao observarmos as atitudes e falas do músico “sertanez”, podemos concluir que ele busca valorizar os músicos que não produzem necessariamente para a obtenção de dividendos, pois se mantêm fiéis aos preceitos de sua cultura. Por isso na entrevista ele afirma que tem alguns músicos que o entrevistador não conhece, porque mora em Belo Horizonte e estes são do interior de Minas Gerais, a maioria do Vale do Jequitinhonha, região que entraria em sua ideia de estado do Sertão como mostrado no capítulo anterior. A música deve, portanto, para Elomar, estar a serviço da valorização da cultura de uma região. No entanto, as posições do Movimento Armorial e de do músico “sertanez” não coincidem completamente com as de Adorno, sobretudo quando este coloca que toda música popular é padronizada. Para aqueles, essa é uma verdade empírica do sertão, pois há muitos músicos não vinculados aos processos econômicos, mas, antes, engajados em prestar homenagens, ou mesmo caracterizar, à cultura popular de onde vieram. Daí, em Elomar e no Movimento Armorial, a vinculação do erudito com o popular, sendo este último a base, a origem, o princípio da aprendizagem, para uma música erudita nacional. Desse modo, após uma fase inicial de aprendizado, Ariano Suassuna afirma que

Com o Quarteto Romançal (*sucessor do Quinteto Armorial – grifo nosso*) então nós já podemos abandonar os instrumentos populares por que ele já assimilou o modo brasileiro de compor e o modo brasileiro de tocar, da maneira que ele hoje já pode tocar uma música das que ele tocava, por exemplo, no Quintero Armorial com um naipe de instrumentos que permite que ela toque no mundo todo, porque as músicas do Quinteto Armorial só podiam ser tocadas aqui, por aqueles músicos, porque nessa época ninguém sabia tocar rabeca, nem berimbau de lata, só os nossos (músicos) (SUASSUNA, Ariano. APUD: LIMA: 2000, p. 28).

E mais:

Partindo da simples imitação das formas populares, passará [a superação do popular] por uma fase de transposição para chegar finalmente à recriação, sua forma mais alta. A imitação é o campo do compositor popular; a recriação, o do erudito; e a transposição, o de uma espécie intermediária, importantíssima para a criação de uma música nacional (SUASSUNA, Ariano. APUD: SANTOS: 1999, p. 178).

O movimento armorial pode, assim, ser dividido em três fases, como Mário de Andrade (SANTOS: 1999) preconizava para os compositores nacionais. A primeira seria a fase experimental, cujo principal interesse era em pesquisar a arte popular brasileira e experimentar esses elementos em um intercâmbio com a arte erudita. Seu centro de irradiação era o Departamento de Extensão Cultural (DEC) da Universidade Federal de Pernambuco, sob direção de Ariano Suassuna. A segunda fase, conhecida como romançal, caracteriza-se pela institucionalização do movimento através da ida de Ariano Suassuna para a Secretaria de Cultura da prefeitura de Recife. Neste momento se eliminam boa parte das controvérsias e confusões da fase anterior através de uma redução do campo de atuação do movimento. Além disso, há a reafirmação da ligação do movimento com a cultura popular como fonte privilegiada da criação artística (SANTOS: 1999). Por fim, há o terceiro momento que é conhecido como arraial. Nessa fase há a consolidação do movimento armorial. Essa consolidação se deu muito em função de Ariano Suassuna ter se tornado o secretário de cultura de Pernambuco entre 1994 e 1998. Em decorrência, a infraestrutura utilizada pelo movimento foi melhorada com teatros e espaços culturais. Além disso, nesse último estágio, a influência do movimento se expandiu para outros estados do país (LIMA: 2000).

A obra de Elomar Figueira Mello segue o mesmo caminho dos armoriais, pois sua produção artística pode ser dividida em três fases<sup>70</sup>. A primeira fase é do cancionero ou da Gameleira, que está ligado ao ciclo da fazenda Casa dos Carneiros. Essa fase configura-se como um momento de aprendizagem, durante a qual o músico está interessado em se aprofundar nos modelos artísticos do sertão e valorizar a cultura da região por meio da gravação de discos. A segunda fase é a das óperas, que está ligada ao ciclo da fazenda do Rio do Gavião. Esta consiste na composição de óperas utilizando instrumentos populares, como o violão, mas também instrumentos de orquestras, como o violino, o violoncelo, flautas transversais, oboés etc. Boa parte das óperas do compositor conta as histórias dos sertanejos com todos os dramas de sua vida de labuta. Porém, alguns pesquisadores de ópera afirmam que o que Elomar produz é ópera popular e não erudita. O compositor ao ser questionado sobre o projeto do disco

---

<sup>70</sup> As informações utilizadas para a caracterização das três fases da obra de Elomar Figueira Mello foram retiradas de Schouten (2010), nota seis, página 25. Quando houver informação de outro autor ou texto será informado no corpo da dissertação.

*ConSertão* de 1982 gravado com Arthur Moreira Lima, Heraldo do Monte e Paulo Moura, afirma que o projeto

era uma proposta, uma tentativa de mostrar que a música não tem fronteira nenhuma e não tem que ter terminologia de música clássica ou popular, não. Música é uma só. De repente são os músicos e isso é o que interessa. É a qualidade da música. Trabalhávamos para quebrar esta cortina, essa barreira idiota que existe entre música erudita e popular. Quem gosta de música erudita tem nojo e até cospe na popular. E quem gosta da popular não se dá com a música erudita (O ESTADO DE MINAS, 05/05/1983).

Isto é, para o músico “sertanez” essa diferenciação entre erudito e popular não faz sentido, prevalecendo a de produção sonora para o comércio e produção sonora para a valorização da cultura de uma região. Por fim, a terceira e última fase na qual se divide a obra de Elomar é o ciclo das antífonas e sinfonias. Esta última é uma composição instrumental mais curta, variando entre um e quatro movimentos. Muitas vezes serve como prelúdio para uma composição maior como as óperas. As antífonas mostram o caráter religioso de Elomar. Para este, a sua música vem de uma intuição e de um dom que Deus lhe deu (IDEM). Este modelo de composição caracteriza-se como “um refrão para versículos de salmos ou cânticos de melodias, geralmente, simples e silábicas” (GUERREIRO: 2005, p. 176). Dessa forma, as antífonas seriam uma forma de louvação e agradecimento a Deus pela sua obra, pela sua intuição, pelo seu dom de compositor<sup>71</sup>. Todavia, as músicas com caráter religioso não se restringem às antífonas. No cancionário há canções como *Balada do Filho Pródigo* – fragmento da antífona nº 2 da *Antiphonaria Sertani*, *Louvação* – fragmento do 5º canto da ópera *O Auto da Catingueira*, *Loas para o Justo*, *Noite de Santo Reis*, entre outras. Além disso, o único livro publicado por Elomar – *Sertanílias* – também está inserido no contexto religioso, tendo várias referências a passagens bíblicas como o Reino de Ofir, de encontros com Lúcifer, ou mesmo encontros com condenados pela lei celestial.

---

<sup>71</sup> De acordo com João Omar de Carvalho Mello, maestro e filho do compositor, algumas antífonas de seu pai, como a antífona nº 3 de *Antiphona Sertani*, seriam executadas através de “um conjunto com onze composições sacras que variam entre formação com solistas (canto ou instrumento), coro e orquestra (ou grupos de câmara), nos quais a característica principal reside em conformações ‘corais’ homofônicas localizadas em alguns trechos da composição, mesmo sendo executadas apenas por instrumentos [...]. Em homenagem ao primeiro concílio em Jerusalém, são em número de onze, por um voto que (o compositor) fez com Deus” (MELLO, João Omar de Carvalho. APUD: GUERREIRO, Simone da Silva: 2005, p. 176).

Considerando, então, as características privilegiadas para a composição da música elomariana e armorial, é possível descrever as suas canções como regionais. De acordo com Maria Amélia Garcia de Alencar a canção regionalista pode ser definida “como aquela que, ancorada em raízes tradicionais, busca ser moderna, ou seja, dialogar com as correntes culturais de seu tempo, para tanto atualizando temáticas e formas de criação e interpretação musicais” (2004, p. 12). São canções que debatem com o processo de modernização e globalização para atestar que a cultura regional continua viva e ativa, acarretando respostas criativas, inusitadas e interessantes para as transformações que atingem a região. Nesse sentido, as canções, para Alencar, são “tomadas [...] como documentos, [...] são representações reveladoras da época em que são produzidas, possibilitando o diálogo entre os signos musicais e as ideias e sensibilidades do seu tempo” (IDEM).

Dessa feita, esta pesquisadora argumenta que muitas canções regionalistas têm como características básicas alguns temas em comum, como cantar as tradições regionais de cada região. A música se mantém coesa com a realidade. Ela canta o cotidiano dessas regiões, com suas dificuldades, alegrias, tristezas e encantamentos. O fenômeno da música regionalista tem sua efetivação a partir de meados do século XX, quando o Brasil passa de uma sociedade rural para uma sociedade urbana, devido, principalmente, às migrações da zona rural ou cidades do interior, para as grandes capitais do centro-sul do Brasil. Normalmente os músicos regionalistas são oriundos das classes médias urbanas com curso superior, mas mantêm forte vínculo com a cultura popular da sua região, com convivências em cidades pequenas do interior ou mesmo em sítios de suas famílias ou amigos. Por serem pessoas letradas, tiveram acesso às atividades artísticas da universidade ou do que é chamado de arte erudita (IBIDEM). Alguns artistas buscaram, a partir disso, mesclar o popular com o erudito, como é o caso dos dois artistas tratados aqui.

A canção regionalista, em especial a de Elomar Figueira Mello, caracteriza-se por ter uma estrutura melódica relativamente linear, aproximando-se da fala. Poucas variações são vistas nas estrofes das canções, tendo, normalmente, picos de variação nos refrãos (ALENCAR: 2004; 2005). Luiz Tatit diz que o cancionista “tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia” (2002, p. 09). O que importa no mundo dos cancionistas não é o que é dito, mas sim o como é dito. É

este último que deve ser essencialmente melódico, dando caráter de grandiosidade. Porém, como Elomar se preocupa muito com a forma e com o que é dito, busca conciliar os dois para produzir a obra do sertão (MELLO: 2007) que entende como algo puro e depositário da brasilidade. Com isso, o músico “sertanez” busca cantar toda a sua ideia de sertão em sua música, mas um sertão épico, trágico, fascinante para quem escutar suas narrativas, e não um sertão que está sendo descaracterizados pela introdução de modelos estrangeiros impostos à cultura e à arte da região.

### *Contradições e conservadorismos elomarianos*

Como tentamos mostrar até aqui neste capítulo, a obra de Elomar e a proposta armorial de Ariano Suassuna têm muitas semelhanças. Um destes pontos de encontro é o caráter conservador da arte produzida pelos dois artistas. Podemos ver esse caráter na entrevista mencionada acima em que Elomar rejeita veementemente a Bossa Nova. Podemos ilustrar outros exemplos, como a crítica feita a Ópera do Malandro, de Chico Buarque, ao acusá-la de querer combater a injustiça com injustiça, pois haveria a valorização do malandro. Além desses exemplos retirados de entrevistas e jornais, citaremos um que aconteceu conosco, no momento em que fomos apresentados para o compositor baiano no primeiro trabalho de campo em julho de 2010. Para tanto descreveremos o início dos contatos com o músico “sertanez” e depois voltaremos para as polêmicas em volta da arte e da posição ideológica desses dois artistas.

A primeira vez que procuramos conversar com Elomar Figueira Mello foi em abril de 2010 para escrever uma monografia, em virtude da especialização que estávamos fazendo em história cultural na Universidade Federal de Goiás. Na época entramos em contato com a sua assessora, Rossane Nascimento, via email, para ver a possibilidade de marcar uma entrevista com o artista. Conversamos por esse canal de comunicação até junho de 2010, quando conseguimos estabelecer uma data mais adequada para a entrevista. Nessas trocas de emails a assessora nos pediu uma série de documentos para comprovar que realmente estávamos fazendo a especialização, pois isso garantiria os direitos de Elomar sobre sua obra. Nesse ponto, o Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Goiás, na figura de sua coordenadora, foi importante para este primeiro contato, porque forneceram toda a

documentação exigida para aí sim podermos viajar para Vitória da Conquista e entrevistar Elomar. Por nós, isso estava de acordo com qualquer pesquisa que pretenda entrevistar pessoas, pois nada mais comum do que um entrevistado querer saber as reais intenções de seu entrevistador.

No entanto, começamos a entender melhor a posição de Elomar e de sua assessora em pedir toda essa documentação, quando tivemos acesso à dissertação de André-Kees de Moraes Schouten (2010). Este autor descreve Elomar como uma pessoa desconfiada, de difícil convivência, fazendo uma caracterização/comparação desse artista com a figura do bode. Nesse ponto, Schouten discute a representação do bode no sertão de Vitória da Conquista. Ele diz que, por um lado, este animal, muitas vezes, é visto como o “coisa ruim”, como o “tinhoso” (diabo), ou seu representante; por outro lado, é visto como de crucial importância para a sobrevivência em uma região semiárida, com poucas possibilidades de melhoria de vida. Dentro dessa perspectiva, o bode é um animal persistente e resistente que pode trazer tanto benefícios quanto malefícios. Disso Schouten pensa:

Seria possível dizer que, em certos aspectos, o bode – falo do animal – em muito faz lembrar a figura do homem sertanejo: sua rusticidade, resistência e obstinação em teimar a viver numa terra fustigada pelo sol e pela seca, a capacidade de encontrar alimento e água nessas condições, a altivez que guarda mesmo sendo tão pequeno... Com toda a certeza também o compositor se reconheceria nestes atributos, não tanto por se considerar um sertanejo puro, mas sobretudo quando se coloca como resistente em face da indústria cultural, fazendo seus discos “a facção”, teimando em gravá-los em suas fazendas lá no alto do sertão da Bahia e distribuído pela sua própria gravadora, Gravadora e Editora Rio do Gavião, que, aliás, traz estampada nos selos dos discos a foto de outro de seus bodes padreados, “pai do chiquêro” (2010, p. 44/45).

E continua dizendo se a persona de Elomar não teria algo de luciferino, mas depois atesta que não está falando do músico e sim do bode como agente luciferino. Mas bode é o apelido dado ao músico pelos seus amigos de Vitória da Conquista. Logo depois Schouten lembra que Henfil criou o bode Francisco Orellana inspirado na pessoa do artista “sertanez”. Esse personagem do cartunista seria um bode devorador de livros que está incrustado no sertão, resistindo às intempéries do tempo. Levando para a obra elomariana, podemos entender essas intempéries do tempo como uma resistência ao processo de modernização; daí Elomar falar que para entender sua obra é necessário

compreender o conceito de dobra no tempo de Hoerbiger<sup>72</sup>. Essa dobra do tempo seria a convivência, o entrelaçamento de várias dimensões em um mesmo espaço-tempo, havendo a possibilidade de transitar e vivenciar essas dimensões, não fazendo tanto sentido a sincronia, a diacronia ou a anacronia, mas sim uma miscelânea entre os três, podendo existir os três e nenhum ao mesmo tempo. Nesse ponto, haveria similitude entre o bode luciferino, o bode Francisco Orellana e o bode Elomar Figueira Mello, pois todos estão relacionados com o problema do tempo, o que no imaginário do sertão o diabo consegue burlar. Desse modo, a impressão que ficamos dessa discussão foi que Schouten, mesmo sem querer, acabou depreciando um pouco a figura de Elomar, devido às dificuldades que ele teve em realizar seu trabalho de campo – como pode ser visto em suas anotações publicadas no site: <http://peregrinosdosertaoprofundo.blog.br/> – e de outras pessoas com as quais acabou conversando/entrevistando durante a realização da pesquisa.

Também tivemos dificuldades para nos relacionar com Elomar. Contudo, não temos a mesma perspectiva de Schouten. No nosso primeiro contato, quando chegamos a Vitória da Conquista em vinte e cinco de julho de 2010, fomos logo para o hotel que a assessoria de Elomar havia reservado. Para nossa surpresa estava muito frio na cidade, pois a ideia que tínhamos do “sertão” era de sol escaldante<sup>73</sup>. Logo que nos instalamos no hotel, tomamos um banho, pois viajamos a noite inteira de Salvador para Conquista e fomos logo procurar a sede da assessoria do músico. Chegando lá fomos recebidos pelo recepcionista e a seguir chamaram Rossane Nascimento. Apresentamos-nos e logo ela nos disse que Elomar não poderia nos receber, pois ele estava na fazenda (Casa dos Carneiros). Marcamos para voltar no outro dia pela manhã.

Depois que saímos da assessoria de Elomar, fomos conhecer um pouco a cidade. Na esquina do quarteirão oposto à casa da cidade desse artista fica o Centro de Cultura Camillo de Jesus Lima. Lá permanecemos um tempo razoável da tarde e conversamos com vários artistas da cidade. Por um longo período conversamos com o diretor do centro. As conversas travadas foram sobre Elomar. Nessas conversas, o diretor nos disse que, em uma apresentação em Vitória da Conquista, esse compositor se recusou a entrar

---

<sup>72</sup> Não trataremos desse assunto de forma aprofundada nesta dissertação, ficando isso para um trabalho futuro.

<sup>73</sup> Só depois, prestando atenção nas conversas das ruas, de dentro dos ônibus e das que tivemos com algumas pessoas, entendemos que esta cidade é uma das mais frias do estado da Bahia, muito em função de sua altitude e do relevo pedregoso da região.

no palco porque a qualidade do som não estava boa e porque caso alguém quisesse vê-lo tocar deveria ir à sede de sua fazenda Casa dos Carneiros, onde tem um miniauditório no saguão central. Essa intenção de tocar apenas na fazenda nos foi repetida várias vezes durante as nossas duas estadas em Conquista. Nesse momento lembramos novamente dos comentários de Schouten sobre o bode.

No outro dia pela manhã fomos para a Rossane Comunicações Ltda. onde esperamos Elomar. Logo ele chegou com seu filho, o maestro João Omar de Carvalho Mello, e Rossane apresentou ambos para nós. Enquanto João Omar foi resolver alguns problemas, ficamos em uma sala com o músico. Logo que começamos, lhe dirigimos uma pergunta. A reação do artista foi instantânea: levantou e foi chamar sua assessora, para perguntar se ela tinha nos avisado de como seria o procedimento da conversa. Voltou um tanto enraivecido porque havíamos perguntado sobre sua música e nos disse que se nosso encontro fosse daquele jeito ele iria embora, pois ao lhe dirigir uma pergunta soava como entrevista de jornalista e já fazia quinze anos que ele tinha tomado a decisão de não conceder entrevista para ninguém, principalmente jornalista. Por coincidência, nos anos de 1980 Ariano Suassuna havia tomado a mesma decisão. Então, Elomar disse que deveríamos apenas conversar, sem gravar ou anotar frases completas, apenas palavras-chaves. Logo depois sua assessora veio com um papel e nos pediu para assinar. O conteúdo era um termo de responsabilidade em que assegurávamos não fazer uso indevido de sua obra ou gravar as nossas conversas ou muito menos publicar esses conteúdos como entrevista. Assinamos tudo e após isso nossa conversa fluiu muito bem. Elomar assim expôs seu pensamento, seus objetivos em seu trabalho, sua visão de mundo. No final do dia o músico nos convidou para conhecer a fazenda Casa dos Carneiros. No caminho ele explicou o motivo do susto que tomou no nosso primeiro contato quando lhe fizemos uma pergunta. O motivo foi que, um ano antes, um estudante de uma universidade do sul do Brasil foi para Vitória da Conquista a fim de conversar com o músico, tendo como objetivo escrever um trabalho monográfico em comunicação social. Elomar o recebeu muito bem e levou-o para se hospedar em sua casa da cidade juntamente com sua família. Combinaram que nada seria publicado em forma de entrevista, mas quando o jovem pesquisador voltou para sua cidade, publicou um artigo de jornal falando de uma entrevista concedida pelo músico “sertanez” depois de anos, o que deixou esse artista bem decepcionado. Daí a obrigação de todo pesquisador assinar esse documento e da reação do músico no primeiro contato. Mas

também há outro motivo na recusa de Elomar não conceder mais entrevistas, a não ser quando é obrigado. O motivo é a deturpação que os jornalistas fazem dos conteúdos das entrevistas, ou seja, para evitar problemas como o que aconteceu com Caetano Veloso uns anos atrás, quando um jornal escreveu que Elomar chamou o fundador do tropicalismo de homossexual, acarretando certo atrito entre os músicos<sup>74</sup>. Voltamos para a cidade com seu filho, João Omar.

Encontramo-nos com Elomar no outro dia pela tarde, quando nos convidou para conhecer sua família que ficava na casa da cidade. Lá passamos a tarde e ficamos até o jantar. Em uma parte desse período, Elomar teve que sair para resolver alguns problemas. Nos momentos em que o músico esteve fora, tivemos a oportunidade de conversar com sua esposa Adalmária e sua filha Rosa. Elas nos falaram sobre suas vidas, sobre religião e sobre as relações que têm com o músico. Nessas conversas, Adalmária afirmou que morava na cidade, enquanto Elomar ficava a maior parte do tempo nas fazendas<sup>75</sup>. Essa separação geográfica deu-se em virtude de vários fatores, entre eles o fato de Elomar ter ficado muito entretido com a música e as fazendas, levando a família para vários lugares sem o mínimo de infraestrutura, desde que voltaram de Salvador e ainda pelo fato de sua esposa trabalhar na cidade, o que facilita morar nessa localidade ao invés de ficar na fazenda Casa dos Carneiros, distante vinte quilômetros da sede municipal.

Vinculada a essa decisão de Adalmária em morar na cidade, pensamos que está a questão do patriarcalismo. Este “caracteriza-se pela autoridade, imposta institucionalmente, do homem sobre a mulher e filhos no âmbito familiar. Para que essa autoridade possa ser exercida, é necessário que o patriarcalismo permeie toda a organização da sociedade, da produção e do consumo à política, à legislação e à cultura” (CASTELLS: 2010, p. 169). Pela convivência que tivemos com Elomar, podemos perceber seu caráter patriarcal nas relações sociais. Boa parte de sua obra expressa, assim, um saudosismo de um tempo em que a família detinha grande poder sobre os indivíduos e ela era chefiada pela figura paterna. Daí sua persistência em cantar o passado e sua aproximação com Gilberto Freyre, que é conhecido por exaltar o patriarcalismo colonial brasileiro. Com isso, o afastamento de Adalmária das fazendas, pensamos nós, está atrelado à perda de poder que o patriarcalismo vem sofrendo com os

---

<sup>74</sup> Relatado pelo próprio Elomar em campo.

<sup>75</sup> Elomar possui três fazendas: Rio do Gavião, Casa dos Carneiros e a mais recente comprada na região da Chapada Diamantina.

novos movimentos sociais, principalmente com o feminismo. Todavia, os dois não são separados judicialmente, muito pelo contrário, convivem relativamente bem, pois quando Elomar vai para a cidade fica na casa de Adalmária, que também é do músico, como a própria esposa afirmou<sup>76</sup>, porém em um quarto separado do dela. Acreditam, ainda, que o casamento é indissolúvel, pois foi Deus que os uniu. Então, acreditamos que continuam a conviver mais em uma relação de irmãos ou amizade do que em uma relação homem-mulher.

Ao relacionar a dissertação de Schouten com as conversas que tivemos com as pessoas de Vitória da Conquista e com a família do artista, começamos a repensar a dificuldade de nos relacionar com Elomar. Diferentemente de Schouten, não fazemos referência ao bode, mas sim ao estereótipo do sertanejo. Este, muitas vezes, é visto como uma pessoa desconfiada, matuta, de personalidade forte e de índole incorruptível. Será, então, que Elomar, por defender a todo o momento o sertão, não estaria tentando manter sua vida coerente entre discurso e prática baseado nesse estereótipo? Ou melhor, não estaria Elomar com o estereótipo tentando “inventar uma tradição” nos moldes expostos por Eric Hobsbawn e Terence Ranger (2012)? Ou ainda, essa desconfiança de Elomar em relação às pessoas não se deve a sua ideologia nacionalista, fazendo com que ele pense que os brasileiros não estão preocupados em preservar as culturas do Brasil, se colocando como vanguarda dessa defesa e evitando contato para não ser “contaminado”?

Conseguimos observar isso melhor quando Elomar falou de sua ojeriza em relação à cidade. Para ele, tudo que é proveniente da urbe é maléfico, advém do diabo; ainda mais por essa ser a grande representante da modernidade, visto pelo músico como o império do artificial. Já o rural é visto como bucólico, como uma vida perto de Deus, por ser um ancoradouro dos costumes, dos valores sertanejos, por trazer a honra acima de tudo; em outras palavras, por conseguir preservar por mais tempo valores de outrora em que as pessoas viviam para Deus. Daí nos veio à mente se essa dificuldade de se relacionar com Elomar não está ligada a dicotomia urbano-rural em sua obra. Pois, como as pessoas usufruem dos benefícios da modernidade e estão, hoje, mais preocupadas com questões financeiras, tentam negar todo um legado cultural de uma região, em detrimento de aspectos que consideram mais modernos como a utilização de novas tecnologias, da supervalorização do consumo, ou da busca por status financeiro;

---

<sup>76</sup> O próprio artista se refere a essa casa como sendo sua.

nas palavras de Elomar: “houve uma americanização das culturas”, inclusive do sertão. Para esse músico isso acarreta uma negação das pessoas sobre suas origens, seus costumes, sua identidade cultural, ou seja, há a perda da beleza das culturas populares para uma cultura homogênea e artificial, cujo estereótipo é comprado em uma loja de *souvenirs*, mas sem comprar o “espírito” de uma cultura. Desse modo, pensamos que a dificuldade de se relacionar com o músico deve-se também à não aceitação dele a esse novo contexto sociocultural moderno, pois ele não aceita tal influência/imposição em sua vida e, conseqüentemente, em sua obra. Contudo, como veremos agora, a posição político-ideológico de Elomar, e mesmo de Suassuna, está em contradição entre prática e teoria.

A arte desses dois artistas, por buscar certa pureza que, segundo eles, é encontrada no sertão, coloca-se como vanguarda, mesmo quando o negam, como o poeta paraibano fez em artigo publicado em 1969 já citado aqui (SUASSUNA: 1969). Por buscarem criar uma música erudita nacional através de raízes sertanejas oriundas do sertão nordestino, procuram preservar as culturas brasileiras das influências/imposições exteriores. Por isso vão (ou moram) para o sertão aprender a cultura dessa região com os indivíduos e artista locais. Para tanto, institucionalizaram a cultura através de suas relações com o Estado, principalmente Ariano Suassuna. Na maneira de “preservarem” as culturas nacionais é que Fred Zero Quatro afirma:

Você pode se aproximar daqueles músicos e não resistir à tentação de se apropriar de sua herança e sabedoria, tentando reproduzir com todos os detalhes a sua técnica e copiando descaradamente o seu som, em benefício próprio (mas em nome da tradição, é claro). Enfim, difundindo sem o menor escrúpulo mundo afora uma versão mais “educada” do que a original – pouco importando que os “mestres” permaneçam ignorados, isolados em sua ingenuidade, desinformação e miséria (VARGAS: 2007, p. 36).

Com isso, a institucionalização preconizada pelos artistas colocou o Estado como o legítimo defensor das raízes culturais brasileiras. Como esse aparato político-jurídico-ideológico que regula a vida em sociedade é administrado pela elite<sup>77</sup>, a crítica de Zero Quatro, no final, é direcionado para seus integrantes. Nesse sentido, a elite busca, através da institucionalização, ou invenção, das tradições nas entranhas do Estado manter o *status quo* por se considerarem os defensores das culturas brasileiras,

---

<sup>77</sup> Estamos considerando elite aqui em todos os sentidos: econômico, intelectual, político etc.

que são entendidas como algo rígido, estanque, absolutizada e intacta em relação a influências estrangeiras. Essas práticas vão desde a “produção de eventos chamados de ‘folclóricos’ como agenda cultural oficial; passando também pela prática de utilizar instrumentos, letras e estruturas musicais populares em favor de uma ‘arte erudita’ com feição nacional e pretensamente enraizada na cultura local” (IDEM, p. 37).

Apesar de Elomar e Suassuna afirmarem que têm como fonte inspiradora a cultura popular, produzem arte para a elite. Podemos observar isso através de conversa travada no primeiro trabalho de campo com uma funcionária da empresa que presta assessoria de imprensa e produção ao músico “sertanez”. Essa pessoa nos disse que, apesar de trabalhar com o artista da caatinga, não aprecia e não entende a sua música. Inclusive é comum os moradores de Vitória da Conquista não conhecerem Elomar Figueira Mello. Seus vizinhos da Gameleira, onde fica a fazenda Casa dos Carneiros, conhecem mais o artista devido à vizinhança do que realmente através da música, apesar de saberem que ele é músico. As dificuldades das pessoas em conhecer Elomar em sua própria cidade devem-se, em grande parte, a pouca popularidade desse artista nos meios de comunicação de massa, muito em função de sua ojeriza à indústria fonográfica, se recusando em gravar discos por esse meio; e pela maneira como desenvolveu sua arte, privilegiando concertos, partituras e música erudita ao invés de discos de maior repercussão social. Além disso, como o próprio músico afirma,

em face a dificuldade da compreensão das nossas estrofes, nossos versos, uma vez que eu canto em linguagem dialetal, ‘sertaneza’, toda vez que eu vou cantar uma canção assim de pouco conhecimento do público, eu costumo fazer uma ligeira preleção, pra, dar assim, uma chave melhor para penetrar na história, naquilo que a gente ‘tá’ propondo (MELLO: 1995, FAIXA 09).

Isto é, poucas pessoas conseguem entender a proposta musical desse artista, não apreendendo, na maioria das vezes, a própria letra. Em outras palavras, é difícil encontrar pessoas que conheçam a arte de Elomar Figueira Mello, o que evidencia o caráter elitista de sua obra.

Isso também é observado em Ariano Suassuna. Sua matriz poética é o sertão nordestino. As imagens produzidas em sua arte sempre acabam levando o leitor, ou expectador, ao interior do nordeste, como podemos ver em *Auto da Compadecida* (2004) e *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1976).

Suas tramas são, muitas vezes, críticas à realidade social do Nordeste, mas ela é feita de uma maneira que emprega a linguagem culta ou, como Elomar, através da linguagem dialetal, além, é claro, dos meios de divulgação de sua arte que passa pela impressão de livros, que no Brasil ainda é um artigo de luxo para boa parte da população. Por mais que busque articular seus escritos com a literatura de cordel, a sua maneira de escrever é voltada para a elite intelectual, por terem maior escolaridade e por terem mais tempo de pensar nas propostas dos seus escritos; enquanto que na literatura de cordel a leitura é mais dinâmica, mais rápida, mais fácil de ler por estar mais perto da linguagem das ruas, além de ser mais barata, utilizando, também, muitas imagens (xilogravura) para caracterizar as propostas dos textos. Ora, não é essa elitização uma das maiores críticas de Elomar à Bossa Nova? Este músico não cai na mesma “armadilha”? Ou senão, Suassuna, por querer fazer uma arte erudita nacional, não exclui os muitos analfabetos e semianalfabetos da participação e apreciação de sua arte?

Nesse sentido, Elomar, ao criar sua própria gravadora e editora, está indo de acordo com o que ele tanto rejeita. Como dito acima, um dos fatores dessa criação deve-se por ele não ter recebido os direitos autorais até hoje do primeiro disco. Outro fator está ligado às restrições de poder tocar as suas músicas do jeito que quiser e não ter compromissos artísticos de divulgação. Em outras palavras, Elomar gostaria de controlar sua própria arte. Mas no site da Fundação Casa dos Carneiros está escrito:

Para a fase de implantação, até que o projeto se concretize como foi idealizado, a fundação está recebendo apoio de instituições públicas e privadas, além de amigos e cúmplices da obra elomariana. No caso de instituições, a equipe gestora do projeto sinalizará as contrapartidas para dar visibilidade à marca que apoia a fundação (<http://www.casadoscarneiros.org.br/>).

Isto é, mesmo criticando a comercialização de suas músicas, o problema dos direitos autorais e a questão do controle do que é produzido e veiculado pela indústria cultural em geral, Elomar tem que fazer o mesmo em relação a sua organização não governamental (ONG), pois caso contrário não conseguiria realizar muito de suas intenções, além, é claro, de ter que negociar ou impor sua perspectiva às empresas (instituições) que apoiam essa iniciativa. Outro exemplo que podemos citar do artista “sertanez” cair nas armadilhas que tanto critica está ligado ao primeiro contato que tivemos com ele, ao exigir vários documentos para provar as nossas reais intenções em

relação a conhecê-lo para desenvolver uma pesquisa. Isto é, apesar de preconizar a honra, a palavra de um homem acima de tudo, prefere pedir um documento para estar respaldado juridicamente caso aconteça algum problema, tal qual a modernidade capitalista tanto “valoriza”.

Walter Benjamin (2008-A), neste ponto, é importante para pensarmos nesses problemas da arte na contemporaneidade. Para este pesquisador alemão, o grande problema da obra de arte na era da reprodutibilidade técnica é que ela perde seu aqui e agora. Ou seja, a arte perde sua existência única, sua autenticidade, sua raiz. Mas, por outro lado, essa reprodutibilidade democratiza mais o acesso à arte, pois encurta os espaços entre o indivíduo e a arte. Por exemplo, se não fossem as fotografias da *Monalisa* de fácil acesso às pessoas comuns, provavelmente poucas saberiam qual é a imagem dela; ou senão, para pegar um caso específico da música erudita tanto valorizada por Elomar e Suassuna, caso não houvesse gravação de discos poucas pessoas teriam escutado a quinta sinfonia de Beethoven ou mesmo ouvido ou visto *Carmina Burana*. Ora, se não fossem os meios modernos de reprodução de materiais culturais e artísticos, seria muito improvável o contato desses dois artistas com grandes obras operísticas, pois no Brasil não há uma casa específica para isso, como em Milão, Paris ou Londres; ou, caso existisse, o mais provável é que estaria no eixo Rio-São Paulo devido a sua importância econômica, política e cultural. Nessa perda do aqui e agora, a obra de arte perde também sua aura. Esta é “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN: 2008-A, p. 170). A aura está atrelada a contextos históricos e ela muda ao mesmo tempo em que a percepção de existência humana muda. A perda da aura aproxima as coisas que estão longe para algo do cotidiano, perde-se a surpresa, o espanto.

Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias (IDEM, p. 168/169).

Em outras palavras, a arte perde os grilhões da tradição. Ela ganha autonomia em relação às tradições de uma sociedade, podendo dar longos voos para a liberdade criativa, estando ou não de acordo com um passado idealizado, fazendo uma “liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura” (IBIDEM, p. 169). É nesse sentido que os tradicionalistas rejeitam a indústria cultural e a sociedade de massas, pois perdem o seu prestígio de salvaguardar a cultura e a tradição de um povo.

A arte na era moderna perde sua vinculação de culto, deixa de ser uma casta controlada por pessoas específicas, tendo como uma de suas intenções a manutenção do *status quo*. O “valor único da obra de arte ‘autêntica’ tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do belo” (IBIDEM, p. 171). Por isso, Benjamin afirma que pela primeira vez na história a obra de arte se emancipou de seu uso ritual e adentrou em outra esfera: a política. Na modernidade a arte ganha um novo valor, a saber: seu valor de exposição. Esse valor confere uma nova função, a artística. Assim, hoje é possível focar apenas nos aspectos das técnicas, das metodologias, das formas, das mensagens, das metáforas empregadas para criar/produzir uma arte. Além disso, possibilitou também a disseminação da obra pela sociedade, profanando o seu caráter de culto religioso/mágico. Na antiguidade era necessário ir ao Parthenon em Atenas para ver e venerar o templo. Hoje basta entrar na internet ou abrir um livro de história ou de fotografia para ver uma imagem do templo, perdendo, assim, o seu caráter de eternidade, ou seja, a arte perde seu contexto histórico, prevalecendo mais aspectos de técnicas do que todo o conjunto da obra (IBIDEM).

Vinculadas ao desenvolvimento das técnicas de reprodução da arte, estão as técnicas de produção. Estas deram um salto qualitativo surpreendente nos últimos cento e cinquenta anos. Por exemplo, no século XIX os primeiros discos gravados eram de difícil digestão, pois o som extraído dos aparelhos de decodificação como o fonógrafo emitia muitos ruídos, o que atrapalhava a audição dos sons. Podemos ver isso nos próprios discos de Elomar. Quando este artista resolveu fundar sua própria gravadora nos anos 1970, as técnicas de gravação por ele utilizadas ainda não eram da melhor qualidade. Ao gravar seu segundo disco, *Na Quadrada das Águas Perdidas*, em 1978, a qualidade do disco não ficou das melhores, pois foi gravado em sua fazenda Casa dos Carneiros, local em que a acústica não era muito boa e os aparelhos de captação não

eram dos melhores, sendo na época bastante caros. Nos discos posteriores Elomar buscou novos ares na gravação. Utilizou aparelhos melhores e se associou com Discos Marcus Pereira e, posteriormente, com Kuarup Discos. Após isso a qualidade do som dos discos de Elomar melhorou muito. Suassuna fez o mesmo em relação às técnicas de editoração e impressão. Por exemplo, a qualidade de um texto mimeografado é inferior à de uma máquina mecanográfica. É melhor um desenho impresso em computação gráfica do que uma xilogravura ou serigrafia (*silk screen*). Se hoje muitos textos são produzidos com uma qualidade de papel inferior, como o papel de jornal mais fino e barato, a sua produção em massa barateou os textos e os livros, mesmo ainda sendo relativamente caros no Brasil, o que possibilitou difundir seu trabalho.

Como podemos ver, mesmo negando-a, Elomar e Suassuna se utilizam das técnicas que a modernidade criou para produzir sua arte. Além disso, nas suas rejeições sobre o hibridismo, se esquecem de que, ao buscarem uma arte, ou melhor, uma música erudita, isso já é uma mostra de que suas produções artísticas são uma miscelânea de fatores culturais, sociais, políticos e ideológicos inseridos em um contexto histórico particular. Como se sabe, a música erudita tem suas origens na Europa e não no Brasil. A ópera tanto valorizada por Elomar surgiu no final do século XVI e início do XVII na Itália, ou seja, também é europeia. Mas, até aqui, os dois artistas não discordam das influências do velho continente, mais precisamente ibéricas, pois como foi mostrado anteriormente, aceitam um hibridismo inicial na época da colônia para a formação das culturas brasileiras. A divergência dos dois artistas está na influência posterior à colonização, mais precisamente na imposição de culturas exteriores que visam à mercantilização de bens culturais no que eles chamariam de período de consolidação de uma arte brasileira.

Aqui é interessante apresentar a crítica que Adalberto Paranhos faz a esse pretenso purismo nacionalista, principalmente de Elomar. Para este pesquisador, um dos grandes problemas da vertente nacionalista baseada na tradição da cultura brasileira é “a dificuldade de sermos contemporâneos do nosso próprio tempo”, pois muitas vezes, “agarrados a modelos envelhecidos de pensamento, ação e gosto, [...] opomos resistências [...] a novas experiências no campo da existência humana, a ponto de nos tornarmos, por vezes, cegos e surdos às exigências de busca de novas alternativas de vida” (PARANHOS: 1990, p. 06). Isso implica que a tradição musical é vista, muitas

vezes, por essa vertente como inerte, fixa, paralisada e congelada no tempo, dando origem à identidade musical brasileira. “Tradição e identidade cultural se convertem, portanto, em senhas a partir das quais frequentemente se tenta barrar o trânsito rumo ao novo” (IDEM, p. 07). Nesse sentido, Paranhos afirma que para “os puristas, ardorosos defensores das nossas ‘raízes musicais’, como *Elomar e Suassuna (grifo nosso)*, se imaginavam atacados de todos os lados por uma espécie de conspiração internacional que punha em xeque o que havia de mais ‘genuinamente nacional’ na MPB” (IBIDEM). Para tanto, defensores da música brasileira entrariam em uma cruzada da purificação, como demonstram o Movimento Armorial, a arte de Elomar e os textos de José Ramos Tinhorão.

No contexto histórico em que surgem esses personagens, mais ou menos na década de 1960, observaremos que suas formações intelectuais e obras coincidem com o nacional-populismo e com o seu mito nacionalista, com o início da ditadura militar, com os festivais da música popular brasileira, com o auge da Bossa Nova e, no final da década, com o Tropicalismo. Surge, daí, o binômio nacional-antinacional (IBIDEM, p. 8). Para os defensores do nacional-populismo na música brasileira, as canções e movimentos surgidos com influência internacional poderiam ser classificados como criação da “Macacobraz”, nos termos de Moraes Sarmiento, locutor/apresentador da Rádio Bandeirantes. Esse termo “se voltava contra tudo que, a seu ver, cheirava a cópia, postigo, imitação, inadequação à nossa realidade cultural” (IBIDEM, p. 09). Essa influência internacional na música brasileira seria indicativa da subserviência brasileira, nas palavras de Elomar, ao imperialismo cultural dos países centrais. Daí a importância de preservar as raízes culturais do Brasil, pois assim poderíamos nos constituir como povo. Nesse sentido, a principal implicância de Elomar recaiu sobre a Bossa Nova, enquanto que a implicância de Suassuna voltou-se para o Tropicalismo e o Manguê Beat. Articularemos primeiramente o músico baiano e depois iremos para o poeta paraibano. Após isso colocaremos brevemente algumas críticas à posição desses artistas.

Para Elomar, a Bossa Nova é a jazzificação do samba para vender aos Estados Unidos, ou, como mostrado anteriormente, um “pacto cultural nosso com o estrangeiro”. Isto é, o imperialismo estaria saindo da diplomacia internacional e se voltando também para o âmbito cultural, enraizando uma cultura musical no Brasil que não é nossa. Além dessa implicância, pensamos que tem outra de igual valor, a saber: a

comercialização dos discos, ou melhor, a produção em larga escala da indústria fonográfica de discos que não estão sedimentados em um contexto cultural, ou seja, Elomar é contra a produção de música voltada para a obtenção de recursos financeiros, não havendo quase preocupação com a qualidade do que é produzido. Para esse artista “sertanez”, os músicos brasileiros seriam subservientes ao imperialismo estadunidense, apenas por alguns trocados em caixa ou uma apresentação no Carnegie Hall em Nova Iorque. Achamos elucidativa a argumentação de Augusto de Campos sobre esse ponto:

A tese da subserviência da música brasileira ao mercado exterior está furada a partir do advento da BN. Foi esse, precisamente, o momento em que a música brasileira, pela primeira vez, não se submeteu, deixou de exportar matéria-prima do exotismo e passou a exportar produtos acabados de nossa indústria criativa. A comparação com Carmen Miranda é exemplar. A grande cantora foi forçada a mudar o seu repertório e a gravar caricaturas de si própria, como *Chica Chica Boom Chic*. Jobim impôs aos EUA o seu repertório original. João Gilberto nem ao menos canta em língua estrangeira: não mudou nada quer na interpretação quer no repertório (CAMPOS, Augusto de. APUD, PARANHOS: 1990, p. 61).

Entretanto, mesmo este músico negando a Bossa Nova, entendemos que esta, ainda que minimamente, influenciou sua obra e dos armoriais<sup>78</sup>. Comparemos, então, a música pretendida pelos armoriais e por Elomar com a proposta musical da Bossa Nova<sup>79</sup>.

Como dissemos anteriormente, para esse movimento e para o músico da caatinga a divisão entre erudito e popular não faz muito sentido, pois música é uma só, sentenciava Elomar. Para a Bossa Nova, essa diferenciação também não é muito bem definida, havendo intenso diálogo entre as duas vertentes (IDEM). Em relação a produção musical na Bossa Nova, Julio Medaglia afirma que: “Na realidade operou-se uma verdadeira ‘filtragem’ da massa sonora instrumental, extraindo-se dela os timbres essenciais, os quais foram usados esparsa e economicamente, a fim de não perturbar a sutil articulação da narrativa” (MEDAGLIA, Julio. APUD: PARANHOS, Adalberto: 1990, p. 32). Isto é, a utilização de instrumentos foi diminuída através de uma tentativa

---

<sup>78</sup> Essa influência mínima podemos ver nas leituras que Elomar fazia em sua juventude dos poemas de Vinícius de Moraes e posteriormente ao escutar os seus discos. Não vamos esquecer ainda que o poetinha era um admirador da obra elomariana, escrevendo inclusive a apresentação do disco *Das Barrancas do Rio Gavião*, de 1972.

<sup>79</sup> Estamos mais preocupados com as semelhanças, se não na forma, pelo menos na ideia. Esta que está vinculada a popularização dos gêneros musicais. Não vamos articular as diferenças de maneira veemente até esgotar o assunto nesta dissertação, entre Elomar, armoriais e Bossa Nova, que, diga-se de passagem, são muitas.

de amalgamar a voz, a letra e o som, ou senão, incentivando as músicas instrumentais sem ter que ser necessariamente uma orquestra. Ora, não é a mesma pretensão de Elomar, em menor escala, com suas óperas que durante muitos atos ficam praticamente só com o violão, tendo de vez em quando o violino, a flauta doce e transversal? Não é esse o caso do disco *Fantasia Leiga para Um Rio Seco*, de 1981, e do disco *Sertania*, de 1985, valorizando uma composição operística mais enxuta? Os cantos/vozes nas óperas desse artista estão muito mais para desafios em cantorias de pessoas normais do que grandes tenores. Isto é, como a Bossa Nova, que colocou as vozes empostadas e os vibratos grandiloquentes de lado, Elomar fez o mesmo na maior parte de suas músicas. Ainda em relação às semelhanças, a proposta da Bossa Nova era aproximar a linguagem das canções com a linguagem do público ouvinte, assumindo uma fala cantada ou um canto-falado. “O canto-falado da Bossa Nova dava as mãos à recuperação da linguagem falada, resgatando a prosa cotidiana” (PARANHOS: 1990, p. 49). Apesar da história mostrar o contrário, pois suas letras são de difícil compreensão, essa mesma intenção era pensada por Elomar nas suas composições e poesias, prevalecendo o cotidiano “sertanez”. Continuando as semelhanças, tanto para os bossa-novistas quanto para os armoriais e Elomar havia estreita integração entre a arte produzida e a vida, a experiência, a prática do cotidiano dos compositores. Se os primeiros cantam a cidade, o mar, o Rio de Janeiro; os segundos cantam o sertão, a seca, o trabalho no semiárido.

Já a arte de Ariano Suassuna, assim como a de Elomar, é eminentemente nacionalista. O movimento armorial, fundado em 1970 por esse poeta, veio para se contrapor ao Tropicalismo nascente em Pernambuco. O que levou o professor da Universidade Federal de Pernambuco a criar esse movimento foi uma reação às tendências de mistura que se instauraram no estado. Na mistura de sons de guitarras elétricas com cuícas, berimbaus ou pandeiro, para ele a música, ou melhor, a cultura nacional estava perdendo sua essência. Nos anos 1990, essa tendência à mistura voltou com o Manguê Beat. Nas palavras de Raimundo Carrero, escritor que participou do início do Movimento Armorial: “Eu tenho restrições ao caminho ‘globalizado’ do Manguê Beat. Essa geração dos anos 90 está negando o caráter nacionalista. Eu acho isso arriscado... Quando perguntaram para Napoleão por que é que ele não invadia a Itália, ele respondeu: ‘Não precisa, é só ensinar francês para eles’” (VARGAS: 2007, p. 62). Ou seja, com as influências estrangeiras o Brasil perderia sua identidade. Por isso

haveria a necessidade de preservar as culturas locais do país, pois na junção dessas culturas que se formaria o arcabouço cultural do Brasil.

O problema dessa preservação da tradição é o engessamento dela. A cultura, por esse ponto de vista, se tornou uma camisa de força. Caso alguém queira tirá-la vai direto para o hospício, ou melhor, para o ostracismo político-cultural, não recebendo nenhum incentivo financeiro de políticas públicas do Estado, tendo que se adaptar à indústria fonográfica privada. As críticas do Mangue Beat ao nacionalismo armorial de Ariano Suassuna se assentavam no marasmo cultural que a cidade de Recife vivia nos anos 1980 e início de 1990. Sua intenção era injetar energia na vida cultural da cidade através do amalgama do tradicional e do moderno. De acordo com o manifesto Mangue Beat, o “objetivo *do movimento (grifo nosso)* é engendrar um ‘circuito energético’, capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo, uma antena parabólica enfiada na lama” (IDEM, p. 66). Pretendiam, assim, democratizar a produção artística em Recife, pois ela estava enraizada na burocracia do Estado, sendo acessível apenas à elite. Queriam movimentar a cidade a fim de buscar algo novo e não preservar uma dita cultura erudita nacional em formol, que restringe a criatividade das pessoas para encaixar uma ideia nacionalista/tradicionista. Criticavam o autoritarismo da produção cultural/artística da região e a unilateralidade dos tradicionalistas por se considerarem os únicos defensores da “verdadeira” cultura brasileira. Com isso, criticavam também o *status quo* social vigente em Pernambuco.

A mistura de culturas proporcionada pela modernidade não é algo necessariamente ruim, muito pelo contrário, pois há um maior contato entre as diferenças, o que possibilita um maior fluxo de trocas e readaptações culturais (BURKE: 2003). Para Homi Bhabha essas trocas e readaptações podem ser pensadas como entre-lugar. Este é um “terreno para elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade” (2003, p. 20). Neste sentido, não se pode ficar preso a um conceito de cultura que entende a fronteira cultural como um limite claro e definido. Pelo contrário, para Bhabha a fronteira é entendida no cruzamento entre espaço e tempo para formar figuras complexas de diferença e identidade, passadas e presente. Assim, há a necessidade de

deixar de focar narrativas de subjetividades originais e iniciais e passar a focar “aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais” (IDEM).

### Capítulo 3 – Resistência cultural-política

Uma das características da modernidade tardia é a sua reflexibilidade, processo pelo qual todas as atividades sociais são suscetíveis de revisão sob a luz de nova "informação" e "conhecimento" e, nesse caminho, a própria reflexão se converte em tópico para reflexão (GIDDENS: 1991). Neste mundo reflexivo que estimula a crítica e a individuação, pessoas ou grupos pensam o próprio modelo de modernidade vigente e das possíveis modernidades. Isto é, na atual conjuntura, a modernidade critica a si mesma, podendo, pois, haver reações contra as representações hegemônicas da realidade, como aquelas vindas da Europa e da América do Norte.

É nesse contexto de reflexibilidade que a obra de Elomar Figueira Mello pode ser entendida como tendo um caráter político, apesar dele mesmo negar veementemente qualquer vinculação com a política<sup>80</sup>. Como o próprio músico disse no disco *Tramas do Sagrado* (2007), sua principal interlocutora é a modernidade, juntamente com os discursos e as representações que esta faz do sertão. O diálogo que Elomar trava com a modernidade é no sentido de criticar as representações pejorativas feitas do sertão pelo discurso moderno. No entanto, esse artista baiano não está sozinho no coro de defesa deste último. Podemos considerar que os primeiros passos para a adesão de pessoas à defesa do sertão, ou da cultura regional, foram dados com a proclamação da República e o seu federalismo, culminando no Congresso Regionalista de Recife em 1926, cujo principal expoente e escritor do Manifesto Regionalista, texto-base que orientou o congresso e seus frutos, foi Gilberto Freyre. Além desse sociólogo brasileiro há também movimentos culturais, artistas, intelectuais e pessoas nos seus afazeres cotidianos que seguem essa proposta como o Movimento Armorial, Ariano Suassuna, Chico César, Xangai, Teca Calazans, Vital Farias, Dércio Marques, Saulo Laranjeira, Geraldo Azevedo, João Cabral de Melo Neto, Graciliano Ramos, João Guimarães Rosa<sup>81</sup> com a sua perspectiva de valorização do sertão, entre outros<sup>82</sup>.

Por ter uma gama de pessoas que compartilham da defesa da cultura regional em geral e do sertão nordestino em particular, consideramos que a obra elomariana faz parte

---

<sup>80</sup> Informação dada pelo autor em trabalho de campo.

<sup>81</sup> Muitos desses nomes foram sugeridos pelo próprio Elomar.

<sup>82</sup> Para nós as pessoas que defendem o sertão não são necessariamente chauvinistas.

de um movimento político-cultural que implica a defesa de uma identidade sertaneja específica. À medida que se amplia a ação coletiva de pessoas e grupos na defesa de uma identidade sertaneja, em especial por meio de atividades artístico-culturais, ela desdobra-se em um movimento social. Por conseguinte, a constituição de uma ação coletiva na defesa de uma cultura minoritária gera resistências e conflitos com os defensores da cultura dominante. Entretanto, “movimento é um resultado e não o foco inicial da ação coletiva”. Desse ponto de vista, “os conflitos são vistos como naturais, inerentes ao ser humano e ao processo democrático” (GOHN: 2009, p. 67). Nossa perspectiva sobre esse assunto segue os passos de Manuel Castells e Maria da Glória Gohn. De acordo com o sociólogo espanhol, movimentos sociais “são ações coletivas com um determinado propósito cujo resultado, tanto em caso de sucesso como de fracasso, transforma os valores e instituições da sociedade” (CASTELLS: 2010, p. 20). Já para a autora brasileira,

Um movimento social é sempre expressão de uma ação coletiva e decorre de uma luta sociopolítica, econômica ou cultural. Usualmente ele tem os seguintes elementos constituintes: demandas que configuram sua identidade; adversários e aliados; bases, lideranças e assessorias – que se organizam em articuladores e articulações e formam redes de mobilizações; práticas comunicativas diversas que vão da oralidade direta aos modernos recursos tecnológicos; projetos ou visões de mundo que dão suporte a suas demandas; e culturas próprias nas formas como sustentam e encaminham suas reivindicações (GOHN: 2009, p. 14).

Maria da Glória Gohn faz um panorama das várias teorias existentes sobre os movimentos sociais. Um dos paradigmas é o culturalista-identitário (GOHN: 2009). Este passou “a destacar o lado positivo dos movimentos, como construtores de inovações culturais e fomentadores de mudanças sociais” (IDEM, p. 25). Construiu os chamados “novos movimentos sociais”, pois destacou e abriu espaço para novas ações sociais e culturais. Estes novos movimentos sociais são compostos por “sujeitos e temáticas que não estavam na cena pública ou não tinham visibilidade, como mulheres, jovens, índios, negros”, minorias em geral etc (IBIDEM, p. 29). Nessa abordagem, destaca-se a questão da identidade como formadora e aglutinadora de ações políticas. Consequentemente, ao colocar em evidência as diferenças existentes em uma dada sociedade, questionando a homogeneidade dos discursos legitimadores de um determinado grupo social, modifica a percepção da realidade por parte das pessoas nessa coletividade, transformando, assim, o cotidiano de uma sociedade. Elomar, por

valorizar uma cultura silenciada pelo processo de modernização dos sertões do Brasil, em especial de Vitória da Conquista, tenta trazer essa visibilidade para a cultura do sertão. Tenta fazer algo parecido com o que Edward Palmer Thompson (2010) fez com a classe operária inglesa, ou seja, trazer à tona as práticas culturais, sociais, valores morais e o cotidiano dos grupos que foram silenciados pelo discurso hegemônico moderno de valorização do progresso, do acúmulo de capital, do avanço da tecnologia e das transformações socioculturais advindas disso.

Arelada à emergência desses novos movimentos sociais, no qual incluímos a obra elomariana, está a luta contra a colonialidade do saber. Esta se vincula diretamente com as relações de poder sobre o discurso e a representação que se configuram na modernidade. Com isso, conhecimentos que não estão inseridos no discurso moderno são inferiorizados e silenciados. De acordo com Boaventura de Sousa Santos, esse silenciamento pode ser caracterizado como um epistemicídio. Para entender melhor esse conceito, achamos necessário discutir o que este sociólogo português chama de pensamento abissal no pensamento moderno ocidental. Este “consiste na concessão à ciência moderna do monopólio da distinção universal entre o verdadeiro e o falso, em detrimento de dois conhecimentos alternativos: a filosofia e a teologia” (2010, p. 33). A modernidade escolheu a ciência moderna como a melhor intérprete da realidade. Essa opção deve-se ao que Abraham Moles (1995) chama de ideologia da precisão. Isto é, o que for preciso é verdadeiro e o que for impreciso é falso. A melhor maneira de encontrar a exatidão é através da objetividade. Por isso a física e a matemática são os paradigmas da ciência moderna, pois representariam algo fora do observador cuja linguagem é extremamente abstrata, buscando-se a neutralidade<sup>83</sup>. Muitos cientistas modernos, ou jornalistas, por aliarem a razão com a empiria se consideram como intérpretes isentos de qualquer preconceito, pois a ciência deve ser imparcial. O problema que vemos nessa interpretação é o que Santiago Castro-Gómez chama de “hybris do ponto zero”. Esta é

---

<sup>83</sup> Não entraremos no mérito de discutir se a própria física ou matemática se consideram ou não neutras em relação aos seus objetos de estudo, mas estamos cientes de que nessas áreas do conhecimento já há debate em relação a esse princípio, como podemos ver no princípio da incerteza de Heisenberg. Por mais problemático que seja o conceito de neutralidade, muitas pessoas, principalmente no cotidiano, buscam ser neutras em relação a determinados assuntos. Os grandes arautos, hodiernamente no cotidiano da “ideologia da imparcialidade”, são os jornalistas.

a pretensão desmesurada do pensar cartesiano de se situar para além de toda a perspectiva. Como o artista renascentista que, ao traçar a linha do horizonte e o ponto de fuga na perspectiva de todos os objetos que irá pintar, não aparece ele próprio no quadro, mas é sempre subjetivamente “o que olha e constitui o quadro” (é o “ponto de fuga” ao contrário) e que passa como o “ponto zero” da perspectiva (CASTRO-GÓMEZ, Santiago. APUD: DUSSEL, Enrique: 2010, NOTA 2, p. 343).

Isto é, os defensores do discurso científico moderno se colocam como imparciais, neutros, mas se esquecem de que o que olham ou mesmo escolhem como objetos de pesquisa, já são uma escolha subjetiva. Acham, com isso, que todas as pessoas enxergam o mesmo que eles. Por estarem ancorados nesse discurso cientificista hegemônico, tudo que os arautos dessa perspectiva disserem, normalmente, é visto como verdade. A colonialidade do saber está, portanto, na discriminação que o conhecimento ocidental fez em relação a outros conhecimentos. O principal veículo para a disseminação desse epistemicídio e para a dominação político-cultural de uma região é o discurso civilizatório difundido em grande medida a partir da era moderna pelos europeus.

Com o discurso civilizatório, a perspectiva europeia se espalhou para o mundo impondo o seu modelo de cultura para outras sociedades. Nesse sentido, como Said (2011) coloca, a cultura pode ser entendida em pelo menos duas vertentes. Por um lado estão todas as práticas do cotidiano que são relativamente autônomas perante os campos econômicos, sociais e políticos. É a teia de significados da qual fala Clifford Geertz (1989) que orienta a vida dos indivíduos (WILLIAMS: 1969). Por outro lado, “a cultura é um conceito que inclui um elemento de elevação e refinamento, o reservatório do melhor de cada sociedade, no saber e no pensamento” (SAID: 2011, p. 11). A acepção valorizada pelo discurso hegemônico (colonialidade do saber) é justamente essa segunda, ou seja, a cultura é o refinamento, é a produção acadêmica, é a arte erudita racional, é a vanguarda. A colonialidade do saber está presente, portanto, também nessa relação entre uma cultura elitizada e uma cultura popular. O que é produzido pela/para a elite é bom, é refinado, é complexo, é profundo<sup>84</sup>. O que vem da cultura popular é místico, é figurativo, é ingênuo. O imperialismo sai do âmbito político-militar-territorial

---

<sup>84</sup> Entenda-se elite aqui no sentido intelectual, acadêmico, político, econômico. Mesmo assim, nem tudo o que é produzido para a elite é consumida por esta, havendo vários exemplos de indivíduos que não pertencem a essa classe, mas consomem bens culturais voltados para ela ou mesmo o contrário, isto é, a elite consome produtos culturais que em teoria seriam voltados para as classes subalternas.

e adentra no campo cultural. Isso é feito através de narrativas. Há narrativas legitimadoras do imperialismo, mas também há narrativas reformistas e narrativas emancipatórias. Controlar a formação e o surgimento de narrativas concorrentes é de extrema importância para manter o controle da representação social. Como Foucault (1997) mostrou, todo discurso está inserido em relações de poder. A resistência cultural ao colonialismo/imperialismo foi gerada, até certo ponto, pelo próprio colonialismo/imperialismo. Se o colonialismo, em todos os âmbitos, é um sistema, a resistência cultural à dominação também passa a ser um sistema (SAID: 2011). São justamente nessas relações discursivo-narrativas de poder que entra a obra de Elomar. A obra desse artista caracteriza-se, então, pela tentativa de romper com esse epistemicídio e passar a valorizar outros conhecimentos como os populares, os ancestrais e os religiosos. Em suas palavras,

A proposição minha é cantar a cultura de um povo que se identificara. Por intermédio das minhas lembranças, das minhas vocações, daquele passado bonito, glorioso, em que existia aquela nação “sertaneza”, comungando os mesmos valores. Mas hoje, infelizmente, não é mais possível. Eu ainda insisto na mesma máxima, na mesma jornada, porque quando comecei a cantar essa identidade, a cantar os valores culturais desse povo, existia identidade cultural. Hoje, essa identidade já foi destruída pela proposta moderna ou pós-moderna, por intermédio dos meios de comunicação, da vontade política via meios de comunicação, porque esses valores deveriam ser dissipados (JORNAL ZERO HORA: 08/2009).

Seguindo o mesmo caminho de “cantar a cultura de um povo”, em entrevista concedida a Simone Guerreiro (2005), Elomar cita uma passagem de uma conversa que teve com a sua professora de violão em Salvador, Edir Cajueiro, quando foi chamá-la para ir a sua formatura de Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia:

Professora<sup>85</sup>: “Tá” aqui uma bolsa de Andrés Segovia, o grande violão, o maior violão que já apareceu no mundo. Se aposentou, não dá mais concertos, abriu escola de violão em Madrid. Mandou uma bolsa para cada país. Mandou uma para o Brasil. Por sorte foi eleito o estado da Bahia. Por sorte a professora fui eu. E por sorte, dos meus alunos, você foi o escolhido.

Elomar: Professora, sinto muito, passa essa bolsa para outro mais qualificado, porque “tô” aqui com o convite no bolso, não o convite “tá” aqui na mão, a formatura é amanhã ou depois. “Tá” aqui no bolso. Tirei e mostrei a passagem de ônibus para ir pra casa. Vou pro sertão, porque se eu for para a Europa, serei um grande violonista da

---

<sup>85</sup> A fala da professora de violão é narrada por Elomar.

escola madrilenha de Andrés Segovia. Vou tocar com as grandes orquestras do mundo. Quem vai escrever a ópera do sertão? Eu não sei de ninguém, pode ser que haja. Agora, eu sei escrever a ópera. Eu vou pra lá escrever a obra (MELLO: 2007, FAIXA 19).

Como o próprio músico fala nas entrevistas, sua intenção é preservar, é redescobrir a cultura, a identidade sertaneja que está sendo minada por todos os lados pela modernidade. A maneira de defender o sertão é escrever sobre as suas belezas, seus habitantes e suas angústias, sobre as dificuldades e alegrias de se morar nessa região.

Os escritores pós-imperiais do Terceiro Mundo, portanto, trazem dentro de si o passado – como cicatrizes de feridas humilhantes, como uma instigação a práticas diferentes, como visões potencialmente revistas do passado que tendem para um futuro pós-colonial, como experiências urgentemente reinterpretáveis e revivíveis, em que o nativo outrora silencioso fala e age em território tomado do colonizador, como parte de um movimento geral de resistência (SAID: 2011, p. 332).

Essa cultura que Elomar tanto canta com saudosismo, e uma pitada de melancolia, tem seus conhecimentos específicos, que estão enraizados nos ensinamentos antepassados, na cultura popular, na religiosidade. Tem toda uma organização social, cultural, política para o fazer do cotidiano. A modernidade teria destruído esses modos ancestrais de conhecimentos e colocado o conhecimento científico como o único verdadeiro. O processo que modificou a perspectiva das pessoas sobre a importância do passado, do presente ou do futuro no cotidiano pode ser entendido, de acordo com François Hartog (s/d), como regime de historicidade. Para este autor, há pelo menos três perspectivas de regime. O primeiro via a história como um modelo que as pessoas tinham que seguir para aprenderem o que é a vida, continuando as coisas boas e evitando as coisas ruins que aconteceram no passado, ou seja, era um exemplo de conduta pessoal e social. Essa perspectiva durou mais ou menos da antiguidade até o advento do iluminismo. Com essa visão de mundo o regime foi alterado. Na nova perspectiva, o regime aponta para o futuro, para o progresso. A partir disso, as pessoas estudavam a história para conseguirem descobrir leis que regiam a humanidade. Pensavam que poderiam prever o futuro e saber se ele era desejado ou não. Caso o futuro apontasse para algo não desejado, a sociedade modificaria algumas coisas no presente que resultaria no futuro almejado. Essa perspectiva teve prevalência durante o período da cientificação do mundo, ou seja, do século XVIII até mais ou menos a metade do século XX. Hodiernamente, o regime de historicidade que prevalece seria o

hedonismo imediato, ou seja, o passado já aconteceu, então não serviria para nada; o futuro vai acontecer, implicando o não conhecimento do mesmo; isso significa que uma pessoa pode estar morta daqui uma hora, portanto, há a necessidade de se viver o hoje, o agora, o presente, sem se preocupar com o passado ou com o futuro. Todavia, esses regimes coexistem a todo o momento, sendo que em determinadas épocas um se sobressai em relação aos outros. Por esse ponto de vista, seria possível situar a obra elomariana no primeiro regime de historicidade, pois o autor nos relatou que o período da história que mais preza vai do século IX ao século XVIII, época em que o cristianismo se consolidou na Europa. Além disso, o próprio Elomar afirma que a “mudernage” não leva em conta os mais antigos, menosprezando-os. Nos poucos momentos que estivemos com esse músico, observamos certa reverência dele em relação aos antigos, principalmente pelo seu pai. Em *Tramas do Sagrado* (MELLO: 2007), Elomar lembra das conversas que tinha com seu genitor, sempre pedindo conselhos para ele em relação à vida, à sociedade, à cultura, à família etc. Com isso, esse artista “sertanez” busca ser o guardião de certa memória do sertão. Isso é refletido nas suas músicas, principalmente da primeira fase, ao tentar manter vivas as cantorias dos tropeiros nordestinos. Contudo, ao analisar a obra elomariana, é muito comum observar um amálgama entre esses vários regimes de historicidade. Por exemplo, ao mesmo tempo em que o músico “sertanez” compõe cantigas, gênero poético-musical característico da Idade Média, também compõe óperas, gênero artístico originário da Idade Moderna, ou seja, não arraigado no medievo. Na sua última obra publicada (*Sertanílias: romance de cavalaria: 2008*), o poeta deixa bem claro que o livro é confeccionado como um roteiro de cinema, tendo a esperança de algum dia ser filmado, ou seja, visando ao futuro. Este livro serviria para mostrar à população em geral a cultura sertaneja, revelando uma perspectiva de futuro na preservação da cultura regional “sertaneza”.

Ao situarmos esses regimes de historicidade na obra elomariana, conseguimos ressaltar que o músico, ao tentar valorizar os conhecimentos antepassados, demonstrados através de aspectos mais recentes como óperas, antifonias ou mesmo cinema, faz uma crítica ao epistemicídio moderno. Durante os momentos em que estivemos em Vitória da Conquista, observamos que Elomar busca sempre conversar com pessoas que estão diretamente ligadas ao cultivo da terra, preferencialmente

anciãos. Em algumas das passagens de *Tramas do Sagrado* (MELLO: 2007), o compositor deixa bem claro essa perspectiva de valorização dos conhecimentos antepassados e do seu respeito aos mais velhos como faz com a avó de cento e cinco anos de Zé Cândido, amigo do compositor:

As “avó”, as “avó” dela dizia que “havera” de chegar um tempo em que de tanto crescer os munturo, “havera” de rebaixar os muro. Isso que ela disse é uma versão na variante linguística/dialetal de um texto de Rui Barbosa em Oração aos Moços. Rui disse: que haveria de chegar um tempo em que de tanto crescer as novidades, de ver crescer as novidades e agigantar o poder nas mãos dos maus, o homem sentiria vergonha de ser honesto. É o que ela falou em outra versão, em outra linguagem (MELLO: 2007, FAIXA 11).

E ainda, conversando com seu pai sobre os motivos da agricultura na região da caatinga não estar dando a mesma produtividade de outrora e mesmo em relação às transformações que estão acontecendo no clima do planeta, Elomar, concordando com seu genitor, fala:

Ultimamente temos tido um visita maior da chuva, do verde face aos meteolos, meteolismos a que tem acontecido na atmosfera, segundo os cientistas pela intervenção do homem [...]. Quem é o homem? Um mosquito para intervir nessa questão da intervenção do planeta [...]. Não tem duzentos anos de tecnologia predatória. O planeta é muito grande. Tem regiões do planeta que o homem nunca visitou, nunca foi. Acontece que “tô” com meu pai, conversando com ele: pai, por que o mundo “tá” tão mudado? Já chegou-se a idade da Terra, o envelhecimento do planeta, chegou-se o tempo da Terra envelhecer (MELLO: 2007, FAIXA 14).

Nessas passagens podemos ver a valorização dos conhecimentos dos mais idosos. Na primeira passagem Elomar deixa claro que após Zé Cândido lhe contar sobre essa fala de sua avó, ele resolveu aprofundar seus estudos e sua obra sobre o sertão, pois seria uma maneira de garantir que a cultura “sertaneza” sobrevivesse, além de ser um contraponto ao “poder dos maus”, em suas palavras (MELLO: 2007, FAIXA 11). Nesse ponto, valoriza também os conhecimentos de seu pai. Afirma que conversava com ele até pouco antes de sua morte com mais de noventa anos para aconselhar-se em relação às transformações culturais da modernidade, pois, de acordo com o músico, seu pai viveu boa parte do sertão glorioso (IDEM). Confia plenamente na sabedoria de seu genitor, como é mostrado na outra citação, pois acredita no envelhecimento da Terra, que seu pai defende, ao invés das explicações científicas.

Para o compositor, o objetivo da prevalência da ciência na explicação do mundo moderno em relação a outros conhecimentos, seria a melhoria da produtividade no trabalho, ou seja, estaria ligada a aplicabilidade dos conhecimentos científicos no cotidiano. Contudo, a maior produtividade não seria para a emancipação do ser humano, muito pelo contrário, é a escravização visando ao acúmulo de capital. Para o artista “sertanez” isso é tão forte que sua fazenda *Casa dos Carneiros*, perto de Vitória da Conquista, praticamente não traz lucros. Ela é mais um ancoradouro, um porto seguro, um local de meditação, um local de resistência às investidas do discurso moderno, um local de distanciamento da realidade para a criação de sua obra artística<sup>86</sup>. Pois a modernidade é a grande interlocutora de sua obra, é ela que inspira o músico a escrever sua arte, porém essa inspiração é de maneira crítica, por não concordar com os caminhos traçados por essa experiência histórica. Daí a valorização dos conhecimentos populares antepassados.

A modernidade é para este artista o grande baluarte da vinda do anticristo, pois “a ordem sistêmica contemporânea desconhece, ela desconhece a misericórdia” (MELLO: 2007, FAIXA 20). Esse desconhecimento da misericórdia está no fato de que a modernidade capitalista incentiva a concorrência, a competição, a inimizade. Para Elomar, no emprego capitalista um colega dificilmente se torna um amigo a não ser por interesse, pois as pessoas se veem como concorrentes, quando não inimigas. Porque o que prevalece é o ganho material, o lucro, o poder econômico/financeiro, excluindo-se a religiosidade, os valores tradicionais de outrora, como o músico cita das conversas que teve com seu pai e mesmo que viveu de maneira breve em sua infância. A resistência, dessa feita, não é apenas uma reação ao colonialismo/imperialismo; é uma maneira alternativa de conhecer, de escrever, de conceber a história humana.

Em entrevista concedida a Alexandre Gaioto para o jornal Zero Hora, Elomar, quando questionado sobre a sua resistência à modernidade, responde:

Elomar – É a questão da grande baladinagem, é a questão da grande resistência. Sou “imbuzêro das bêra do rio”, é aquele imbuzeiro que está dando fruto todo o ano, o rio com todas as enchentes não o levou. Ele tem raízes profundas, fincadas no seio do solo, da terra. Eu estou na beira do rio, o rio vem, com a sua enchente, me cobre de água, pensa que me matou, mas não me leva e nem me mata.

---

<sup>86</sup> Trabalho de campo.

É uma resistência?

Elomar – É uma resistência a tudo aquilo que nos agride. É resistência a toda onda, vento, viração, monção, tremor de terra, enchente, a toda turbulência de água que quer nos arrancar do solo, que quer tirar os nossos valores. É a resistência. Eu sou eu, e alguém quer que eu não seja mais eu. Eu resisto em ser eu: não quero ser você. Eu quero ter as minhas coisas, não me tire aquilo que é meu. Eu não quero ter a pátria de ninguém: eu quero ter a minha pátria. Eu não quero conhecer as praias de ninguém: quero estar na minha praia. Eu não quero a comida de ninguém: quero comer o meu pequeno repasto (JORNAL ZERO HORA: 08/2009).

Essa perspectiva de resistência é bem salientada por Elomar na canção *Curvas do Rio*, que apareceu pela primeira vez no disco *Na Quadrada das Águas Perdidas*, de 1978:

*Vô corrê trecho/Vô percurá u'a terra preu pudê trabaiá/Pra vê se dêxo/Essa minha pobre terra veia discansá/Foi na Monarca a primêra dirrubada/Dêrna d'intão é sol é fogo é tã d'inxada/Me ispera, assunta bem/Inté a boca das água qui vem/Num chora conforma mulé/Eu volto se assim Deus quisé/Tá um aperto/Mais qui tempão de Deus no sertão catingueiro/Vô dá um fora/Só dano um pulo agora in Son Palo Triang' Minêro/É duro môço esse mosquêro na cunzia/A corda pura e a cuia sem um grão de farinha/A bença Afiloteus/Te dêxo intregue nas guarda de Deus/Nocença ai sôdade viu/Pai volta pras curva do rio/Ah mais cê veja/Num me resta mais creto pra um furnicimento/Só eu caino/Nas mão do véi Brolino mêmô a deiz pur cento/É duro môço ritirá pro trecho alêi/C'ua pele no osso e as alma nos bolso do véi/Me ispera, assunta viu/Sô imbuzêro das bêra do rio/Conforma num chora mulé/Eu volto se assim Deus quisé/Num dêxa o rancho vazio/Eu volto pras curva do rio (MELLO: 1978, DISCO 02, FAIXA 08).*

Esta canção conta a história de um retirante que pretende migrar temporariamente, isto é, a intenção do eu lírico não é sair de sua terra, mas como as dificuldades são muitas devido à seca, ele se vê obrigado a procurar outros ares para poder trabalhar. Como se sabe, as primeiras dificuldades dos sertanejos em sobreviver em suas terras são identificadas durante o período da monarquia brasileira, tendo ao menos dois caminhos de interpretação interligados para a sua explicação. A primeira liga-se a lei número 601, ou Lei de Terras de 1850. Nessa lei, a doação de sesmarias foi proibida, sendo necessário comprar as terras ou de um proprietário ou do governo. Ao mesmo tempo, essa lei deu a posse da terra para os grandes latifundiários. Por conseguinte, pessoas de classes menos abastadas financeiramente não tinham recursos

suficientes para comprar terras, ou quando tinham eram as de pouca fertilidade, implicando na restrição do usufruto do solo e aumentando a concentração fundiária.

A segunda interpretação relaciona-se as constantes secas do último quarto do século XIX. As secas foram mais severas para os pequenos proprietários, que ficavam com as piores terras devido à lei anterior; ou seja, não tinham recursos suficientes para aguentar o tempo da seca, tendo que vender ou hipotecar suas propriedades a fim de garantir sua sobrevivência, como a música coloca. Quando a seca afetava os latifundiários, como a que aconteceu na década de 1890, o governo ajudava-os, excluindo, na maioria das vezes, os pequenos proprietários (ALBUQUERQUE JR.: 2011). Por não conseguirem pagar os juros altos dos empréstimos, muitas vezes feitos com agiotas ou grandes proprietários de terras, os sertanejos tinham que ir para outro lugar, como São Paulo ou Triângulo Mineiro, para procurar trabalho, deixando a esposa para cuidar do rancho. A vida é tão dura que o migrante se apegava à religiosidade, ao deixar nas mãos de Deus o destino de voltar ou não para seu lugar. Em outras palavras, a partir da radicalização do capitalismo<sup>87</sup> no Brasil no segundo reinado, a vida dos sertanejos piorou muito, pois tudo agora deveria ser pago, não havendo muitas possibilidades de ter uma vida alternativa, já que, como Marx (2003) mostrou, o capitalismo está em constante expansão. Mas, mesmo assim, na canção o sertanejo deixa bem claro a sua intenção de resistir às intempéries. Sai para trabalhar e sustentar a família, mas pretende voltar para a sua terra natal. Podem vir todas as mazelas do mundo, mas ele fica como o imbuzeiro, resistente às adversidades, resiste às transformações/enchentes culturais, às perdas de valores morais do sertão e à introdução de novos valores, novos *ethos* e visões de mundo. O sertanejo só desiste da labuta contra as transformações e contra o sofrimento se Deus quiser, corroborando ainda mais a perspectiva de que o homem sertanejo é trabalhador, forte, honesto e religioso.

Ao compor e cantar suas músicas, Elomar tenta caracterizar uma identidade sertaneja, como falou em entrevista, já mencionada, com um passado glorioso. Mesmo não sendo sua intenção direta em todas as letras, suas canções caracterizam-se como uma maneira de resistência política contra as investidas da modernidade<sup>88</sup>. Destarte, “identidade é vista como força e resistência, assim como fonte de conflitos, é também

---

<sup>87</sup> Para Elomar modernidade e capitalismo são praticamente sinônimos.

<sup>88</sup> No trabalho de campo Elomar repetiu várias vezes seu desprezo pela política; por isso gostava de falar que era “apolítico”.

elemento de construção de emancipações” (GOHN: 2009, p. 46). O músico busca aglutinar a cultura sertaneja materializada nos moradores do sertão para o reconhecimento de uma identidade sertaneja que visa à luta política para a preservação de uma vida que não esteja vinculada direta e totalmente à modernidade. Faz isso porque o sentimento de não pertencimento ao grupo acarreta o não reconhecimento por parte da cultura dominante. Em outras palavras, quando uma minoria não se reconhece como tal, isso implica a falta de organização política desta para buscar o reconhecimento de suas particularidades socioculturais junto a órgãos de poder, dissolvendo as suas peculiaridades em políticas de identidade homogêneas (IDEM)<sup>89</sup>.

Com isso, em toda a sua obra, Elomar tenta colocar a importância da valorização da cultura como uma forma de resistência política. O caráter da identidade sertaneja defendida por esse músico baiano pode ser articulada com a ideia de identidade de resistência de Manuel Castells. Esta é “criada por atores que se encontram em posições/condições desvalorizadas e/ou estigmatizadas pela lógica da dominação, construindo, assim, trincheiras de resistência e sobrevivência com base em princípios diferentes dos que permeiam as instituições da sociedade, ou mesmo opostos a estes últimos” (2010, p. 24). Entretanto, identidade não é pura e simplesmente individual. Ela é compartilhada por outros indivíduos. Em outras palavras, identidade é social. Nesse sentido, Castells argumenta que esse tipo de identidade é uma forma de “resistência coletiva diante de uma opressão que, do contrário, não seria suportável, em geral com base em identidades que, aparentemente, foram definidas com clareza pela história, geografia ou biologia, facilitando assim a ‘essencialização’ dos limites da resistência” (IDEM, p. 25).

Todavia, Elomar resiste a quê? Sua resistência não se faz em relação a uma modernidade abstrata, mas aos discursos, às representações, às identidades predominantes nesse contexto histórico, que afetam diretamente os afazeres, os pensamentos, os sonhos do cotidiano. O conjunto dessas características dominantes é descrito por Manuel Castells com o termo identidade legitimadora. Esta é “introduzida pelas instituições dominantes da sociedade no intuito de expandir e racionalizar sua

---

<sup>89</sup> Essa política de identidade, quando emanada dos movimentos sociais, não é única, “ela pode variar em contextos e conjunturas diferentes” (GOHN: 2009, p. 63). A homogeneidade da política de identidade acontece quando é uma imposição de cima para baixo, ou seja, quando os centros de poder dominante reconhecem as identidades minoritárias impondo sua visão de mundo, sem se preocupar com os contextos específicos de cada região, cultura, etnia etc.

dominação em relação aos atores sociais” (IBIDEM, p. 24). Esse tipo de identidade ganha proeminência em relação a outros tipos devido à assimilação e à reprodução de suas características pela população em geral, ou seja, mesmo os indivíduos que teoricamente não pertencem ao grupo da qual emana essa vertente identitária, incorporam suas classificações, seu *ethos* e sua visão de mundo. A identidade é marcada, nesse ínterim, por relações de poder.

A interiorização da identidade legitimadora pode ser pensada no que Edward Said chama de orientalismo. Este conceito está diretamente ligado à relação entre Ocidente e Oriente<sup>90</sup>, principalmente nos estudos feitos sobre impérios coloniais como o francês, o britânico e mais recentemente o estadunidense. Desse modo, o autor palestino demonstrou que os discursos e as representações acerca do orientalismo não são meras abstrações; são discursos e representações coerentes, “baseado(s) em instituições, vocabulário, erudição, imagens, doutrinas, burocracias e estilos coloniais” (2008, p. 28). O orientalismo é, para este crítico literário, uma invenção do Ocidente. É um sistema de conhecimento produzido pelos centros de poder dominante para entender o outro. Serve também como reflexo desses centros de poder para se autoentenderem. Fazem essa representação do Oriente, porque, de acordo com esses centros de poder, os habitantes desse lugar não podem se autorrepresentar, já que estão fora da história, são primitivos, exóticos, bárbaros etc. “Nessa visão, as regiões distantes do mundo não possuem vida, história ou cultura dignas de menção, nenhuma independência ou identidade dignas de representação sem o Ocidente” (SAID: 2011, p. 21). O colonialismo serve para aproximar os povos exóticos da cultura ocidental e, assim, deixar de ser tão exótico. Por isso que é preciso tutelar esses povos e essas culturas. Nesse sentido, será que não podemos falar de sertanismo no Brasil? Isto é, será que as representações feitas do sertão por órgãos governamentais, empresas privadas ou mesmo na academia não seguem os mesmos caminhos traçados pelo orientalismo que Said denuncia? A resistência desse músico “sertanez” está, portanto, ligada às representações e práticas que centros de poder dominante fazem do sertão, como empresas capitalistas e mesmo o Estado em várias políticas públicas. Assim, a obra de Elomar, além de ser uma exaltação do sertão, é, também, uma denúncia, tal qual Graciliano Ramos e João Cabral de Melo Neto fizeram em *Vidas Secas* (2010) e *Morte e Vida Severina* (1994)

---

<sup>90</sup> Apesar de Said refletir na relação Ocidente-Oriente, consideramos que sua ideia é oportuna para pensar a relação entre sertão e modernidade.

respectivamente. A obra elomariana denuncia as mazelas, as misérias, as dificuldades, a exploração do homem sertanejo pelas pessoas mais poderosas, no caso os grandes fazendeiros, como podemos ver na canção *Curvas do Rio*, transcrita acima. Em obras como *O Retirante*, *Faviela*, *A Carta* e *Sertanílias: romance de cavalaria* (2008)<sup>91</sup>, é nítido esse caráter de denúncia/resistência. Passaremos a analisar brevemente essas obras para melhor exemplificar nossa argumentação.

Não tivemos acesso à obra *O Retirante* como um todo, apenas um canto retirado da dissertação em música pela Universidade Federal de Minas Gerais, de Eduardo de Carvalho Ribeiro (2011). Contudo, entendemos que esse canto é de grande valia para pensarmos nessa denúncia de Elomar contra a imposição do discurso moderno a outras regiões, culturas, *ethos* e visões de mundo. O trecho se chama “*Cena de Espancamento na Paulista*”:

*Ispera seu moço dêxa eu isplícá/Num bate lhe peço iantes deu lhe  
falá/Meu erro confesso mas essas pancada me dói/Num bate lhe peço  
to errado eu sei/Se agora faltó só e fragado da Lei/Num tempo  
passado podes crê meu siô/Já fui bem criado lá na Varge dos  
Mêra/Na luita no trabai na prufissão primêra/Labuta de pasto donde  
eu passei a infança intera/Guardan as cabra de meu pai/Zelan o gad  
de meu avô/Cheguemo a essas banda mode as circunstança/Paciência  
meu patrão/Dua tal dinplemença qui num dô difinição/Mode essa  
fiquemo sem nosso lugá/E à míngua viemo sem nada prá cá/Cassano  
um futuro du’a vida mio/Pra mode lhe juro nós pudê istuda/Eu pra sê  
dotô mia irimâ sê prefessora/Mas foi perdedêra creia in mias  
voiz/Esse é o fim da historia/A pois a sorte essa ramêra/Madrasta  
cruel e algoiz cumancê de palmatora/Feito u’a fêra deu pru riba de  
nois a pois/Chega meu siô di tanta ispancação/Assim ancê me  
alembra/Disculpa a cumparação/U’a onça lijêra malvada e  
piquena/Qui hai no sertão lá na Vaje dos Mêra/Qui in certas mia  
quano a noite serena/Ataca a marrã e os burrêgo as pena/Pru sede de  
saingue e de judiação/Dispois a preversa bebê o qui pode/Vai ino sem  
pressa lambeno os bigode/E sem dá satisfação/A toda u’a nação di  
bode caída vincida/Sem saingue sem vida sem nada no chão/Num vê  
qui meu corpo é franzino/Eu num aguento tanto ispancamento/Seu  
minimo essa dô nos peito/Dói tanto e a cabeça tomem/No intanto num  
intendo e nem intende ninguém/Pru qui eu lhe peço siô tem  
piedade/Pruque ficô tão preverso os irirmão da cidade/Verdade di  
vera chega di castigo/Pois dessa manêra jamais num cunsigo/Mia  
vida priciosa já corre pirigo/E daqui a poco garanto qui ancê/Num  
vai tê mais nada di mim pra batê/Cabeça mais dura qui boca de  
sino/Assunta um instante inda sô um minino/De corpo franzino qui  
sangra e qui dói/Sô um nordestino/Mia mãe é um hino/Meu pai um*

---

<sup>91</sup> Dessas obras temos em mãos trechos da ópera *Faviela*, que também é explicada pelo poeta no disco *Cantoria 3* (MELLO: 1995) e o livro *Sertanílias: romance de cavalaria*. À ópera *A Carta* assistimos em vídeo na fazenda Casa dos Carneiros junto com Elomar no primeiro trabalho de campo.

*herói/Teu nome é violência intendo já sei/Pois tua veança vem dos tempo do rei/Vistido com o manto de noiva da lei/Tu mata o Santo a mando do rei/Tu faiz a vingança em nome da lei/Tu mata criança a mando do rei/Da virge formosa di fulô no sei/Tu ismaga as rosa co`os ferro da lei/De açoite e chibata em nome da lei/Agora mim mata já lhe perduei/É u`a regra de oro/Esse é meu tisôro/Qui derna di minino nos peito guardei/Feito um trancilim/Do oro mais fino de prata/Um minino um fio nasci/Num guenta mais nada meu corpo lascado/De tanta pancada de tanto apanhá/Num resta u`a isperança nem qui fugidia/No fim do meu dia nem um sonho a imbalá/Nem u`a porta ô u`a promessa/U`a vereda cumprida um fanal u`a tocha/A luz dua istrela u`a cancela u`a saída/Um refúgio, u`a rocha, um fiapo de vida/Já num sô mais nada nem to mais aqui/Num vejo mais nada nessa iscuridão de saingue/Qui lava o meu coração/Nessa madrugada num tô mais aqui/Meu Anjo mim leva siguro nas mão/Meu Anjo mim leva prus meus Ariri/Vejo todas coisa nu`a prucissão/Nu`a istrada qui aperta o meu coração/Qui é prisionêro de tudo qui foi/Oh cancela aberta num ranja me dói/De tudo qui alembra de tudo qui foi/O lá o juazêro qui tem prisionêro/Drumino na sombra o carro de boi/Lagoa sangrada dos meus Ariri/Nessa madrugada já num tô mais aqui/Tô mais Dejanira na lua minguada/Brincando nas crôa de arêa do ri/Já num sô mais nada nem lá nem aqui/Numa trupelada as coisa me vem/São coisas sagrada derradêro bem/Já vejo a casinha o chiquêro a criação/Fulô na lapia de vovô Damião/A serra os oi d`água a vazante da Junça/O gado pastano o graúdo a miunça/Ô morte mim dispensa/Meu pai no terrêro maguada lembrança/E no canto daquela sala na jinela/Do canto da sala calada e donzela/Mia mãe tão moça e tão bela/E eu qui nunca mais vi ela/Morrê feito um cadelo assim/Ó Deus meu grande Helohim/Recebe a alma qui deste a mim. (MELLO, Elomar Figueira. APUD: RIBEIRO: 2011, p. 188-192).*

Nessa cena o retirante está tentando explicar os motivos de ter feito alguma coisa ilegal para seu patrão, porém este não lhe dá chance para isso e começa a espancá-lo. O retirante começa contando sua história, falando que já foi bem tratado, que ficava pastoreando as cabras de seu pai e os gados de seu avô durante a infância e o início da juventude. Todavia, devido às circunstâncias, perderam tudo e foram para São Paulo para tentar uma vida melhor, com a intenção de trabalhar e estudar. O seu patrão não lhe dá ouvidos e continua o espancamento. Prevendo a sua morte por tanto apanhar, o retirante começa a pedir a Deus para salvar a sua alma e pede perdão de seus pecados, tentando mostrar que em decorrência da situação cometeu alguns deslizes. Volta a rememorar sua vida de infância, quando ainda morava no sertão. Vida esta gloriosa e boa, em que vivia feliz consigo mesmo e com outras pessoas, tendo tudo o que era necessário para uma existência digna sob os desígnios da espiritualidade. A perda de suas terras deve-se a vários fatores. Um deles é o modo de vida imposto pelas leis do sertão de fora ao sertão de dentro (MELLO: 2007, FAIXA 13), o que impossibilitou a

continuidade de uma vida alternativa ao capitalismo. Nessa cena, há também o retorno ao que Elomar chama de falta de misericórdia na modernidade, como mostramos acima. O patrão não queria saber das justificativas do retirante e começou a espancá-lo até levá-lo a óbito. Assim, podemos colocar a ideia de vários espancamentos sofridos por este retirante. Um espancamento econômico, pois trabalha muito e ganha pouco na retirada de mais-valia. Outro espancamento moral e simbólico, visto que é comum o preconceito sofrido pelos nordestinos na capital paulista, por serem “franzinos, fracos e humildes”, sendo inclusive intitulados de cabeças chatas e acabam ficando à mercê dos “senhores” e poderosos das empresas. Por fim um espancamento físico atrelado aos dois anteriores praticados por grupos de neonazistas, jovens de classe média, policiais etc.

A ópera *Faviela* conta a história de um jovem vaqueiro chamado Aparício cuja namorada, Faviela, mora em outro sertão nas terras de sua Madrinha. Há mais ou menos sete ciclos lunares, algo em torno de sete meses, Aparício pediu sua amada em casamento, obtendo resposta positiva. Depois disso, voltou para a casa de seu pai, onde ficou trabalhando. Em uma festa Aparício começou a ajudar a sua mãe na cozinha e o seu pai falou para parar com isso, pois é um vaqueiro. Nesse momento, pela Madrinha de Aparício não ter ido à festa, o pai do jovem desconfia de que algo errado aconteceu com ela e faz um pedido ao filho: ir confirmar se está tudo bem com a sua Madrinha. Ao chegar lá o jovem pergunta se está tudo bem e também pergunta por Faviela. Daí vem a seguinte resposta da Madrinha: “*Foi no mingunte dessa passada/Tão de repente deu-se o sucesso/Qui já nem guento mais essa dô/Vino dos cunfim da istrada/Um mitrioso aqui poso/Se arribo de madrugada/E Faviela, ai de mim, levo!*” (MELLO: 1983, DISCO 01, FAIXA 03). Esse “mitrioso” (mentiroso) é um viajante na busca de ganhar dinheiro, em outras palavras, um vendedor. O sentido que Elomar coloca do vendedor não é o mesmo do caixeiro viajante de outrora, mas o vendedor moderno, que mente para vender algum produto ou se utiliza de todas as artimanhas para tal feito. Na gíria popular é um “bico fino”, um cara que tem “lábria”. Como é uma pessoa exótica, inclusive para a estética da região, ele representa a diferença ou, nas palavras de Elomar, a “mudernage”. Como a modernidade busca a todo tempo um retorno financeiro, ela é vista pelo artista “sertanez” como obra de satanás<sup>92</sup>. As suas consequências são desvinculação do homem com Deus e perda da moral e da coesão

---

<sup>92</sup> Elomar afirmou isso no trabalho de campo realizado em julho de 2010.

social. Nessa obra, o viajante gostou de Faviela e utilizou de suas artimanhas “modernas”, como mostrar as “coisas boas” da modernidade, para conquistar a garota e levá-la com ele, deixando Aparício decepcionado em relação a seu casório e a noiva.

Em *A Carta*, a história começa em uma véspera de festa de São João. Nessa festa Maria (protagonista) e Diudorico estão noivos, porém eles não têm dinheiro para efetivar o casamento. Uma prima (migrante) de Maria vinda de São Paulo fala para esta ir à capital paulista ficar um tempo trabalhando e juntar dinheiro para casar. Maria, depois de alguma relutância, vai para São Paulo. Parte de madrugada, quando todos estão dormindo, pois não avisou para ninguém que iria, e proferiu os seguintes versos: *“Amanhã vô te dexá/Por um tempo qui nem sei/Também se eu vô voltá/Sabe Deus isto num sei/Vô com o coração partido/Aqui no peito firido/Cuma qui apunhalado/Vô morá in terra longe/Distante dos meus amado.”* (MELLO: 1993, FAIXA 03). Em São Paulo Maria começa a trabalhar em uma tecelagem. Por ser muito bonita o patrão se “apaixona”<sup>93</sup> por ela. Convida-a para ir a sua casa com outras duas pessoas para comemorar seu aniversário. Contudo, passado algum tempo, os outros convidados “desaparecem”, ficando apenas Maria com o patrão. Este tenta beijá-la, mas ela o rejeita, inclusive com uma arma branca (faca). O patrão se mostra “arrependido” do que fez e pede perdão para a moça. Esta o perdoa. Para selar a remissão o patrão faz um brinde e pede para ela beber uma taça de bebida alcoólica. Maria rejeita falando que não bebe, mas acaba cedendo. Porém, o patrão droga a bebida. Essa droga deixa Maria alucinada, pensando que o patrão é o seu noivo Diudorico e acaba cedendo aos prazeres do sexo, visto pelo “sertanez” como algo pecaminoso antes do casamento. No final da peça Maria começa a se prostituir devido à perda de sua “honra” e para se sustentar. Depois disso a protagonista envia uma carta para a sua família e Diudorico às vésperas da festa de São João, explicando os motivos de não voltar e pedindo perdão para seus familiares, para seu noivo e para Deus. Essa ópera anda pelo mesmo caminho traçado em *Faviela*, porém agora é a protagonista que sai do sertão e vai para a cidade grande, no caso São Paulo, que representa a modernidade *par excellence*. Outra diferença é que essa obra explicita mais as artimanhas que o homem moderno, “sem nenhuma moral e

---

<sup>93</sup> O sentido empregado aqui não é o de que o patrão realmente gostou dela nos termos românticos da palavra, mas sim que gostou da aparência da moça e queria se aproveitar disso.

caráter”<sup>94</sup>, utiliza para alcançar os seus objetivos; logo depois “descartando” a moça à sua própria sorte.

Outro ponto importante que podemos observar nessa ópera é a perda da inocência que a modernidade proporciona. Elomar pensa que o sertanejo é uma pessoa pura de coração. A modernidade é que o corrompe. A perda da inocência que o músico afirma que o sertanejo sofreu é no sentido do afastamento de Deus e dos ensinamentos bíblicos. Maria se corrompeu ao ceder às investidas do patrão. Tudo bem, ela estava sob efeito de drogas, mas a perda da inocência está no fato dela ter se entregado antes do casamento, pois, como a própria ópera coloca, Maria confundiu o patrão com o noivo. Isso significa que se ela estivesse com o noivo consumaria o ato sexual, tornando-se pecadora do mesmo jeito. Após isso ela não consegue voltar para sua casa devido à vergonha que sente por ter violado seu corpo antes do matrimônio. Ora, a inocência para Elomar é, então, seguir os ensinamentos religiosos que são vistos como sinônimo de honra. Esta é vista sob uma perspectiva medieval. Por isso o músico nos afirmou no trabalho de campo que a época da história que mais estuda e valoriza é da Idade Média até mais ou menos a revolução industrial. Após isso ele entende que o homem começou a se afastar de Deus. Por isso também a sua preferência em ler os romances de cavalaria, porque romanceiam uma vida ideal em que as pessoas viveriam em harmonia sob os desígnios divinos.

Já o livro *Sertanílias* conta a saga de Sertano para resgatar seus irmãos de uma terra muito longe, “muito além dos termos de Ofir”<sup>95</sup> (MELLO: 2008, p. 21), que foram vendidos como escravos após serem vencidos em combate. O personagem principal, Sertano, é um cavaleiro do sertão. Culto, sábio, muito rico e religioso, busca ser justo com as pessoas, seguindo as leis divinas, não reconhecendo as leis humanas. Começa a saga sozinho no resgate de seus irmãos. Em um determinado momento é atacado por quatro bandidos de beira de estrada, Terêncio, Cilistrino, Caçulo e Tinga. Contudo, Sertano, por ser um homem muito sábio, corajoso e seguidor das leis divinas, não é assaltado, muito pelo contrário, mostra sua fé, fazendo com que os quatro personagens se arrependam de seus pecados. A partir desse arrependimento, os bandoleiros tornam-se seus companheiros de viagem para salvar seus consanguíneos. Durante a travessia, há

---

<sup>94</sup> Esse é o pensamento de Elomar em relação ao homem moderno, como nos disse em campo.

<sup>95</sup> Ofir é um lugar citado na Bíblia onde há muitas riquezas.

muitos episódios de encontros com o sobrenatural, principalmente com satanás. O grande desfecho do romance é um combate espiritual com um mestre budista para a libertação de seus parentes. No final, a palavra divina cristã vence a peleja, convencendo seu adversário da superioridade espiritual-estética-explicativa da fé cristã<sup>96</sup>. Nas palavras de Sertano,

É uma questão puramente de superioridade ética se fosse o caso de uma análise comparada quando em confronto com nossos Textos Bíblicos. Veja: segundo vossos textos sagrados, o Senhor khishna, representante do Ser Supremo, isto é, Deus, ensina que o homem para se libertar de seu karma, isto é, vencer o ego, fazer agir o Eu, terá única e necessariamente que praticar certos exercícios mentais e físicos por intermédio da yoga. Nosso evangelho ensina que nos é preciso tão-somente crer no Senhor Jesus; a partir daí o Paréclito nos dirige.

Ensina-se em vossos textos sagrados que o homem traz consigo um Karma; não se explica; se Brahama já o criou com esta excrescência, também não o diz. Diz apenas que, desta carga, o homem somente se liberta através do morrer, nascer, morrer etc...

Em nossa Bíblia está escrito que herdamos a natureza pecaminosa por intermédio de Adão, o primeiro homem, pela desobediência e, ao homem, Deus deu uma só vida aqui neste mundo e uma só ressurreição por vir. Quem dormiu em Cristo se levantará salvo para a vida eterna. Quem não, para a perdição eterna, a morte. Portanto, uma só e apenas uma só vez nascemos. Após isto, morremos uma vez e tão apenas uma vez apenas morreremos. Quando na ocasião da volta do Senhor Jesus, como Juiz Supremo, aí ressurgiremos para um vida eterna, no Paraíso ou no inferno, segundo o que disse.

É como eu falei, uma questão de ética e alta estética espiritual. A yoga é outra carga pesada imposta ao pecador. Onde é que o exercício físico material transitório vai dirigir ou moldar o espírito imponderável, imperceptível, eterno!? Como pode o corpo subjugar a mente? O texto bíblico é inexorável, quem crer que Jesus Cristo é o Filho de Deus, que veio segundo um plano divino para salvar o pecador herdeiro de Adão, adquire, a partir deste crer, a salvação. Quem não crer, já está condenado.

Aliás, o Senhor Jesus disse que todos os que somos salvos já temos nossos nomes assentados no Livro da Vida antes mesmo da fundação do mundo.

---

<sup>96</sup> No disco Tramas do Sagrado (2007, FAIXA 20), Elomar afirma que a espiritualidade é de extrema importância, pois ligaria os homens a Deus, porém ele reconhece que existem várias religiões no mundo, não existindo uma certa ou outra errada, muito pelo contrário, todas levam a Deus. Assim, esse músico diz que a religião é mais uma escolha pessoal, ela está diretamente ligada às aspirações de cada ser humano. No caso dele, o que melhor satisfaz suas ânsias foi o cristianismo, por isso ele defende essa religião.

Por outro lado, Brahma, o vosso ser supremo, é um ser bastante etéreo e distante da criatura humana. Elohim, Jeová, Emanuel, nosso Deus, é infinitamente mais humano. Ele conversa com o homem, discute e até mesmo autoriza este, nos autoriza a prová-lo, testá-lo. E mais, se dignou descer a estes abismos, em forma humana, habitar com pecadores, prostitutas, ladrões e políticos ser humilhado de muitas maneiras para tão-somente, em anulando as pesadíssimas cargas de karmas e darmas, sobre o pobre homem, propiciar-lhe o caminho, tão mais leve, mais fácil para retorno ao Pai: crer no poder purificador de uma coisa sua, que a ciência chama de hemo, as crias, de leite e nós cristãos, de sangue. É difícil para os tolos: os intelectuais, os ricos de espírito o intelectualizar esta verdade única de salvação. Até mesmo para o transcendental religioso indiano como seu celeste faro (MELLO: 2008, p. 262, 263 e 264).

Nessa fala, Sertano expõe os motivos dos textos bíblicos e da fé cristã serem superiores aos ensinamentos budistas. Para o personagem principal do livro o motivo fundamental dessa superioridade é a possibilidade de livre arbítrio que o cristianismo proporciona para seus seguidores, podendo estes inclusive testar Deus. A vida para os budistas é um eterno reencarnar, para Sertano não. A vida para este personagem é apenas uma, havendo apenas uma ressurreição. O erro dos budistas, nessa fala, é que o pecado paga-se através de várias reencarnações, não havendo a possibilidade de encontrar com Deus, pois os pecados devem ser zerados na vida terrena, o que para o cristianismo é impossível, uma vez que nascemos pecadores por intermédio de Adão. Assim, para o cristianismo, o pecador arrependido vai para o paraíso e para a presença de Deus, enquanto que no budismo há um eterno ciclo entre vida, morte e ressurreição. Por fim Sertano deixa bem claro que não é através do pensamento ou atividades físicas (yoga) que se chega à presença de Deus, pois é somente através da fé que se ganha a salvação. Nesse ponto podemos considerar uma separação clássica feita entre corpo e alma que remete à filosofia platônica, ganhando nova roupagem na era moderna com René Descartes. Para estes filósofos corpo e alma são substâncias diferentes. Descartes ao colocar o *Cogito* em primeira pessoa como articulador da existência, deduz que o ser individual pode depurar por si só a realidade através do pensamento, ou seja, o homem é um ser pensante individual, porquanto o pensamento individual é a única certeza possível dada ao homem, corroborando ainda mais a separação entre corpo e alma (mente)<sup>97</sup>.

---

<sup>97</sup> Voltaremos a esse ponto quando discutirmos sobre o hibridismo na obra elomariana.

Através dessa separação entre corpo e alma, podemos ver a influência do protestantismo na obra elomariana. Como Weber (2004) coloca, um dos principais pontos do protestantismo clássico é a fé. Para as primeiras confissões protestantes a fé é o único caminho para a salvação. O mais importante é a fé em Deus e em seu filho Jesus Cristo para alcançar essa passagem para o paraíso. O ganho material vem como consequência. Nesse sentido, o que importa realmente é a fé individual. Ora, esta se dá no pensamento de cada um, isto é, o único caminho para a vida eterna é a fé que se desenvolve primordialmente no pensamento. Como o próprio Sertano fala ao explicar os motivos da superioridade do cristianismo frente o budismo, como pode o corpo submeter a alma? A salvação, assim, é apenas de alma. No trabalho de campo, Elomar nos disse que era calvinista-luterano-radical, ou seja, mescla duas das reformas religiosas clássicas para se orientar na vida. Além também de afirmar que as pessoas salvas são escolhidas, pois têm seus nomes escritos no livro da vida. Daí Elomar considerar que existem pessoas eleitas e pessoas não eleitas por Deus, dando outra mostra da influência do protestantismo em sua obra.

Na travessia os personagens conhecem também o Senhor dos Cavalos, um nobre cavaleiro e criador de cavalos que habita o imaginário, as fantasias do sertão. Encontram ainda vários cavaleiros nos moldes medievais, mercenários ou não, que percorrem os vastos campos da caatinga como os sarracenos percorriam as vastas extensões dos desertos. Nesse ponto Elomar frisa a questão das dobras no tempo, como mostrado anteriormente, afirmando a importância do imaginário ibérico na cultura sertaneja nordestina. Com esses cavaleiros, o músico tenta caracterizar a cultura do sertão do Nordeste como herdeira direta da Idade Média europeia. Entretanto, ele deixa bem claro em outra entrevista que a sua música não é medieval, é moderna, recebendo influência dos trovadores medievais (RIBEIRO: 1996). Sua ideia de medievo está ligada a religiosidade, porém a sua formação religiosa é protestante como nos disse em campo, que é crítica às práticas religiosas da Idade Média. Contudo, em outro momento, quando concedeu entrevista para o jornal O Estado de Minas (05/1983) afirmou que não segue nenhuma confissão em específico, mas o cristianismo em geral. Isso também pode ser visto no disco *Tramas do Sagrado* (MELLO: 2007) na faixa 20 quando o artista afirma que é apenas cristão. Pensamos que se autodenominou luterano-calvinista-radical para nós, como articulamos antes, mais como uma maneira de mostrar a sua fé

(radical) do que por ser realmente um seguidor dessas doutrinas, ainda mais por cantar e valorizar a religiosidade popular do sertão nordestino que está muito mais alinhado ao catolicismo. Desse feita, a resistência à modernidade nesse livro está na valorização do sobrenatural, do imaginário, das fantasias, da religiosidade do sertão, como podemos ver na fala de Sertano acima transcrita. Sua batalha é espiritual, não se materializando em combate corpo a corpo. É uma valorização da época em que a espiritualidade comandava as atitudes dos homens. Por isso, sua opção política está mais para uma teocracia<sup>98</sup>. Todavia, por saber que o sertão defendido não existe, cria o sertão profundo. Este é imaginado para compor seus personagens, orientado pela religião. É um lugar fora da realidade que se encontra nas dobras do tempo. Para se adentrar nesse sertão profundo, Elomar diz que há portais. Ao falar sobre o sertão de Sertano, afirma:

esse personagem, esse anti-herói, que eu criei culto, o portal é uma pedra chamada Itaúna. É uma pedra preta. É por ela que se penetra no sertão de Sertano e por ela que se sai. Ao sair cai dentro do espaço físico aqui, com governo, com poder de polícia e com tudo na fusão. Entrou no sertão de Sertano, no sertão profundo, onde os personagens meus transitam, ali não tem lei. Eu me lembro quando ele [*Sertano*] encontra com o Senhor dos Cavalos a primeira vez. Ao Senhor dos Cavalos ia contando, falando sobre os irmãos dele que eram mercenários. Lutavam com arma branca e valentes. Ele perguntou: e como seus “irmão” se acertam com a lei? Sertano responde pra ele assim: em nosso mundo, em nossa terra, a nossa lei são os dez mandamentos do senhor. Eu acho isso supremo, o senhor dos exércitos, não teme ninguém que manda [*nesse mundo*]. Vivemos sob a lei de Deus. Digamos assim que seria, não chega a ser uma anarquia plena, um mundo anárquico pleno, mas um mundo assim teocrático ideal. É o sertão profundo, é o rei do sertão profundo, onde, pra você ter uma ideia, Sertano não tem empregados, mas na fazenda dele têm centenas e centenas de pessoas que convivem ali. Ele é muito rico, muito gado, muito bode, mas todos que estão ali trabalham cada um pra si. Tem uma convivência ali social, ideal, sem ninguém explorar ninguém, todos trabalham a uma. Também sem nenhum princípio comunista. Deixar bem claro, patenteado e pré-claro, sem nenhum princípio fundamentado nas loucuras, nos sonhos, nas utopias marxistas (MELLO: 2007, FAIXA 12).

No entanto, para Elomar o sertão profundo não é puro e simplesmente imaginado. Ele tem uma existência nas dobras do tempo. Destarte, o músico assegura que este livro pertence “tão-somente ao mundo que em algum tempo, no passado ou no futuro, com certeza, deve existir” (MELLO: 2008, p. 12). Ao fazer isso critica a exploração entre pessoas que a modernidade radicalizou através de uma vida ideal. Para

---

<sup>98</sup> Voltaremos a esse ponto mais à frente.

não cair em utopias, imaginações, loucuras imagéticas se esforça em dar uma existência concreta para esses personagens dramáticos na figura do retirante nordestino. Nesse sentido, há um esforço de Elomar em dar respaldo concreto a sua imaginação, ainda mais que na modernidade se valoriza muito a concretude das explicações, ou melhor, busca-se conciliar a abstração com a experiência empírica através da ciência.

O que há de comum nessas quatro obras expostas aqui é a ideia de travessia. Esta seria o caminho que todas as pessoas devem seguir e cumprir para se encontrar com Deus. A travessia é de extrema importância para o nordestino, pois a todo o momento ele está nela. A vida do sertanejo é uma eterna passagem, tendo tendência ao messianismo. Por ter uma vida sofrida, deve sair de seus locais de origem para poder sobreviver. Esse caminho percorrido é uma prova, é um caminho de provação para o sertanejo para ver se pode habitar os altos céus. Nesse ponto vemos, novamente, a influência do cristianismo na obra elomariana. De acordo com as doutrinas das igrejas cristãs, a vida aqui é apenas uma passagem, pois a vida eterna, a verdadeira vida está no paraíso. Se conseguir chegar neste último terá uma vida boa e gloriosa, sem sofrimentos e cheia de riquezas, podendo viver tranquilamente. Como dissemos anteriormente, apesar de ter uma formação protestante, a religião para Elomar está mais perto de uma religiosidade popular do que a confissão de uma igreja em específico. Por isso que o sertanejo é devoto de Deus, de Jesus Cristo e de vários santos<sup>99</sup>. Assim, o progresso para esse artista é a vida pós-morte, é a esperança de se encontrar com Deus. A modernidade seria a mais nova travessia para os sertanejos. Além de viverem na luta do dia-a-dia para sobreviver, no atual momento histórico devem lutar também para preservar suas tradições, seus costumes, sua língua, sua cultura, seu *ethos* e sua visão de mundo. A partir, então, do advento da modernidade, a provação do sertanejo saiu do âmbito da subsistência e passou a mesclar-se também com o âmbito imaterial, da cultura, da representação social do seu modo de viver. Por isso Elomar considera que sua obra é uma resistência à modernidade, pois mostra as mazelas que esta causou no que ele chama de estado do Sertão.

---

<sup>99</sup> Há também a devoção aos santos criados pela cultura popular. Um bom exemplo desse tipo é o padre Cícero.

Como podemos ver, Elomar coloca em evidência na sua obra o contraste entre a modernidade e o tradicional. Em uma passagem de *Fausto*, Goethe (2003) escreve que o protagonista, Fausto, pediu para Mefistófeles dar um jeito em um casal de velhos que estava em seu caminho para a grande realização de sua vida. Mefistófeles, por sua vez, “some” com o casal. De acordo com Marshall Berman (2003), isso é encarado como o grande processo de modernização. Tudo o que é tradicional é considerado velho e atrasado, sendo necessário mudar e entrar na experiência histórica da modernidade. O que Elomar denuncia em sua obra é justamente o que Goethe descreve em seu poema épico. Assim sendo, para o “cantadô sertanez”<sup>100</sup>, na era da ciência, da tecnologia, da informação<sup>101</sup>, a maioria da população da região do sertão quer um emprego dito moderno para ganhar dinheiro, ter roupas da moda, celular, carro, moto etc. Isso chegou a tal ponto que o próprio músico da caatinga afirmou que, muitas vezes, ao apartar o gado os funcionários das fazendas fazem-no de moto. Por um lado, observamos certa homogeneização do consumo de produtos globais que, frequentemente, é encarada como moderna, por exemplo, deixam de comer cabra para comer um sanduiche do McDonald’s<sup>102</sup>. Nesse processo, muitos dos antigos moradores do sertão voltam-se contra a cultura característica da região, tachando-a de atrasada. Por outro lado, há pessoas que fazem o inverso, buscam valorizar a cultura regional, como é o caso de Elomar e de outras pessoas, que, além de “cantar a cultura da região”, criou em 2007 a Fundação Casa dos Carneiros com o intuito de preservar a sua obra artística e de valorizar a cultura sertaneja, como já descrevemos no capítulo anterior.

Nesse conflito latente entre modernidade<sup>103</sup> e sertão, Kathryn Woodward diz que a globalização é capaz de produzir diferentes resultados nos termos de identidade. “A homogeneidade cultural promovida pelo mercado global pode levar ao distanciamento da identidade relativamente à comunidade e à cultura local”. Por outro lado, ela pode gerar algumas resistências no sentido de reafirmar identidades, tanto nacionais quanto

---

<sup>100</sup> Este termo é como Elomar se refere aos músicos da região.

<sup>101</sup> Alguns autores dizem que a questão informacional faz parte da pós-modernidade. Para nós faz parte da modernidade, uma modernidade líquida, radicalizada, reflexiva, visto que os pressupostos da sociedade de hoje ainda são os mesmos considerados da modernidade clássica, a saber: capitalismo, mercado livre, diminuição das distâncias, revolução técnico-científica, entre outros.

<sup>102</sup> Informação dada por Elomar em trabalho de campo.

<sup>103</sup> No momento estamos em uma modernidade mais caracterizada como global e informacional.

locais, ou levar ao surgimento de novas identidades (WOODWARD: 2000, p. 21). Com isso, as mudanças e transformações proporcionadas pelo processo de modernização nas estruturas políticas e econômicas deixam em relevo questões de identidade e as lutas pela afirmação e manutenção das identidades nacionais e étnicas.

Mesmo que o passado que as identidades atuais reconstroem seja, sempre, apenas imaginado, ele proporciona alguma certeza em um clima que é de mudança, fluidez e crescente incerteza. As identidades em conflito estão localizadas no interior de mudanças sociais, políticas e econômicas, mudanças para as quais elas contribuem (WOODWARD: 2000, p. 25).

Isto é, no mundo contemporâneo, de grande diversidade de informação, as identidades construídas a partir de uma cultura são questionadas. Entretanto, essa contestação faz-se ancorada em velhas estruturas identitárias. Antes, a identidade estruturava-se por posicionamentos ideológicos, década de 1970/1980. Hoje ela se faz concorrencial com as múltiplas identidades que podem existir em um único local. Isso mostra a grande fragmentação identitária que está em curso de algumas décadas para cá. Para melhor compreender o que se passa ao redor, muitos indivíduos buscam no local o reconhecimento para se sentirem seguros e darem sentido a vida. Assim, “algumas comunidades buscam retornar a um passado perdido, ordenado... por lendas e paisagens, por histórias de eras de ouro, antigas tradições, por fatos heroicos e destinos dramáticos localizados em terras prometidas, cheias de paisagens e locais sagrados” (WOODWARD: 2000, p. 23). Já Castells diz que o retorno às identidades locais pode ser pensado como única alternativa de resistência contra o capital. As “pessoas resistem ao processo de individualização e atomização”, agrupando-se em entidades comunitárias que, com o passar do tempo, gera um sentimento de pertencimento que em último caso é “uma identidade cultural comunal” (CASTELLS: 2010, p. 75).

Além disso, Woodward afirma que essas identidades também são entendidas por meio de um sistema simbólico que representa, classifica e ordena as relações no interior da cultura. Com isso, na medida em que existe um esforço para diferenciar culturas e identidades, há também uma diferenciação quanto a aspectos materiais como roupas, chapéus, botas, comidas etc<sup>104</sup>. Assim,

---

<sup>104</sup> Este aspecto se torna interessante, pois quando travamos algumas conversas com Elomar em trabalho de campo, este sempre se vestia com gibão, botas de cano alto e chapéu de couro típico dos vaqueiros da região.

O social e o simbólico referem-se a dois processos diferentes, mas cada um deles é necessário para a construção e a manutenção das identidades. A marcação simbólica é o meio pelo qual damos sentido a práticas e a relações sociais, definindo, por exemplo, quem é excluído e quem é incluído. É por meio da diferenciação social que essas classificações da diferença são “vivas” nas relações sociais (WOODWARD: 2000, p. 14).

Elomar, ao fazer esse esforço para valorizar o sertão e diferenciá-lo da modernidade, tenta também visualizar uma vida nova, um mundo novo, onde não há exploração entre os homens e estes podem viver em harmonia, cada um trabalhando para si e ajudando o próximo na sobrevivência. O músico baiano, desse modo, não busca apenas preservar uma identidade sertaneja. Busca também colocar essa identidade como um ideal, como um projeto. Manuel Castells afirma que esse ideal identitário é uma identidade de projeto. Este acontece “quando os atores sociais, utilizando-se de qualquer tipo de material cultural ao seu alcance, constroem uma nova identidade capaz de redefinir sua posição na sociedade e, ao fazê-lo, de buscar a transformação de toda a estrutura social” (2010, p. 24). Nesse sentido, toda identidade de resistência está ligada a essa identidade de projeto, pois a resistência por si só não levaria a nada, já que ficaria apenas na crítica. A identidade de projeto seria um futuro almejado, ou melhor, uma identidade futura almejada. Seria uma tentativa de colocar em prática os ideais da identidade de resistência<sup>105</sup>. Desse modo, a identidade de projeto produz sujeitos. De acordo com Alain Touraine, sujeito é

o desejo de ser um indivíduo, de criar uma história pessoal, de atribuir significado a todo o conjunto de experiências da vida individual... A transformação de indivíduos em sujeitos resulta da combinação necessária de duas afirmações: a dos indivíduos contra as comunidades, e a dos indivíduos contra o mercado (APUD. CASTELLS, Manuel: 2010, p. 26).

Como Touraine colocou, o sujeito é constituído a partir de indivíduos, porém é algo a mais, uma vez que está ligado à atitude do indivíduo na coletividade. É “o ator social coletivo pelo qual indivíduos atingem o significado holístico em sua experiência” (CASTELLS: 2010, p. 26). É um projeto de vida diferente, muitas vezes com base em uma identidade oprimida. Expande-se para uma perspectiva de mudança social. Entretanto, só consegue se colocar como identidade através de uma alteridade. Como

---

<sup>105</sup> Para Castells as identidades de resistência, projeto e legitimadora estão interligadas, pois a resistência identitária acontece por parte de um grupo que é excluído ou é minoria, que tem um projeto e um entendimento sobre o futuro e quando conseguem por em prática esse projeto e generalizá-lo para boa parte da sociedade se torna legitimadora.

mostramos até aqui, a alteridade da obra elomariana é a Bahia soteropolitana e a modernidade. Nesta última, Elomar elegeu como o seu principal representante os Estados Unidos. Para o músico baiano, o país da América do Norte, com sua política imperialista, é quem difunde e impõe os ideais modernos ao mundo todo. Cria Sertano como um contraponto ao discurso tecnicista estadunidense, pois este personagem é culto, valoroso, sábio e sabedor do progresso científico moderno, mas ao mesmo tempo não segue os ditames impostos pela modernidade; muito pelo contrário, continua seguindo sua vida sob os desígnios dos dez mandamentos e vivendo em uma sociedade anárquico-teocrática (MELLO: 2008, p. 11). Nas conversas que tivemos em campo, Elomar afirma que a tecnologia é o avanço do mal. O músico identifica os Estados Unidos como o principal difusor do avanço técnico-científico. Por conseguinte, a hegemonia desse país em relação ao mundo é o avanço dos ensinamentos de Satanás. Isso acontece porque o que esse país mais prioriza é o acúmulo material e não a adoração de Deus. Nesse ínterim, o que Elomar busca em sua obra é a liberdade espiritual, é o belo, é a poesia. Chega a afirmar que a tecnologia é o contrário do belo, da arte, da filosofia. Para esse artista, a tecnologia empreendida pela modernidade é utilizada para fins políticos. É a escravização do homem pela máquina. Daí a política ser entendida também como um meio de escravização do homem, pois se afasta dos ensinamentos de Deus. Por isso o artista “sertanez” afirma que a falta de liberdade está intimamente ligada ao aumento do poder. Este induz a pessoa, o político em específico, a ser déspota e a escravizar seus semelhantes, utilizando a tecnologia para facilitar tal objetivo. Nesse sentido é que o músico pensa que um indivíduo só vira político porque não conseguiu ser artista, mas quer ser ovacionado.

O regime por excelência de escravização identificada por Elomar é a democracia moderna. Para o músico esta é uma mentira. A artimanha desse modelo político para manipular e escravizar as pessoas é o discurso de participação da população nas decisões públicas; todavia, as decisões são tomadas de acordo com a conveniência dos poderosos. Isto é, para o artista baiano a democracia moderna ilude as pessoas ao fazer um discurso de participação da população na sociedade em que vive, mas na prática essas decisões ficam nas mãos de poucos. Novamente os Estados Unidos é o alvo das críticas de Elomar, pois este país é o grande articulador desse regime.

A democracia é uma das maiores mentiras que os gregos inventaram. Governo do povo? Isso não existe. Olha que paradoxo: quem é que o povo vai governar? Povo é um conjunto, é multiplicidade de indivíduos. O povo vai governar uma pessoa, ou o povo é que tem de ser governado? Um povo tem de ser governado por alguém. Não estou querendo dizer que nós devemos ser governados pelos militares. Deus que me livre! Mas a democracia também não resolve. O que está acontecendo hoje no Brasil é uma tremenda ditadura velada. Há um silêncio lascado de intelectuais, de todo um pessoal que protestava, que tinha de acabar com a ditadura, que o Brasil precisava de democracia. O meu governo preferido, Ariano Suassuna está comigo, é a Teocracia, regime que os hebreus tiveram por longo tempo: Deus como presidente da República, por intermédio de seus interlocutores, os profetas (JORNAL ZERO HORA: 08/2009).

E continua a expor sua posição política:

Eu chamo a atenção desses jovens que fiquem atentos para o que eles (*ricos e poderosos*) propõem, porque na realidade o mundo marcha, em uma velocidade de alta aceleração, pro abismo. Abismo esse em que se busca a consagração da escravidão, da escravidão do ser, escravidão pela máquina comandada por um cérebro superior que não precisa falar o nome dele (*Estados Unidos*). Então eu chamo a atenção do jovem que fique bem atento para os atalaia, para os para-raios da sociedade que somos nós os poetas, os poetas puros. Fiquem atentos as nossas mensagens, porque somos poucos. Andei calculando, nós não chegamos a um por cento dos seis bilhões de humanidade que existe hoje. Porque na realidade busca-se um escravagismo planetário, por intermédio de neoliberalismos, de modelos, fórmulas e clichês como globalizações. Estão chamando todo mundo para uma escravidão, escravidão do pensamento, do sonhar. Eles, os senhores do mundo que são em número de seis (*Estados Unidos, Organização do Tratado do Atlântico Norte, Fundo Monetário Internacional, Banco Mundial, Organização das Nações Unidas, Organização Mundial do Comércio, grifo nosso*), propõem que estejamos sob a égide deles, sob o comando deles (MELLO: 2007, FAIXA 20).

Para Elomar os Estados Unidos não possuem uma cultura própria. Tudo o que este país faz é criar algo mecânico para vender. As artes passam sempre pelo processo da indústria cultural. A religião virou um caça-níquel. A própria democracia é baseada na propaganda e não na livre expressão das ideias. Este modelo político beneficia as pessoas mais poderosas, pois conseguem impor suas vontades aos outros. É a legitimação da dominação estadunidense. É nesse sentido que Edward Said fala sobre a posição dos Estados Unidos em relação à descolonização do mundo após a Segunda Guerra Mundial: “a independência é desejável para eles, desde que seja o tipo de independência que nós aprovamos. Qualquer outra coisa é inaceitável e, pior, impensável” (2011, p. 19). Isto é, o governo dos Estados Unidos concorda com a

independência de um país se este estiver de acordo com a sua política internacional, caso contrário busca-se manter a tutela através do colonialismo. Esse é o princípio da Doutrina Monroe e da política do “Big Stick”: aumentar a influência dos Estados Unidos na América Latina e no mundo por meio da diplomacia, mas, caso esta não funcione, as diferenças são aparadas por meio da força física. Não é esse o princípio que este país utilizou para invadir o Iraque, primeiro com a desculpa de que este Estado mesopotâmico tinha armas de destruição em massa e depois para retirar o ditador Saddam Hussein do governo do país e implantar a democracia? Como sabemos, essa invasão foi uma represália do governo George W. Bush aos ataques de onze de setembro de 2001. A imposição do modelo de governo estadunidense é tão forte que esse presidente proferiu as seguintes palavras logo após esses atentados<sup>106</sup>:

“Cada país tem uma decisão a tomar. Ou está do nosso lado ou está do lado dos terroristas”. Entendendo-se que “quem não estiver do nosso lado” será punido, castigado, retaliado de todas as maneiras. “Usaremos de todos os recursos à nossa disposição, todas as gestões diplomáticas, todos os dados de inteligência, todos os instrumentos legais(?), toda a influência financeira e todas as armas de guerra que forem necessárias... inclusive nucleares” (MELLO: 2001-A).

Após os ataques de 2001 em Nova Iorque e Washington, a política internacional estadunidense recrudescceu, tentando impor ainda mais a sua vontade ao resto do mundo, inclusive com interpretações maniqueístas, como podemos observar na fala do presidente desse país na época. Esse maniqueísmo implica uma tomada de posição das pessoas e países. De um lado estão os mocinhos, o bem, representado pelos Estados Unidos. De outro lado estão os bandidos, o mal, representado por Osama Bin Laden e os muçulmanos. Ou se está de um lado ou do outro, não havendo a possibilidade de uma terceira via. Nesse sentido é que Elomar escreve um texto – *A Ira de Allah*<sup>107</sup>, publicado em seu site oficial – interpretando os fatos de setembro de 2001. Para o poeta da caatinga os atentados foram uma vingança de todos os povos e culturas oprimidas pela grande besta do norte<sup>108</sup>. Essa opressão está na globalização, cujo principal difusor é os Estados Unidos, que acarretaria a homogeneização da cultura. Esta, por sua vez, descaracteriza as culturas dos povos implantando algo artificial com a finalidade de obter lucros e dominar. Mesmo deixando bem claro neste mesmo texto ser totalmente

---

<sup>106</sup> O que está entre aspas na citação a seguir são as palavras proferidas por George W. Bush em discurso pós-atentado. As partes que não estão entre aspas foram acrescentadas por Elomar.

<sup>107</sup> Para Elomar Allah é o mesmo Deus cristão, porém com interpretação diferente.

<sup>108</sup> Elomar reconhece nos Estados Unidos a besta de Satanás.

contra o terrorismo ou qualquer outra forma de violência, Elomar encara esse fato como uma vingança divina. Isso acontece porque a política, para o músico, está em outro plano. Como João Paulo Cunha coloca:

O território da política é complexo na obra de Elomar. Um primeiro olhar pode identificar um autor que busca escapar da dimensão social em razão de preocupações mais propriamente filosóficas e religiosas. De fato, a força da religiosidade nas canções do compositor é marca distintiva de sua criação. Mais do que isso, é por meio da espiritualidade que a relação com o mundo se estabelece. As leituras religiosas de Elomar, principalmente dos profetas do Antigo Testamento, espelham sua concepção de sociedade, sua obra e sua perspectiva de intervenção no destino dos homens (2008, p. 52).

A religiosidade é tão forte para Elomar que há várias canções que utilizam os textos bíblicos ou a religiosidade popular como fonte inspiradora como podemos ver em *A Meu Deus Um Canto Novo, Balada Do Filho Pródigo, Cantoria Pastoral, Loas Para O Justo, Noite De Santos Reis, Seresta Sertaneza, Dança Da Fogueira*, entre outras<sup>109</sup>. Para o artista “sertanez” a música está em sua vida devido ao dom que Deus lhe deu. Por ser muito religioso, o músico entende que a melhor maneira de agradecer ao criador pelo dom que lhe foi concedido é glorificá-lo através das canções, para transmitir a “verdade” passada pelos textos bíblicos. Além disso, Elomar pretende cantar o belo, a tragédia, o épico da vida no sertão, pois ele entende que há muita proximidade entre o sertão da Palestina/Israel e o sertão nordestino como já caracterizamos acima com a música *Patra Vêa Do Sertão*.

O enfoque dado por Elomar à política passa necessariamente pela religiosidade, pois para ele tudo gira em torno dessa esfera. A separação entre política e religião que aconteceu após as revoluções burguesas, principalmente com a implantação da democracia, significa, para ele, o afastamento do homem de Deus. Nessa separação o homem excluiu os ensinamentos de Deus, criando suas próprias leis. Isto é, o humano, ao criar sua legislação, não vincula esta aos ensinamentos divinos passados pelos seus profetas. Com o advento da modernidade o cristianismo perdeu seu caráter profético. Perdeu a fé. De acordo com a Bíblia, os profetas vieram a mando do criador de todas as coisas para colocar as pessoas novamente nos caminhos que levam ao paraíso. Os atentados de onze de setembro de 2001 são, para Elomar, um ensinamento profético, ou

---

<sup>109</sup> As letras dessas canções estão em anexo.

seja, já estavam previstos na Bíblia. Eles aconteceram por vontade divina, como está descrito no livro de Isaías<sup>110</sup>. Assim,

Allah concitou seus filhos para o dia da vingança e em dois golpes apenas, a simitarra saudito-sarraceno arrebitou os dois chifres da Besta que falava como Dragão. Do quarto mundo – sem milhões ou bilhões de dólares – dos cantões derradeiros da terra desolada pelos rigores do deserto, veio o golpe que humilhou e decepou a crista altiva do tirano ao tempo em que desafiou e bufou na gravata das covardes e subservientes nações vizinhas que amofinadas como mulheres sempre estiveram em escabelo sob os pés da Besta (MELLO: 2001-A).

A vingança é contra todos os crimes impunes que os Estados Unidos cometeram no passado contra os outros países. Dessa feita, é uma vingança contra

o genocídio desfechado nas ilhas nipônicas, no fim da primeira metade do passado século, os imperadores da grande nação que representa a Besta que surgiu da terra, ante o espanto e temores causados às demais nações incutiram em suas próprias mentes e corações que a cada dia deveriam – atendendo à doutrina Monroe – ampliar cada vez mais seus arsenais de guerra, multiplicando suas garras e expandindo seus tentáculos até que nos primórdios do terceiro milênio se tornasse a nação soberana, absolutamente poderosa e autoconstituída como o poder público transnacional e planetário. Para tanto desde cedo maquinou em suas entranhas um gigantesco aparelho de propaganda; de espanto, assombro, temor e admiração ante os povos do mundo, utilizando para tanto o cinema como afirmação de valores de sua democracia, e de seus sistemas perfeitos de política, economia, polícia, espionagem e autodefesa.

Durante cinco décadas interviu em muitas dezenas de países, perturbando-lhes, invadindo e desestabilizando seus sistemas políticos, econômicos e, sobretudo, perturbando-lhes nos seus usos e costumes com sua cultura de plástico e seus heróis de bico de pena. Assim, com essas práticas danosas, foi aos poucos e aos muitos se enriquecendo ilicitamente com sangue e suor das nações indefesas (IDEM).

Pelo fato dos outros países do mundo serem subservientes aos mandos e desmandos dos Estados Unidos, por não haver “um tribunal sequer para julgar a Besta” (IBIDEM), os ataques terroristas foram uma reação ao imperialismo desse país. Esta

---

<sup>110</sup> “Por isto o Dominador, o Senhor dos Exércitos, enviará a fraqueza sobre os guerreiros robustos dos assírios e ela arderá como fogo dum incêndio ateadado debaixo da sua glória... Levantai o estandarte sobre este monte coberto de trevas; Levantai a voz, e agitai a mão e entrem os capitães pelas suas portas. Eu dei ordem aos que consagrei para esta obra e clamei aos meus valentes na minha ira, eles exultam com a minha glória. Vozeria de muita gente sobre os montes, como se fosse de numerosos povos; ruído confuso de reis, de nações reunidas. O Senhor dos Exércitos deu as suas ordens à belicosa milícia que vem de longínquo país, da extremidade do mundo... Como vêm os tufões da parte do meio dia, assim vem o inimigo do deserto de uma terra horrível.” (Isaias, 10,13-21) (APUD: MELLO. A Ira de Allah: 2001-A).

reação deve-se à opressão sofrida pelos povos do mundo que, com o tempo, passaram a reagir e “foi-se avolumando o clamor dos oprimidos num constante crescendo, tanto e tanto que chegou até o Altíssimo” (IBIDEM). Para Elomar a política defendida pela besta do norte é que é terrorista, pois oprime as nações pobres, causa genocídios, falências, impõe uma cultura artificial, tudo em nome da democracia.

O principal simbolismo dos atentados é a humilhação sofrida pelos Estados Unidos, pois mesmo sem os bilhões de dólares que este país tem, foi atacado em seu próprio território por algumas pessoas que tinham apenas a vontade de glorificar Allah; daí a fúria desse país. Nesse sentido é que Elomar questiona:

Então a fúria da Besta vem por causa dos danos materiais sofridos? Não. A ferida é de natureza moral. E nesse sentido a dor maior está justamente no fato de que: com tão pequeno contingente humano e a tão significativa custo em dinheiro, o menor, o mais desfalcado quarto mundo, conseguiu com inacreditável precisão ferir o orgulho de um dos mais despóticos, poderosos e cruéis impérios havidos em toda a história dos homens (IBIDEM).

Esses atentados são, portanto, para Elomar o início da queda da hegemonia mundial dos Estados Unidos. São o início da reação dos povos e culturas dominadas pelo imperialismo estadunidense.

Alguém teria que se alevantar para num épico, que suplantando em muito a decida do homem na lua, sacudir as nações acovardadas, sobretudo efeminados governos das outras Américas, os quais durante meio século assistiram embasbacados, amofinados, frouxos, trêmulos de medo e em total subserviência puchassaquista, o escoamento, a transfusão do sangue de suas próprias nações, de suas pobres gentes, para os armazéns draculíneos, daquele estado que sempre se impôs como o grande dragão setemptrional a quem todos os povos, grandes e pequenos da terra, pagam tributo (IBIDEM).

No entendimento de Elomar, os atentados também são simbólicos para o cristianismo, pois servirá para despertar o Ocidente cristão das sutilezas de Satanás vinda da América do Norte. Assim, o músico conclama: “Despertai humanidade cristã ocidental, deixai de frouxura e covardia nações pobres e oprimidas. Não vede que a Besta não é nenhum super-homem, nem um deus?!” (IBIDEM). Essa reação passa necessariamente pelo renascer religioso. Não é uma reação invejosa do poderio econômico e militar dos Estados Unidos, e muito menos uma inveja da qualidade de vida que os habitantes desse país usufruem à custa de outras nações. É uma reação ao

“ocidente cada vez mais materialista e ateu” (IBIDEM). É o início de uma nova era de reaproximação de Deus. Destarte, o artista afirma que a inveja é da América do Norte ao ver os muçulmanos em “sua firmeza de fé; quando eles se prostram com o rosto em terra diante das mesquitas, sentimos a sinceridade do amor e da honra que eles devotam a Allah” (IBIDEM).

O estado americano do norte, grande chacal e leão carniceiro, mal acostumados a ver todos como presa fácil, nesta ele quebrou a cara bem quebrada. O grande inimigo que lhe está em confronto não é nenhum concorrente que disputa no jogo sujo de mercado de valores quaisquer que materiais sejam eles. Ele está agora face a face com o primogênito de Abrão, o jumento selvagem de Jeová, que no que pese a idolatria ao infiel Maomé, também está sob os olhos e a guarda de nosso Deus. Fique sabendo ele, portanto, que está combatendo não contra o terrorismo, vez que, para tanto teria de ir de encontro a si mesmo, mas contra o segundo herdeiro das promessas de Allah (IBIDEM).

Por isso, para Elomar, os atentados não foram obras do acaso; muito pelo contrário, foram maquinados para servir aos desígnios divinos e mostrar ao mundo que os Estados Unidos não são os donos do mesmo. Por maior que seja sua economia, seu poderio militar, sua qualidade de vida, sua produção científica ou hegemonia no planeta, são tão vulneráveis quanto qualquer outro país, estando todos submetidos à vontade do criador. Essa humilhação veio para trazer temor aos estadunidenses. Não temor dos muçulmanos, mas sim de Deus, para entender que ninguém está acima do criador do céu e da terra e de todo o universo. Todos terão que acertar as contas com Deus após a morte, não adiantando acumular riquezas e mais riquezas durante a existência na Terra, pois aqui é apenas uma passagem como é a vida no sertão. Daí a valorização do sertanejo e a crítica aos Estados Unidos, pois os primeiros são devotos, não importando qual igreja seguir, enquanto os segundos são materialistas, se importando apenas com as riquezas que são apropriadas de outras nações, culturas e povos.

#### Capítulo 4 - Híbridismos elomarianos

Como podemos observar, a obra elomariana traz grande apreço pela religiosidade e pela preservação da tradição. No entanto, ao fazer isso Elomar se utiliza de meios que a modernidade criou como internet, discos, jornais, livros impressos para ampla divulgação. Desse modo, entendemos que a obra artística desse baiano é híbrida, apesar dele mesmo negar veementemente isso (JORNAL ZERO HORA: 08/2009). A negação desse caráter deve-se à interpretação que faz de sua própria obra. Isso acontece porque toda pessoa, independentemente de sua representação na sociedade, tem entendimentos de si mesmo. Isto é, a pessoa interpreta as suas ações a fim de dar sentido ao que fez, faz e fará. Essas interpretações são mais bem visualizadas em pessoas que tenham algum destaque na sociedade, como políticos e artistas. Elomar, muitas vezes, tem um entendimento de sua obra contrária às interpretações/entendimentos realizadas pelos seus intérpretes, como tentamos demonstrar ao discutirmos a canção *Peão Na Amarração*. Nos anos 1970, década em que essa canção apareceu para o público, os ativistas contra a ditadura interpretaram-na como sendo de caráter comunista e anti ditadura. Para o músico baiano essa canção faz referência a sua perspectiva de sociedade que está perto de uma anarquia-teocrática. Para ele não havia necessidade de lutar contra o regime militar, pois não via sentido em lutar por um regime em que não acredita, no caso, a democracia. Assim, há uma discrepância entre o que o artista entende de sua arte e o que outras pessoas entendem dela.

De acordo com Angela de Castro Gomes (2004) essa discrepância acontece porque frequentemente uma pessoa, ao interpretar a si mesma, busca colocar coerência, continuidade/linearidade e estabilidade na trajetória de sua vida, isto é, busca dar uma unidade ao eu, visto que uma das características da modernidade é a fragmentação do indivíduo. O tirocínio da representação de si se torna estratégia cultural na modernidade “para um equilíbrio, sempre precário, entre expressão e contenção de si” (IDEM, p. 17). As manifestações dessas escritas de si dão-se através de diários, relatos transmitidos para outras pessoas, cartas, memórias etc. Elomar, ao tentar escrever a obra do sertão que estava sendo esquecida pela radicalização da modernidade na região de Vitória da

Conquista, revisita sua memória de infância e das conversas que teve com seu pai e outros anciãos para criar, dar sentido e narrar a cultura sertaneja. Aqui, o

ponto central a ser retido é que, através desses tipos de práticas culturais, o indivíduo moderno está constituindo uma identidade para si através de seus documentos, cujo sentido passa a ser alargado. Embora o ato de escrever sobre a própria vida e a vida de outros, bem como de escrever cartas, seja praticado desde há muito, seu significado ganha contornos específicos com a constituição do individualismo moderno. A chave, portanto, para o entendimento dessas práticas culturais é a emergência histórica desse indivíduo nas sociedades ocidentais (GOMES: 2004, p. 11).

Isto é, as interpretações de si só se tornaram relevantes no cotidiano a partir do advento da modernidade que introduziu a fragmentação do espaço, do tempo e do indivíduo. Antes, pelas pessoas estarem em coletividades mais ou menos coesas, não havia muito a necessidade de pensar em seu lugar no mundo, pois a comunidade supria quase todas as angústias, quando tinha, de seus integrantes. Ao valorizar um período pré-moderno, Elomar constrói várias de suas canções com uma melodia relativamente linear. Isso não seria uma tentativa de colocar coerência, continuidade/linearidade e estabilidade entre passado e presente à sua interpretação de mundo e rejeitar a fragmentação do indivíduo e a perda de referência que a modernidade proporciona? Ora, por Elomar buscar preservar uma identidade tradicional sertaneja interpretando sua obra de determinada maneira, rejeitando muitas vezes as interpretações de outras pessoas, não está se utilizando da própria noção de identidade e interpretação individual que a modernidade desenvolveu, além, é claro, de utilizar-se dos meios de comunicação modernos para fazer isso? De acordo com Enrique Dussel (2010) a própria noção de identidade surge com as invasões das Américas pelos europeus, ou seja, no contato com diferenças culturais é que os europeus começaram a se sentir como tais. Nesse contato começaram a se sentir “melhores” e mais “civilizados” do que outros povos e culturas, iniciando o processo de dominação de alguns países da Europa em relação à boa parte do mundo. Ora, esse processo de dominação de outros territórios/continentes do planeta por alguns países da Europa não é a preparação e culminância para o advento da modernidade? Destarte, essa noção de identidade pressupõe um “processo de mudança social pelo qual uma lógica coletiva, regida pela tradição, deixa de se sobrepor ao indivíduo, que se torna ‘moderno’ justamente quando postula uma identidade singular para si no interior

do todo social, afirmando-se como valor distinto e constitutivo desse modo de ser” (GOMES: 2004, p. 11/12).

Elomar, ao criar sua obra, busca ser lembrado pelas gerações futuras. Ao gravar seus discos e publicar seus escritos procura transformar sua arte em documento. Busca, por meio da escrita racional de um mundo imaginado e valorizado, cuidar de si mesmo. “Ao escrever o escrevente cria a si mesmo ativamente. Trata-se de se constituir como sujeito da ação racional através da apropriação, unificação e subjetivação do fragmentário e a seleção do já dito e já selecionado” (TELLES: 2009, p. 298). Este artista procura preservar a memória do sertão. Um sertão castigado pela seca, com um povo sofrido e subalterno, mas que, de acordo com o poeta, tem uma vida, uma cultura, uma ética bela. Uma população que sofre, mas que tem como garantia a vida eterna. Todavia, aqui cabe a pergunta que Spivak (2010) faz em relação ao subalterno: é possível este último falar? Ou melhor, o subalterno tem voz própria na modernidade? Para esta autora indiana, os subalternos são “as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK: 2000, IN: ALMEIDA, p. XX. APUD. SPIVAK: 2010, p. 12). Desse modo, a resposta para esta autora em relação à pergunta anterior é negativa. Para ela, os subalternos são, na maioria das vezes, representados por alguém inserido no discurso da modernidade. Aqui entra a figura do intelectual que defende os subalternos falando por eles. Será que não é esse o caso do músico de Vitória da Conquista? Isto é, Elomar Figueira Mello é um intelectual ou um representante legítimo dos sujeitos subalternos?

Pensamos que aqui estamos diante de mais um ponto no qual o artista mostra seu caráter híbrido. Elomar é um intelectual que representa esses sertanejos sem voz; mas ele mesmo não pode ser considerado um sertanejo nos moldes tradicionais que tanto defende. Afirmamos isso porque primeiramente ele é graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia, além de ter estudado música em conservatórios em sua infância e no período em que esteve morando na capital baiana. Ora, ter curso superior pressupõe certa erudição, ainda mais na época em que frequentou a universidade, final dos anos 1950, quando pessoas graduadas no Brasil eram extremamente raras. Já a maioria dos sertanejos tais quais Elomar valoriza tem

baixa escolaridade ou são analfabetos. As preocupações destes últimos estão mais ligadas a fatores como o trabalho, a religiosidade, a alimentação, a miséria, entre outros, do que com a educação superior<sup>111</sup>. A própria formação poética desse artista mostra essa diferença. Por ser um profundo conhecedor da língua portuguesa consegue articular a norma culta e dialetal da região de Vitória da Conquista, tendo uma escrita única.

Além desses fatores, podemos deduzir também sobre a situação financeira do músico ao ter frequentado a universidade nos anos 1950. Nessa época, boa parte das pessoas não tinham condições de cursar uma universidade, pois não apresentavam condições financeiras para isso. Como o próprio músico nos informou, foi criado em fazendas da família, ou seja, sua família era proprietária de terras, o que garantiria, pelo menos, uma renda razoável para investir nos estudos do artista, contrastando com a situação dos habitantes que moram nas zonas rurais dos municípios da caatinga do nordeste. Sobre esse ponto podemos ver um contraste na sua fazenda Casa dos Carneiros, na região da Gameleira, em Vitória da Conquista. A fazenda do músico é uma das maiores da região, mas também quase não traz frutos para seu dono. É mais um porto seguro para produzir sua obra. Já as propriedades de seus vizinhos são menores e visam à produção de alimentos para a comercialização ou sobrevivência. Além disso, enquanto Elomar tem um minianfiteatro e um teatro<sup>112</sup> em sua fazenda para a apresentação de suas peças artísticas, os outros habitantes estão mais preocupados em trabalhar a terra para a subsistência do que ficarem preocupados com produções artísticas.

Nesse momento, podemos visualizar outro ponto de conjunção entre a perspectiva elomariana e a modernidade. Como tentamos demonstrar no capítulo dois, a posição política de Elomar é relativamente conservadora. O artista procura preservar uma cultura sertaneja de outrora, do passado. Procura preservar inclusive dos próprios habitantes da região de Vitória da Conquista, quando afirma que muitos jovens não querem seguir a profissão de vaqueiro igual aos pais, ou quando os seguem já se utilizam de meios modernos para apartar o gado, como motos ao invés de cavalos ou a pé. Nesse sentido, a posição de Elomar e a sua produção artística se colocam enquanto

---

<sup>111</sup> Não que não haja essa preocupação, mas ela é secundária, ainda mais para a década de 1950 e 1960, quando Elomar estudou e começou a gravar sua obra.

<sup>112</sup> Na nossa visita a Vitória da Conquista, em julho de 2011, esse teatro estava na fase final de construção.

vanguarda. Como a história nos mostrou, normalmente, os movimentos vanguardistas se tornam elitistas, principalmente os movimentos de intelectuais. O músico baiano se coloca como um membro da *intelligentsia* brasileira de forma geral e da sertaneja de maneira particular. Como Said colocou, o elitismo está no fato de buscar a “visão de uma regeneração radical da cultura nacional” (2011, p. 340); aqui, no caso, entra também a cultura sertaneja. E esse autor palestino continua: “restaurar a nação em uma situação como esta é, na essência, sonhar um ideal romanticamente utópico, o qual é solapado pela realidade política” (IDEM). Podemos ver esse discurso elitista/vanguardista de Elomar em suas seguintes falas transcritos no jornal Zero Hora: “Eu nunca me interessei pela divulgação da minha obra, nunca tive a intenção de levá-la a público nenhum. Minha obra é limpa, pura, bonita, brasileira, autóctone, de um poeta puro. Ela tem de se impor por seu valor próprio” (JORNAL ZERO HORA: 08/2009). Isto é, para ele sua obra não é híbrida. Pelo contrário, ela é autóctone, pura e brasileira. Devido ao seu conhecimento da cultura nacional e sertaneja, se coloca como representante legítimo do que há de mais puro e essencial no país. Os seus conterrâneos não podem representar a cultura da região, pois já foram mordidos pelo “bicho” da modernidade, sendo, portanto, vulneráveis ao imperialismo cultural estadunidense e à globalização, inconscientes do fato de que ao adotar práticas modernas do cotidiano estão corroborando para acabar com a cultura local.

Ainda nesse ponto, quando questionado sobre os motivos de não gravar mais discos, o artista responde:

Eu nunca quis gravar discos na minha vida. A música, quando vai para o disco, ela morre. Eu sempre achei que as pessoas deveriam se reunir e mostrar sua arte, sua canção, como era nos tempos antigos, em saraus, encontros. Não precisa disco nem nada. Mas gravei o primeiro disco e, depois, virou um horror, um clamor, um petitorium por parte de um pequenino público. Agora, chegou essa quadra, esse tempo raivoso, do mar do Caribe, o mar dos piratas. A pirataria no mundo é um horror. Então, eu encerrei, não gravo mais disco (IDEM).

Nesse sentido, Elomar prefere as apresentações ao vivo como os saraus e óperas. Quando estivemos em sua fazenda, o músico nos disse que muitos de seus “cúmplices” – maneira como chama seus fãs – querem que ele volte a gravar e mesmo a fazer apresentações. Contudo, ele nos disse que se alguém quisesse vê-lo tocar deveria ir a sua fazenda nos concertos realizados; caso não pudesse deveria saber ler partitura para executar suas canções. Ora, quantas pessoas sabem ler partitura, ou tocar um

instrumento ou, mesmo com condições financeiras, ir a Vitória da Conquista a qualquer hora ver suas apresentações? Ou ainda, já que gosta tanto de ópera, quantas pessoas, mesmo sabendo ler partitura e tocar algum instrumento, conseguem organizar uma ópera? Como afirma, gostaria que as canções fossem executadas em cantorias, porque haveria muito improviso. Com isso, defende a cantoria nordestina a todo o momento; porém, ao gravar, mesmo afirmando que nunca foi sua intenção, se afasta desse modelo nordestino de apresentação, pois coloca limites nas interpretações de suas canções. Sobre esse ponto, há um caso específico relatado por André-Kees de Moraes Schouten (2010) em sua dissertação, e pelo próprio Elomar quando assistimos à apresentação em vídeo de *A Carta* em sua fazenda. Antes de assistirmos ao vídeo, Elomar esbravejou em relação as modificações que o maestro Henrique Morelenbaum fez em sua ópera. Para o músico a intervenção desse maestro estragou a peça. O filho de Elomar, o maestro João Omar de Carvalho Mello, é que remediou a situação entre Morelenbaum e seu pai. Se ele estima tanto a cantoria nordestina e as improvisações, por que então se sentiu ofendido com as adaptações que o maestro fez na peça com o objetivo de ter uma melhor execução? Não podemos inferir que esses resmungos de Elomar em relação a Henrique Morelenbaum não estão vinculados ao reconhecimento do público e aos direitos autorais? Além disso, não importa muito que nunca quis gravar um disco, o importante é que gravou e se utilizou de técnicas modernas para tal feito, radicalizando ainda mais essa posição ao fundar sua própria gravadora.

Aqui também há a questão de valorizar a ópera. Como sabemos, esse gênero músico-teatral é de origem italiana, ou seja, europeia. Seu início data do final do século XVI e início do século XVII, coincidindo com as origens da modernidade. Os instrumentos nela utilizados são de tal precisão e afinação que são necessárias técnicas bem apuradas para chegar a esse nível. Técnicas essas desenvolvidas à medida que se iam desenvolvendo os conhecimentos sobre acústica por meio da física moderna. Nas conversas que tivemos com Elomar, este afirmou que os motivos de compor óperas devem-se à beleza e à completude desse gênero, conciliando as artes cênicas com as artes musicais. Ora, bem sabemos que na Idade Média eram comuns os saltimbancos nas feiras medievais, porém a técnica e a execução das canções partiam grandemente de improvisos e interação com o público, ou seja, não havia uma diferenciação clara e definida entre artista e público. Já na ópera a técnica e a execução das canções, ou

melhor, os atos, são realizados de acordo como está no script, havendo adaptações à peça enquanto ela não está sendo executada. As óperas são encenadas em teatros cuja acústica deve ser relativamente bem feita para escutar as vozes dos atores/cantores. Além disso, há a separação entre público e artistas. Essa separação serve para exaltar, ovacionar o artista, mostrando características notadamente modernas como o culto ao indivíduo do qual fala Émile Durkheim (2002), mostrando o caráter híbrido da obra elomariana.

As óperas compostas por Elomar caracterizam-se ainda pela utilização de elementos populares. Em óperas como *Faviela*, *A Carta* e *Auto da Catingueira*, o principal instrumento é o violão. Já em obras como *Fantasia Leiga para um Rio Seco* e *Sertania*, há a utilização de muitos instrumentos orquestrais e instrumentos populares de maneira mais igualitária. A própria concepção de canto para Elomar está muito próxima de uma miscelânea entre o canto-falado e as vozes empostadas dos grandes tenores. Faz essas variações em suas óperas para aproximá-las do cotidiano dos sertanejos e das pessoas em geral e ao mesmo tempo para caracterizá-las como uma arte erudita. Em vários de seus discos busca sempre a confluência entre uma orquestra popular e uma orquestra erudita sob a batuta de um regente. Nesse ponto é que podemos ver mais uma vez o amálgama existente na obra elomariana. O que este artista faz de tão interessante é justamente mesclar uma cultura musical europeia, com uma cultura musical nordestina e as várias influências que se conjugaram na formação sociocultural do interior da Bahia.

Podemos ver ainda o elitismo e a influência europeia em sua arte na descrição de suas obras, que o músico chama de *Curriculum Operae*, disponível em seu site oficial: “Música culta: 11 óperas; 11 antífonas; 4 galopes estradeiros; 1 concerto de violão e orquestra; 1 concerto para piano e orquestra; 1 pequeno concerto para sax alto e piano; 1 sinfonia; 12 peças para violão-solo” e o “Cancioneiro: um caderno de oitenta canções” (<http://www.elomar.com.br/>). O que há, assim, de comum entre todas as suas criações musicais é o amálgama entre o erudito e o popular, entre o moderno e o tradicional, entre o europeu e o nacional-sertanejo. Como nos disse em trabalho de campo, compõe óperas porque o sertão é belo, é trágico, é épico, então por que só os europeus devem ter as grandes peças operísticas, os grandes compositores, os grandes teatros? Faz isso, como tentamos demonstrar na conversa que teve com sua professora de violão de Salvador ao lhe entregar o convite da formatura, para escrever a obra, a ópera do sertão.

Como podemos ver, a própria noção estética do artista está enraizada na tradição europeia, inclusive em relação à literatura, como é demonstrado em *Sertanílias: romance de cavalaria* (MELLO: 2008). Neste livro o poeta baiano deixa bem claro que a sua inspiração são os romances de cavalaria de Alexandre Dumas. Este tipo de romance é um gênero literário que busca um passado idílico, harmonioso, belo, orientado pela ética cavaleiresca da Idade Média da Europa. Como o Brasil foi “descoberto” já na fase final dos regimes feudais no Velho Continente, com um pé na era moderna, não foi transposto para cá esse modelo sociopolítico-cultural e, por conseguinte, esse ideal; o que mostraria, então, que a obra de Elomar tem como referência a Europa medieval, pelo menos na construção de um passado idílico do sertão. Além disso, a todo o momento há no livro uma mistura entre realidade e ficção, pois transcreve algumas entrevistas concedidas a alguns amigos jornalistas e, ao mesmo tempo, descreve as aventuras de Sertano. Por isso, no final da Prefala do romance, afirma:

ao tempo em que é urdido numa forma levemente roteirada para cinematógrafo, crendo eu que, num futuro bem remoto, quem sabe lá algum, algum estoporado do quengo – desses que em plena Avenida Paulista numa segunda-feira às cinco da tarde, que tendo a competência de conseguir ver e assistir ali morrendo de medo, mas seguro nas mãos do guerreiro Anhanguera, bem por ali na porta do Banco Japonês, um jaguar devorando a carcaça de um queixada ensanguentado – resolva levar para as telas (IDEM, p. 13).

Assim, Elomar tem a esperança de um dia seu livro se tornar um filme, dirigido por algum paulistano cúmplice seu. Ora, o cinema é uma invenção moderna, muito difundida pela indústria cinematográfica dos Estados Unidos. Aqui voltamos, então, a pergunta feita por Spivak (2010): pode o subalterno falar? Como argumentamos, Elomar é um representante e não um legítimo sertanejo. Mas, mesmo assim, a posição que ocupa é inferiorizada pelo discurso hegemônico moderno, pois defende uma vida alternativa a imposta pela configuração societal vigente. Desse modo, como Spivak argumentou, o músico se utiliza dos meios que a modernidade criou como um canal para expor seu pensamento e sua crítica ao mundo que o circunda, isto é, mistura a sua defesa do tradicional com os veículos modernos de comunicação. Daí podermos questionar o seguinte: ao preferir a apresentação de suas peças em teatros, havendo acesso às suas canções e óperas mais por partituras do que por gravações, ao se preocupar em transformar seu livro em filme e colocar o personagem principal deste

como uma pessoa culta, seu público é o sertanejo que tanto valoriza? Sua resposta é a seguinte:

Meu público vai de um catedrático de História, de Antropologia, de Letras, da USP, da Federal da Bahia, da Federal do Rio de Janeiro, a um simples mecânico da linha Rio-Bahia, com as unhas atoladas de graxa, a um simples vaqueiro do campo, um pequeno barqueiro da feira de Vitória da Conquista. Meu público, ou é o peãozinho lascado de baixo, que é atraído pela temática e pela linguagem dialetal, ou é um intelectual. Fica nessa faixa, cortando o elemento do miolo. O meio do corpo, aquele público mediano, não é público meu. Esse meio é o público do produto dos meios de comunicação. Não precisa citar nome, você já sabe quem são eles. Esses, que têm nome no Brasil inteiro. O meio campo intelectual não gosta de Elomar. Em outras palavras, não é eleito, porque o meu público é formado por gente eleita.

A massa não é o seu público?

Elomar – A massa, para você, é o que eu chamo de canalha? A canalha jamais terá acesso à minha obra. A massa não tem parte com a minha obra, mesmo porque a massa não gosta da minha obra. Eu não gosto da massa. Apenas, tenho compaixão da massa. Tenho pena e dó da massa, que é o meu dever de cristão, pela brutalidade dela (JORNAL ZERO HORA: 08/2009).

A posição de Elomar em relação à boa parte da população é de desprezo. Tem pena e dó por uma questão de dever. Rejeita essas pessoas medianas porque entende que elas são produto da indústria cultural. Coloca essa população como massa de manobra dos meios de comunicação de massa sob orientação estadunidense ou de um político oportunista. Quando estávamos em Vitória da Conquista conversamos com várias pessoas nas ruas da cidade sobre a figura do músico da caatinga. Dificilmente encontrava alguém que conhecia sua obra. O caráter anônimo da arte de Elomar foi confirmada pelo diretor do Centro Cultural Camillo de Jesus Lima, que nos informou que em muitas ocasiões havia um público muito baixo nas apresentações desse artista na cidade. Ora, essa visão em relação à boa parte da sociedade não é elitista/vanguardista? Isto é, Elomar se coloca como o “verdadeiro” representante de uma população que não sabe mais qual é sua origem, sua cultura, seu cotidiano, não tem mais vontade própria e nem livre arbítrio, porque seria totalmente manipulada pela mídia. Se valoriza tanto o sertanejo, por que menospreza o sertanejo concreto, ou seja, por que menospreza a pessoa que mora no sertão de Vitória da Conquista? Pois como o documentário *Brasil, para além do cidadão Kane* (1993) mostra, a maior parte da população está diretamente

ligada aos acontecimentos do Brasil e do mundo via televisão e meios de comunicação de massa. Ou ainda, será que a mídia tem tanto poder que chega ao ponto de manipular completamente a maioria da população brasileira para seguir os seus ditames?

Aqui entramos em um ponto que consideramos de grande importância para a discussão da obra elomariana. O que é sertão e sertanejo? Esses dois termos caracterizam-se pelo que Rosaldo chama de “pensamento encarnado” e “sentimento refletido” (APUD: SUÁREZ: 1998). Explicando esses termos e concordando com este autor, Mireya Suárez afirma que “pensar o sertão é uma experiência cultural permeada por imagens afetivas, por sentimentos e também por sentimentalismos” (SUÁREZ: 1998, p. 29). Nesse ponto, a autora diz que é importante pensar na narrativa mítica da conquista e formação da “civilização brasileira”, pois o sertão foi, nessa narrativa, o lugar da conquista e, ao mesmo tempo, da preservação da “brasilidade”. O que caracterizaria essa preservação da “brasilidade” é a cultura rústica dos sertanejos. Essa cultura estaria mais ligada à natureza e não a maneiras grosseiras, toscas ou simples de se fazer as coisas. Sertão e sertanejos são, assim, constitutivos de uma “conjunção do passado e do futuro, como cenário e personagem central de uma narrativa mítica que conta o surgimento dramático da civilização na nação brasileira” (IDEM, p. 33). Desse modo, não é possível visualizar o sertanejo que está descritos em livros como *Os Sertões* (CUNHA: 2009), *Grande Sertão: veredas* (ROSA: 1984) e mesmo em *Sertanílias: romance de cavalaria* (MELLO: 2008) ou ainda em livros científicos ou mesmo no imaginário social, pois esse personagem

não é portador de uma identidade ou cultura particular. Também não é um tipo de personalidade, nem o habitante de uma determinada região. Sertanejo não é pessoa, mas personagem principal de uma narrativa dramática sobre a nação. Como personagem de uma estória dessa magnitude, seus feitos, seu caráter e maneiras servem de propósitos descritivos no cotidiano (SUÁREZ, 1998, p. 34).

A própria descrição de Sertão feita por Elomar e apresentada anteriormente, corroboraria essa perspectiva do sertanejo ser um personagem mítico, pois é ideal, profundamente sábio, possuidor não só dos conhecimentos do cotidiano do sertão, mas também do conhecimento científico ocidental moderno, o que mostraria a influência e o respeito desse músico à ciência. Para corroborar ainda mais essa perspectiva de respeito à ciência, Elomar, ao tentar explicar a sua teoria de dobras no tempo no sertão profundo, tem como referência teorias físicas, ou seja, mesmo negando a ciência moderna, utiliza-

se dela para provar a existência do sertão profundo, que não é, para ele, mera utopia. Ora, o sertão profundo defendido pelo músico da caatinga não é também constitutivo dessa narrativa mítica sobre o surgimento da civilização na nação brasileira? Ou ainda, ao assumir que o sertão profundo é uma construção ideal, mas que com certeza existiu no passado ou existirá no futuro, não é o mesmo que vários escritores como Saint-Simon, Charles Fourier ou o próprio Marx fizeram em relação ao comunismo que tanto rejeita? Por fim, ao afirmar que existem portais para se adentrar nesse sertão profundo, ou melhor, para adentrar nessas dobras do tempo, isso não é uma fuga da realidade concreta, indo para uma abstração, para uma utopia, porém que tenta provar de maneira concreta, isto é, tenta conciliar o sonho com a realidade através da ciência? Dessa feita, ao procurar a todo o momento explicações físico-científicas para seus pensamentos, o músico reproduz a dualidade da razão moderna ocidental. Podemos ver isso, por exemplo, nessa fala:

Não, eu não sou híbrido. Sou mais um analista, um observador urbi et campi, um observador da cidade e do campo. Eu me vejo como um historiador, um cronista dessas culturas contraponentes e paradoxais: a sociedade roçaliana versus a sociedade urbanoide. Desde muito cedo, descobri que a vida urbana, o progresso, o desenvolvimento urbano e técnico, a mentalidade tecnicista do século 20, é prejudicial. A cidade é a tenda de urdir o mal, as coisas ruins, o lixo espiritual ético, moral e físico (JORNAL ZERO HORA: 08/2009).

Fazemos então a seguinte pergunta: como não é híbrido se corrobora e compartilha da dualidade da razão ocidental moderna ao separar o campo da cidade? Essa separação para Elomar está no fato de enxergar o meio urbano como o local do pecado para a obtenção de lucro através da utilização de tecnologias que afastam os homens de Deus. Mas ao mesmo tempo respeita as cidades modernas, principalmente São Paulo. Essa cidade é a grande representante da modernidade no Brasil, porém quando Elomar cria o estado do Sertão, por incrível que pareça, escolhe a metrópole paulista para ser a capital desse novo estado. De acordo com o músico, isso se deve ao acolhimento que esta cidade proporciona aos nordestinos, principalmente do interior. No último campo que fizemos, quando questionamos se esse era o único motivo, o artista respondeu com uma pergunta aos operários que estavam edificando um teatro em sua fazenda e para seus funcionários se conheciam São Paulo ou Salvador. De todas as pessoas questionadas sobre isso, apenas um falou que conhecia a capital baiana, enquanto todos falaram que conheciam a capital paulista.

Outro ponto que podemos colocar de como Elomar reproduz a dualidade da razão moderna é a argumentação de Sertano ao travar uma batalha espiritual com um mestre budista. Em um dos momentos da argumentação o personagem principal de *SertanÍlias* questiona o seguinte: como o corpo pode subjugar a mente, o espírito? Para Elomar a mente, vista como sinônimo de espírito, é mais importante do que o corpo. Destarte, ele reproduz a hierarquia cartesiana entre corpo e mente. E, como bem sabemos, René Descartes é considerado um dos pais do pensamento dualista moderno. Assim sendo, Elomar se esquece de que o ser humano não é um ser puramente individual e psicológico, mas é também social. Ao mesmo tempo em que sofre influência, igualmente exerce. A modernidade influencia todas as pessoas, mas também as relações sociais tradicionais podem ser preservadas em âmbito local, inclusive influenciando discursos hegemônicos modernos<sup>113</sup>, principalmente ligados à zona rural, havendo muito mais um amálgama entre moderno e culturas locais do que uma fronteira clara e definida de uma cultura para outra.

Ao criticar a modernidade com os pressupostos que ela mesma criou, Elomar, mesmo que inconscientemente, acaba por reproduzir a subalternidade. Spivak (2010) é novamente importante para pensarmos nessa reprodução. Para a autora indiana só é possível dar voz ao subalterno se algum dia acabar com o sujeito subalterno. Este seria sempre o Outro, que serve para a constituição do sujeito imperial e acarreta a dominação de vastas regiões do planeta e a inferiorização das pessoas que moram nesses locais. “Esse projeto é também a obliteração assimétrica do rastro desse Outro em sua precária Subje-tividade”<sup>114</sup> (IDEM, p. 47). Para esta autora, a constituição do sujeito subalterno se dá por meio da violência epistêmica empreendida pela modernidade e bem salientada por Boaventura de Sousa Santos (2010) com o termo epistemicídio. A concretização desse sujeito subalterno e desse epistemicídio é veiculada através de estereótipos. Este é uma “estratégia discursiva, é uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre ‘no lugar’, já

---

<sup>113</sup> Um bom exemplo disso é o que aconteceu na ilha de Bali nos anos 1960. Nessa época especialistas em irrigação começaram profundas modificações no cultivo do arroz, pois consideravam que havia um culto a este cereal representado pelos sacerdotes que controlavam seu cultivo do templo de Dewi-Danu, deusa do lago. A intenção dos especialistas era aumentar a produtividade. Logo na primeira colheita houve quebra na produção, repetindo-se na segunda. Após isso resolveram voltar ao sistema dos sacerdotes. Passadas algumas décadas, já na era da informática, realizaram-se estudos que comprovaram que o sistema mais perfeito de irrigação era o apreendido pelos sacerdotes do templo (SANTOS: 2010).

<sup>114</sup> Spivak desmembra esse termo (em inglês: Subject-ivity) para deixar em evidência a palavra sujeito (2010: NOTA 32, p. 47).

conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido” (BHABHA: 2010, p. 105). O discurso colonial que cria o sujeito subalterno

É um aparato que se apoia no reconhecimento e repúdio de diferenças raciais/culturais/históricas. Sua função estratégica predominante é a criação de um espaço para “povos sujeitos” através da produção de conhecimentos em termos dos quais se exerce vigilância e se estimula uma forma complexa de prazer/desprazer. Ele busca legitimação para suas estratégias através da produção de conhecimentos estereotipados mas avaliados antiteticamente (IDEM, p. 111).

Esse estereótipo se efetiva via processos de subjetivação. Por sua vez, estes são transformados em realidade por meio de narrativas de legitimação de poder, que acarretam representações do sujeito subalterno como algo concreto e reconhecível, tornando-se, assim, normativa (BHABHA: 2010; SPIVAK: 2010). Uma possibilidade para galgar o sujeito subalterno seria através da crítica a essa razão dualista e enxergar que o tradicional e o moderno são faces diferentes de uma mesma engrenagem, no caso a modernidade, isto é, como Chico de Oliveira (2011) demonstrou um é dependente do outro e vice-versa, pois o lado tradicional serviria para pôr em prática o lado moderno de uma sociedade; o tradicional serviria também como exemplo pejorativo nas relações sociais, colocando o lado moderno como objetivo a ser alcançado. Contudo, Elomar, ao interiorizar o sertanejo subalterno e transformar a realidade em um ideal estereotipado, não supera a racionalidade moderna. Muito pelo contrário, ao assumir a posição e defender esse sujeito estereotipado, ele, em certa medida, reproduz o discurso colonial como vimos acima. Apesar de reproduzir parcialmente o discurso colonial, não podemos menosprezar a crítica de Elomar à modernidade, pois já é uma tentativa de modificar a realidade. Se sua crítica não consegue transpor a totalidade da realidade, pelo menos ela pode caracterizar-se como uma resistência local. Como Spivak argumenta, essa resistência “não é uma alternativa para as lutas macrológicas” (2010, p.73), não podendo conformar-se apenas com esse aspecto, pois sem uma ideologia universalizante, as práticas de resistência local podem ser mais facilmente incorporadas pelos discursos hegemônicos e se tornarem controláveis e obsoletas, não aceitando-se modificações, ou seja, as culturas, as tradições passam a ser consideradas fixas e folclóricas, convertendo-se até em mais um investimento do sistema capitalista para gerar lucros.

Nesse ínterim, por mais que Elomar critique e negue a influência da modernidade, sua obra está inserida nesse momento histórico, não sendo uma ilha longe de qualquer tipo de contato. Como tentamos mostrar mais acima, ao falarmos sobre as representações de si, o que o artista pensa de sua obra não condiz necessariamente com a maneira como sua arte é apropriada e interpretada pelo social<sup>115</sup>. Nesse momento é interessante e oportuno, então, discutirmos a primeira música que esse artista de Vitória da Conquista gravou em um compacto experimental de 1967, chamada *O Violeiro*<sup>116</sup>, pois a nosso ver ela sintetiza o que foi discutido até aqui e mostra esse amálgama, essa miscelânea em sua obra. Para tanto a citaremos integralmente.

*Vô cantá no cantori primêro/As coisa lá da mîa mudernage/Qui me fizeram errante e violêro/Eu falo sero e num é vadiage/E pra você qui agora está me ovino/Juro inté pelo Santo Minino/Virge Maria qui ôve o qui eu digo/Se fô mintira me manda o castigo/Apois pra o cantadô e o violêro/Só há treis coisa nesse mundo vão/Amô, furria, viola, nunca dinhêro/Viola, furria, amo, dinhêro não/Cantadô de trovas e martelo/De gabinete, ligêra e moirão/Ai cantado já curri o mundo intero/Já inté cantei nas porta de um castelo/De um rei qui se chamava de João/Pode acreditá meu companhêro/Dispois de tê cantado o dia intero/O rei me disse fica eu disse não/Si eu tivesse di vivê obrigado/Um dia iantes desse dia eu morro/Deus fez os home e os bicho tudo fôrro/Já vi iscrito no Livro Sagrado/Qui a vida nessa terra é u'a passage/E cada um leva fardo pesado/É um insinament' qui derna a mudernage/Eu trago bem dent' do coração guardado/Tive muita dô de não tê nada/Pensano qui esse mundo é tudo tê/Mais só dispois de pená pela istrada/Beleza na pobreza é qui vim vê/Vim vê na procissão o lôvado seja/O malassombro das casa abandonada/Coro de ceg' nas porta das igreja/E o ermo da solidão das istrada/Pispiano tudo do começo/Eu vô mostrá como faz um pachola/Qui inforca o pescoço da viola/Rivira toda a moda pelo avesso/E sem arrearpar se é noite ou dia/Vai longe cantá o bem da furria/Sem um tustão na cuia o cantado/Canta inté morrê o bem do amo (Elomar: 1972, FAIXA 01).*

Vinculado a uma tradição interiorana nordestina que se caracterizaria como música regionalista<sup>117</sup> (ALENCAR: 2004; 2005), Elomar estrutura essa canção como um relato de suas viagens de violeiro/vaqueiro, transmitindo a sua experiência de estrada. Logo no começo da canção o compositor anuncia a sua intenção. Com isso, ele

---

<sup>115</sup> Um bom exemplo de como uma canção é apropriada e interpretada pela sociedade de maneira diferente da do artista é “Ai, que saudades da Amélia” de Mário Lago e Ataulfo Alves. Para Mário Lago esse samba era uma crítica à mulher que só pensa em riqueza e luxo, não ajudando o homem nas despesas da casa. Porém, socialmente falando, Amélia é a mulher submissa que faz tudo pelo homem, que trabalha sem parar.

<sup>116</sup> Esta canção é a mais conhecida e gravada por e de Elomar ao longo dos anos. Apareceu em vários de seus discos.

<sup>117</sup> A música regionalista não se restringe ao interior do nordeste. Ela se generaliza por todo o Brasil conservando certas características de cada região.

escolheu falar sobre os ensinamentos da modernidade. Esta o ensinou que a vida é muito mais do que dinheiro e bens materiais. Para chegar a essa conclusão o compositor busca se apoiar na Bíblia. Nesse mesmo caminho ele sentencia: todos os seres vivos são livres. Após esses ensinamentos, o compositor também observa que a modernidade acaba aprisionando as pessoas, pois é esta mesma que baseia a vida sociocultural nos bens materiais e no capital. Então, Elomar conclama a liberdade e o amor como uma nova maneira de viver na modernidade. Ora, essa música não remete a uma mistura entre certa vida com valores mais tradicionais e outra mais moderna? É somente com o advento da modernidade que a ideia de liberdade ganhou peso no cotidiano e, de acordo com o Evangelho, o amor é o maior ensinamento de Jesus, o que nos faz pensar na tradição cristã do interior da Bahia e as transformações por que a região de Vitória da Conquista vem sofrendo a partir de meados do século XX. Além disso, os próprios meios que este artista buscou para manifestar sua opinião partem de pressupostos modernos, uma vez que se utiliza das técnicas de produção de música e divulgação em massa ao gravar seus discos.

Outra canção na qual podemos ver influência e crítica à modernidade em sua obra é *Homenagem A Um Menestrel* que apareceu pela primeira vez no disco *Cartas Catingueiras* de 1983. Eis a sua letra:

*Batido pelos desenganos/No final dos anos volto pra te ver/Decapa e espada herói capitulado/Faltoso confesso erros e pecados/Que a cerviz de ferro louco os cometi/Na mocidade o perpassar dos dias/A mim foi leve e sem agravar ninguém/Pautei minha vida em segmentos breves/Na aura perdida da distante infância/Que mais nada deve além da vida/E a salvação da alma a Deus/E nada a ninguém mais/Perdido andei na noite longa/Com porcos pastei bem distante do lar/Mil febres me queimaram o peito/Te via em sonho a delirar/Chegavas como o abrir das flores/Silenciosa no jardim/Do oitão daquela casa antiga/Minh'alma oh amiga/Já não canta mais!/São longos dias e bem grande é o tempo/Oh como lamento o estiolado em vão/Fui perdulário em gastar dissoluto/Horas e minutos que no Eclesiastes/Em derradeiro canto estrofou Salomão/Mas apesar de erros cometidos/Em retidão a vida porfiei/Vendi meus dias em instâncias medonhas/Meu tempo querido numa terra estranha/Pra desconhecidas de malévola sanha/Que mal davam o pão do suor que lhes dei/Dendido ante as vicissitudes/Na velhice choro a infância tão feliz/Não juntei nem prata nem ouro/Amar nunca ninguém me quis/Minhas trovas pequeno tesouro/Legado deixo aos filhos meus/E a mim resta a Esperança ainda/Minha Noiva já és bem-vinda/Ó morte eu vou pra Deus (MELLO: 1983, DISCO 01, FAIXA 08).*

Esta canção narra a história de um menestrel, porém ao visitarmos a biografia de Elomar escrita em partes por Nívea Lázaro dos Santos (2009) em sua dissertação em etnomusicologia, podemos relacionar que a canção narra a vida de seu compositor durante sua juventude, quando foi morar na cidade com sua avó e depois foi para Salvador cursar Arquitetura e Urbanismo. Nesse período Elomar tinha uma vida boêmia, comum aos poetas. Como mostramos no capítulo dois, nesse período o compositor ainda tinha dúvidas em relação ao que seguir artisticamente, por isso compôs sambas. Após esse período boêmio o poeta conseguiu decidir o seu caminho. Ao lembrar o período de boemia, percebeu que se afastou dos ensinamentos de Deus, se arrependendo de suas atitudes, igual escreveu na canção. Nesse arrependimento o eu lírico fala que andou por caminhos medonhos, trabalhando sem parar. Contudo, as semelhanças com a vida de Elomar terminam por aqui, pois a canção fala que no final ninguém quis amar o menestrel, diferentemente do poeta. Nesse sentido, o desfecho da canção é a esperança de encontrar com Deus. Aqui podemos pensar novamente na identidade de projeto analisada anteriormente. A esperança do artista nessa canção é resgatar os vínculos com Deus, é visar um futuro no qual a religião voltará a ser a guia mestra das condutas humanas. Nessa música, portanto, o menestrel, incluindo aqui Elomar, ao sair para o mundo buscando uma vida em outros termos, por que não modernos, observou que se afastou de suas raízes. Só passou a valorizar a sua cultura e suas raízes quando conheceu outras, não gostando delas e voltando para as suas origens. Seria essa a ideia dos ensinamentos que a modernidade proporcionou para Elomar? Isto é, saiu para a vida, foi estudar em Salvador e se afastou dos valores morais e éticos da caatinga, mas sem esse afastamento não teria concluído, não teria entendido, como falou para sua professora de violão Edir Cajueiro, que o seu objetivo na vida era escrever a obra do sertão, já que o dom de poeta foi Deus quem lhe deu.

Nessa esperança é que entra a importância da música, pois, de acordo com o cristianismo, essa é uma das melhores formas de glorificar Deus. A música serviria para apaziguar a alma, para trazer beleza às orações e rezas. Como o Antigo Testamento mostra, o rei Davi era um instrumentista, um devoto de Deus, tocando sua harpa para apaziguar os espíritos bons e afugentar os espíritos malignos. Ao compor suas canções glorificava sua divindade. Com o passar do tempo a música se tornou muito importante para a religião. Como o artista “sertanez” coloca, a música que produz é um dom de

Deus. Dessa maneira, uma canção não se faz apenas de letra e partitura como nos lembra Adalberto Paranhos (2002; 2007). É importante também discutir a sonoridade das canções. A sonoridade, a interpretação, o arranjo podem trazer um sentido singular que não é congelado no tempo. Nesse sentido, é possível observar uma evolução<sup>118</sup> nas canções de Elomar, desde a sua primeira gravação (*O Violeiro*) até seu último disco com músicas inéditas (*Árias Sertânicas*).

Nas primeiras canções e discos Elomar foca muito o trabalho solo do violeiro, com poucos instrumentos acompanhando o seu desenrolar. Apesar das canções terem uma sequência lógica em seus primeiros discos, principalmente n’*O Cancioneiro*, é possível escutá-las de maneira independente. Se analisarmos a música *O Violeiro* observamos que o cantor/compositor canta sozinho acompanhado do violão. A sonoridade dessa música faz com que sua composição melódica seja relativamente linear na maioria das estrofes, com uma maior movimentação melódica no refrão (ALENCAR: 2005). A própria maneira de cantar faz com que a canção esteja muito próxima da fala. Ao longo do tempo Elomar passa a elaborar mais suas canções passando por três fases, como demonstramos no capítulo dois. Quando escutamos atentamente seus discos, podemos perceber uma melhora significativa na gravação. Essa melhora na qualidade do som deve-se ao avanço das técnicas de gravação. Isto é, se antes a captação do som era ruim, como aconteceu no disco *Na Quadrada das Águas Perdidas* (MELLO: 1978), no último disco – *Árias Sertânicas* (1993) – a qualidade é muito superior, tendo um som mais limpo e claro. A melhoria das técnicas de gravação não se deve somente ao desenvolvimento da tecnologia, mas também à melhoria da condição financeira do músico que pôde comprar equipamentos mais avançados para a sua gravadora. Assim, voltamos à questão dos meios modernos para a divulgação de sua obra; aqui os recursos financeiros proporcionaram equipamentos melhores e mais avançados na captação dos sons e produção das canções, podendo divulgar melhor suas ideias através de discos, livros e textos.

Como tentamos evidenciar, a originalidade de Elomar está, portanto, no fato de misturar várias percepções ao mesmo tempo. É igual ao arco-íris; não há uma separação clara e nítida entre as cores, mas sim um matizado. O músico baiano transita entre vários tempos, várias épocas, várias histórias, misturando vários *ethos* e visões de

---

<sup>118</sup> Este termo é entendido pelo seu aspecto mutante e não no sentido positivista da palavra.

mundo. O interessante da crítica à modernidade deste músico não é aquela feita direta, mas sim ao novo que pode surgir da crítica à unilateralidade de nossa época. Apesar do artista não reconhecer o multiculturalismo como um fator de resistência cultural à homogeneidade imposta pela globalização, principalmente na esfera do consumo, sua obra acaba inserindo-se nesse contexto. É uma existência em “trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão” (BHABHA: 2010, p. 19).

Somente através desse multiculturalismo, da hibridação, é que será possível negociar as diferenças culturais das minorias. Nesse ponto devemos reconhecer que a globalização possibilitou um maior contato entre as culturas, possibilitou um maior estranhamento do que era visto como trivial. Agora, temos contato com pessoas das mais variadas culturas e nacionalidades do nosso café da manhã até a noite, podendo acontecer esses contatos em uma metrópole como São Paulo, que acolhe pessoas das mais variadas localidades do Brasil e do mundo, ou em uma cidadezinha do interior da Bahia ou da Amazônia. Sobre esse contato Homi Bhabha escreve:

a demografia do novo internacionalismo é a história da migração pós-colonial, as narrativas da diáspora cultural e política, os grandes deslocamentos sociais de comunidades camponesas e aborígenes, as poéticas do exílio, a prosa austera dos refugiados políticos e econômicos. É nesse sentido que a fronteira se torna o lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente em um movimento não dissimilar ao da articulação ambulante, ambivalente (2010, p. 24).

A fronteira cultural deve ser entendida como o local onde acontece algo de novo e não como um lugar onde acaba uma cultura e começa outra, pois não há um limite geográfico fixo e estabelecido entre as várias culturas. As relações entre passado, presente e futuro nesses locais fronteiriços configuram-se pela tradução cultural, ou seja, a relação entre esses três períodos de tempo não se faz de forma contínua, mas por uma reconfiguração do passado, do presente e do futuro no cotidiano, no entre-lugar. Como Edward Said nos lembra, “todas as culturas estão mutuamente imbricadas; nenhuma é pura e única, todas são híbridas, heterogêneas, extremamente diferenciadas, sem qualquer monolitismo” (2011, p. 30). Por isso consideramos que a obra de Elomar pode ser pensada através da circularidade cultural (BAKHTIN: 1987; GINSBURG: 2009; BURKE: 2010). A circularidade de Elomar estaria na releitura que faz dos ensinamentos da modernidade com valores tradicionais e religiosos como escreveu na

canção *O Violeiro* ou *Homenagem A Um Menestrel*; ou seja, há na obra elomariana uma influência mútua entre modernidade, tradição, religião, dentre outros.

É justamente nessa circularidade cultural que se dá o hibridismo de Elomar, pois este artista, ao buscar resgatar e preservar uma cultura sertaneja de outrora, tem que “trabalhar a um certo grau para recuperar formas já estabelecidas ou pelo menos influenciadas ou permeadas pela cultura do império” (SAID: 2011, p. 329). Desse modo, quando analisamos a história das culturas, observaremos que todas têm empréstimos culturais, são permeáveis aos vários contatos socioculturais. Não há, portanto, propriedade ou igualdade cultural. Há o que Edward Palmer Thompson (2008) chamou de costumes em comum. Por conseguinte, não há uma única identidade em uma região ou mesmo em um indivíduo, como Elomar pretende estabelecer na região da caatinga definida como estado do Sertão. Muito pelo contrário, há múltiplas identidades que se cruzam, permeiam, conversam e se desdobram em algo inevitavelmente novo. Por fim, como já dissemos, mesmo reproduzindo em certa medida os pressupostos modernos, a crítica de Elomar à modernidade já é uma tentativa de superar os limites impostos pelo discurso hegemônico moderno.

## Conclusão

A obra elomariana caracteriza-se por cantar o sertão da região de Vitória da Conquista. Nessa “cantoria” Elomar traz à tona uma identidade sertaneja. Na tentativa de definir e delimitar essa identidade, esse artista diferencia o sertão da Bahia soteropolitana e da modernidade. Com isso, só é possível discutir identidade em relação a alteridades. Na primeira alteridade há uma demarcação geográfica, diferenciando inclusive a paisagem de cada região. Mas também há uma diferenciação de formação cultural. A Bahia soteropolitana se caracteriza por uma grande influência das culturas e religiões africanas, além, é claro, da matriz portuguesa e de ser também uma representante da modernidade. Enquanto que no interior não haveria tanta influência das matrizes culturais africanas, prevalecendo mais a influência ibérico-mourisco na formação cultural da região.

Já a modernidade é a grande interlocutora da obra elomariana. A diferenciação entre sertão e modernidade não se dá no âmbito geográfico, pois estão justapostos, mas por *ethos* e visões de mundo díspares. Se analisássemos isoladamente o sertão e a modernidade poderíamos chegar à conclusão de que o primeiro está mais ligado a uma vida tradicional/coletivista, com valores arraigados na tradição cristã e vinculados a uma vida rural, enquanto a modernidade estaria ligada ao individualismo, à ciência, à cidade, à aquisição de bens materiais e ao capital. Entretanto, não é possível analisar isoladamente a modernidade e o sertão, pois ambos se misturam e se influenciam na região. Isso é bem observado na apropriação que empresas capitalistas fazem de tradições e aspectos culturais de uma determinada região para gerar maiores lucros, mesmo que estas tradições e aspectos sejam a princípio contra o capital. Este é o caso da música regionalista, pois

o avanço do capital para o sertão fez surgir centros regionais pelo interior do país, além de possibilitar um maior desenvolvimento das capitais estaduais. Os meios de comunicação afastavam o isolamento secular. A produção cultural e artística pode ser descentralizada, abrindo espaço para intensas trocas. Valores locais puderam ser divulgados e a música regionalista encontrou lugar nesta produção. O sertão, agora, podia cantar a si mesmo (ALENCAR: 2004, p. 168-169).

Nesse caso é muito comum pessoas ligadas ao capitalismo se utilizarem de pressupostos socioculturais para obterem lucro. Na apropriação de alguns desses pressupostos, vários outros são relegados para o “esquecimento” imediato<sup>119</sup>. Além disso, busca-se fazer algo mais pelo seu valor de troca do que pelo seu valor de uso, ou seja, na efetivação de alguma tradição ou manifestação cultural no capitalismo importa mais o retorno financeiro que pode proporcionar do que o valor simbólico que pode representar para uma determinada sociedade.

A crítica de Elomar à modernidade recai, nesse sentido, diretamente sobre a mercantilização da cultura. Para esse músico, a cultura perde sua autonomia quando começa a ser usada para a obtenção de lucros. Aliado à mercantilização da cultura estão a globalização e o neoliberalismo, vistos como uma tentativa de impor certa homogeneidade cultural ao mundo. O principal disseminador desses pressupostos, para esse artista, são os Estados Unidos. Para ele, este país impôs a boa parte do mundo uma cultura artificial, de baixa qualidade, que não se preocupa com as características de cada região, tudo isso para manter os altos lucros que são vistos pelo músico como obra de Satanás. Daí a maior implicância de Elomar com esse país da América do Norte.

Na crítica feita à modernidade e aos Estados Unidos, mesmo afirmando veementemente que sua obra artística é apolítica, Elomar dissemina uma resistência política contra a influência estadunidense e o avanço da modernidade no sertão. Daí o seu foco na identidade sertaneja, pois a identidade local seria um dos últimos baluartes para a resistência contra o capital (CASTELLS: 2010). A maneira de veicular essa posição política é por meio de uma identidade de resistência em confronto com uma identidade legitimadora. Esta última é aquela identidade dos grupos sociais que têm poder de mando e conseguem generalizar relativamente bem sua ideologia a boa parte da sociedade. Já a primeira seria uma identidade que tenta suplantar a legitimadora, resistindo às imposições feitas por esta. Seria mais um contraponto, outra perspectiva ao *status quo* vigente.

As tradições e manifestações culturais, todavia, não servem no capitalismo apenas como meio para angariar maiores recursos financeiros para empresários ou promotores culturais ou para manter a dominação de grupos sociais sobre outros.

---

<sup>119</sup> Este termo não é utilizado no sentido da população esquecer completamente os seus valores e pressupostos culturais, mas sim que, com a utilização desses valores e pressupostos para obtenção de lucro, alguns são esquecidos pelo capital, ou seja, não são utilizados para a obtenção de lucro.

Querendo ou não, a mercantilização desses pressupostos ajuda a manter vivas algumas tradições, como é o caso das congadas em Catalão. Nesse sentido, um grande erro que se comete quando olhamos para culturas diferentes é pensar que estas são estáticas e não dinâmicas, ou seja, muitas vezes caímos na quimera de pensar que a cultura nunca pode mudar ou que a mudança sempre é para algo pior. Podemos ver esse pensamento principalmente nos meios de comunicação, mas também vemos em políticas públicas e na institucionalização cultural, ou via Estado ou via organizações não governamentais (ONG). Elomar, ao tentar institucionalizar o seu pensamento através de uma ONG – Fundação Casa dos Carneiros – cai nesse erro de pensar que a cultura é estática, rejeitando tudo o que é novo, principalmente se vier dos Estados Unidos.

Porém, como Bhabha (2010) elucida, o que é mais interessante na globalização são os encontros culturais. Pois, como Sahlin (2003; 2008) argumenta, é na história, na ação, na prática de uma cultura que ocorre a transformação da mesma. Daí a importância de não se buscar mais culturas ou identidades originais ou autênticas, mas passar a pensar em encontros socioculturais, dando origem a algo novo. É nesse sentido que a identidade é dinâmica e relacional. Esse também é o caso da música regionalista, já que esta

não se constitui numa “tradição inventada” ou mesmo num “lugar de memória”, que implica na morte (ou quase) de uma tradição. Por se tratar de uma autenticidade aberta às mudanças, tem encontrado caminhos para instituir o novo, o original, sem perder os vínculos com o passado e com as valorizações das tradições (ALENCAR: 2004, p. 235).

Nesse ponto podemos observar uma contradição latente na obra de Elomar, uma vez que ao tentar preservar uma cultura e uma identidade sertanejas, o faz com aspectos que a própria modernidade criou, como se utilizar das técnicas de gravação e incorporar valores modernos, tais como a assinatura individual de suas músicas e discos. Essa contradição na obra elomariana também pode ser pensada na formação religiosa do artista. A religião é um dos pontos fulcrais do pensamento de Elomar, pois a sua principal crítica à modernidade recai justamente no afastamento que esta proporciona entre o homem e Deus. Como nos informou em trabalho de campo, sua formação é protestante, porém em sua obra valoriza muito a religiosidade popular, que está ligada diretamente à igreja católica. Como sabemos, a reforma protestante se iniciou na era moderna. A ética protestante está de acordo com o individualismo moderno, criticando

o aspecto coletivista do catolicismo. Todavia, o músico entende que a religiosidade popular está ligada também a cultura, no caso a sertaneja. Por isso observamos aspectos modernos na sua criação artística e ao mesmo tempo aspectos tradicionais. Contudo, este artista está ciente das transformações que a sociedade roçaliana, principalmente de Vitória da Conquista, vem sofrendo. Busca, dentro dessas transformações, criticar por meio de sua música pontos nebulosos que a modernidade prometeu solucionar, mas não conseguiu. Daí o caráter híbrido de sua obra.

Elomar, no entanto, nega que sua obra seja híbrida. Disso podemos inferir outra contradição entre prática e pensamento em sua obra. Por um lado, o músico baiano afirma que sua obra é pura, brasileira. Busca preservar e valorizar as culturas brasileiras, mais especificamente a cultura sertaneja. Critica e nega as influências do estrangeiro. Porém, por outro lado, valoriza a ópera como forma superior de composição estético-musical. Valoriza os romances de cavalaria nos moldes de Alexandre Dumas. Na prática, compõe e escreve de acordo com esses modelos. Ora, mas esses modelos não são de origem europeia? Para corroborar ainda mais as contradições na obra elomariana há a crítica que esse artista faz à razão dualista presente no discurso moderno, mas ao mesmo tempo reproduz essa dualidade ao diferenciar uma cultura roçaliana/tradicional de uma cultura urbana/moderna.

Todavia, mesmo reproduzindo a racionalidade moderna, seu pensamento já é uma crítica à unilateralidade do discurso moderno. Unilateralidade que está ligada à ideia de progresso, de ciência, de obtenção de lucros. Tenta mostrar que a representação é um jogo de poder simbólico. Assim, mostra outras possibilidades de vida no atual contexto histórico ao colocar em evidência a importância da religião na vida das pessoas. Com efeito, Elomar, mesmo inconscientemente, traz à tona outro *ethos* e visão de mundo que não estão ligados diretamente à modernidade, e que também não estão ligados ao tradicional, mas que são uma mistura, um amálgama, uma maneira diferente, dentre tantas outras, de enxergar o mundo.

## Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. Sobre música popular. IN: Theodor W. Adorno: sociologia. COHN, Gabriel (Org.). São Paulo: Ática, 2ª ed., 1994, p. 115/146.

\_\_\_\_\_. O Fetichismo da Música e a Regressão da Audição. IN: Os Pensadores, São Paulo: Abril Cultural, 2005, p. 65/108.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. História, a arte de inventar o passado: ensaios de teoria da história. Bauru – SP: EDUSC, 2007.

\_\_\_\_\_. A invenção do Nordeste e outras artes. São Paulo: Cortez, 5ª ed., 2011.

ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. Cancionistas do Sertão: entre a tradição e a pós-modernidade. In: Estudos, Goiânia: v. 32, n. 7, jul 2005. P. 1225-1250.

\_\_\_\_\_. “Viola que conta histórias”: o sertão na música popular urbana. Brasília: Tese de doutoramento em História, PPGH/UNB, 2004.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Prefácio – Apresenado Spivak. IN: SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Pode o subalterno falar? Belo Horizonte: UFMG, 2010.

ARRUDA, Gilmar. Cidades e Sertões: entre a história e a memória. Bauru – SP: Ed. EDUSC, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. UNB, 1987.

BENJAMIN, Walter. Passagens. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

\_\_\_\_\_. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (Primeira Versão). IN: Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e política: ensaios sobre literatura e história cultural. São Paulo: Brasiliense, 2008-A, p. 165/196.

\_\_\_\_\_. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. IN: Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e política: ensaios sobre literatura e história cultural. São Paulo: Brasiliense, 2008-B, p. 197/221.

BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BHABHA, Homi K. O Local da Cultura. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1ª ed., 5ª reimpressão, 2010.

BLACKING, John. Música, cultura e experiência. Cadernos de campo: São Paulo, n. 16, 2007.

BOURDIEU, Pierre. Esboço de uma teoria da prática. IN: Pierre Bourdieu: sociologia. ORTIZ, Renato (Org.). São Paulo: Ática, 1994, p. 46/81.

\_\_\_\_\_. O poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 10ª ed., 2007.

BURKE, Peter. Hibridismo cultural. São Leopoldo-RS: Ed. Unisinos, 2003.

\_\_\_\_\_. Cultura popular na idade moderna: Europa 1500-1800. São Paulo: Companhia de Bolso, Ed. SCHWARCZ, 2010.

CÂNDIDO, Antônio. Os Parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação de seus meios de vida. São Paulo: Duas Cidades, 6ª ed., 1982.

CASCUDO, Luís da Câmara. Vaqueiros e cantadores. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, [1937] 1984.

CASTELLS, Manuel. O poder da Identidade. São Paulo : Paz e Terra, 1ª ed., 7ª reimpressão, 2010.

CHARTIER, Roger. A história cultura: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

CUNHA, Euclides. Os Sertões (campanha de Canudos). São Paulo: Ed. Martin Claret, 3ª ed., 2ª reimpressão, 2009.

DURKHEIM, Émile. As regras do método sociológico. In. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1ª ed., 1973, p. 373-463.

\_\_\_\_\_. As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_ Lições de sociologia. São Paulo: Martins fontes, 2002.

\_\_\_\_ Da divisão do trabalho social. São Paulo: Martins Fontes, 4ª ed., 2010.

DUSSEL, Enrique. Meditações anticartesianas sobre a origem do antidiscurso filosófico da modernidade. In: Boaventura de Sousa Santos & Maria Paula Meneses (org.). Epistemologias do Sul. Cortez editora: São Paulo, 2010.

FAVRET-SAADA. Jeanne. “Ser afetado”. São Paulo: Cadernos de campo nº 13, 2005, p. 155/161.

FOUCAULT, Michel. A arqueologia do saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 5ª ed., 1997.

\_\_\_\_ A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 10ª ed., 2004.

FREYRE, Gilberto. Manifesto Regionalista. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 7ª Ed., 1996, p. 47-75. Disponível no site <http://www.ufrgs.br/cdrom/freyre/freyre.pdf>.

GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: GUANABARA, 1989.

\_\_\_\_ Nova luz sobre a antropologia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2001.

\_\_\_\_ O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis – RJ: Vozes, 10ª ed., 2008.

GIDDENS, Anthony. As consequências da modernidade. São Paulo: EDUNESP, 1991.

GINSBURG, Carlo. O queijo e os vermes. São Paulo: Companhia de Bolso, Ed. SCHWARCZ, 1ª ed., 3ª reimpressão, 2009.

\_\_\_\_ Sinais: raízes de um paradigma indiciário. IN: GINSBURG, Carlo. Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história. São Paulo: Companhia das letras, 1ª ed., 2ª reimpressão, 1991, p. 143-179.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. Fausto: São Paulo: Martin Claret, 2003.

GOHN, Maria da Glória. Novas teorias dos movimentos sociais. São Paulo: Loyola, 2ª ed., 2009.

GOMES, Ângela de Castro. Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo. IN: GOMES, ÂNGELA de Castro (org.). Escrita de si, escrita da História. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2004, p. 7/24.

GUIMARÃES ROSA, João. Grande sertão: veredas. São Paulo: Circulo do livro S.A., 1984.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Centauro, 2ª ed., 6ª reimpressão, 2012.

HALL, Stuart. A questão da identidade cultural. São Paulo: IFCH/Unicamp: Textos didáticos, 2ª ed., 1998.

HARTOG, François. Regime de Historicidade. <http://www.fflch.usp.br/dh/heros/excerpta/hartog/hartog.html>, S/D.

HOBSBAWM, Eric & RANGER, Terence. A invenção das tradições. Rio de Janeiro: Nova Fronteira (Saraiva de bolso), 2012.

HOLANDA, Sérgio Buarque. Caminhos e Fronteiras. São Paulo: Companhia das Letras, 3ª ed., 1994.

LAMBERT, Jacques. Os dois brasis. 10ª Ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1978.

LEGOFF, Jacques. História e Memória. Campinas – SP: Ed. Unicamp, 5ª ed., 4ª reimpressão, 2010.

LEVI-STRAUSS, Claude. Antropologia Estrutural. São Paulo: COSACNAIFY, 2008.

LIMA, Ana Paula Campos. O movimento armorial e suas fases. Relatório de bolsa de iniciação científica, período: 01/09/1999 a 31/07/2000. Disponível em: <http://www.enefil2013.com/docs/A.M%C3%BAAsica.Armorial.pdf>, 2000.

LIMA, Nísia Trindade. Um sertão chamado Brasil: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional. Rio de Janeiro: IUPERJ/REVAN, 1999.

LOBATO, Monteiro. Urupês. São Paulo: Editora Brasiliense, 37ª ed., 6ª reimpressão, 2004-A.

\_\_\_\_\_. Cidades Mortas. São Paulo: Editora Brasiliense, 26ª ed., 5ª reimpressão, 2004-B.

MARX, Karl. O capital: crítica da economia política (O processo de produção do capital). Livro I Vol. I 21ª Ed., Livro I Vol. II 19ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

MAUSS, Marcel. Ensaio de sociologia. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed., 1ª reimpressão, 2001.

\_\_\_\_\_. Sociologia e antropologia. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MEIER, Cristian. Sobre o conceito de identidade nacional. Curitiba: História: questões e debates, 10 (18-19): 329/347, ju-dez., 1989.

MELLO NETO, João Cabral de. Morte e vida severina e outros poemas para vozes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 38ª ed., 1994.

MILLER, Jacques-Alain & MILNER, Jean-Claude. Você quer mesmo ser avaliado? Barueri – SP: Manole, 2006.

MOLES, Abraham. Racionalidade pobre e cientificidade mínima. IN: As ciências do impreciso. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995, p. 21-58.

OLIVEIRA, Francisco. Crítica à razão dualista. O ornitorrinco. São Paulo: Editora boitempo, 1ª ed., 3ª reimpressão, 2011.

ORTEGA Y GASSET, José. História como sistema. IN: História como sistema. Mirabeau ou o político. Brasília: Ed. Unb, 1982, p. 27-58.

ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. São Paulo: Brasiliense, 3ª ed., 1985.

PARANHOS, Adalberto de Paula. Novas bossas e velhos argumentos (tradição e contemporaneidade na MPB). IN: História & Perspectivas, Uberlândia – MG: v. 3, jul/dez 1990, p. 5/111.

\_\_\_\_\_. Vozes dissonantes sob um regime de ordem-unida (música e trabalho no “Estado Novo”). IN: ArtCultura, Uberlândia – MG: v. 4, n. 4, jun 2002, p. 89-97.

\_\_\_\_\_. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. IN: ArtCultura, Uberlândia – MG: v. 6, n. 9, 2004, p. 22/31.

\_\_\_\_\_. Além das Amélias: música popular e relações de gênero sob o “Estado Novo”. IN: ArtCultura, Uberlândia – MG: v. 8, n. 13, jul 2007, p. 163-174.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História & História Cultural. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. Identidade cultural, identidade nacional no Brasil. IN: Tempo Social (rev. Sociologia/USP), São Paulo: 1(1), 1º sem. 1989, p. 29/46.

RAMALHO, Elba Braga. Cantoria Nordestina: pensando uma estética da cultura oral. Actas Del IV Congreso Latinoamericano de La Asociación Internacional para El Estudio de La Música Popular – <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>, S/D.

\_\_\_\_\_. Música: uma aventura entre o oral e o escrito. Revista O Público e o Privado – nº 2 – Julho/Dezembro, 2003.

RAMOS, Graciliano. Vidas Secas. Rio de Janeiro: Record, 113ª ed., 2010.

RAMOS, Hugo de Carvalho. Tropas e boiadas. Goiânia: Kelps, 2010.

RIBEIRO, Darcy. O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia de Bolso, 6ª reimpressão, 2009.

RICOUER, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Campinas – SP: Ed. Unicamp, 1ª reimpressão, 2008.

SAID, Edward W. Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia de Bolso, Ed. SCHWARCZ, 1ª ed., 1ª reimpressão, 2008.

\_\_\_\_\_. Cultura e imperialismo. São Paulo: Companhia de Bolso, Ed. SCHWARCZ, 2011.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: Boaventura de Sousa Santos & Maria Paula Meneses (org.). Epistemologias do Sul. Cortez editora: São Paulo, 2010.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Campinas – SP: Ed. Unicamp, 1999.

SANTOS, Milton. Por uma geografia nova: da crítica da geografia a uma geografia crítica. São Paulo: EDUSP, 6ª ed., 2008.

SAHLINS, Marshall. Ilhas de história. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2003.

\_\_\_\_\_. Metáforas históricas e realidades míticas: estrutura nos primórdios da história do reino das Ilhas Sandwich. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2008.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 3ª reimpressão, 2001.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. São Paulo: Revista cadernos de campo, n. 17, 2008.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. IN: SILVA, Tomaz Tadeu da & HALL, Stuart & WOODWARD, Kathryn (Orgs). Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis-RJ: Vozes, 2000.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Pode o subalterno falar? Belo Horizonte: UFMG, 2010.

SUÁREZ, Mireya. Sertanejo: um personagem mítico. Sociedade e Cultura, Goiânia, n. 1, v. 1, jan./ jun. 1998, p. 29-39.

SUASSUNA, Ariano. A arte popular no Brasil. Brasília: Revista Brasileira de Cultura – Ministério da Educação e Cultura, out/dez, ano I, n. 2, 1969.

\_\_\_\_\_. Romance d'a Pedra do Reino e Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 7ª ed., 2005.

\_\_\_\_\_. O auto da compadecida. Rio de Janeiro: AGIR, 35ª ed., 2005.

TATIT, Luiz. O cancionista: composições de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 2002.

TELLES, Norma. A escrita como prática de si. In: RAGO, Margareth & VEIGANETO, Alfredo (orgs.). Para uma vida não fascista. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2009, p. 291-303.

TINHORÃO, José Ramos. Música popular: um tema em debate. São Paulo: Editora 34, 3ª ed., 3ª reimpressão, 2002.

\_\_\_\_\_. História social da música popular brasileira. São Paulo: Editora 34, 2ª ed., 2010.

THOMPSON, Edward Palmer. Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das letras, 1ª ed., 3ª reimpressão, 2008.

\_\_\_\_\_. A Formação da Classe Operária Inglesa. V.1 A árvore da liberdade. São Paulo: Paz e Terra, 1ª ed., 5ª reimpressão, 2010.

VARGAS, Herom. Hibridismos Musicais de Chico Science & Nação Zumbi. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2007.

VELOSO, Mariza & MADEIRA, Angélica. Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

WEBER, Max. A ética protestante e o “espírito” do capitalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WILLIAMS, Raymond. Cultura e Sociedade: 1780 – 1850. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e Diferença: uma introdução teórica e conceitual. IN: SILVA, Tomaz Tadeu da & HALL, Stuart & WOODWARD, Kathryn (Orgs). Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis-RJ: Vozes, 2000.

## Fontes

BONAZZA, Alessandra. Das *visage* e das *latumia* de Elomar Figueira Mello. Dissertação (mestrado em literatura portuguesa) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, FFLCH/USP, 2006.

CUNHA, João Paulo. Cantador do rio Gavião. IN: MELLO, Elomar Figueira. Elomar: cancionero. Belo Horizonte: Duo editorial, 2008.

FOLDER de apresentação do *Concerto Cantadores lá na Casa dos Carneiros*, realizado pelo próprio músico através de sua Fundação e sua assessoria, Rossane Nascimento Comunicações, em Vitória da Conquista na fazenda do próprio artista em 13 de outubro de 2012.

GUERREIRO, Simone. Tramas do Sagrado: a poética de Elomar Figueira Mello. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia, 2005.

MELLO, Elomar Figueira. Sertanílias: romance de cavalaria. Vitória da Conquista, 2008.

\_\_\_\_\_. Elomar: cancionero. Belo Horizonte: Duo editorial, 2008.

\_\_\_\_\_. A Carta: ópera em quatro cenas – relato primeiro das Bepas Esponsais Sertana [Libreto]. Acervo do compositor. Mimeo, s/d.

\_\_\_\_\_. A Ira de Alá. Disponível em: <http://www.elomar.com.br/estado/index.html>. Acesso em 10/05/2010. Escrito em 12 de outubro de 2001-A.

\_\_\_\_\_. O Enigma da Década Defunta. Disponível em: <http://www.elomar.com.br/estado/010817.html>. Acesso em 10/05/2010. Escrito em 17 de agosto de 2001-B.

\_\_\_\_\_. Na Mira do Meu Fuzil. Disponível em: <http://www.elomar.com.br/estado/010705.html>. Acesso em 10/05/2010. Escrito em 05 de julho de 2001-C.

MORAES, Vinícius de. Contracapa disco Das Barrancas do Rio Gavião. IN: MELLO, Elomar Figueira. Rio de Janeiro: Polygram, 1972.

RIBEIRO, Eduardo de Carvalho. Os gêneros do discurso na obra operística de Elomar Figueira Mello: uma abordagem bakhtiniana. Dissertação em música. Escola de Música/UFMG, 2011.

RIBEIRO, Elson de Souza. As reminiscências medievais na obra de Elomar Figueira Mello. Goiânia: Departamento de História, Geografia e Ciências Sociais; Monografia de Graduação em História; Universidade Católica de Goiás, 1996.

SANTOS, Nívea Lázaro dos. Elomar: entre o homem sertanez e o compositor sertânico. Dissertação (mestrado em ciência da arte) – Instituto de arte e comunicação social/UFF, 2009.

SCHOUTEN, André-Kees de Moraes. Peregrinos do Sertão Profundo: uma etnografia da música de Elomar Figueira Mello. São Paulo: FAPESP/ANNABLUME, 2010.

SIMÕES, Darcilia & KAROL, Luiz & SALOMÃO, Any Cristina. Língua e estilo de Elomar. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

## **Jornais**

O CORREIO GOIANO. Marconi Perillo agride fisicamente Capitão das Congadas de Catalão. 11/10/2011. Disponível em: [http://www.ocorreiogoiano.com.br/site/?p=noticias\\_ver&id=2679](http://www.ocorreiogoiano.com.br/site/?p=noticias_ver&id=2679).

O ESTADO DE SÃO PAULO. A ópera do eremita. Caderno C2+música, p. D8, 15/09/2012.

ESTADO DE MINAS. Tem a palavra Elomar: o sertão nordestino vai falar por sua boca. Estado de Minas 2, BH 05/05/1983.

JORNAL DA ADUFU. Elomar, um impressado entre dois rolos compressores. N. 16, set. 1987, p. 11.

JORNAL ZERO HORA. Porto Alegre, agosto de 2009. Disponível pelo site: <http://blogdopaulonunes.com/v2/2009/08/entrevista-com-elomar-figueira-de-melo/>.

Acesso em 04/06/2010.

## Discos

MELLO, Elomar Figueira. Compacto simples. Gravação independente, 1967.

\_\_\_\_\_ Das Barrancas do Rio Gavião. Rio de Janeiro: Polygram, 1972.

\_\_\_\_\_ Na quadrada das águas perdidas. Vitória da Conquista – BA: Gravadora e Editora Rio do Gavião, 1978.

\_\_\_\_\_ Fantasia leiga para um rio seco. Vitória da Conquista – BA: Gravadora e Editora Rio do Gavião, 1981.

\_\_\_\_\_ Cartas catingueiras. Vitória da Conquista – BA: Gravadora e Editora Rio do Gavião, 1983.

\_\_\_\_\_ Auto da catingueira. Vitória da Conquista – BA: Gravadora e Editora Rio do Gavião, 1984.

\_\_\_\_\_ Dos confins do sertão. Berlim, Alemanha: Trikont, 1986.

\_\_\_\_\_ Elomar em concerto. São Paulo: Kuarup, 1989.

\_\_\_\_\_ Árias sertânicas. Vitória da Conquista – BA: Gravadora e Editora Rio do Gavião, 1993.

\_\_\_\_\_ Cantoria 3 – Elomar canto e solo. São Paulo: Kuarup, 1995.

\_\_\_\_\_ Tramas do Sagrado. IN: GUERREIRO, Simone. Tramas do Sagrado: a poética de Elomar Figueira Mello. Salvador, Ed. Vento Leste, 2007.

MELLO, Elomar Figueira & LIMA, Arthur Moreira. Parcelada Malunga. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1980.

MELLO, Elomar Figueira & LIMA, Arthur Moreira & MONTE, Heraldo do & MOURA, Paulo. ConSertão. São Paulo: Kuarup, 1982.

MELLO, Elomar Figueira & AZEVEDO, Geraldo & FARIAS, Vital & XANGAI. Cantoria 1. São Paulo: Kuarup, 1984.

\_\_\_\_\_ Cantoria 2. São Paulo: Kuarup, 1984.

MELLO, Elomar Figueira & ORQUESTRA DA UFBA & SOLISTAS. Sertania. Vitória da Conquista – BA: Gravadora e Editora Rio do Gavião, 1985.

MELLO, Elomar Figueira & SANTOS, Turíbio & OMAR, João & XANGAI. Concerto sertanez. Vitória da Conquista – BA: Gravadora e Editora Rio do Gavião, 1985.

MELLO, Elomar Figueira & BRANCA, Pena & TEIXEIRA, Renato & CALAZANS, Teca & XANGAI. Cantoria Brasileira. São Paulo: Kuarup, 2002.

REGINA, Elis. Transversal do tempo (ao vivo no Rio de Janeiro). Rio de Janeiro: Phonogram/Polygram, 1978.

SIVUCA & VALENÇA, Rosinha de. Ao Vivo – espetáculo das Seis e Meia no Teatro João Caetano no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: RCA, 1977.

## **Sites**

Site oficial de Elomar Figueira Mello: <http://www.elomar.com.br/>. Acesso em: 10/05/2010.

Site oficial da Fundação Casa dos Carneiros: [http://www.casadoscarneiros.org.br/interface/index\\_fundacao.asp](http://www.casadoscarneiros.org.br/interface/index_fundacao.asp). Acesso em: 10/05/2010.

## **Filmes**

Brasil, para além do cidadão Kane. Documentário BBC de Londres – VHS, 1993.

OBS: há cópias desse documentário na rede mundial de computadores disponível para download ou assistir online no youtube.

## **Anexos**

### **A meu Deus um canto novo**

Bem de longe na grande viagem/Sobrecarregado paro a descansar/Emergi de paragens ciganas/Pelas mãos de Elmana, santas com a luz/E em silêncio contemplo, então/Mais nada a revelar/Fadigado e farto de clamar às pedras/De ensinar justiça ao mundo pecador/Oh lua nova quem me dera/Eu me encontrar com ela/No pispei de tudo/Na quadra perdida/Na manhã da estrada/E começar tudo de novo/Topei in certa altura da jornada/Com um que nem tinha pernas para andar/Comoveu-me em grande compaixão/Voltando o olhar para os céus/Recomendou-me ao Deus/Senhor de todos nós, rogando/Nada me faltar/Resfriando o amor a fé e a caridade/Vejo o semelhante entrar em confusão/Oh lua nova quem me dera/Eu me encontrar com ela/No pispei de tudo/Na quadra perdida/Na manhã da estrada/E começar tudo de novo/Boas novas de plena alegria/Passaram dois dias da ressurreição/Refulgida uma beleza estranha/Das plagas azuis/Num esplendor de glória/Avistaram u'a grande luz/Fadigado e farto de clamar às pedras/De propor justiça ao mundo pecador/Vô prussiguino istrada afora/Rumo à istrêla canora/E ao Senhor das Searas a Jesus eu lôvo/Levam os quatro ventos/Ao meu Deus um canto novo.

### **Balada do filho pródigo (fragmento do nº 2 da “Antiphonaria Sertani”)**

Perdido e muito longe vou/Bem longe muito longe estou/Da casa de meu pai/Se hoje sofro assim/Pagando a loucura que fiz/Ao deixar meu querido lar/Onde fui tão feliz/Num vale de amarguras/Onde vim me perder/Pastando entre porcos/E com porcos a viver/Nenhum dos servos de meu pai/Por mais cruel que possa ser/Nenhum padece assim/Foge a esperança e esvai-se/O gosto de viver/Já não me importa a vida a mim/Melhor me é morrer/Sem fé o coração/Amarga mais que fel, ai/E o inverno encheu meu coração vazio/E assim minh'alma friorenta/Na invernada ante as rajadas da tormenta/Vai tremendo e gemendo e morrendo/De frio/Sou um pintainho de cauã/Que do ninho caiu/Mas eis que em meio à escuridão/Da treva uma luz volta a acender/De novo o coração/Lembrando-me que o amor/Só existe se houver perdão/Vou deixar tudo

isso aqui/E me pondo a correr/Pra casa voltarei/De joelho a seus pés/Chorando lhe direi/Pai pequei contra ti/E contra os céus pequei/Perdoa esses erros meus/Ó meu querido pai.

### **Cantoria pastoral**

Ouvi na viola de pastores/Bardos sonhadores que arrebanham estrelas/Qui na manhã do tempo/Um dia ela veio à terra/Raiô n'ũa panela de oro/Pra revelá tisouros/Qui os homens não têm/Falou de mundos de mil luas/Lindas deusas nuas/Monjas do astral/Qui em dimensões além do amor/Além também do bem e do mal/Sobre as ondas de luz pastoram estrelas/Da Casa paternal/Olhos tristonhos dor de boro/De oro de bisô erro o corpo seu/Nas loas cantam qui era linda/Bela mais ainda qui a imaginação/Não cria e esbarra esmãecida/Em ninfas repetidas, em náíades de luz/Náíades de luz, náíades de luz/Madona senhora do amor/Eu também sou um triste pastor/Qui dêrna qui lhe iscoreeceu o dia/Vive com a cara para o céu vazia/Riscano a viola só pras Três Maria/Só pro Sete Istrêlo, pra Istrêla de Guia/Inquirindo o tempo/E o ispaço adonde istás/Sinhora das istrêlas/Fura o céu num instante/E vem-me à janela/Qui teu pastor amante/Não morre sem vê-la/Ouvi na viola de pastores/Lerdos cantadores/qui dos altos céus/Isperam o pão que mata a fome/E chamam as istrêlas por istranhos nomes/QUi nos Camin de São Tiago/Lá pelos istremos reina uma donzela/Inumana e bela na istrêla amarela/Dos magos de Belém.

### **Loas para o justo**

Quando os campos fulminados são/Pelos dardos de ouro do sol/E os rebanhos magrinheiros vão/Vagabundos procurando o sal/Sopra o Norte, vento amigo/Forma o forro e a chuva cai/Confundem o autor desta grandeza/Uns dizem é a natureza/Cantam os menestréis/Já eu canto com fé e firmeza/Que o autor da natureza/É Cristo, o rei dos Reis/Se na noite tenebrosa/O anjo mau ferir meu coração/Turbulenta e em pavorosa/Arderá minha consciência de réu/Tua presença silenciosa/Enternece o peito meu/Minha alma, candeia falida/De noiva vestida/De novo acendeu/Levantaste-me do munturo/E em meu covil escuro/A luz resplandesceu/Testificam-Te estas loas/Urdidas

no fuso coração/Ciente que Tu povoadas/Meus cantos com Tua inspiração/Já entreguei-Te  
minha vida/Meus queridos, tudo o mais/Receba agora meus louvores/Que nestes  
cantares/Minha alma Te faz/Levantai cegos menestréis/Cantai que o autor de tudo/É  
Cristo, o Rei dos Reis.

### **Noite de Santos Reis**

#### **I (Entrada)**

Meu patrão minha senhora/Meu patrão minha senhora/Cum linça de miceis/Nóis  
cheguemo aqui agora/Viemo nunciá o Santo Reis/Viemo nunciá o Santo Reis.

#### **II (Louvação)**

São José Virge Maria/São José Virge Maria/Vai um jumentin também/Vai um  
jumentin também/Pirigrino os três/Pirigrino os três/Nas estrada de Belém/Nas estrada de  
Belém/O sinhô com sua Dona/O sinhô com sua Dona/Tem nessa casa um tisôro/Tem  
nessa casa um tisôro/Os filhos qui istão durmino/Os filhos qui istão durmino/Vale mais  
qui prata e oro/Vale mais qui prata e oro/Oi lá vai os Três Rei Mago/Oi lá vão os Três  
Rei Mago/Cum a estrela de guia/Cum a estrela de guia/Visitano na capela/Visitano na  
lapinha/O Minino qui nascia/O Minino qui nascia.

#### **III (Aleluia)**

Na palha o boi parou de remoer/O carneiro na eira mugiu/O burro levantou  
quando Jesus nasceu/E os pastores na guarda deram Glória a Deus/Aleluia... aleluia...  
aleluia.../O cego viu, o cômico caminhou/O mudo de nascença falou/Quando Jesus andou  
aqui/Jesus o Bom Pastor da casa de David/Aleluia... aleluia... aleluia...

### **Seresta sertaneza**

Nos raios de luz de um beijo puro/Me estremeço e eis-me a navegar/Por cerúleas  
regiões/Onde ao avaro e ao impuro não é dado entrar/Tresloucado cavaleiro andante/A  
vasculhar espaços de extintos céus/Num confronto derradeiro/Venci Prometeu/Anjo do  
mal/A mais cruel/Acusador de meus irmãos/Nestes mundos dissipados/Magas entidades

dotam o corpo meu/De poderes encantados/Mágicos sentidos na razão dos céus/Pois  
findir o espaço e o tempo/Vencer as tentações rasteiras/Do instinto animal/Só é dado a  
quem vê no amor/O único portal/Através de infindas sendas/Vias estelares um cordel de  
luz/Trago atado ao umbigo ainda/Pois não transmudei-me ao reino dos cristais/Apois  
Deus acorrentou os sábios/Na prisão escura das três dimensões/E escravizados desde  
então/A serviço dos maus/Vivem a mentir/Vivem a enganar/A iludir os  
corações/Visitante das estrelas/Hóspede celeste visões ancestrais/Me torturam pois ao  
tê-las/Quebra a Mansão da morte do pranto e da dor/Donzela fecha esta janela/E não me  
tentes mais.

### **Dança da fogueira** (introdução do 1º ato de “A Carta”)

#### **MOÇAS**

São João São João do Carnerin/Tu qui é o Santo de ñã fé /Peça ao glorioso São  
José/Manda um noivo pra mim.

#### **RAPAZES**

São João durmiu/São José lhe acordo/São João durmiu/São José lhe  
acordo/Vamo fazê cumpade/foi São João que mando/Oi! vamo fazê cumpade/Foi São  
João que mando.

#### **MOÇAS**

Hoje lembrano do passado/Me vem a recordação/De como incontrei meu  
amado/Nas candonga de São João.

#### **RAPAZES (Refrão)**

#### **MOÇAS**

Morena linda moreña /Será qui tu não tem pena/De vê essa sorte ñã /Vivê sem  
você morena.

#### **RAPAZES (Refrão)**