

**CESUMAR – CENTRO UNIVERSITÁRIO DE MARINGÁ**

**ALEXANDRE GAIOTO MARTINS**

**A PRESENÇA DO HIBRIDISMO CULTURAL NA TRAJETÓRIA DE  
ELOMAR FIGUEIRA MELLO: O “IMBUZÊRO DAS BÊRA DO RIO”**

**MARINGÁ  
2009**

**ALEXANDRE GAIOTO MARTINS**

**A PRESENÇA DO HIBRIDISMO CULTURAL NA TRAJETÓRIA DE  
ELOMAR FIGUEIRA MELLO : O “IMBUZÊRO DAS BÊRA DO RIO”**

Monografia apresentada ao Centro  
Universitário de Maringá, como requisito  
para a obtenção do título de  
Bacharelado em Comunicação Social  
com habilitação em Jornalismo.

Orientadora: Profa. Doutora Renata  
Marcelle Lara Pimentel.

Co-orientadora: Profa. Doutora Sheilla  
Patrícia Dias de Souza.

**MARINGÁ  
2009**

ALEXANDRE GAIOTO MARTINS

## **ELOMAR FIGUEIRA MELLO: O “IMBUZÊRO DAS BERA DO RIO”**

Monografia apresentada ao Centro Universitário de Maringá, como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo, sob orientação da Professora Doutora Renata Marcelle Lara Pimentel e co-orientação da Professora Doutora Sheilla Patrícia Dias de Souza, aprovada em 24 de novembro de 2009.

### **BANCA EXAMINADORA**

Orientadora: \_\_\_\_\_  
Professora Doutora Renata Marcelle Lara Pimentel  
CESUMAR

Membro: \_\_\_\_\_  
Professora Mestre Márcia Cristina Greco Ohuchi  
CESUMAR

Membro: \_\_\_\_\_  
Professora Pós-Doutora Clarice Zamonaro Cortez  
UEM

Para minha família.

## **AGRADECIMENTOS**

Em primeiro lugar, agradeço a Deus e à minha família. À orientadora e à co-orientadora, Renata Marcelle Lara Pimentel e Sheila Patrícia Dias de Souza, pela sapiência e por acreditarem na realização deste trabalho.

Agradeço aos “cavaleiros” e malungos: Elias Gomes de Paula, que iniciou-me no universo elomariano; Dr. Durval Cabral, meu incentivador cultural; aos jornalistas Fábio Massalli e Phoenix Finardi, pela confiança, generosidade e lições de jornalismo.

Um agradecimento especial a Elomar e sua família, que me receberam carinhosamente em Vitória da Conquista, na Bahia, para realizar a pesquisa de campo.

Sou grato à Talita Rezende, pela amizade, paciência e companhia.

Todo cantado errante trais nos peito u'a  
marzela nas almas luá mingunte istrada  
e som de cancela.

Elomar Figueira Mello, 1967.

## RESUMO

Desde que lançou seu primeiro disco “...Das Barrancas do Rio Gavião”, em 1972, o cantor e compositor baiano Elomar Figueira Mello já demonstrava sua inusitada proposta poética e musical. Compondo suas músicas em uma linguagem dialetal “sertaneza”, Elomar engendrou um universo paralelo, em sua obra, estagnado na Idade Média. Em clima medieval, o compositor transmite as condições do sujeito sertanejo, em um ambiente marcado pela seca, esperanças e variações linguísticas. Assim, o trabalho surgiu do questionamento sobre como Elomar articula o hibridismo cultural em sua trajetória. Por meio da pesquisa de campo realizada com Elomar, na Fazenda Casa dos Carneiros, nos dias 30 e 31 de julho de 2009, este trabalho busca compreender a hibridação cultural de Elomar, por meio de sua trajetória. O hibridismo cultural também será analisado por meio dos personagens versados por Elomar nas canções Chula no Terreiro e Curvas do Rio. O resultado alcançado neste trabalho mostra que o compositor baiano recusa o hibridismo cultural e, no entanto, promove uma série misturas em sua produção poética e musical.

**Palavras-chave:** Elomar Figueira Mello, hibridismo cultural, popular

## ABSTRACT

Since the launching of his first album "...Das Barrancas do Rio Galvão" in 1972, the singer and composer from Bahia Elomar Figueira Mello has demonstrated his unique poetic and musical proposal. He composed songs in a language dialect "Sertaneza" and imagined a parallel universe in his work, stuck in the Middle Ages. In a medieval atmosphere, the composer shows the life conditions of the northeastern countryside people, where drought, hopes and linguistic variations are part of the environment. Thus, the study was developed out of questioning about how Elomar articulates the cultural hybridity in his path. Through a field research with Elomar in the Ranch "Casa dos Carneiros", on 30 and 31 July 2009, this study seeks to understand the cultural hybridization of Elomar through his career. The cultural hybridity was also examined through the characters versed by Elomar in their songs Chula no Terreiro and Curvas do Rio. The results of this study show that the composer from Bahia refuses the cultural hybridity, however, promotes a series of mixtures in his poetry and music.

**Key-words:** Elomar Figueira Mello, cultural hybridity, popular

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	09
<b>2. EM TERRITÓRIOS HÍBRIDOS</b> .....	11
2.1 A CIDADE E O CAMPO.....	14
<b>3. O POPULAR E O “CULTO”</b> .....	22
3.1 “CANCIONEIRO” E “MÚSICAS CLÁSSICAS”.....	29
<b>4. HIBRIDISMO NOS PERSONAGENS DE ELOMAR</b> .....	37
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	49
<b>6. REFERÊNCIAS</b> .....	51
<b>7. APÊNDICES</b> .....	53
7.1 ENTREVISTA NA ÍNTEGRA COM ELOMAR FIGUEIRA MELLO.....	54
<b>8. ANEXOS</b> .....	72
8.1 LETRAS NA ÍNTEGRA DE ELOMAR ANALISADAS NO TRABALHO.....	73
8.2 CD REUNINDO TRÊS MÚSICAS DE ELOMAR.....	77
8.4 TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO.....	78

## 1. INTRODUÇÃO

O que há em comum entre o líder da banda de rock gaúcha Engenheiros do Hawaii, Humberto Gessinger, Zeca Baleiro<sup>1</sup>, um dos novos nomes da música popular brasileira, e João Bosco, considerado um cânone musical no Brasil? Todos admiram Elomar Figueira Mello.

Após entrevista concedida a mim, em outubro deste 2009, na Rádio Universitária Cesumar FM, Gessinger disse, de maneira informal, apreciar as músicas de Elomar. João Bosco, em janeiro deste ano, também revelou, informalmente, ser um admirador do compositor baiano, na residência de um dos maiores intelectuais da América Latina, Muniz Sodré: outro fã declarado de Elomar.

No cenário composto por estes quatro sujeitos, Gessinger, Baleiro, Bosco e Sodré, há um panorama interessante para iniciar um trabalho que surgiu do questionamento sobre como Elomar realiza o hibridismo cultural em sua trajetória.

Para o desenvolvimento deste trabalho sobre o hibridismo em Elomar, realizo a pesquisa bibliográfica, embasado nos estudos culturais latino-americanos realizados por Martín-Barbero e García Canclini, e a pesquisa de campo, a partir de uma entrevista semi-estruturada com Elomar. Concernente à entrevista semi-estruturada, fui a campo com uma parte das questões já formuladas, e incluí, durante a entrevista, outras perguntas no roteiro.

O compositor, que não costuma dar entrevistas, respondeu a primeira parte das questões na noite do dia 30 de julho de 2009 e a outra parte na manhã do dia 31 de julho, na Fazenda Casa dos Carneiros, em Vitória da Conquista, na Bahia.

Gradativamente, a obra elomariana vem despertando a atenção de alguns acadêmicos. Estudantes dos cursos de História, Letras, Antropologia, Sociologia e Música estão debruçados, cada vez mais, sobre as questões que envolvem a complexa obra musical de Elomar. A presente monografia intitulada “A presença do hibridismo cultural na trajetória de Elomar Figueira Mello: o ‘imbuzêro das bêra do rio’” engendra uma análise sobre a questão do hibridismo cultural em Elomar, retomando as respostas do compositor obtidas na pesquisa de campo.

Assim, o objetivo geral deste trabalho é compreender a hibridação cultural de Elomar, por meio de sua trajetória. Os objetivos específicos deste trabalho são

---

<sup>1</sup> Conforme MARTINS, A.G. Baleiro a sete palmos do caos. **O Vértice**. Maringá, out. 2008. Cultura, p. 11.

estudar o hibridismo cultural na proposta musical de Elomar e analisar a hibridação cultural dos personagens versados nas composições do poeta baiano.

Na segunda seção, que está dividida em “Em territórios híbridos” e “A cidade e o campo”, abordo o conceito de híbrido, que vai nortear todo o trabalho, e analiso o processo de hibridismo cultural em Elomar como sujeito histórico, observando a incoerência existente.

Na terceira seção, dividida em “O popular e o ‘culto’” e “‘Cancioneiro’ e ‘Músicas Clássicas’”, discuto teoricamente, por meio dos estudos culturais latino-americanos, as diferenças entre a cultura popular e erudita, e encontro os hibridismos realizados na proposta musical do compositor, que envolve a linguística, a música e a realidade do sertão.

Por fim, na quarta seção, “Hibridismo nos personagens de Elomar”, analiso o hibridismo cultural na trajetória dos personagens compostos pelo compositor baiano, em suas canções, *Chula no Terreiro* (1978) e *Curvas do Rio* (1978), em que se hibridar, para o sertanejo, está longe de ser uma condição digna, justa, boa. Elomar, como poeta, vai pregar uma posição de resistência ao híbrido.

As análises dos estudos culturais latino-americanos acerca do híbrido possibilitam-me, na minha trajetória como jornalista, arquitetar uma perspectiva contrária à visão estereotipada, fragmentada e superficial com que a cultura popular e os artistas populares são retratados no universo midiático.

## 2. EM TERRITÓRIOS HÍBRIDOS

“Pispiano tudo do começo”, como canta Elomar (1972) em *O Violêro*, a palavra híbrido não é nova. Canclini (2008) resgata que a palavra começou a ser apropriada desde o início dos intercâmbios entre sociedades. Plínio, o Velho, por exemplo, utilizou o híbrido para se referir aos migrantes que haviam chegado a Roma.

Na década final do século XX, conforme Canclini (2008), é o momento em que a análise da hibridação é estendida a inúmeros processos culturais e, portanto, o conceito foi usado para descrever processos de descolonização e interétnicos, globalizadores, misturas no campo da arte, literatura e comunicação, viagens, cruzamentos de fronteiras, e, até mesmo, gastronomias originadas de locais diferentes na comida de um país.

Na seção “A cidade e o campo”, o compositor ironiza o significado da palavra híbrido, situando-a no campo da biologia. No entanto, mesmo fazendo uma piada com o termo, o poeta está correto. A palavra híbrido, hoje apropriada pelo campo das ciências culturais, surgiu na biologia e, ao ganhar novos campos, “perdeu univocidade”, afirma Canclini (2008, p. XIX). É por isso que alguns autores, como Cavenacci (1996), preferem utilizar o termo sincretismo para analisar as misturas musicais, históricas e religiosas.

Canclini (2008) relembra que não há problema em apropriar termos, noções de outras áreas, como termos da biologia, visto que conceitos como o de reprodução, que também é um conceito biológico, foram remodelados para que se analisasse os campos da economia, cultura e do sistema social.

O híbrido, então, servirá para analisar as situações de casamentos de sujeitos de diferentes etnias, a presença de santos da igreja católica, ancestrais africanos e figuras indígenas na umbanda brasileira, além da junção de melodias étnicas com música erudita e contemporânea (CANCLINI, 2008).

Quando nos referirmos à hibridação, estaremos, conforme Canclini (2008, p. XIX), fazendo referência a “processos socioculturais nos quais estruturas ou políticas discretas, que existam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. Ao falar em “estruturas ou políticas discretas”, Canclini (2008) já as considera como resultado de hibridações. A hibridação pode ser resultado de processos migratórios, turísticos e também de intercâmbio econômico ou comunicacional (CANCLINI, 2008).

Uma das causas que intensificaram a hibridação cultural, conforme Canclini (2008, p. 285), é a expansão urbana. No começo do século, alguns países latino-americanos contavam com 10% da população nas cidades. Hoje, o número chega a ser seis, até sete vezes maior nas “aglomerações urbanas”.

Há uma transformação nas sociedades, dispersas em inúmeras comunidades rurais, cultivando “culturas tradicionais, locais e homogêneas”, em determinadas regiões caracterizadas por raízes indígenas, com pouca relação comunicativa com o resto de cada nação, ao entrar em contato com “uma trama majoritariamente urbana”, com uma “oferta simbólica heterogênea”, renovada, constantemente, por meio da “interação do local com redes nacionais e transnacionais de comunicação”, conforme Canclini (2008, p. 285).

As migrações, embora sejam causadas, principalmente, pela falta de emprego, são resultado também de outro “fator expulsivo”, conforme Canclini (2008b, p. 69): “a decadência do desenvolvimento educacional e cultural”.

Além dos processos migratórios, turísticos e intercâmbio, frequentemente a criatividade individual e coletiva é a responsável pelo surgimento da hibridação, que não se resume apenas ao campo artístico, podendo modificar a vida cotidiana e o progresso tecnológico.

O objetivo, conforme Canclini (2008), é reconverter um patrimônio, seja uma fábrica ou uma série de saberes, para que seja reinserido em meio a novas condições de produção e de mercado. O significado de reconversão pretende explicar as estratégias por meio das quais os migrantes camponeses adaptam seus saberes para viver na cidade ou vinculam seu artesanato a usos modernos para despertar o interesse mercadológico dos sujeitos urbanos. Assim, o estudo não é a hibridez em si, mas os processos de hibridação.

Ao observar a “excessiva pluralidade” existente na cultura brasileira, Cavenacci (1996, p. 7) afirma que o Brasil é um país que está longe de ser “puro”, “límpido” e “transparente”, que parece ser “atravessado por correntezas múltiplas, entre si sedutoramente diversas, cheias de sorvedouros acelerados e represas enormes”.

Cavenacci (1996, p. 7, grifos do autor) encontra na palavra diáspora uma metáfora “contra a miséria de uma identidade estável e segura”, uma “diáspora *contra* as fronteiras”, que permita diálogos entre culturas nativas e metropolitanas,

que formem “linguagens de mais vozes” e hibridações entre as novas tecnologias e os povos indígenas.

A diáspora, conforme Cavenacci (1996, p. 8), hoje não é mais a mesma que, no início da modernidade, fez com que milhares de seres humanos se tornassem alheios em suas terras, bem como os nativos, os africanos, europeus e japoneses, alheios em terras desconhecidas, em terras de emigrações. A diáspora oferece, segundo o autor, agora, em um mundo que é concomitantemente globalizado e localizado, um cenário em que tudo pode ser “contaminado, deglutido, entrelaçado”.

Para analisar esse cenário, em que a cultura já não é vista apenas como algo unitário, que estabelece relações entre sujeitos, sexos, classes e etnias, mas como algo mais “plural, descentrado, fragmentário, conflitual”, Cavenacci (1996, p. 14) prefere falar em sincretismo.

No entanto, para Canclini (2008, p. 29), termos como mestiçagem, crioulização e sincretismo, que ainda são utilizados para analisar algumas formas de hibridação, geralmente estão relacionados à sobrevivência de costumes, aos processos mais tradicionais, pensamentos que remetem ao começo da modernidade.

Desta forma, a palavra hibridação é “mais dúctil para nomear não só as combinações de elementos étnicos ou religiosos, mas também a de produtos das tecnologias avançadas e de processos sociais modernos ou pós-modernos”, afirma Canclini (2008, p. XXIX).

Ao conversar com um artesão mexicano, Canclini (2008) notou a composição híbrida do sujeito, que não se lastimava em misturar línguas, comportamentos ou conhecimentos que não fossem de sua restrita peculiaridade ou tradição.

Em apenas meia hora, o pesquisador contemplou o artesão mexicano falar em zapoteco, língua indígena mexicana, espanhol e inglês. Além disso, movia-se entre os campos da arte e do artesanato, vivenciando elementos da sua etnia com a informação e os entretenimentos da cultura massiva, tendo contato com a crítica de arte de uma metrópole: “Compreendi que minha preocupação com a perda de suas tradições não era compartilhada por esse homem que se movia sem muitos conflitos entre três sistemas culturais”, relata Canclini (2008, p. 242).

O exemplo anterior retrata bem a forma com que o sujeito incorpora as possibilidades que lhe são acessíveis, por meio de um panorama global-local, ou

melhor, “glocal”<sup>2</sup>. O termo, conforme Cavenacci (1996, p. 25), foi forjado “na tentativa de captar a complexidade dos processos atuais”.

Canclini (2008b, p. 88) analisa a relação dos sujeitos contemporâneos com o panorama glocal sem choques abruptos, sem traumas:

Já nos habituamos ao fato de o aparelho em que escutamos música ser japonês ou alemão; a marca do carro, estadunidense ou européia. Mesmo quando esses produtos são montados no nosso país, já não sabemos ao certo onde suas peças foram fabricadas.

Entre os séculos XIX e o século XX, poucos sujeitos saíam de sua nação para realizar “a experiência da ‘pátria grande””, resgata Canclini (2008b, p. 25), sem deixar de observar a abstração do termo “pátria grande”, que poderia ser apropriada de forma emocionada em discursos políticos e na verve de escritores.

Para os artistas, a “experiência do estranhamento”, de acordo com Canclini (2008b, p. 25), possibilita contemplar o país de origem por uma nova perspectiva. Para o autor, escritores como os argentinos Jorge Luis Borges e Ricardo Güiraldes, o venezuelano Uslar Pietri, os guatemaltecos Miguel Ángel Asturias e Luis Cardoza y Aragon, os chilenos Vicente Huidobro e Gabriela Mistral colaboraram para a formação literária latino-americana, versando sobre seus respectivos países de origem, quando estavam no exterior: “Todos peregrinos pensando à distância o sentido de lugar de origem”.

O poeta Elomar Figueira Mello, no entanto, não precisou deixar o Brasil para refletir sobre o local em que nasceu. O deslocamento constante de Elomar, que será abordado na próxima subseção, entre o campo e a cidade, faz com que ele formule suas reflexões.

## 2.1 A CIDADE E O CAMPO

---

<sup>2</sup> A palavra glocal, composta pela junção de local e global, tem o objetivo de se referir, conforme Cavenacci (1996), aos processos de unificação cultural entre a globalização e a localização.

Elomar Figueira Mello nasceu no dia 21 de dezembro de 1937, na fazenda Boa Vista, localizada próxima à cidade de Vitória da Conquista, na Bahia. Seu pai, Ernesto Santos Mello, era filho de uma tradicional família de fazendeiros da Zona da Mata de Itambé e da região da Mata de Cipó de Vitória da Conquista. Eurides Gusmão Figueira Mello, sua mãe, possuía raízes hebraicas, segundo o site (MELLO, 2009a) oficial do compositor, intitulado “A porteira”.

A primeira mudança do campo para a urbe, que será um deslocamento constante durante toda sua vida, aconteceu quando Elomar tinha 3 anos de idade. Devido a problemas de saúde da criança, seus pais alugaram uma pequena casa em Vitória da Conquista. Enquanto Ernesto dava continuidade à rotina do campo, ausentando-se da casa para tanger rebanhos na fazenda, Eurides colaborava, como costureira, com a renda da família, que também era composta por outras duas crianças, Dima e Neide (MELLO, 2009a).

A vida urbana, no entanto, foi até os 7 anos de Elomar. A família regressa ao campo e vive em lugares como São Joaquim, Brejo, Coatis de Tio Vivaldo e Palmeiras de Tio Kelé (MELLO, 2009a).

Em São Joaquim, há o primeiro contato de Elomar com a escola, ao iniciar o primário – que só é completado em Vitória da Conquista, onde também cursou o ginásial, em 1953. Segundo Elomar<sup>3</sup> (MELLO, 2009b), foi durante este período de infância, estudando no brejo, que ele passou a se interessar por poesia: ao ouvir a professora Selma Karami, “tal qual uma coluna de luz”, anunciar o nome da obra e de um dos maiores escritores árabes, Gibran Khalil Gibran; ao solicitar a leitura de poemas, inesquecíveis, para Elomar, até os dias de hoje.

Elomar, em São Joaquim, dedicava-se às tarefas rurais, auxiliava seu pai no cultivo do solo, levava comida para os porcos, checava se as galinhas estavam preparadas para botar ovo, seguindo uma rotina típica do campo:

A nossa vida estava mais em torno da caça, em torno da pesca, da guarda dos arrozais, pequenos arrozais, da carpina [...], dos fazeres, das farinhadas, das casas de farinha (MELLO, 2009b).

Em 1954, muda-se para Salvador a fim de cursar o científico no Palácio do Conde dos Arcos. Dois anos depois, os planos são alterados, e Elomar volta para o

---

<sup>3</sup> De acordo com a entrevista realizada com o compositor Elomar Figueira Mello, nos dias 30 e 31 de Julho de 2009, na Fazenda Casa dos Carneiros, localizada próxima à Vitória da Conquista, na Bahia. Ainda nesta subseção abordarei minha ida a campo.

campo, para morar na fazenda de sua avó, localizada na região de Vitória da Conquista, onde é convocado para integrar o exército. A partir dos 18 anos, a casa de sua avó foi o lugar escolhido por Elomar para passar suas férias, quando regressava de Salvador, enquanto seus pais continuavam residindo em São Joaquim (MELLO, 2009a).

Nesse tráfego constante entre o campo e a cidade, Elomar (MELLO, 2009b) afirma ter levado do campo “o conhecimento natural, circunstancial, elementar” dos elementos que lhe envolviam:

A flora, a fauna, o que é o urso, o que é o gato do mato, o perigo da serpente, a patrona, a jararaca, o letal veneno da cascavel (...) De como nasce o capeto, o bezerro, o potro, as plantas das colheitas, dos ventos, das tempestades. Entre miríade de coisas belas.

Além do conhecimento sobre a natureza e os animais, foi no campo, ainda na infância, que o futuro compositor teve contato com os músicos populares da Bahia, menestres errantes, como Vivido Alhego, Zé Tocador, Juca da Lira, Domingos Mirreis, Antonio da Lagoa do Feijão e Antenor Quilimero (MELLO, 2009b).

Os “grandes repentistas do setentrional nordestino”, como Inácio da Catingueira, Cego Aderaldo, Naninha Gorda dos Brejos e Josefina do Chabocão, todos habitantes de diferentes regiões dos “sertões de brasilis”, do Ceará, Piauí, Rio Grande do Norte, também são rememorados por Elomar (MELLO, 2009b).

O científico é finalizado no ano de 1957. Dois anos mais tarde, Elomar inicia o curso de Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal da Bahia (UFBA), e o conclui em 1964. Após graduar-se, Elomar volta para o campo, em companhia de sua mulher, com quem tem três filhos, para residir na fazenda no Rio Gavião, próxima à Vitória da Conquista. Embora passe a morar no campo, diariamente há o deslocamento para a cidade de Vitória da Conquista, onde Elomar trabalha como arquiteto (MELLO, 2009a).

Ao mudar-se do Rio do Gavião, Elomar (MELLO, 2009a) adquire outra fazenda em 1980, localizada no Povoado da Gameleira, a 22 quilômetros de Vitória da Conquista, e a nomeia de Casa dos Carneiros. Imortalizada na canção *Cantiga de Amigo*, a Casa dos Carneiros foi o local em que Elomar compôs a maior parte de suas obras. A terra pertencera a membros de sua família no século XIX.

Ao ser indagado sobre o seu contato com o campo, Elomar vai rechaçar o termo contato, mencionado na pergunta, porque, para ele, a sua relação é ainda mais profunda, íntima:

Eu não tenho contato com o campo: eu vivo no campo. Nasci e me criei nele, de forma que todos os valores campesinos, campônios, bucólicos, pastoris, agrários, fazem parte da minha vida, porque sou deste universo (MELLO, 2009b).

A minha entrevista com o compositor foi agendada por meio de uma série de *email-s* trocados com sua produtora Rossane Nascimento. Eu já havia conhecido Rossane em São Paulo, durante um concerto de Elomar, em que ela me permitiu entrevistar<sup>4</sup> o compositor, após a apresentação.

O encontro, dessa vez, estava marcado para as 14 horas, na sede da empresa de comunicação da assessora do compositor, em Vitória da Conquista, no dia 30 de julho deste ano. Elomar só compareceu ao escritório às 17 horas e 30 minutos. Para minha felicidade, o compositor sugeriu gravarmos a conversa durante aquela noite e também no dia seguinte, 31, na Fazenda Casa dos Carneiros, onde compôs a maior parte de suas obras.

Antes de rumarmos à fazenda, a bordo da camionete de Elomar, paramos na casa de sua família, próxima do escritório onde estávamos. Ao contrário do compositor, sua família não tem interesse em residir no campo. Nem mesmo o único filho músico de Elomar, João Omar. Mesmo assim, na casa em que está terminando de construir, em uma fazenda em Lagoa dos Patos, em Minas Gerais, Elomar tem o sonho de que sua família queira mudar-se junto com ele.

Nos 22 quilômetros que separam Vitória da Conquista do Povoado das Gameleiras, localização exata da Fazenda Casa dos Carneiros, o som da urbe, o caos do trânsito, as buzinas dos automóveis, a poluição visual de *outdoors*, letreiros luminosos, transeuntes, todo esse cenário vai sendo, aos poucos, substituído pelo barulho da natureza, pelo refestelar das folhas ao vento, o canto de um ou outro animal. Barulho, apenas o motor da camionete de Elomar, que levanta a poeira da estradinha de pedra do Povoado das Gameleiras.

---

<sup>4</sup> MARTINS, A.G. O gênio Elomar. **O Diário do Norte do Paraná**. Maringá, 2 nov. 2008. D+, p. 1.

Antes de chegarmos à fazenda, Elomar faz duas paradas em pequenos bares e para também na casa de um amigo seu, marceneiro, a fim de verificar o andamento de um trabalho encomendado para a nova casa, em Lagoa dos Patos. Dessa forma, antes mesmo de adentrar a fazenda, foi possível observar a realidade do sertanejo, enquanto Elomar dialogava, amistosamente, com os sujeitos que residem no pequeno Povoado das Gameleiras.

Amigavelmente, o compositor escuta do amigo marceneiro que a saúde não vai bem e que, em breve, terá de fazer um “check up”. Ao ouvir o termo em língua inglesa apropriado pelo marceneiro, Elomar indagou o colega: “o quê?”. E o marceneiro repetiu: “*check up*”. Dentro de sua camionete, o compositor, rindo, ironizou a situação: “a língua inglesa invadiu até a caatinga!”<sup>5</sup>.

Entrar na Fazenda Casa dos Carneiros, onde hoje funciona uma fundação cultural, é compreender ainda mais a obra de Elomar. É como se todos os seus personagens, Faviela, Remundo, Fulo das Alegrias, Anteneoro, Gabriela, Sertano, entre tantos outros versados em suas canções e em seu livro, *Sertanílias*, estivessem naquele lugar, caminhando na terra branca, em meio à caatinga, escutando apenas o coral das cabras e carneiros que, por volta das sete horas da manhã do dia seguinte, 31 de julho, iniciou sua cantoria.

Naquela manhã, por volta das 11 horas, despedi-me da Casa dos Carneiros contemplando os vales que cercam a fazenda e os carneiros e bodes, que perambulam livremente até o dia escurecer. Regressamos à Vitória da Conquista e almoçamos na companhia da família do compositor, que, dividido entre a fazenda em Lagoa dos Patos e a cidade de Vitória da Conquista, observa e vive essa mudança abrupta de cenário semanalmente.

Quando Elomar (MELLO, 2009b) reflete a urbe, o outro lado da situação de deslocamento que o envolveu durante, praticamente, toda a sua vida, não faltam críticas nem pensamentos que confrontam a cidade: “A cidade sempre foi hostil, nunca gostei da cidade [...] A cidade é a forja(?), é a tenda de urdir o mal, as coisas ruins, o lixo espiritual ético e moral e físico”.

O compositor cita, para ilustrar sua resposta, a relação de alguns poetas gregos com o universo campestre; a mesma relação que ele faz questão de cultivar. Simônides de Ceos, Anacreonte, Serina de Celos, Safo, Virgílio, Lucrecio e Catulo,

---

<sup>5</sup> MARTINS, A.G. O grande sertão de Elomar. **Zero Hora**. Porto Alegre, 22 ago. 2009. Cultura, p. 2-3.

de acordo com Elomar (MELLO, 2009b), cantavam e teciam loas, cantos populares em honra aos santos, “à vida bucólica, à vida campestre, à vida vaqueira” e “agrediam a cidade”. Quanto aos poetas “urbanoides”, estes dedicavam-se aos valores que Roma lhes ofereciam. Por exemplo, no caso de Petrônio, que cantava, além de orgias, outros temas fornecidos pela urbe.

Elomar (MELLO, 2009b), que defende a tese de que “todo o mal vem da cidade”, diz considerar-se um anti-progressista “até certo ponto”. O progresso, para o compositor, só é “bom quando tem um limite”. A postura do compositor, em rechaçar o estilo de vida na cidade e a própria cidade, foi adotada ainda em tenra idade:

Desde que eu me entendi por gente, novinho, muito cedo eu descobri que a vida urbana, que o processo, o desenvolvimento urbano, o desenvolvimento técnico, a mentalidade tecnicista do século XX, ela é prejudicial (MELLO, 2009b).

De acordo com Elomar (MELLO, 2009b), os homens não precisam da cidade, como também não precisam de escola nem de universidade para perceber a existência de Deus, que, segundo o compositor, fez todos os seres, e “dita uma cartilha”, com normas éticas e morais aos homens: “A cidade não nos confere isso”.

Mas, utilizando a metáfora proferida por Elomar (MELLO, 2009b), por maior que seja o monturo, “sempre nasce um pé de abóbora, floresce um lírio”. Logo, o compositor não rechaça completamente a influência da urbe, da cidade. Mesmo porque, como o próprio poeta (MELLO, 2009b) afirma, “não seria justo que, na cidade, não tivesse nenhuma flor emergente que surgisse, desabrochasse”.

Elomar (MELLO, 2009b) revela que, na cidade, “o lugar em que está a sede do aprendizado”, teve contato com a produção cultural e artística europeia, um encontro que “jamais”, conforme o compositor, seria possível de ser realizado no campo. Na cidade, Elomar afirma que teve acesso a diversos livros e pôde frequentar as bibliotecas.

Segundo o compositor baiano, a urbe foi o local em que ele adquiriu “as chaves que abrem os portais de um relativo conhecimento que nós possamos ter aqui na terra” (MELLO, 2009b). O compositor refere-se ao conhecimento dos fenômenos físicos, químicos e da natureza. Quanto ao conhecimento “do criador, do

mundo, da espiritualidade”, não, porque a cidade “não é detentora dessas fechaduras”.

Foi na cidade o lugar em que Elomar teve conhecimento “da obra do belo criado pelo espírito humano”:

Se não fosse na cidade, eu jamais teria notícia de Miguel, Miguel Ângelo; os cavaleiros eternos, enquanto houver sol e lua; habitantes de “Fiorenze”: Dante, Petrarca, Leonardo da Vinci, Cavallini, todos os grandes artistas que nos deixaram legado na área da pintura, escultura, da música, poesia, literatura, do pensamento filosófico, da física, da matemática, da química, né? E todas as derivações do conhecimento clássico (MELLO, 2009b).

Embora Elomar (MELLO, 2009b) reconheça a aquisição de saberes nos dois lugares em que viveu, no campo e na cidade, ele diz não se considerar um sujeito híbrido. O compositor afirma que o significado da palavra híbrido, para ele, é o resultado do nascimento do burro, “que é filho do jegue com a égua”. Elomar, no decorrer da entrevista, pede que eu repita a pergunta e, após minha explicação, ele afirma que não há hibridéz. Elomar se considera “um observador *urbi et campi*”:

Eu me vejo como um historiador, um cronista que, a cavaleiro, percebe a bramura que existe entre essas culturas contraponentes, paradoxais, da sociedade roçariana versus cultura da sociedade urbanoides (MELLO, 2009b).

Essa posição de Elomar (MELLO, 2009b) é interessante, e, até certo, ponto surpreendente, porque, como compositor, ele se projeta em um ambiente externo ao de conflito entre os universos da cidade e do campo.

Ao assumir a função de observador, de historiador, Elomar (MELLO, 2009b), nega que a cidade e o campo estejam misturados e convivam nele, ao mesmo tempo. Provavelmente, a recusa aconteceu pelo fato de que o compositor pode ter considerado a palavra híbrido seguindo o exemplo do campo biológico citado por ele. Ora, se o burro, citado pelo Elomar (2009b), é resultado da mistura de jegue com égua, o resultado híbrido, quando fruto de dois elementos opostos, é um novo elemento completamente diferente dos dois que o formaram. Logo, se Elomar seguisse o raciocínio embasado nessa linha biológica, ao ser híbrido ele não mais

seria um sujeito nem urbanoide nem camponês, mas um outro sujeito, com uma nova constituição que ignorasse a influência do campo e da cidade.

No entanto, embora recuse o termo, percebemos, nesta seção, que as influências clássicas, por meio da literatura, artes plásticas, conhecimentos do campo da física e da química, surgem na cidade. E, no campo, o contato com a cultura popular aconteceu por meio da música popular, nordestina, dos menestres, andarilhos, e também dos costumes “campônios” (MELLO, 2009b), em meio à rotina pastoril, cuidando dos bichos, alimentando-os, cultivando a terra.

O diálogo entre o popular e o “culto” acontece, inicialmente, na trajetória de Elomar. Porém, antes de observar como essa mistura é produzida em sua proposta musical, é preciso discutir, na próxima seção, os conceitos sobre o que é “culto” e o que é popular.

### **3. O POPULAR E O “CULTO”**

O termo cultura popular, analisado nas ciências humanas e na Antropologia Social, possui diversos significados, que vão desde a negação do “saber” presente em alguns fatos, até a verificação de resistência contra a dominação de classes, segundo Arantes (1986).

Para uma primeira definição de “cultura”, Arantes (1986) utiliza o conceito de Aurélio Buarque de Hollanda: “saber, estudo, elegância, esmero”. No entanto, o significado da palavra não está resumido a este conceito. Todas as características de um sujeito, seus atos, sua culinária, sua forma de se vestir, sua linguagem, suas articulações comunicativas, rituais, crenças e sexo, enfim, “tudo nas sociedades humanas é constituído segundo os códigos e as convenções simbólicas a que denominamos ‘cultura’”, conforme Arantes (1985, p. 34).

Nas sociedades organizadas em classes, a “cultura” é produzida dentro do universo acadêmico a fim de produzir “um conhecimento” e “um gosto” que serão revelados às demais camadas sociais como exemplos de serem os mais “belos”, “corretos”, “plausíveis” e “adequados”, conforme Arantes (1986, p. 9). Desta forma, “ser culto” significa possuir bom gosto e razão.

O popular é nessa história o excluído: aqueles que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado; os artesãos que não chegam a ser artistas, a individualizar-se, nem a participar do mercado de bens simbólicos ‘legítimos’; os espectadores dos meios massivos que ficam de fora das universidades e dos museus, ‘incapazes’ de ler e olhar a alta cultura porque desconhecem a história dos saberes e estilos (CANCLINI, 2008, p. 205).

Desde o início da Reforma Protestante, segundo Martín-Barbero (2008, p. 33), é organizada a busca de um novo sistema que legitime o poder político. Embora esteja ligado à defesa de alguns valores populares e direitos, o povo é visto como ameaçador às instituições políticas.

Ao mesmo tempo em que os ilustrados observam no povo características como “superstição, ignorância e desordem”, elementos que os ilustrados desejavam ter sido superados, o povo aparece no discurso ilustrado como “a condição de possibilidade de uma verdadeira sociedade”, segundo Martín-Barbero (2008, p. 34).

A descoberta do povo como “produtor de riquezas” não será respondida com leis, mas, sim, com filantropia, articulando estratégias de justiça, mas sem desenvolver no povo “as paixões obscuras que o dominam”, afirma Martín-Barbero (2008, p. 34).

A invocação do povo, para Martín Barbero (2008, p. 35, grifos do autor), legitima o poder da burguesia no momento em que “essa invocação *articula* sua exclusão da cultura”. Este é o processo de criação das categorias “do culto” e “do popular”, do popular como “inculto”, designando “um modo específico de relação com a totalidade do social”. Ou seja,

a da negação, a de uma identidade reflexa, a daquele que se constitui não pelo que é, mas pelo que lhe falta. Definição do povo por exclusão, tanto da riqueza como do “ofício” político e da educação (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 35).

Atualmente, o preconceito entre o popular e o erudito é rechaçado no universo acadêmico. No entanto, para Martín-Barbero (2008, p. 111), “há bem pouco tempo” o popular era a tal ponto analisado como o contrário do culto, “que seria automaticamente descartado de tudo aquilo que cheirasse à ‘cultura’”. Os livros de história abordavam a forma de se vestir, as comidas, a música ou como os ricos constituíam suas casas. Ao abordar os pobres, os livros “somente nos falavam de sua estupidez ou de suas revoltas, sua exploração, seu ressentimento e seus levantes: tudo isso sem cotidianidade, é claro, sem sensibilidade”. Para Canclini (2008, p. 301),

ser culto em uma cidade moderna consiste em saber distinguir entre o que se compra para usar, o que se rememora e o que se goza simbolicamente. Requer viver o sistema social de forma compartimentada. Contudo, a vida urbana transgride a cada momento essa ordem. No movimento da cidade, os interesses mercantis cruzam-se com os históricos, estéticos e comunicacionais.

No campo da arte, literatura, música e artes plásticas, os artistas ganham autonomia, desvinculando-se da política e da religião, na passagem do século XVIII para o XIX, devido à modernidade (ORTIZ, 2000). As obras não se resumem apenas às decorações de Igrejas e conventos e os temas não estão resumidos à luta entre

aristocracia e burguesia iluminista. O artista independente, criador de suas próprias propostas, passa a ser julgado por aspectos estéticos, e não mais por questões políticas, religiosas e comerciais.

Além dos “valores intrinsecamente artísticos”, a legitimidade cultural está associada a uma determinada classe social, conforme Ortiz (2000, p. 186).

Muito do debate sobre ‘cultura burguesa x cultura proletária’, ‘cultura erudita x cultura popular’, ‘bom gosto x massificação’, apesar da redução que essas polaridades induzem, resulta da vinculação da cultura a um tipo específico de dominação. Valores e disponibilidades estéticas, que se reproduzem com as instituições que os socializam entre o grande público.

Os indivíduos podem ser hierarquizados, portanto, conforme Ortiz (2000, p. 186), como possuindo mais cultura do que outros, porque o universo erudito funciona como uma “escala em relação à qual os gostos e as pessoas são aferidos”.

A exata separação entre o que é erudito, o que é popular e o que é massivo é tão difícil de ser afirmada, que Canclini (1984, p. 49) chega a indagar: “É possível traçar fronteiras que separem nitidamente as obras elitistas das de massas, e a ambas, das populares?”.

O caráter popular da arte não depende apenas da quantidade de espectadores que contemplam uma manifestação artística. É preciso considerar, também, as três etapas do processo artístico, (CANCLINI, 1984): produção, distribuição e consumo.

O sentido de elitista, de massa ou popular, segundo Canclini (1984), está relacionado à maneira como são realizadas as etapas de produção, distribuição e consumo, bem como a participação ou exclusão das classes sociais no conjunto do processo.

A arte elitista, de acordo com Canclini (1984, p. 49), é originada da burguesia e privilegia o momento da produção, compreendida como criação individual. O artístico é realizado no gesto do criador, de forma inapreensível, e substancializa-se na obra, que, por isso, é fetichizada. A estética das “belas artes” julga a distribuição como “um acessório posterior à obra, que não modifica sua essência”. A função do espectador é “recolher-se, elevar-se, colocar-se em atitude de contemplação” para

observar o que é revelado pelo criador. O valor supremo da arte elitista é a originalidade.

Segundo Canclini (1984, p. 49), a arte, para as massas, é engendrada pela classe dominante ou por “especialistas a seu serviço”, e tem como objetivo a divulgação da ideologia burguesa ao proletariado e às camadas médias, além de render lucros aos donos dos meios de difusão:

Tem como centro o segundo momento do processo artístico, a distribuição, tanto por razões ideológicas como econômicas: interessa-lhe mais a amplitude do público e a eficácia na transmissão da mensagem do que a originalidade da produção ou a satisfação de reais necessidades dos consumidores. Seu valor supremo é a sujeição feliz (CANCLINI, 1984, p. 49).

A arte popular, para Canclini (1984, p. 49), é definida como aquela que é produzida pela classe trabalhadora ou por artistas que representam seus interesses e objetivos. A tônica é direcionada para o consumo não mercantil, na utilidade prazerosa e produtiva dos objetos criados, não em sua originalidade ou no lucro gerado com a venda. A difusão e a qualidade da produção estão subordinadas à satisfação de “necessidades do conjunto do povo”.

Segundo Canclini (1984, p. 50, grifos do autor), a arte popular é “arte *de libertação*”, e deve utilizar recursos como “sensibilidade”, “imaginação”, “conhecimento” e “ação”. O valor supremo é “a *representação e a satisfação solidária dos desejos coletivos*”.

Os produtos gerados pelas classes populares costumam ser mais representativos da história local e mais adequados às necessidades presentes do grupo que os fabrica. Constituem, nesse sentido, seu patrimônio próprio. Também podem alcançar alto valor estético e criatividade, conforme se comprova no artesanato, na literatura e na música de muitas regiões populares (CANCLINI, 2008. p. 196).

O popular, para Martín-Barbero (2004, p. 120), não é “homogêneo”. Portanto, não se deve analisá-lo sem considerar o “ambíguo” processo em que hoje se produz. O “*popular como memória*” está relacionado à memória de outra matriz cultural “amordaçada” e “negada”, que emerge em práticas nas “praças de mercado rural e urbano da América Latina, nos cemitérios, nas festas de pequenas cidades e

de bairros”. Nessas práticas, “é possível achar certas senhas de identidade mediante as quais se expressa, se faz visível, um discurso de resistência e de réplica ao discurso da burguesia”.

Concernente a essas práticas, Martín-Barbero (2004, p. 120) observa que pequenas pesquisas já concluíram que esta memória popular obtém seu sentido não a partir de uma busca por uma “recuperação nostálgica”, mas movida por necessidade de oposição ao outro discurso que a “denega” e diante do qual se estabelece “uma luta desigual” que remete ao conflito entre classes, e também ao “conflito entre a economia da abstração mercantil e a do intercâmbio simbólico”.

Além de conceituar o “*popular como memória*”, Martín-Barbero (2004, p. 120) também o distingue do “*popular-macijo*” ou popular massivo. A *cultura maciça* ou cultura massiva, para Martín-Barbero (2004, p. 121), é a “negação do popular” na medida em que é engendrada para o controle e a massificação das massas, compondo uma “cultura que tende a negar as diferenças verdadeiras, conflitivas, reabsorvendo e homogeneizando as identidades culturais de todo tipo”.

No que tange à opinião de Elomar (2009b) sobre as massas, ele é radical: “Eu não gosto da massa. Eu tenho pena e dó da massa, que é meu dever de cristão, pela brutalidade dela”. As pessoas que não se encaixam no perfil intelectualizado, nem no perfil do homem do campo, segundo Elomar, não compõem o seu público. O compositor chega a se referir ao termo massas como “classe média econômica”, mas, em seguida, muda o termo para “classe média cultural”. De acordo com o compositor, o meio campo intelectual não gosta de suas músicas:

É justamente a parte do grupo, a parte da sociedade, a parte do grupo social que [...] é mais presa fácil do sistema [...]. Esse meio é público desse produto, desses meios de comunicação [...]. Essa gente que absorve essa cultura desse meio, desse grupo que eu citei, não pertence à elite minha. Minha elite é gente miudinha demais intelectualmente ou grande demais (MELLO, 2009b).

Ao ser questionado se esse grupo que não tem contato com a sua obra é a massa, o compositor afirma desconfiar que sim: “A canalha é a massa que jamais terá acesso à minha música, à minha obra” (MELLO, 2009b).

Ao analisar as massas, Baudrillard (1985, p. 12) afirma que elas são “sem atributo, sem predicado, sem qualidade, sem referência”. Segundo o autor, as massas sempre resistiram à “comunicação racional”. O desejo das massas, que

nunca estão interessadas em questões intelectuais, é apenas consumir o “espetáculo”:

Nenhuma força pôde convertê-las à seriedade dos conteúdos, nem mesmo à seriedade do código. O que se lhes dá são mensagens, elas querem apenas signos, elas idolatram o jogo de signos e de estereótipos, idolatram todos os conteúdos desde que eles se transformem numa seqüência espetacular (BAUDRILLARD, 1985. p. 14-15).

A concepção de Baudrillard (1985) sobre o comportamento das massas é ainda mais radical do que a ideia defendida por Elomar, pois o autor nem ao menos considera que as massas sejam sujeito:

As massas não são mais uma instância à qual se possa referir como outrora se referia à classe ou ao povo. Isoladas em seu silêncio, não são mais sujeito (sobretudo não da história), elas não podem, portanto, ser faladas, articuladas, representadas, nem passar pelo “estágio do espelho” político e pelo ciclo das identificações imaginárias (BAUDRILLARD, 1985. p. 23).

Elomar (MELLO, 2009b) revela-se um entusiasta das análises do filósofo espanhol Ortega y Gasset cuja descrição do homem-massa, conforme Wolf (1999, p. 24), é “a antítese da figura do humanista culto”. Essa visão arcaica defendida por Ortega y Gasset, considera a massa como incapaz de produzir avaliações sobre sua condição, “mas que se sente ‘como toda a gente’ e, todavia, não se aflige por isso, antes se sente à vontade ao reconhecer-se idêntico aos outros” (GASSET *apud* WOLF, 1999, p. 24).

O poeta (MELLO, 2009b) faz questão de considerar o filósofo espanhol como um de seus totens intelectuais: “Ortega é um fantástico, nessa questão de trabalhar as massas, a brutalidade que é a massa”.

Retomando Martín-Barbero (2004, p. 121), massivo é a “imagem que a burguesia faz das massas”. As massas devem interiorizar a imagem de si mesmas para que, diariamente, legitime-se a dominação da burguesia, que, desde finais do século XVIII, articula seu projeto histórico ao povo, a partir do momento em que concedeu a si própria um projeto de “classe universal”. O massivo é também “mediação histórica do popular”, pois seus “conteúdos”, “expressões populares”,

“expectativas”, “sistema de valores”, o “gosto” popular, estão formados pelo massivo.

Para Canclini (1987, p. 77), o que o que pode auxiliar a identificar o caráter popular de uma prática artística é que esta “forme e expresse a consciência compartilhada de um conflito e contribua para superá-lo”:

É isso que diferencia a cultura popular da cultura de massas, na qual não há interação recíproca entre produtores e consumidores e, portanto, não pode incluir a solidariedade; na qual as necessidades reais da maioria são encobertas ou substituídas em função dos objetivos mercantis da burguesia e, na qual, se neutraliza toda reação do consumidor.

Canclini (1984, p. 50) explica que a divisão entre os três níveis, arte popular, arte para as massas e arte de elites ficaria “incompleta”, se não fosse relevado que os níveis não agem de forma separada, com total autonomia. Os níveis influenciam-se reciprocamente por meio da intercomunicação entre as classes sociais nas sociedades modernas e também pelo fato de que a arte de elites e arte para as massas “pertencem a uma mesma indústria cultural”.

A fluidez com que as mensagens artísticas tramitam dos canais de elite para os de massa e para os populares, ou ao contrário, segundo Canclini (1984, p. 50), “demonstra a dificuldade de separar de forma maniqueísta o popular e o que não é”. O autor exemplifica o hibridismo da mensagem artística com o exemplo da arte pop, em que os meios de comunicação de massa criaram uma iconografia urbana, como as garrafas de Coca-Cola e os rostos de estrelas de cinema, e alguns artistas de elite se apropriaram dessas iconografias em suas produções. Existem casos, de acordo com Canclini (1984, p. 50), em que “a mistura de componentes populares, de massa e elitistas não é tão fácil de distinguir e, inclusivamente, não deve ser condenada”.

Para Canclini (2008), podemos observar que a condenação por parte dos tradicionalistas é constante. Tanto que articular estratégias de hibridismo é considerado um pecado ainda maior do que não freqüentar espaços culturais como os museus, praticamente freqüentados por membros da elite, dos setores considerados “cultos”:

O pior adversário não é o que não vai aos museus nem entende a arte, mas o pintor que quer transgredir a herança e põe na Virgem um rosto de atriz, o intelectual que questiona se os heróis celebrados nas festas pátrias realmente o foram, o músico especializado no barroco que o mescla em suas composições com o *jazz* e o *rock* (CANCLINI, 2008. p. 193, grifos do autor).

Em sua proposta musical, Elomar vai promover uma série de hibridações que envolvem lingüística, música e, até mesmo, a própria realidade do sertão versado em suas composições. Conforme mostraremos a seguir, é possível observar os processos híbridos e o diálogo entre o popular e o culto já nas primeiras obras do compositor.

### 3.1 CANCIONEIRO E MÚSICAS CLÁSSICAS

Desde o seu primeiro disco, em 1972, “...Das Barrancas do Rio Gavião”, Elomar Figueira Mello já demonstrava a sua inusitada proposta de produção poética e musical. A partir do dialeto “sertanezo”, nomeado desta forma pelo próprio compositor, Elomar passou a versar sobre as histórias do “sertão profundo” (MELLO, 2008) e dos sujeitos que constituem esse espaço:

Vô cantá no canturi primero  
as coisa lá da minha mudernage  
qui mi fizeram errante e violêro  
(O Violêro, *Das Barrancas do Rio Gavião*, 1972).

Ao compor como um sertanejo, como podemos observar por meio das apropriações de variações linguísticas citadas no excerto poético acima, em uma linguagem próxima à do Brasil quinhentista, Elomar, logo nestes primeiros versos, já anuncia ao ouvinte a sua proposta: cantar “as coisa lá da minha mudernage” (MELLO, 1972).

O poeta, em apenas três versos, apresenta-se e ainda dispara uma fina ironia, por meio do neologismo “mudernage”. O poeta junta o “muderno”, que é uma variação do substantivo “moderno”, com o sufixo “age”, típico da língua francesa.

A aproximação entre o sertão e a França revela-se, novamente, na letra de outra música, *Peão na Amarração*. O poeta versa sobre um peão que, enquanto está laçando um boi, cumprindo sua atividade cotidiana, também está pensando na sua condição de ser humano: é um peão filósofo. Assim, no meio da letra, o sujeito sertanejo da letra compara a sua rotina com o enredo da fábula *A Cigarra e a Formiga*, do escritor francês Jean de La Fontaine:

Cumo a cigarra e a formiga  
Vô levanu meu vivê  
Trabaiano pra barriga  
E cantano intê morrê  
(Peão na Amarração, *Parcelada Malunga*, 1980).

Como pode o autor, em seu processo versificacional, dialogar com o homem sertanejo, distante geográfica e economicamente dos grandes centros culturais, em uma outra língua, que, historicamente, foi a língua vernácula de Voltaire, Dennis

Diderot, Gustave Flaubert, enfim, dos maiores intelectuais, literatos e filósofos da história da humanidade?

Elomar, além de aproximar as realidades do sertão com às fábulas de La Fontaine, faz com que a mistura de elementos no glossário disponibilizado no encarte dos discos seja um instrumento quase essencial para compreender a gravação. Já nos concertos, o compositor é responsável por esclarecer o enredo de seus versos<sup>6</sup>:

[...] em face da 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 público, eu costumo fazer uma ligeira preleção para dar assim uma chave melhor para penetrar na história que a gente 'tá propondo (MELLO, 1984).

O dialeto de Elomar pode causar certa estranheza aos “urbanoides” (MELLO, 2009b) que escutam os discos ou assistem a uma apresentação pela primeira vez. O difícil, em Elomar, não está apenas no resultado do seu labutar poético, mas também no outro, no ouvinte, o receptor da poesia elomariana. No entanto, a linguagem possibilita ao homem sertanejo compreender de forma clara e assimilar a mensagem transmitida pelo compositor.

Para Elomar (2009b), o seu público é composto por dois tipos de pessoas: o “peãozinho lascado de baixo”, que é atraído pela temática das canções e pela linguagem dialetal, e os intelectuais das áreas de Antropologia, Sociologia, História e Letras.

Meu público é elite, uma elite pesada, que vai de um catedrático de História, de Antropologia, de Letras, da USP, da UFBA, do Rio de Janeiro, a um simples mecânico da Rio-Bahia, com as unhas atoladas de graxa, a um simples vaqueiro do campo, a um pequeno barqueiro da feira de Conquista (MELLO, 2009b).

Elomar, por meio do dialeto “sertanezo”, estabelece uma comunicação com o sujeito do campo, sem dificultar ou impossibilitar a compreensão da mensagem por seus conterrâneos, quando assume seu papel como artista, cantor e compositor.

---

<sup>6</sup> Fala do compositor durante apresentação no Teatro Castro Alves, na Bahia. A explicação de Elomar antecede a execução da música *Faviela*.

O problema da comunicação entre representantes de comunidades discursivas heterogêneas é abordado no conto “Famigerado”, que integra a obra *Primeiras Estórias*, de Guimarães Rosa (2005). Na estória, o tenebroso cavaleiro Damázio, um “homem perigosíssimo” chega à casa do narrador, após cavalgar por três léguas, acompanhado por outros três cavaleiros. Estes permanecem como reféns, visto que chamaram Damázio de “famigerado”. Ao narrador, o cavaleiro, “com dezenas de carregadas mortes”, indaga o significado desta palavra (ROSA, 2005, p. 57).

Insatisfeito com a resposta de que “famigerado é inóxico, é ‘célebre’, ‘notório’, ‘notável’”, Damázio cobra uma resposta mais compreensível: “Pois... e o que é que é, em fala de pobre, linguagem de em-dia-de-semana?”. Somente dessa forma, a personagem – narrador – que domina a norma padrão, finalmente responde e se faz compreender: “Importante” (ROSA, 2005, p. 58).

Bagno (2000, p. 17), ao investigar as variações linguísticas e os preconceitos relacionados aos dialetos, afirma que muitos estudos, empreendidos por diversos pesquisadores, demonstram que a transmissão de uma mensagem nem sempre resulta na sua compreensão, devido ao uso de linguagem.

Os falantes das variantes linguísticas, de acordo com Bagno (2000, p. 17), têm dificuldades sérias para compreender as mensagens enviadas pelo poder público, que se apropria exclusivamente da língua padrão:

Muitas vezes, os falantes das variedades lingüísticas desprestigiadas deixam de usufruir diversos serviços a que têm direito simplesmente por não compreenderem a linguagem empregada pelos órgãos públicos (BAGNO, 2000, p. 17).

O problema da compreensão está relacionado, intrinsecamente, a um problema social. A ideia de que a norma padrão é a única forma de linguagem existente no Brasil é equivocada, preconceituosa e ignorante no que concerne à diversidade dialetal:

A concepção que se tem do país é a de que se fala uma única língua, a língua portuguesa. Ser brasileiro e falar o português (do Brasil) são, nessa concepção, sinônimos. Trata-se de preconceito, de desconhecimento da realidade ou antes de um projeto político – intencional, portanto – de construir um país monolíngüe? (OLIVEIRA, 2000, p. 83).

Concomitantemente, na poesia elomariana há um diálogo com uma linguagem erudita, estabelecido por Elomar Figueira Mello, que pode ser contemplado nas expressões antigas apropriadas, como “cerúleas”, “tresloucados”, “dissipados”, “estelares” e “apois”, de acordo com Simões (2009, p. 5-6). Para a pesquisadora, estas palavras remetem à literatura produzida entre os séculos XVI e XIX,

[...] por isso documentam um forte domínio vernáculo do poeta, decorrente da sua condição de leitor contumaz de nossa literatura ancestral [...]. / Também são encontradas no texto em estudo estruturas sintagmáticas requintadamente construídas, à moda de Camões: eis-me a navegar por cerúleas regiões onde ao avaro e ao impuro não é dado entrar // extintos céus & infindas sendas — anteposição do adjetivo // pois não transmudei-me ao reino dos cristais// vivem a mentir // vivem a enganar // a iludir — infinitivo preposicionado, etc.

Pesquisadores debruçados sobre o material de Elomar costumam elevar o compositor estabelecendo comparações com escritores canônicos, como Guimarães Rosa (SCHOUTEN, 2005) e Alberto Caeiro (SIMÕES, 2009) – heterônimo de Fernando Pessoa, considerado um dos maiores escritores da língua portuguesa. De acordo com Simões (2009, p. 1), o poeta Fernando Pessoa pode ser resgatado para uma conversa sobre Elomar, “simplesmente por ambos reunirem a sensibilidade aguda, a argúcia no uso das palavras e a capacidade de guardar rebanhos”.

Se, nas letras, Elomar vai do sujeito do campo até Camões (SIMÕES, 2009), nas melodias minuciosamente trabalhadas, arranjadas, repletas de variações de tons, engendra uma proposta que o diferencia das demais produções musicais massificadas, cujas melodias predominantes costumam repetir-se encaixadas em fórmulas clichês, nas programações radiofônicas.

Em determinadas obras elomarianas, é possível encontrar os cantos gregorianos e a antífona, gênero musical executado pelos hebreus, durante as celebrações religiosas realizadas em sinagogas clássicas, durante o tempo de rei Salomão. Elomar foi influenciado pela antífona ainda em tenra idade, por meio dos cultos que frequentava junto com sua família.

É na companhia do violão, um instrumento popular, que o compositor escreveu suas obras, que renderam parcerias com cantores, como Geraldo Azevedo, Vital Fariaz e Xangai, e até com o pianista brasileiro Arthur Moreira Lima,

reconhecido, mundialmente, como o maior intérprete do compositor polonês Frédéric Chopin.

Dessa forma, a discografia de Elomar é composta, praticamente, por músicas gravadas com violões e delicados arranjos de flautas transversais, e um álbum produzido com participação de orquestra e cantores líricos, o *Elomar em Concerto*, de 1989. Neste álbum, o maestro brasileiro Jaques Morelembaum assina a direção musical e é o responsável pela regência.

No site (MELLO, 2009a) oficial do compositor, os gêneros musicais estão distribuídos em suas seções: “Músicas Cultas” e “Cancioneiros”. Em “Músicas Cultas”, considerada pelo próprio Elomar como sendo “a expressão máxima da arte” (MELLO, 2009b). O poeta classifica seus concertos compostos para violão e orquestra, piano e orquestra, sax alto e piano, uma dúzia de peças apenas para o violão, além de uma sinfonia, 11 antífonas, 4 galopes estradeiros, e 11 óperas.

Fugindo do modelo europeu, as óperas de Elomar (2009b) abordam “as histórias que a gente conta sobre o sertão, sobre a vida, sobre as nossas circunstâncias”.

De acordo com Simões (2006), só é possível analisar 5 óperas de Elomar, *A Carta*, *A Casa das Bonecas*, *Faviela*, *Auto da Catingueira* e *O Retirante*, porque as outras óperas, *Os Poetas São Loucos as Conversam com Deus*, *O Peão Mansador*, *Lanceiros Negros* e *De Nossas Vidas Vaporosas*, ou estão em fase de produção ou tiveram seus manuscritos perdidos<sup>7</sup>.

Ao apropriar-se da antífona, o compositor confere ao estilo musical uma “dimensão mais ampla, sinfônica” (MELLO, 2009b), compondo para as pequenas e grandes orquestras, e que chega a atingir a duração de 40 minutos.

Percebendo a falta de formação cultural das novas gerações em prestigiar a música clássica (MELLO, 2009b), Elomar criou, então, o que ele denominou de galope estradeiro. Os galopes estradeiros são sinfonias concisas, sempre divididas em três movimentos, que significam o trajeto de um cavaleiro, cavalgando pelas estradas do sertão, desde o momento em que ele inicia o trajeto, passando pelo seu momento de descanso e, por fim, cumprindo o derradeiro percurso do a ser cumprido. O tempo da música é conduzido pelo ritmo do cavalgar do cavaleiro.

---

<sup>7</sup> Concernente aos manuscritos perdidos, Simões (2006) não entra em detalhes sobre os motivos que resultaram na perda dos originais.

De acordo com Simões (2006), a proposta de Elomar acrescenta novidades na ópera nacional:

Elomar atualiza a ópera brasileira ao lhe dar o colorido lingüístico, característico da cultura nela retratada. Fala, ao mesmo tempo, com o homem que vive e presencia as vicissitudes do Nordeste e como o artista que se distancia do mundo para poder transformá-lo em puro gozo estético. (SIMÕES, 2006. p. 57-58).

Na seção “Cancioneiro”, Elomar reúne as oitenta canções escritas em sua trajetória, canções de 3 a 5 minutos, como *O Violêro* (1972), *Curvas do Rio* (1978) e *Chula no Terreiro* (1978). As músicas do “Cancioneiro” (MELLO, 2009b) foram compostas para o formato voz e violão, com acompanhamento de orquestra. A maioria destas músicas já está gravada. Apenas uma pequena parte permanece inédita.

Além da mistura nos segmentos da música e lingüística que a proposta artística de Elomar envolve, há, também, um convívio harmonioso do universo do sertão com um universo paralelo estagnado na Idade Média.

A música *Chula no Terreiro* (1978), que integra o “Cancioneiro”, antes mesmo do início da música nos remete a uma viagem no tempo para, aproximadamente, seis séculos atrás. A *Chula*, segundo Tânia Pacheco, que produziu o glossário do álbum *Na Quadrada das Águas Perdidas* (1978), é um canto clássico da Península Ibérica. Este gênero musical teria chegado aqui no país, devido à presença dos portugueses que, antes de chegarem ao Brasil, no século XVI, passaram pela África do Sul.

A letra fala sobre um cantador que, após mudar-se para “Son Paulo”, regressa ao sertão e, ouvindo os cantadores em uma roda, fica sabendo dos destinos de seus companheiros, os “malungos”, termo da linguagem catingueira para definir os companheiros (SCHOUTEN, 2005).

De acordo com Moreira (2004), a temática da ausência dos companheiros em *Chula no Terreiro* remete às cantigas de amigo medievais. Moreira (2004) ainda aponta dois recursos tradicionais das cantigas de amigo apropriados por Elomar nesta poesia: o paralelismo e o refrão, na expressão “ai sodade”. Sertão e Idade Média, portanto, estão misturados em *Chula no Terreiro* (1978).

Retomando o enredo de *Chula no Terreiro* (1978), a mediação entre os cantadores e o emigrante, realizada por meio de viola e conversação, acontece por meio de uma espécie de “jornal falado”, termo definido por Pacheco (1978, p. 8).

O “jornal falado”, a cantoria, é uma das marcas da comunidade sertaneja, que, geralmente, não possui acesso aos jornais impressos das capitais, das metrópoles, e também não sabe ler nem escrever. A cantoria é, portanto, um jornal universal e democrático.

A forma de se manter informado dos personagens de Elomar, em *Chula no Terreiro* (1978), remete-nos aos lavradores anarquistas de Andaluzia, analisados por Martín-Barbero (2008, p. 154). Os “rudes lavradores”, mesmo sem saber ler, costumavam adquirir as edições dos jornais impressos a fim de que algum conhecido fizesse a leitura para os membros de sua família, todos reunidos em um mesmo grupo, escutando, recebendo a notícia e estabelecendo comunicação. De acordo com Martín-Barbero (2008, p. 154),

trata-se de uma “leitura oral” ou auditiva, muito distinta da leitura silenciosa do letrado, tanto como nos modos de difusão e aquisição do que se lê. Porque ler para os habitantes da cultura oral é escutar, mas essa escuta é sonora. Como a dos públicos populares no teatro e ainda hoje nos cinemas de barro, com seus aplausos e assobios, seus soluços e suas gargalhadas. Leitura, enfim, na qual o ritmo não marca o texto, mas o grupo, e na qual o lido funciona não como ponto de chegada e fechamento do sentido, mas, ao contrário, como ponto de partida, de reconhecimento e colocação em marcha da memória coletiva, uma memória que acaba refazendo o texto em função do contexto, reescrevendo-o ao utilizá-lo para falar do que o grupo vive.

Em sua exposição, Martín-Barbero (2008) recorre à literatura para provar que até mesmo durante o período medieval, em que a leitura era uma atividade praticamente exclusiva da classe burguesa, membros da sociedade menos abastada também se organizavam em grupos, a fim de escutar uma leitura.

Martín-Barbero resgata um excerto de Dom Quixote, escrito pelo espanhol Miguel de Cervantes, no século XVI. Em um dos momentos do capítulo intitulado “Que trata do que sucedeu a todo rancho de Dom Quixote” estão reunidos um casal de vendeiros e sua filha, Maritornes, e outros personagens, todos debochando da loucura do protagonista da obra.

Dirigindo-se ao grupo, após observar que, nem Dom Quixote, nem Sancho Pansa estão presentes, o vendeiro fala sobre o prazer que ele mesmo possui em ouvir as leituras das novelas de cavalaria.

Recolhem-se aqui nas sestãs muitos segadores, e sempre entre eles há algum que saiba ler; agarra-se num destes livros, poma-nos à roda dele mais de trinta, e ouvimo-lo com tamanho gosto, que é como lançarmos um milheiro de cãs fora (SAAVEDRA, 2004. p. 209-210).

Tal como em Andaluzia e na sociedade medieval de Cervantes, o grupo dos sertanejos, versado por Elomar, também se organiza para receber a informação de uma forma oral. Apenas alguns sujeitos, tanto na Idade Média quanto no sertão, dominam a leitura. Existe, portanto, uma aproximação entre o universo do sertão e o universo da Idade Média, por meio de costumes em comum. As duas sociedades não são, para Elomar, distantes entre si, concernentes ao processo de recepção da informação escrita.

O emaranhado de hibridações produzidas por Elomar, em sua proposta musical, une, conforme observamos nessa seção, a gramática “cultura” às variações linguísticas, a música erudita à música popular, e também resgata características da Idade Média, misturando-as com a realidade do sertão.

Na próxima seção, o hibridismo cultural será analisado na trajetória dos personagens versados por Elomar, um tradutor do “sertão profundo” (MELLO, 2008).

#### 4. HIBRIDISMO NOS PERSONAGENS DE ELOMAR FIGUEIRA MELLO

Cantar a identidade do povo sertanejo, segundo Elomar (2009b), é o cerne da sua proposta como compositor:

A proposição minha, aprioristicamente, e te digo mais, precipuamente, ela propõe cantar a cultura de um povo que se identificava pelo menos. Está entendendo? Que se identificara, num pretérito até mais que perfeito. Está entendendo? Por intermédio das minhas lembranças, das minhas vocações, daquele passado, digamos assim, bonito, glorioso em que existia aquela nação sertaneza, qual existia, existia, comungando os mesmos valores. Mas, hoje, infelizmente, eu ainda, eu canto hoje, hoje não é mais possível (MELLO, 2009b).

Para o compositor, “o homem do campo perdeu totalmente a sua identidade” (MELLO, 2009b). Elomar defende a sua afirmação, citando as transformações ocorridas na educação, nas constituições das festas organizadas nos povoados, no comportamento dos sujeitos, bem como os produtos adquiridos por eles, e, até mesmo, na tecnologia que chega ao campo, como no caso da energia elétrica levada à caatinga.

Há cerca de doze anos, Elomar, conforme relata em entrevista (MELLO, 2009b), foi a uma festa realizada em um povoado, no campo. Ao estacionar sua camionete, notou os meios de transporte utilizados pelas pessoas: dois jumentos, um burro e cerca de cento e cinquenta motos. Um cenário diferente do que costumava observar em anos anteriores, quando as pessoas utilizavam burros, jumentos e cavalos para chegarem à festa.

As moças, os jovens apresentavam “um modus vivendis urbanoide”, de acordo com Elomar (MELLO, 2009b), e exibiam bonés, usavam a roupa e o calçado o sapato “da novela”. De acordo com o compositor, pessoas que, “passando fome para poder exhibir um luxo”, chegariam em suas casas, após a festa, e teriam “duas tripas penduradas na corda para comer”.

Para Elomar (MELLO, 2009b), é o resultado do trâmite que envolve o sujeito do campo com a cidade: “O peão vai para São Paulo, trabalha, traz os maus hábitos, os maus costumes de lá, traz cá para a caatinga, chega na festa, ele exibindo os novos costumes”. No entanto, o próprio compositor, ao dirigir uma camionete,

também protagonizava a reconfiguração daquele cenário, por meio do mesmo “modus vivendis urbanoide” (MELLO, 2009b) alvo de suas críticas.

“Aquela nação sertaneza”, a que Elomar (MELLO, 2009b) faz referência no último excerto, teria sofrido alterações nos “valores” comungados por seus representantes. O compositor também afirma que constatou mudanças de “década em década”, durante sua vida. Mas, a “nação sertaneza” não foi a única a ter seu comportamento e sua constituição modificados.

A maioria dos países da América Latina, a partir dos anos 1920, passa a reorganizar suas economias e reajustar suas estruturas políticas (MARTÍN-BARBERO, 2008). É o momento em que a industrialização surge para substituir as importações, solidificar o mercado interno e gerar mão-de-obra. Este cenário é decisivo para a intervenção do Estado, que investe em transporte e comunicações.

Segundo Martín-Barbero (2008, p. 217), desde as lutas pela independência dos países da América Latina até a reformulação do imperialismo no início do século XX, conflitos internos ou de estratégias de divisão promovidas por novas metrópoles resultavam no “rompimento quase permanente das precárias formações nacionais”.

Por meio de diversas línguas europeias, de acordo com a análise de Ortiz (2000, p. 44), até o século XIX, “nação” era um termo utilizado em sentido restrito: “lugar, a terra onde se nascia”, ‘comunidade particulares’ (nações de comerciantes), ‘estamento’”. Nesses casos, embora os significados sejam variados, identifica-se um universo bem específico, particular a um conjunto pequeno de pessoas: “a província natal em contraposição ao que se encontra fora dela”. A ideia dessa “nação” é parecida com a proposta de Elomar.

Possuir uma identidade, segundo Canclini (2008), equivalia a integrar uma nação, uma entidade espacialmente delimitada, em que os elementos compartilhados pelos habitantes, como língua, costumes e objetos, marcariam diferenças nítidas concernente aos demais.

A “transnacionalização” da cultura e da economia modificou esse modo de legitimar a identidade, analisa Canclini (2008, p. 45):

A noção mesma de identidade nacional é erodida pelos fluxos econômicos e comunicacionais, pelos deslocamentos de migrantes, exilados e turistas, bem como pelos intercâmbios financeiros multinacionais e pelos repertórios de imagem e informação distribuídos por todo o planeta por jornais e revistas, redes de televisão e internet.

O projeto de construção da “Nação moderna”, de acordo com Martín-Barbero (2008, p. 221), surge “baseado na idéia de uma *“cultura nacional”*, que seria a síntese da particularidade cultural e da generalidade política, da qual as diferentes culturas étnicas ou regionais seriam expressões”.

O novo nacionalismo, segundo Martín-Barbero (2008, p. 221), “incorpora o povo”, fazendo com que a diversidade legitime a *“unidade da Nação”*. As fragmentações que resultaram em lutas regionais ou federais no século XIX são superadas, estabelecendo comunicação entre o centro e várias regiões, por meio de telefones, rádio, rodovias, estradas de ferro.

Antes da existência deste “sistema moderno de comunicação”, os países eram “desconectados” entre si, as regiões não estabeleciam comunicação e também não dialogavam com a própria capital, afirma Ortiz (1994, p. 44).

Na América Latina em geral, para Martín-Barbero (2008, p. 221), a ideia de modernização que orientou as mudanças não foi um movimento de “aprofundamento de independência”, mas de *“adaptação econômica e cultural”*. Assim,

desejava-se ser uma Nação a fim de obter-se uma identidade, mas tal obtenção implicava sua *tradução* para o discurso modernizador dos países hegemônicos, porque só nos termos desse discurso o esforço e os êxitos eram avaliáveis e validados como tais (Martín-Barbero, 2008, p. 222).

O surgimento da modernidade, compreendida por Ortiz (2000, p. 45) como uma “organização social à qual corresponde um estilo de vida, um modo de ser”, em que “o mundo industrial reformula as condições anteriores, implicando a rearticulação do próprio tecido social”, sustenta a constituição da nação:

A nação rompe com o isolamento do local. Os homens que viviam marcados pela realidade de seus *paeses*, de mais províncias, são integrados a uma entidade que os transcende. O camponês, o operário, o cidadão deixam de se definir pela sua territorialidade imediata para se transformarem em francês, inglês ou alemão. Nesse sentido, a formação da nação pode ser lida como um processo de desenraizamento (ORTIZ, 2000. p. 45).

Em meio ao “desmantelamento de projetos nacionais”, ao processo de desindustrialização ou ao abandono de regiões, segundo Canclini (2008, p. 97), a opção do desenvolvimento não está limitada ao globalizar-se ou defender o local. O autor afirma que “opções mais democráticas, distribuídas equitativamente”, deveriam ser construídas “para que todos possamos ter acesso ao local e ao global e combiná-los ao nosso gosto”.

De acordo com Canclini (2008, p. 97), o hibridismo entre culturas homogêneas não deve ser pensado a partir de uma perspectiva demasiada pessimista, resumindo-se apenas na negação ou na adaptação durante o contato com essas culturas.

Já que um mesmo indivíduo pode identificar-se com várias línguas e estilos de vida, não faz sentido, retomando Canclini (2008), entender identidade apenas como “o repertório de ações, língua e cultura que permitem a cada pessoa reconhecer que pertence a certo grupo social e identificar-se com ele”.

O hibridismo entre culturas é inevitável, sobretudo nesta década, em que, de acordo com Canclini (2008, p. 59), os sujeitos podem ser “contemporâneos de muitas culturas”, sem a necessidade de sair de seus próprios países: “A televisão, o vídeo, as palavras que representam novos modos de comunicação intercultural: compact disc, disquete, navegador, internauta, celular, loja virtual”.

Quando Elomar (2009b) critica a inexistência do que ele define como “uma nação sertaneza”, ele se posiciona contra os efeitos da modernidade e da globalização que modificaram a constituição da nação. Afinal, retomando Canclini (2008, p. 33), “as nações já não são o que eram, nem têm fronteiras ou alfândegas fechadas que controlem o que se produz em seu interior e filtrem o que vem de fora”.

A ideia de Elomar sobre o sujeito sertanejo, protagonista do “sertão profundo” (MELLO, 2008), é muito próxima da ideia criticada e analisada por Martín-Barbero

(2008, p. 263) sobre o idealismo projetado sobre a situação do indígena na América Latina.

Para Martín-Barbero (2008, p. 263, grifos do autor), a questão indígena sempre foi contemplada a partir de pensamento populista e romântico, “que identificou o índio com o *mesmo*, e este, por sua vez, com o *primitivo*”. Assim, “convertido em pedra de toque de identidade”, o índio passou a representar o único traço de autenticidade que resta aos povos da América Latina, como se fosse “um lugar secreto onde subsiste e se conserva a pureza de nossas raízes culturais”. Dessa forma, “todo o restante não passa de contaminação e perda de identidade”.

A questão da identidade indígena deve ser pensada, para Martín-Barbero (2008, p. 264), além da teoria da diferença, que analisa o índio em situação de exterioridade ao progresso capitalista, e da teoria da resistência, que, de forma idealista, supervaloriza a capacidade de sobrevivência cultural das etnias. A cultura indígena, segundo o autor, deve ser analisada “como parte integrada à estrutura produtiva do capitalismo, mas sem que sua verdade se esgote nisto”.

Da mesma forma como os índios costumam representar o único traço autêntico que resta aos povos latino-americanos, Elomar (2009b) confere à “nação sertaneza” a mesma “pureza de nossas raízes culturais” dos indígenas, idealização romântica criticada por Martín-Barbero (2008).

Em referência ao hibridismo e à absorção cultural existente na América Latina, Canclini (1984, p. 68) resgata que tanto a mistura quanto a imposição das culturas estão presentes nos países latino-americanos desde o momento em que esses países foram descobertos e colonizados. Os conquistadores “obrigaram” os nativos latino-americanos a entregar-lhes as riquezas, “falar sua língua, vestir suas roupas e imitar sua arte”. As imposições das sucessivas colonizações, segundo o autor, “sempre nos fizeram duvidar de nossa identidade”:

As tentativas de nos expressarmos nas artes plásticas, na música e na arquitetura, estão submetidas, desde há quatro séculos, aos cânones europeus e, ultimamente, aos norte-americanos: às vezes, copiando os modelos importados, em outros casos, misturando nossas formas com as deles. Nos palácios e nas igrejas, nas obras oficiais da colonização, prevalecem os estilos das sucessivas dominações (CANCLINI, 1984, p. 68).

Compreender com exatidão os planos dos colonizadores e o caráter específico das culturas dominadas seria mais fácil, conforme Canclini (1984, p. 68), “se cada nação fosse um conjunto homogêneo, ou se apenas as oligarquias autóctones estivessem comprometidas com a ideologia importada”.

Dessa forma, existiria uma produção oficial que teria incorporado os ideais estéticos das sucessivas metrópoles e, concomitantemente, contemplar-se-ia um grupo de pintores, ceramistas e músicos populares que insistiria na proposta da cultura nacional.

No entanto, conforme analisa Canclini (1984, p. 68-69), a história latino-americana e a situação contemporânea são mais complexas. A “penetração imperialista”, de acordo com o autor, subordinou o desenvolvimento cultural americano às metrópoles e, além disso, “desarticulou, atomizou, distorceu ou absorveu quase todas as tentativas de produzir entre nossos povos formas artísticas e culturais que respondessem às suas necessidades”. Logo, nenhuma comunidade, desde a conquista, possui “uma arte nacional, pura”. O que existe é uma “mescla dos modelos importados com as formas nascidas aqui”, até mesmo na “arte política”, como as canções do consumo internacional, que possuem seus versos adaptados à verve revolucionária e “a figuração barroca com as formas vegetais e animais americanas e a estilização aristocrática com a demonologia pré-colombiana”.

A originalidade da arte latino-americana, para Canclini (1984, p. 70), “não reside numa imagem arcaica que devemos exumar ou na pureza autóctone dos materiais com que foi feita”. O autor defende que a originalidade “reside na insolência e na liberdade com que tomamos daqui e dali aquilo que necessitávamos para o que desejamos ser”.

De acordo com Canclini (1984, p. 70), a linha que demarca o dependente e o nacional não é a que isola o mestiço do autóctone, mas é a responsável por diferenciar as manifestações artísticas que servem à libertação das que avalizam a política dominadora:

Como pretender que o nacional seja uma essência que bastaria resgatar, se somos povos híbridos, se desde a conquista, e ainda hoje, na maioria dos países latino-americanos, os meios de comunicação, a arte e quase todo o instrumento cultural continuam em poder de empresas transnacionais ou de elites nativas? (CANCLINI, 1984, p. 70).

Na poesia *Chula no Terreiro* (1978), Elomar escreve sobre a morte de três personagens, Fulô das Alegrias, o vaqueiro Anteneoro e Remundo. Fulô das Alegrias morreu por amor; Anteneoro, enlouquecido, ao perder uma boiada durante a travessia do Rio Gavião; Remundo morreu na cidade, atropelado, após sair do trabalho.

A história de Remundo, que “dexô o qui era seu pra i corrê o trecho no chão de Son Paulo”, como canta Elomar (1978), é o reflexo do êxodo rural que, não apenas dentro do território brasileiro, modificou a demografia de todo o continente latino-americano.

Se os anos 1930 foram decisivos para a América Latina, não o foram somente devido aos processos de industrialização e modernização das estruturas econômicas, mas também, ou mesmo mais, no campo político, devido à irrupção das massas na cidade (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 224).

A migração, as novas fontes e modos de trabalho, segundo Martín-Barbero (2008, p. 225), resultam na hibridação das classes populares. A crise dos anos 1930 resulta em uma ofensiva do campo sobre a cidade e recompõe os grupos sociais. As classes populares são modificadas, portanto, com o surgimento de uma massa que não é definível a partir da estrutura social tradicional: “A presença dessa massa vai afetar o conjunto da sociedade urbana, suas formas de vida e pensamento, e logo também a própria fisionomia da cidade”.

Neste sentido, Martín-Barbero (2008, p. 225) afirma que o número de pessoas na cidade “começou a significar um enorme *déficit* de habitação e transporte, além de um novo modo de morar na cidade, andar pelas ruas e comportar-se”. Os sujeitos da urbe, da “velha sociedade”, ao notar as dúvidas primárias dos novos moradores migrantes, responderão “com desprezo”.

A presença das massas na cidade, conforme Martín-Barbero (2008, p. 226), era considerada “mais do que um ataque”: “Era a impossibilidade de continuar mantendo a rígida organização de diferenças e hierarquias que montavam a sociedade”.

Na letra de *Chula no Terreiro* (1978), de acordo com Tânia Pacheco (1978, p. 8), Elomar revela a “a incapacidade de adaptação ao massacre da cidade grande”, por meio da morte de Remundo, que morre “em baixo dos carros, espiando a lua”.



Na peça *Casa das Bonecas* (1992), é a figura masculina que, prestes a se casar, muda-se para São Paulo. Na capital, a bebida, a droga e os vícios da urbe deixam-no enlouquecido para o resto da vida.

Novamente, nas duas peças, a urbe é responsável por modificar o sertanejo, sua personalidade, suas qualidades e sua alma. Os protagonistas das duas peças definham moralmente longe de suas raízes, ceifadas violentamente pela cidade, “a tenda de urdir o mal” (MELLO, 2009b).

A proposta de deslocamento geográfico rumo aos grandes centros, também é versada em *Curvas do Rio* (1978). Nesta música, Elomar escreve sobre a situação dramática do catingueiro, que, em meio à seca, precisa mudar-se, “corrê trecho” para São Paulo ou triângulo mineiro, a fim de conseguir trabalho.

O regresso às terras improdutivas, ao campo, para o eu-lírico, que na letra parece conversar com sua mulher, será “inté a boca das água qui vem”, ou seja, até o momento em que a chuva permita que os campos voltem a produzir. Na música, existe também uma denúncia, no momento em que há o resgate da “primeira dirrubada”, o primeiro desmatamento, que aconteceu durante o império:

Vô corrê trecho  
 Vô percurá u'a terra preu pudê trabaiá  
 Prá vê se dêxo  
 Essa minha pobre terra veia discansá  
 Foi na Monarca a primeira dirrubada  
 Dêrna d'intão é sol é fogo é tái d'inxada  
 Me ispera, assunta bem  
 Inté a bôca das água qui vem  
 (Curvas do Rio, *Na quadrada das Águas Perdidas*: 1978).

O deslocamento do eu-lírico de *Curvas do Rio* (1978), reflete a realidade vivida nos campos, nas zonas de pastoreios, que, portanto, são transformados em “criatórios de gente”, conforme a definição de Ribeiro (1997, p. 347):

[...] as zonas de pastoreio transformaram-se, principalmente, em criatórios de gente, dos quais saem os contingentes de mão-de-obra requeridos pelas demais regiões do país. Assim, formaram-se os grupos pioneiros que penetraram na floresta amazônica a fim de explorar a seringueira nativa e outras espécies gomíferas. Assim ocorreu para a abertura de novas frentes agrícolas no Sul. Assim, também, para engrossar as populações urbanas, sempre que um surto de construção civil ou industrialização exigia mão-de-obra-não-qualificada.

Em *Curvas do Rio* (1978), o eu-lírico não tem “creto pra furnicimento”, não tem dinheiro nem para comprar produtos básicos, alimentos, do dia a dia. Não bastasse o deslocamento a ser enfrentado, o sertanejo que não possui dinheiro se vê obrigado a trabalhar para o “velho Brolino”, uma espécie de agiota que, de acordo com Tânia Pacheco (1978), é uma figura tradicional nas cidades localizadas próximas do sertão. Nessa relação com o “velho Brolino”, o sertanejo hipoteca todos os seus bens, a juros de “deis pur cento” e afunda-se cada vez mais em uma dívida infinita: “a alma nos bolso de véi”:

Ah mais cê veja  
 num me resta mais creto  
 prá um furnicimento  
 só eu caino  
 nas mãos do véi Brolino  
 mêrmo a deis pur cento  
 é duro môço  
 ritirá prum trecho alei  
 c'ua pele no osso e as alma  
 nos bolso de 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 prá curva do rio  
 (Curvas do Rio, *Na quadrada das Águas Perdidas*: 1978).

No momento em que o eu-lírico pede à sua mulher que aguarde o seu retorno da cidade, no campo, Elomar insere a metáfora que dá título a este trabalho: “sô imbuzêro das bêra do rio”. A resposta de Elomar (MELLO, 2009b) para a metáfora é um pouco longa, mas merece ser trazida na íntegra, porque o compositor recorre a novas imagens, e mostra a sua verve poética em um excerto insubstituível:

“Sou imbuzêro das bêra do rio” é aquele imbuzêro que está dando fruto todo ano, o rio com todas as enchentes não o levou. Ele tem raízes profundas, fincadas, né, no seio do solo, da terra. Estou na bêra do rio, o rio vem, com a sua enchente, cobre de água, pensa que me matou, mas não me leva e nem me mata. Quando as águas dele vão embora, as folhas que apodreceram caem no chão, mas a seiva ainda continua, por intermédio dos meus vasos liberianos e, de uma hora para outra, começam os primeiros brotos a surgir, e eles se revestem novamente de flores, de folhas. Significa, então, somente isso: a grande resistência. “Sou imbuzêro das bêra do rio”: sou resistente. Eu não abro a mão daqui, de rio nenhum, torrente, onda nenhuma me levar (MELLO, 2009b).

O excerto acima não é apenas uma fala do Elomar, uma simples resposta à minha pergunta: é poesia. É uma visceral declaração de amor que o compositor baiano faz à necessidade de ser livre e de resistir. Existe a árvore fincada na curva do rio, e o rio, insistentemente, com sua força, com seu fluxo de águas poderosas, tenta, sem sucesso, levar consigo o “imbuzêro” que resiste, bravamente, às tentativas de ser deslocado, sugado, arremessado para outro lugar.

Essa resistência a que Elomar (2009b) se refere, “a toda enchente, a toda turbulência de água que quer nos arrancar do solo, que quer tirar os nossos valores”, é uma forma de independência diante de outras culturas:

Eu não quero ser ninguém: quero ser eu. 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. Essa é a resistência. Eu não quero a comida de ninguém: eu quero comer o meu pequeno repasto [...]. Não aceito a língua de ninguém: basta-me o meu vernáculo, rico, belo e culto da língua portuguesa.

Na letra de *Curvas do Rio* (1978), portanto, o deslocamento sofrido, realizado pelo eu-lírico entre sertão e São Paulo ou triângulo mineiro, não mudará suas tradições, sua moral, sua personalidade, sua língua. Ou seja, não haverá hibridismo para o sujeito sertanejo, entre os costumes, entre a cultura do campo e da cidade. O eu-lírico vai trabalhar na cidade grande, resistindo à cultura da urbe, e cumprir a promessa feita à mulher amada, regressar ao campo da mesma forma com que partiu para a jornada de trabalho em outra cidade.

Mas, se o sertanejo consegue resistir em *Curvas do Rio* (1978), não é bem sucedido, como vimos, nas óperas *A Carta* (1992) e *Casa das Bonecas* (1992).

Schouten (2005), ao assistir, por cinco vezes, *A Carta*, espantou-se com a forma com que Elomar compôs os personagens, que, como vimos anteriormente nesta seção, entram em decadência moral a partir do contato com a cidade:

De um lado, os sertanejos: puros, ingênuos, possuidores de sólidos valores morais e desprovidos de ganância. Do outro, os metropolitanos: degenerados, espertalhões, corrompidos em seus valores morais e gananciosos até a última fibra, lançando mão de todos os subterfúgios na consecução de seus objetivos. Entre os dois, sertanejos de origem que, habitando a metrópole, já se encontram influenciados por aquele meio, expressando desprezo e vergonha pelo modo de vida sertanejo, volta e meia trazendo a corrupção para dentro do sertão, pregando valores citadinos, ou incentivando seus patrícios à migração. Em suma, um embate entre o bem e o mal, onde o primeiro sempre sai derrotado (SCHOUTEN, 2005, p. 15).

Embora Schouten (2005) formule três possibilidades que poderiam ter causado a morte do Remundo, ao atravessar a rua, em *Chula no Terreiro* (1978), essas três possibilidades só foram possíveis devido ao deslocamento em si, pois, afinal, Remundo estava trabalhando na cidade. Em *Chula no Terreiro* (1978), a hibridação do sertanejo com a urbe vai gerar a sua morte, em meio ao caos urbano, no meio da rua.

Schouten (2005) afirma que o encontro entre cidade e sertão se revela “impossível” na obra de Elomar, “já que sempre os tradicionais valores sertanejos sucumbem aos valores, ou melhor, a falta de valores morais do metropolitano”.

No enredo dos personagens elomarianos, o hibridismo cultural, quando acontece, é para piorar a condição humana, para deteriorar o sertanejo, como em *A Carta* (1992) e *Casa das Bonecas* (1992), e até causar a morte, como em *Chula no Terreiro* (1978). A única estratégia do sertanejo é resistir ao contato, às transformações, às outras culturas. Se Euclides da Cunha (2003, p. 77) afirma que “o sertanejo é, antes de tudo, um forte”, Elomar encontra, na força do “imbuzêro das bêra do rio”, a resistência ao hibridismo da “nação sertaneza” e dos sujeitos que a compõe.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Elomar (2009b), como já observamos na primeira seção, é um crítico de alguns aspectos da modernidade e da globalização. De acordo com Ortiz (1994), com a modernidade e a globalização “não há mais centralidade, a mobilidade das fronteiras dilui a oposição entre o autóctone e o estrangeiro”.

Segundo Ortiz (1994, p. 183), a modernidade, que “impõe seu ritmo aos costumes arraigados”, é o contrário da fixidez: ela é mobilidade. O princípio da circulação, realizado nas reformas urbanas de Paris, por Haussman, e Viena, por Camillo Sitte, nos meios de transporte, trens, automóveis e aviões, e na moda, abordando a fugacidade dos modelos, “penetra também nossos hábitos recônditos”.

Dessa forma, conforme Ortiz (1994, p. 183), a modernidade desloca as tradições populares “enquanto fonte de legitimação”. Na Europa, a influência da Revolução Industrial desagrega as culturas tradicionais. O mesmo acontece com a formação das nações e o industrialismo, que “comprometem definitivamente os antigos modos de vida, regionais, locais, cujas manifestações literárias, poética e espiritual possuíam características particulares”

Essa mistura entre culturas, para Elomar (2009b), é negativa para a identidade do povo sertanejo. Mesmo afirmando que “as culturas tem que ser fechadas”, Elomar concorda que alguns aspectos devem, sim, ser absorvidos. O que não pode acontecer, na opinião do compositor, é um absorção total de uma outra cultura, apenas “porque é de rico, uma moeda forte”.

Durante os séculos XIX e XX, alguns artistas rechaçaram o patrimônio cultural ocidental e as consequências dos efeitos da modernidade, como Gauguin, Nolde, Rimbaud e Segall, que se exilaram no Taiti, no Japão, na África e no Brasil, respectivamente (CANCLINI, 2008). Para estes artistas, o desenvolvimento industrial e urbano era considerado “desumanizante” e pouco interessava-lhes o bem estar burguês, de acordo com Canclini (2008, p. 43).

Os artistas que optaram em permanecer em suas próprias cidades, como Baudelaire, passaram a criticar a “degradação humana” da vida na urbe, segundo Canclini (2008, p. 43).

Elomar, por sua vez, não promove nenhuma espécie de exílio com relação à cidade. Embora seja, de fato, um crítico feroz e um protagonista, conforme abordei

na terceira seção, do “modus vivendi urbanoide” (MELLO, 2009), o poeta vai conviver, durante toda sua trajetória, com o campo e a urbe.

O objetivo geral deste trabalho, que é compreender o hibridismo cultural na trajetória de Elomar, revela em sua conclusão que, embora o próprio Elomar negue a existência de um hibridismo em sua trajetória, hibridar-se-á armazenando em seu arcabouço as influências da cidade e do campo concernentes à música, linguagem, artes plásticas, história da arte, rotina, ciência, religiosidade.

Ao compor tanto as canções do “Cancioneiro” como “Músicas Clássicas”, Elomar insere, na sua proposta musical, todas essas influências de seu arcabouço cultural, fruto da urbe e do campo. Apropria-se da linguagem “sertaneza” e, ao mesmo tempo, resgata um vocabulário clássico. Escreve suas óperas e canções, grava seus discos em parceria com violeiros e ícones da música erudita nacional, e mistura a realidade do sertão com o universo medieval, conforme a terceira seção.

Elomar, portanto, em sua trajetória, é um sujeito híbrido, sua proposta musical é híbrida, mas a negação do híbrido, para ele, é essencial, pois, ao versar sobre a trajetória dos sertanejos que tem contato com a cidade, o compositor considera o hibridismo cultural como um fato maléfico para o sujeito do campo. O hibridismo vivido pelo sertão e pelo sertanejo despertam, em Elomar, uma posição de resistência que o próprio compositor, em sua trajetória, não realizou. Elomar é um sujeito gerado por um processo híbrido, que envolve os constantes deslocamentos entre a cidade e o campo. Além disso, é um produtor de hibridações, quando mistura os elementos analisados, em sua proposta musical. Mas, ao negar ser um sujeito híbrido, adota uma postura de resistência, narrando um enredo trágico do sujeito do campo que vive o hibridismo na cidade, metaforizando a necessidade de manter as tradições e o passado fincados na identidade do sertanejo tal como “o imbuzeiro das bêra do rio”.

## REFERÊNCIAS

ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular**. 11ed. São Paulo: Braziliense, 1986.

BAUDRILLARD, Jean. **À sombra das maiorias silenciosas**: o fim do social e o surgimento das massas. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BAGNO, Marcos. **O preconceito lingüístico**: o que é, como se faz. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

CANCLÍNI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4ed. São Paulo: Edusp, 2008.

\_\_\_\_\_. **Latino-americanos à procura de um lugar neste século**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

\_\_\_\_\_. **A socialização da arte**: teoria e prática na América Latina. 4ed. São Paulo: Cultrix, 1984.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura, e hegemonia. 5ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

MARTINS, A.G. Baleiro a sete palmos do caos. **O Vértice**. Maringá, out. 2008. Cultura, p. 11.

\_\_\_\_\_. O gênio Elomar. **O Diário do Norte do Paraná**. Maringá, 2 nov. 2008. D+, p. 1.

\_\_\_\_\_. O grande sertão de Elomar. **Zero Hora**. Porto Alegre, 22 ago. 2009. Cultura, p. 2-3.

MELLO, Elomar Figueira. A porteira oficial de Elomar. Disponível em: [www.elomar.com.br](http://www.elomar.com.br). Acesso em: 15 jul. 2009a.

\_\_\_\_\_. **Chula no Terreiro**. Na Quadrada das Águas Perdidas. Gravação: Alcivando Luz e João Américo. Direção: Carlos Pita e Dércio Marques. Manaus: Sonopress – Rimo da Amazônia Indústria e Comércio Fonográfico Ltda., Selo Rio do Gavião e Discos Marcus Pereira: 1978.

\_\_\_\_\_. **Curvas do Rio**. Na Quadrada das Águas Perdidas. Gravação: Alcivando Luz e João Américo. Direção: Carlos Pita e Dércio Marques. Manaus: Sonopress – Rimo da Amazônia Indústria e Comércio Fonográfico Ltda., Selo Rio do Gavião e Discos Marcus Pereira: 1978.

MELLO, Elomar Figueira. **Entrevista concedida a Alexandre Gaioto Martins**. Vitória da Conquista, 30/31 de julho de 2009b.

\_\_\_\_\_. **O Violêro**. ...Das Barrancas do Rio Gavião. Direção de Produção: Roberto Santana. Apresentação de Vinícius de Moraes. São Paulo: Polygram, 1973.

\_\_\_\_\_. **Sertanílias**: romance de cavalaria. Vitória da Conquista: 2008.

MOREIRA, Ione M. O universo lingüístico de Chula no Terreiro de Elomar Figueira Mello. **Caderno Seminal Digital**, Rio de Janeiro, Jul/Dez. 2004. Disponível em <http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/seminal02.pdf>. Acesso em 15 de julho de 2009.

OLIVEIRA, G. M. **Brasileiro fala português**: monolingüismo e preconceito lingüístico. In: SILVA, F.; MOURA, H. (Org.). O direito à fala: a questão do preconceito lingüístico. Florianópolis: Insular, 2000.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. 4ed. São Paulo: Braziliense, 2000.

PACHECO, Tânia. Glossário do álbum Na Quadrada das Águas Perdidas. Selo Rio do Gavião e Discos Marcus Pereira: 1978.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. 2. ed. 10 reimp. São Paulo: Companhia das Letras.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SAAVEDRA, Miguel de C. **Dom Quixote de la mancha**. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

SCHOUTEN, André Kees de Moraes. **Peregrinos do sertão profundo**: uma etnografia da música de Elomar Figueira Mello. Dissertação (Mestrado em Antropologia)- USP/SP, São Paulo. 2005.

SIMÕES, Darcília. **Elomar e língua sertaneza**. Disponível em [http://www.darciliasimoes.pro.br/elomar/docs/texto\\_elomar.doc](http://www.darciliasimoes.pro.br/elomar/docs/texto_elomar.doc). Acesso em 10 de abril de 2009.

\_\_\_\_\_. (org.). KAROL, Luiz; SALOMÃO, Any C. **Língua e Estilo de Elomar**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

WOLF, Mauro. **Teorias da Comunicação**. 5. ed. Lisboa: Presença, 1999.

## **APÊNDICES**

## APÊNDICE A – ENTREVISTA NA ÍNTEGRA COM ELOMAR FIGUEIRA MELLO

Realizada nos dias 30 e 31 de julho de 2009, na Fazenda Casa dos Carneiros, em Vitória da Conquista, Bahia.

**Elomar, como é que foi o seu contato com o campo? Como é que isso aconteceu na sua vida?**

Eu nasci no campo, me criei no campo. Deixei o campo, fui para a urbe estudar, fui para Conquista, a província, depois fui para ??? estudar em Salvador, voltei para o campo, e você está me encontrando, agora, no campo. Eu não tenho contato com o campo: eu vivo no campo. Nasci e me criei nele, de forma que todos os valores campestres, campônios, bucólicos, pastoris, agrários, fazem parte da minha vida, porque eu sou deste universo.

**Como era a sua rotina no campo, em tenra idade? Você já chiqueirava as cabras, os carneiros?**

Não. Eu, quando miudinho, no campo, eu era mais na parte do cultivo do solo, com o meu pai. O curral era muito perigoso. Está entendendo? A nossa vida estava mais em torno da caça, em torno da pesca, da guarda dos arrozais, pequenos arrozais, da carpina, da carpa, da ??? da mandioca, dos fazeres, das farinhadas, das casas de farinha. Os currais, a lida mínima de curral, eram muito perigosos para uma criança. Era mais fácil estar levando comida para porcos, apalpando galinhas, isto é, metendo o dedo não sei onde na galinha, para ver se tem ovo. Não é? Era isso aqui. Agora, o tanger rebanhos era mais para um vaqueiro que estava lá com o meu pai. Eu, meu irmão e minha irmã, nós cuidávamos do terreiro, as coisas mais domésticas mesmas, mais do terreiro de casa.

**Isso aqui na Casa dos Carneiros?**

Isso não. Isso no São Joaquim, onde eu passei a minha infância. A Casa dos Carneiros é a história que vem depois que eu me formei, voltei de Salvador, que me casei e comprei essa terra aqui, uma terra que pertenceu a meus ancestrais, ali pelos séculos XIX, ali nos dias da escravatura. Essas terras pertenceram primeiro

aos meus ancestrais, tetravô, pentavô, bom, enfim, minha vida era mais ou menos aquela que eu acabei de propor.

### **Elomar, como é que foi o seu contato com a cidade?**

Eu sai do campo e fui para a cidade compulsoriamente estudar. Aquilo que hoje chama jardim de infância, os primeiros contatos com a escola, foi no campo. No brejo, em casa, tive Valdo, a professora Jércia, a minha primeira professora. A primeira vez em minha vida que eu me despertei para a poesia, foi quando ouvi Selma Karami empossada diante de mim, tal qual uma coluna de luz: “Esses versos dão de Khalil Gibran, Asa Partida”. A primeira vez que houve meu despertar poético, foi quando ela mandou a gente ler um poema que eu não lembro de quem é, só me lembro da abertura dele: “Meu filho, quando tu fores ao jardim de tua irmã, não pise nas débeis flores que nascem pela manhã”. Então, isso nós estudamos no campo, lá no brejo, lá longe. Eu, Vivi, Evandro, Zezinha, Nilce, Sali, Nina, o gordo Vivaldim, Lúcia, acertei todos. Nicolau, Mané Torto, Rofina Goga, todo aquele povo. Grande parte ainda vive, meus primos carnis que eu citei. E aquela peãozada que era mais madura, creio que toda ela já se foi, não existe mais, né. Então, a urbe, a posteriori, tive que ir para a urbe, a polis, a cidade, para a província Conquista fazer o primário, propriamente dito, até o quinto ano, no colégio de tia Rosália, Colégio Juvêncio Terra, e também uma parte, uma pequena parte, no Instituto Conquistense de ensino ????. Mas qual foi o enfoque da pergunta, mesmo?

### **A cidade lhe foi hostil em algum momento?**

Essa saída da cidade para o campo é só hostilidade pura, porque ela teme, ela forja, ela bigorna(?) onde se malha o mal. Eu tenho um ensaio, já lhe falei, chamado: “o mal vem da cidade”. O mal que eu estou falando, é o mal com l, não com u, não: “o mal vem da cidade”. Isto é, todo mal vem da cidade. A cidade sempre foi hostil, nunca gostei da cidade. O único bem adquirido na cidade foi, a cidade é o lugar em que está a sede do aprendizado, daquele que importa que interessa. Foi na cidade que eu adquiri as chaves que abrem os portais de um relativo conhecimento que nós possamos ter aqui na terra. Mas, os meus amores realmente, o meu bem maior, é estar no campo. Isto não é meu. Isto, eu nasci com isto. Mas já tinham donos antigos, o rei Davi, os profetas hebreus. Após eles, Salomão, que era o Rei, falava

dessas coisas, mas depois deles, os poetas gregos, a poesia na fase Mélica, Anacreonte, Simone de Céus, Serina de Celos, Safo, já proclamavam essas grandezas de valores. Quando você chega em Roma, Roma clássica, você vê Virgílio, Lucrecio, Catulo, todos esses poetas cantavam e teciam loas à vida bucólica, à vida campestre, à vida vaqueira, eles agrediam a cidade. Só não aqueles poetas urbanos, urbanoides. Petronios, um poeta que viveu na corte de Nero, ele cantava os valores de então, que Roma lhe oferecia, a vida orgiática que ele vivia e dos benefícios que a urbe lhe propiciava. Mas eu, eu hoje, um cantor do século XX, XXI, sustento sempre a tese de que o mal vem da cidade. A cidade é a forja, é a tenda de urdir o mal, as coisas ruins, o lixo espiritual ético e moral e físico. Alguém, certa vez, me perguntou: “Elomar, a cidade não produz nada para você?”. E eu falei: “produz, o quê isso, rapaz?!”. Seria um horror, se a cidade não produzisse nada. “qual é o grande produto da cidade?” Eu falei: “o lixo”. Como é profícua, né? Como a cidade produz o lixo? É uma beleza, né? Lixo ético, moral, espiritual e físico. Em Roma, existia uma certa cloaca máxima, um terminal, um destino da cidade. Eu já imagino como é que deve ser a cloaca do Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Curitiba: cloacas terríveis, onde saem os esgotos, os “dejectos” de todo um grupo de humanos, humanoides, ali conglomerados, adensados na cidade. Lixo esse que é produzido, que é o subproduto de um lixo maior, que é o lixo pensante, não é mesmo? Da convivência social, de grupos e grupos, a cidade é formada por tribos, né? É onde as tribos habitam, talvez os bairros, os setores urbanos dentro das tribos existem os costumes, os consolos. E, bom, acho que eu falei.

### **O que a cidade acrescentou na sua identidade cultural?**

Foi bom eu ter vindo para a cidade, porque cá, eu adquiri as chaves, os cadeados difíceis de abrir, que abrem os cadeados de portais do conhecimento relativo, do relativo conhecimento do homem, os fenômenos físicos, os fenômenos da natureza, físicos, químicos, tão somente, porque a cidade jamais me conferiria chaves para o conhecimento do criador, do mundo, da espiritualidade, porque ela não é detentora dessas fechaduras. Qualquer parte do planeta, os homens do norte, os habitantes do deserto, os esquimós, das regiões frias, aquilíneas, setentrionais, os patagãos que habitam o extremo astral do hemisfério Sul, todos eles, todos nós, os que estamos entre os trópicos, a linha do Equador, Deus nos dotou da percepção

sublime do criador. Nós não precisamos de cidade, escola, de universidade, para perceber que existe um Deus que nos fez, e que ele dita uma cartilha, normas de comportamento ético e moral. A cidade não nos confere isso, não precisamos dela. Ela apenas me deu essa oportunidade de saber que existiu uma Europa, que existe uma Europa, e que em uma Europa passada que existiu, ali estavam os poetas do pensamento, filósofos, os senhores da poesia essencial, os forjadores, os compositores da música sublime e todas as áreas da arte. Eu vim saber que existe uma Europa artística, cultural, na cidade, porque lá no campo, onde eu vivia, jamais eu teria notícia deles. Tem esses benefícios, mesmo porque, nós sabemos que no montouro, por maior que ele seja, por menor que ele seja, sempre nasce um pé de abóbora, floresce um lírio. Não seria justo que, na cidade, não tivesse nenhuma flor emergente que surgisse, desabrochasse. E ela também produz flores. Dentre os ramalhetes que eu colhi, muitos deles, posso te dizer que o bom de eu ter conhecido a cidade, habitado um pouco tempo de vida na cidade, foi que ali eu tive condição de frequentar as bibliotecas, as prateleiras onde estão os livros que trazem o conhecimento, os conhecimentos relativos do homem sobre os fenômenos que eu falei, e também, bom, acho que é por ai mesmo. A cidade não tem mais importância do que isso. Foi lá também que eu tive notícias da obra do belo criado pelo espírito humano. Se não fosse na cidade, eu jamais teria notícia de Miguel, Miguel Ângelo, os cavaleiros eternos, enquanto houver sol e lua, habitantes de Fiorenze, Dante, Petrarca, Leonardo da Vinci, Cavallini, todos os grandes artistas que nos deixaram legado na área da pintura, escultura, da música, poesia, literatura, do pensamento filosófico, da física, da matemática, da química, né? E todas as derivações do conhecimento clássico.

### **E no campo você tinha contato com qual tipo de conhecimento?**

Bom, primeiro, o conhecimento natural, circunstancial, elementar. Isto é, dos elementos que me circundavam, me circunstanciavam. A flora, a fauna, o que é o urso, o que é o gato do mato, o perigo da serpente, a patrona, a jararaca, o letal veneno da cascavel,

### **O sabor da peroba...**

Que você provou ali, né? O amargo da peroba, amargoso. De como nasce o capeto, o bezerro, o potro, as plantas das colheitas, dos ventos, das tempestades. Entre uma miríade de coisas belas. No campo, foi onde eu tive o primeiro contato, fui saber dos menestreis errantes, andarilhos, os cantadores, os vats, os aedos, os “sertanezos” do modelo Zé Crau, do Zé Guelê, Vivido Alhego, Zé Tocador, Juca da Lira e Domingos Mirréis, Antonho da Lagoa do Feijão, entre Antenoro Quilimero, entre tantos outros que pertencem à minha infância, à minha mocidade, e também todos aqueles que habitaram os sertões de brasilis, da terra brasilis, deixando um destaque especial pelos grandes repentistas do setentrional nordestino, das regiões aquilíneas do Nordeste, lá no Ceará, Rio Grande do Norte, Piauí, Inácio da Catingueira, é, o Cego Aderaldo, Naninha Gorda dos Brejos, Josefina do Chabocão, quer dizer, essas coisas belas, por aí.

**E Elomar, a partir desse seu contato com o campo e com a cidade, você se considera um sujeito híbrido?**

Híbrido para mim é o burro, que é filho do jegue com a égua (risos). Eu gostaria que você repetisse para mim, para eu poder entender a hibridez de vossa pergunta.

**Essa pergunta é importante. É, você foi para o campo, você viveu no campo, depois você foi para a cidade, viveu na cidade e, depois, quando você volta para o campo, você mistura as duas coisas, porque você tem a vivência dessas duas coisas. Você se considera esse sujeito híbrido?**

Eu seria híbrido?

**É, é o que eu estou pressupondo. Ai, eu pergunto se você se considera. Porque você nasceu no campo, aí você foi para a cidade, aí você tem,**

Deixe eu entender, a, a, a extensão de vosso raciocínio. Eu nasci no campo,

**Você aprendeu no campo,**

Sendo camponês, aprendi coisas do campo. Fui para a urbe, aprendi coisas da urbe: não, eu não sou híbrido. Sabe o quê que eu sou, sou, eu me considero mais como um analista, um observador urbi et campus. Urbi et campi, desculpa a, a mancada

no latim. Você me perdoa? O erro do latim? Não repara, não? Que ironia, não (risos)?

**Eu não reparei no erro do sufixo (risos).**

Não, não, não, não, não é o sufixo, é o instante declinatório. Eu sou um observador urbi et campi. Traduzindo, eu sou um observador da cidade e do campo. Se eu lhe dissesse um observador urbi et campus, eu diria, traduzindo, eu sou um observador da cidade campo, da cidade o campo, não é? Urbi et campi é o genitivo. Problema do genitivo, irmão, mas deixa isso para lá, ficar exibindo isso, latim é, é, é sou um aluno péssimo em latim. Minha irmã gosta. Pois bem, e nisso estou lavando copo para a gente tomar café, né? Anota ai, lavando copo para tomar café (risos). Pois bem, então, é, hibridez nenhuma. Eu me vejo como um historiador, um cronista que, a cavaleiro, percebe a bramura que existe entre essas culturas contraponentes, paradoxais, da sociedade roçariana versus cultura da sociedade urbanoides. Minha maneira de ver é essa. Então.

**Quando a gente fala em um público do Elomar, quem é esse público?**

Grande pergunta! Minha produtora Rossane, dentro de uma chamada que ela fez para um concerto, um certo concerto meu, ela me apresentando para os patrocinadores, mesmo daqui de Conquista, vez que, não obstante, no que pese eu ser daqui, a partir de meus ancestrais mais remotos, uma ancestralidade que data de 750 anos, ou antes um pouquinho, primeira metade do século 18, eu sou ilustre conhecido aqui em minha terra. Então, toda vez que eu vou cantar, tem que falar que Elomar é isso, é aquilo, é aquilo, porque não se lembram ou não conhecem. Isso não é nenhuma novidade, e não pejora em nada, sabendo em nós que o nosso povo e o nosso país são componentes de uma ignorância total. É um materialismo violento, só querem saber de ter as coisas. Quem não é daqui, você é do Sul, é lá do Paraná, São Paulo, do Brasil, da América Latina, do continente americano e do mundo, mas tudo tem um limite. Nações europeias pequenas, pequeninas como nações do Leste Europeu, eles valorizam e respeitam seus poetas. Mas o nosso país, não. Mas o nosso estado da Bahia, não. É uma vergonha: não respeitam seus poetas. A memória deles não vale nada. E nossa cidade de Conquista, pior ainda.

Então, nas divulgações de nossa produtora Rossane, me apresentando à Conquista, uma cidade de 300, 350 mil habitantes, eu canto, eu sou filho de Conquista, eu sou poeta, cantor, compositor, e faz uma citação. Entre aspas, ela mostra algum trecho entre aspas de uma entrevista, ou em São Paulo, ou em Minas, Brasília, ou Rio de Janeiro, aonde alguém me pergunta: “Elomar, quem é o seu público?” Tô “responsando” a você. Eu não tenho na memória clara, eu não vou dar assim, *ipsis litteris*, mas eu vou tentar, parafrazeando. Meu público é elite, uma elite pesada, que vai de um catedrático de História, de Antropologia, de Letras, da USP, da UFBA, do Rio de Janeiro, a um simples mecânico da Rio-Bahia, com as unhas atoladas de graxa, a um simples vaqueiro do campo, a um pequeno barqueiro da feira de Conquista. Fica nessa faixa de lá para cá, cortando o elemento do miolo. O meio corpo ai, não é meu. Então, aquele público mediano não é público meu. Meu público ou é o peãozinho lascado de baixo, que é atraído pela temática e pela linguagem dialetal, ou é um intelectual lá de cima, antropólogo, sociólogo, historiador, estudante de Letras. Agora, essa chamada classe média, digamos assim, classe média econômica, cultural, tira a econômica do meio: classe média cultural não pertence à Elomar. Esse meio é público desse produto, desses meios de comunicação, desses eleitos, entram ??? pelas televisões, pelas rádios. Não precisa citar nome, você já sabe quem são eles. Esses que têm nome no Brasil inteiro, em todo canto você sabe, o nome deles rola. Essa gente que absorve essa cultura desse meio, desse grupo que eu citei, não pertence à elite minha. Minha elite é gente miudinha demais intelectualmente ou grande demais. O meio campo intelectual não gosta de Elomar. Em outras palavras, não é eleito, porque o meu público é formado por gente eleita. Você chegou a me dizer que o seu professor lá, o seu malungo disse, fala com as suas palavras, que eles são:

**Tem que ser iniciado para ouvir Elomar.**

Palavra sua, então, pronto.

**Palavra do Elias Gomes de Paula.**

E a iniciação está ou com uma grande mente intelectual ou com um totalmente analfabeto. O meio corpo da coisa, ai não tem iniciação nenhuma, porque é

justamente a parte do grupo, a parte da sociedade, a parte do grupo social que está envolvida com, é mais presa fácil do sistema.

**Seria a massa? A grande massa?**

Não. A massa também. A massa, que você está chamando, é o que eu chamo de canalha?

**Eu acho que sim.**

A canalha é a massa que jamais terá acesso à minha música, à minha obra.

**São os que gostam de, os que lotam o show do Teodoro e Sampaio, os que lotam os shows do Edson e Hudson, da banda que está tocando na novela das oito?**

Eu, bom, infelizmente eu não sei quem é Teodoro e Sampaio, nem Hudson e Adson (risos). Eu não sei o quê que é novela das oito. Mas uma coisa eu sei: que deve ser essa gente. Eu desconfio que seja.

**São os que são tocados exaustivamente na rádio, de uma forma massificada.**

É a massa bruta, massa, quem trabalhou bonito as massas, o gosto das massas, a tendência, o destino, não: quem trabalhou o destino das massas sou eu, o rumo que as massas tem que tomar. Mas quem trabalhou bonito as aspirações das massas, foi Ortega y Gasset, filósofo espanhol da primeira metade do século XX, um dos professores que eu tive. Não em termos de vivência, mas pelas obras dele que eu li. Ortega é um fantástico, nessa questão de trabalhar as massas, a brutalidade que é a massa. A massa não tem parte com a minha obra, mesmo porque a massa não gosta da minha obra. Eu não gosto da massa, apenas eu tenho compaixão da massa. Eu tenho pena e dó da massa, que é meu dever de cristão, pela brutalidade dela.

**Elomar, é possível, na sua produção versificacional, encontrar a identidade cultural do povo sertanejo?**

Em minha produção musical ou em minha produção geral? No romance, na poesia, na ópera, na antífona, no galope, na canção, não é isso? Na sinfonia, encontrar a,

**Identidade cultural do povo sertanejo.**

É, minha proposição, aprioristicamente, é essa, de que eu venho consagrar, dar forma, codificar, criar um código, né, para a identidade de um povo que formara uma nação. Uma nação, e mesmo porque, para se formar uma nação, tem que ter uma identidade cultural. Não pode existir nação sem ter identidade cultural. Para se formar uma nação, a condição sinequa é ter identidade. O grupo tem que se comungar em torno de seus valores, aceitar essas danças, esses comeres, esses cantares, esses fazeres, esses trabalhares, tudo isso é o que forma uma identidade cultural. Esses creres, essa crença, esse góstipo, não é? Me divaguei um pouco aí. Em minha música o quê? Repete a pergunta para mim.

**Em sua música é possível? De que forma é possível encontrar identidade cultural do povo sertanejo? Como você canta a identidade cultural do povo sertanejo?**

Não, a proposição minha, aprioristicamente, e te digo mais, precipuamente, ela propõe cantar a cultura de um povo que se identificava, pelo menos. Está entendendo? Que se identificara, num pretérito até mais que perfeito. Está entendendo? Por intermédio das minhas lembranças, das minhas vocações, daquele passado, digamos assim, bonito, glorioso em que existia aquela nação “sertaneza”, qual existia, existia, comungando os mesmos valores. Mas, hoje, infelizmente, eu ainda, eu canto hoje, hoje não é mais possível, mas eu insisto ainda na mesma máxima, na mesma jornada, porque quando eu comecei cantar essa identidade, cantar os valores culturais desse povo, existia identidade cultural. Hoje, no que pese, no que porta, essa identidade de hoje foi destruída já 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. Eu ainda insisto

numa espécie, assim, de um memorial, a não resgatar mais, a registrar aquilo que meus olhos viram e que os meus ouvidos ouviram, num passado que não é muito remoto. Ainda fazer o registro de uma identidade que existira. Hoje não existe mais. Hoje, o homem do campo perdeu totalmente a sua identidade. No governo momentâneo, no instante em que nós vivemos agora, entrando governo piorou ainda, porque, se em um passado mais remoto, essa deformação, essa erosão cultural ou essa brasão, digamos assim, cultural, ela existia, hoje ela é mais violenta. Porque, digamos assim, em um passado mais remoto, ela existiu de uma maneira mais assim, mais ou menos natural em termos da vontade de Cronos, do perpassar do tempo. Mas, hoje, ela é imposta, face a ignorância da governância nacional momentânea, a partir de um governo passado. Não vou citar nomes, não. Posso até citar, sou obrigado a citar, aqui, a partir do governo de um senhor Fernando Herinque Cardoso, um pseudo intelectual que começou a achar, a descobrir que os pensamentos dos mundos distantes devia ser absorvido por nós mesmos. Que nós, como nós, nação, para nos impormos perante as nações, que não precisa ninguém se impor perante ninguém. Apenas nós deveríamos somente pensar em subsistirmos, deveríamos ser todos culturados, educados, enfim, todo mundo letrado, todo mundo diplomado, todo mundo Doutor. E nisso, nesse élan babaquíssimo de verticalidade intelectual, vamos perdendo totalmente a nossa identidade, que isso,

### **Diversticalidade?**

Élan de verticalidade, de crescimento. Vamos perdendo a nossa identidade cultural, que é um prato cheio, é um alimento para as tripas desse chamado neoliberalismo, que tem o apelido de globalização. Eles querem é isso. É que nos enveredamos por esse pseudo conhecimento. Todo mundo no campo hoje é doutor, quer ser Doutor. Lá em casa, Neide, ??? a pouco comigo, com Carolina, as filhas dela, todo mundo trabalhando. Umas enfiando o dedo na cloaca da galinha, para fazer a galinha botar, outro chiqueirando o capito, hoje não. Nenhuma filha de Neide enfia o dedo na cloaca da galinha. Pois é, ela questionou, ela me chama de “Seu Doutor”: “ninguém quer mais enfiar o dedo na cloaca da galinha, porque estão fazendo ginásio no Caetano, na cidade, no município”. Então, há uma deformação cultural que está havendo no Brasil é isso, uma distorção, uma regressão cultural.

### **O fato de a gente escutar aquele marceneiro, seu amigo...**

Você viu lá, né, que coisa linda.

### **Isso já é uma transformação?**

É uma tendência. Uma forção de barra dessa linguagem chula. Mas ele não se dobra. Aquilo ele disse ali, por uma questão de um deslize, ele proferiu aquela palavra,

### **Check up,**

E para, ele disse aquilo de uma maneira repetitiva, é porque ele ouviu falar. Mas não é da natureza íntima dele, propor aquilo, porque ele não tem o perfil, está entendendo, desse entreguismo cultural. Ele não. Ele e o filho. Tanto que o filho e ele estão ali na carpintaria, não foram querer ser Doutor, nem diplomado, não: são carpinteiros. Lá, na Lagoa dos Patos, no mês passado foi um daqui, de São Joaquim, chamado Ismael, moleque de uns 21 anos, largo na foice, uma fera, muito bom na enxada. Eu falei: “Ismael, que idade você tem Ismael? Você é filho de quem?”. “Do José Pago”. Meu amigão, José Pago, fazendeiro, morreu, meu vizinho. “Você estudou?”. “Estudei só um pouquinho”. “Por que você não seguiu?”. “Não, não quis seguir, não”. Falei: “por quê?”. “Eu preferi ficar com meus conhecimentos de machado, foice e enxada”. Isso é lindo demais. Eu tenho uma tese, que é um ensaio que eu estou escrevendo, só para a gente parar agora e continuar amanhã, é um ensaio,

### **Só mais uma, depois. A próxima está no mesmo gancho.**

A tese que eu estou trabalhando, é um ensaio que diz assim: estudar para quê? Estudar para quê? Estudar para quê? Lembra? Olha o tempo. Olha o tempo, não, olha o verbo da proposta: estudar para quê? Agora, outra coisa seria: ler para quê? É outra história. Ler é uma coisa, estudar é outra. E a minha proposta é: estudar para quê, pô?

**E Elomar, para a gente encerrar essa primeira parte aqui, na canção Curvas do Rio, você canta: “Sou imbuzêro das bêra do rio”, que é o título deste trabalho. O quê que significa essa metáfora para você?**

Você está morrendo para entender. Se você não tivesse entendido, você não proporia esse título no seu trabalho, né, que é um fundamento, o título é um cabeçalho, é fundamental, é um resumo de toda uma proposta que vai desenvolver é o título, né? Não é mesmo?

**É, é o título: Elomar Figueira Mello: o “imbuzero das bêra do rio”**

Você já falou tudo. O que você vai fazer agora, sabe o quê? É esclarecer essa questão.

**E o que essa metáfora significa para você?**

Eu estou falando que você está morrendo de saber o que isso significa, tanto você sabe o que significa, que você vai discorrer horas e horas a fio, de texto, em cima disso. Você está morrendo de saber o que significa. Redundantemente, é, você quer que eu diga o que isso significa, para você se autoafirmar, nem tanto para você se autoafirmar, você apenas quer curtir o som, por isso que é a pergunta. Você está morrendo de saber o que significa “Sou imbuzêro das bêra do rio”. É a questão da grande baladinagem. É a questão da grande resistência. Só isso. “Sou imbuzêro das bêra do rio” é aquele imbuzêro que está dando fruto todo ano, o rio com todas as enchentes não o levou. Ele tem raízes profundas, fincadas, né, no seio do solo, da terra. Estou na bêra do rio, o rio vem, com a sua enchente, cobre de água, pensa que me matou, mas não me leva e nem me mata. Quando as águas dele vão embora, as folhas que apodreceram caem no chão, mas a seiva ainda continua, por intermédio dos meus vasos liberianos e, de uma hora para outra, começam os primeiros brotos a surgir e eles se revestem novamente de flores, de folhas. Significa, então, somente isso. A grande resistência. “Sou imbuzêro das bêra do rio”: sou resistente. Eu não abro a mão daqui, de rio nenhum, torrente, onde nenhuma me levar.

**E é uma resistência a o quê?**

É uma resistência a tudo aquilo que nos agride, tudo aquilo que nos quer deformar. É resistência a toda onda, todo vento, a toda viração, a toda monção, a todo tremor de terra, a toda enchente, a toda turbulência de água que quer nos arrancar do solo, que quer tirar os nossos valores. Então, resistência, vamos ver em outra linguagem, é até supérfluo, que não devia, é redundante estar falando, seria até uma proposição inócua, mas lá vai. Você está morrendo de saber, também. É resistência: eu sou eu, e alguém quer que eu não seja mais eu. Eu resisto em ser eu. Eu não quero ser você. Não quero ser você, eu quero ser eu. Eu quero ter as minhas coisas, não me tire aquilo que é meu. Tem um poema, de um poeta clássico brasileiro, fantástico, Lício Criança. “Dizia a flor”, só a estrofezinha, “para a fonte”: “dizia a flor para a fonte, dizia a flor a chorar. Eu fui nascida no monte, não me leves para o mar”. Está dizendo a correnteza, não é? “Dizia a flor da fonte, dizia a correnteza, dizia a flor a chorar”. Uma coisa assim. “Não me leves para o monte, eu fui nascida no monte, não me leves para o mar”. Essa é que é a resistência. Eu não quero ser ninguém: quero ser eu. 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. Essa é a resistência. Eu não quero a comida de ninguém: eu quero comer o meu pequeno repasto.

### **Você não quer a língua de ninguém?**

Não aceito a língua de ninguém. Basta-me o meu vernáculo, rico, belo e culto da língua portuguesa, né? Aldo Rebelo, amigo meu, comunista. Eu não gosto de comunista, não. Mas só tem dois comunistas que são amigos meus. Só dois. Professor Aldo Rebelo, está lá em Brasília, no poder, e Ancelmo, Doutor Ancelmo ??? comunista também, pobres, tal, mas eu gosto deles, malungos, eles respeitam meu pensamento. Aldo, eu citei Aldo aqui, por causa de uma tese dele bela, de uma Lei dele, “Culta, bela e ultrajada”, é o que trata da invasão na língua inglesa no Brasil. Ele fez esse projeto em defesa, mas Brasília, não aceitou. Os colegas dele, os deputados não aceitaram, e um bando de babaca, idiota. O Brasil tem essa babaquice, esses intelectualoides, desse abricionismo, de ser aberto às outras culturas. As culturas tem que ser fechadas, e elas devem ser abertas às outras culturas aonde a dinâmica da cultura interna permita o impulso dinâmico de uma cultura intestina. Toda cultura, ela é orgânica. Todo povo tem uma cultura orgânica.

A organicidade cultural de um povo vai crescendo, crescendo, aquilo que é conveniente para ser absorvido, que seja. Agora, ele se afrouxar, abrir a merda das pernas para a cultura de fora, porque é de rico, uma moeda forte, para o exército dominar, isso é coisa de sub-raça. Está entendendo? Gente que não tem miolo, não tem envergadura, que não constitui raça: é subraça.

**Elomar, eu queria que você me explicasse, para eu pôr no trabalho, o seu conceito aqui, de cada, é, obra, de cada estilo que você compõe. O que é uma ópera?**

As óperas são,

**Um rápido conceito.**

São, não no modelo europeu, um modelo nosso mesmo, uma coisa natural, nossa aqui, é um teatro cantado, como a ópera é, né. Como eu costumo dizer, e eu sei que é, a expressão máxima da arte, né? São as histórias que a gente conta sobre o sertão, sobre a vida, sobre as nossas circunstâncias. Eu, minhas óperas, para você ver, pelos títulos, conforme eu lhe disse também, já vai falando: *O Retirante, A Carta, A Casa das Bonecas, O Peão Amansador, Faviela, Os Poetas são Loucos mas Conversam com Deus*, pois bem. Ópera é Ópera. *Os Ranceiros Negros*. Ópera é ópera. Antífonas são, inicialmente antífona, anter phonos, tem dois prefixos ai, que antecede um som precedente, um prefácio, um prelúdio. Os judeus, os hebreus, nas sinagogas clássicas, do tempo de Salomão, sempre que iam cultuar Deus, antes da leitura dos Salmos, o coro dos levitas cantavam antífonas. São *corus curtos*. Eu peguei a antífona clássica, né, e dei dimensão mais ampla, sinfônica, digamos assim. São cantos para, escritos para coro, orquestras, orquestra média, orquestra grande, solistas, né?

**Galope estradeiro.**

Boa pergunta. Essa resposta está lá, no *Sertanílias*, né?

**Eu só preciso de um rápido conceito.**

Galope Estradeiro é, eu sempre trouxe dentro de mim, assim, a música sinfônica. Aquela vontade sinfônica de compor, de escrever coisas belas, maiores do que uma canção, bem maiores do que uma canção. E falei bom, as sinfonias, os europeus esgotaram quase que a questão de sinfonia. Como escrever sinfonia? Não vou fazer Sinfonia número 1,2,3,4,5,6, não. Eu resolvi, eu entendi, eu entendo que a sinfonia é uma viagem que se faz. É uma vinda do representante ??? Toda sinfonia é uma viagem que se faz. Quer seja corpórea ou física ou espiritual. Então, eu imaginei o Galope: uma viagem à cavalo, por vários cavaleiros. Atravessando a estrada. Que estradas? As estradas nossas, de nosso país. As estradas do sertão. Então, eu, eu criei o Galope, uma sinfonia mais curta, mais compacta, face a falta de paciência das gerações modernas, contemporâneas, em assistir às obras de arte, de linhagem curta.

### **Ela tem a duração menor do que a antífona e a ópera?**

Não, às vezes, às vezes é maior do que a antífona. A antífona também é dimensão média e longa. Eu tenho uma antífona de quarenta minutos. Assim como tem antífonas de sete minutos, oito, teve de dezoito, trinta. Pois bem, o Galope é uma sinfonia média, curta. Sempre em três movimentos, quer dizer, o galopar do animal, né, do cavaleiro. E sempre ela é, em, em três segmentos. O primeiro avanço, galopar pela estrada afora, meio dia, o descanso, folgar de cela, deixar o animal descansar, dormir na beira de um ??? um potro descansar, beber uma água, ou parar em um posto para almoçar. Já tem outros que é estira o dia inteiro e só para em um pouso à noite, sempre tem um pouso. Pois bem, o Galope é isso. É uma sinfonia, uma sinfonia compacta. Concerto de violão e orquestra: eu tenho um concerto de violão e orquestra que não é um concerto, é uma antífona. Antífona número 11 Alfa. Ele serviu para violão e orquestra, que termina sendo um concerto de violão e orquestra. Pois bem, concerto para piano e orquestra está composto desde uns quinze anos atrás, dezoito anos, está em fita e na cabeça. Não tive tempo ainda de botar na partitura. Esse piano que está naquela sala, em que está o telescópio, comprei para isso, mas me trapacearam, me venderam um piano com embuxamento faltoso, né? Aqui, composto a ser partiturado. Um pequeno concerto para sax alto e piano: composto e partiturado, está pronto isso. Bonito. Concerto e movimento solo, dezessete minutos: sax alto e piano, ele é muito bonito.

**Isso você compôs quando?**

Ah, em 81. Na condição planetária de 81. Cinco, alinhamento de cinco planetas. Uma sinfonia quase toda composta: sssa não está escrita. Eu falei: “vou fazer só uma, para não falar que não fiz uma sinfonia. Vou fazer só uma sinfonia, só”.

**De quando?**

E, já é de muito tempo. É uma existência fazendo. Doze peças para violão solo: doze, treze, catorze, mais ou menos. João Omar pretende gravar esse ano. Cancioneiro: O Cancioneiro está ai, né? Óperas, bom está falado?

**Só uma definição do que é o “Cancioneiro”.**

Acho que não precisa, não carece. Cancioneiro é o conjunto, né, das canções que eu fiz durante a minha vida inteira, como canção mesmo.

**No formato voz, violão, cantada?**

Voz, violão, é, é, voz, violão e camerata, está entendendo? Outros instrumentos, até. Às vezes, às vezes, voz, violão e orquestra, ou voz só e orquestra.

**Elomar, eu vou ler um trecho, ai só faltam duas. Entre os séculos XIX e XX, diversos artistas e escritores rechaçaram o patrimônio cultural ocidental e as consequências dos efeitos da modernidade. É, essa aqui é a, estou embasado no Canclini, né, e já é um excerto do meu trabalho sobre você. Para esses artistas, o desenvolvimento industrial e urbano era considerado desumanizante e pouco interessava o bem estar burguês. Ai, vem a citação direta do Canclini: “Rimbaud partiu para a África. Gauguin para o Taiti, Segall para o Brasil. Os que ficaram, como Baudelaire, atacavam a ‘degradação mecânica’ da vida urbana”. É por isso que você vai se mudar para a Lagoa dos Patos, distante mais de duzentos quilômetros de Vitória?**

Eu não vou me mudar, já mudei de Conquista, já mudei da urbe, desde que eu me entendi por gente, novinho, muito cedo eu descobri que a vida urbana, que o

processo, o processo, o desenvolvimento urbano, o desenvolvimento técnico, a mentalidade tecnicista do século XX, ela é prejudicial (fim da fita)

Até certo ponto eu sou anti-progressista. O progresso ele é bom quando tem um limite. Mas quando ele começa a estrapolar, né, certos termos, é ruim. Tem uma campanha do governo Luz para Todos no campo. Pois bem, eu vi, eu senti uma porrada lá no Vale do Rio do Gavião. Quando a luz não tinha chegado lá no Vale do Rio do Gavião, a cultura de lá estava mais ou menos, já, já, já, já tinha entrado em estado de deterioramento, digamos assim, putrefação, mas a passos lentos, sabe como é? Vai degenerando devagarinho,

um peão vai para São Paulo, trabalha, traz os maus hábitos, os maus costumes de lá, traz cá para a caatinga, chega na festa, ele exibindo os novos costumes. Para você ter uma ideia, eu, há uns doze anos atrás, eu fui numa festa lá com Antenoro, nós fomos, eu fui na camionete, porque tinha carro, porque se não tivesse, eu ia montado com ele ????. As festas que eu ia antigamente lá com Zé Cana, Antenoro, aquele pessoal, a gente contava trezentos, duzentos, trezentos burros, cavalo, jumento, lá na porta. Chegava lá, tinha dois jumentos amarrados, acho que um burro, e uma cento e cinquenta motos. Entramos na festa, o povo lá de dentro, as moças, a rapazeada, toda exibindo, está entendendo, um modus vivendi urbanoide. Quer dizer, aquele exibicionismo, eles estavam ali, não estavam ali para, pela alegria da festa do encontro, não. Estavam ali, sabe como? Numa espécie de uma “vitrine”, cada um querendo exibir o quepe, o boné, o sapato galopinha desses que você está calçado, que você, você tem sentido porque você é da urbe. Pois bem, a maneira de falar da novela, exibindo roupa de novela, sapato de novela, as moças. Gente que você chega lá na, vai chegar em casa lá, está com aquela roupa, um luxo lascado, mas se você seguir uma moça daquela ali, de madrugada, ir para a casa, chegar lá, tem umas duas tripas penduradas na corda para comer. Tripinha do bode, ou de boi, ou de porco. Quer dizer, passando fome para poder exibir um luxo. Bom, isso ai notei lá na festa. E, é, isso vinha num processo de degradação mais ou menos aceitável, que era, era de década em década, a gente percebia as mudanças. Mas, no dia, exatamente, propriamente, *ipsis litteris*, no dia que inaugurou a luz, lá no, naquele vale próximo ao meu ai, no outro dia já mudou tudo. Para você ter uma ideia, esse ano eu cheguei na casa de um vaqueiro meu, a luz chegou.

**Esse vale é o vale?**

Do Rio do Gavião

**Ah, tá.**

## **ANEXOS**

ANEXO A – LETRAS NA ÍNTEGRA DE ELOMAR FIGUEIRA MELLO ANALISADAS  
NO TRABALHO

*Curvas do Rio*

Vô corrê trecho  
 Vô percurá u'a terra preu podê trabaiá  
 Prá vê se dêxo  
 Essa minha pobre terra véia discansá  
 Foi na Monarca a primeira dirrubada  
 Dêrna d'intão é sol é fogo é táí d'inxada  
 Me ispera, assunta bem  
 Inté a bôca das água qui vem  
 Num chora conforme mulê  
 Eu volto se assim Deus quisé  
 Tá um apêrto  
 Mais qui tempão de Deus no sertão catinguêro  
 Vô dá um fora  
 Só dano um pulo agora in Son Palo Triang' Mineêro  
 É duro môço êsse mosquêro na cozinha  
 A corda pura e a cuida sem um grão de farinha  
 A bença Afiloteus  
 Te dêxo intregue nas guarda de Deus  
 Nocença ai sôdade viu  
 Pai volta prá curva do rio  
 Ah mais cê veja  
 Num me resta mais creto prá um furnicimento  
 Só eu caino  
 Nas mão do véi Brolino mêrmo a deis pur cento  
 É duro môço ritirá prum trecho alei  
 C'ua pele no osso e as alma nos bolso do véi  
 Me ispera, assunta viu  
 Sô inbuzêrto das bêra do rio  
 Conforma num chora mulé  
 Eu volto se assim Deus quisé  
 Num dêxa o rancho vazio  
 Eu volto prá curva do rio

*Chula no Terreiro*

Mais cadê meus cumpanhêro  
 Qui cantava aqui mais eu, cadê  
 Na calçada no terrêro, cadê  
 Cadê os cumpanhêro meus cadê  
 Cairo na lapa do mundo, cadê  
 Lapa do mundão de Deus, cadê  
 Mais tinha um qui dexô o qui era seu  
 Pra i corrê o trêcho no chão de Son Palo  
 Num durô um ano o cumpanhêro se perdeu  
 Cabô se atrapaiano com a lua no céu  
 Num certo dia num fim de labuta  
 Pelas Ave-Maria chegô o fim da luga  
 Foi cuano ia atravessano a rua  
 Parou iscupiu no chão pois se espantô com a lua  
 Ficô dibaixo das roda dos carro  
 Purriba dos iscarro oiano prá lua, ai sôdade  
 Naquela hora na porta do rancho  
 Ela tamem viu a lua pur trais dos garrancho e no céu  
 Pertô o caçulo contra o peito seu  
 O coração deu um pulo os peito istremeceu  
 Soltô um gemido fundo as vista iscureceu  
 Valei-me Sinhô Deus meu apois eu vi Remundo  
 Nas porta do céu, ai sôdade  
 Mais tinha um qui só pidia qui a vida fôsse  
 U'a função noite e dia qui a vida fôsse  
 Regada cum galinha vin queijo e doce  
 Sonhano a vida assim arriscô mêrmo sem posse  
 Dexano a vida ruim intão se arritirou-se  
 Levou-lhe um ridimúim e a festa se acabou-se, ai sôdade  
 Mais tinha um qui só vivia prá dá risada  
 Cuano êle aparicia a turma na calçada  
 Disia evem Fulô das alegria  
 Covêro da tristeza e das dori maguada  
 Pegava a viola e riscava u'a toada  
 Ispantava a tristeza ispaiava a zuada, ai  
 Lövava os cumpanhêro nua buniteza  
 Qui os pôço pru terrêro voltava a tristeza  
 Esse malunga alegre e de alma manêra  
 Tamem tinha nos peito a febre perdedêra  
 Se paxonô pr'u'a moça num dia de fêra  
 Norano qui a mucama já era cumpanhêra  
 De um valentão de fama e acabadô de fêra  
 O cujo cuano sôbe vêi feito u'a fera  
 Pois tinha fama de nobe e de qualquer manêra  
 Calô cúa punhalada a ave cantadêra  
 Covêro da tristeza e das dori maguada  
 Morreu cuma me dói dúa moda mangada  
 Cúa lágrima nos ói, e na bôca u'a rizada ai, sôdade

E mais cadê aquele vaquêro Antenoro  
Cum seu burro trechêro e seu gibão de côro  
Esse era um cantadô dos bem adeferente  
Cantano sem viola alegrava a gente  
No ano passado na derradêra inchente  
O Gavião danado urrava valente ai sôdade  
Chegô intão u'a boiada do Norte  
O dono e os vaquêro arriscaro a sorte  
O risulhado dessa travissia  
Foi um sucesso triste, Virge-Ave-Maria  
O risulhado da bramura foi  
Qui o ri levô os vaquêro o dono os burro e os boi ai sôdade  
Derna dintão Antenoro sumiu  
Dos muito qui aqui passa jura qui já viu  
Na Carantonha, na serra incantada  
Pelos hora medonha vaga u'a boiada  
O trem siguino um vaquêro canôro  
A tuada e o rompante jura é de Antenoro  
Ah, ah, ah, ah, ê boi  
Ê ê boi lá ê boi lá ê boi lá

O Violêro

Vô cantá no canturi primero  
 as coisa lá da minha mudernage  
 qui mi fizeram errante e violêro  
 eu falo séro i num é vadiage  
 i pra você qui agora está mi ôvino  
 juro inté pelo Santo Minino  
 Vige Maria qui ôve o qui eu digo  
 si fô mintira mi manda um castigo  
 Apois pro cantadô i violero  
 só hai treis coisa nesse mundo vão  
 amô, furria, viola, nunca dinhêro  
 viola, furria, amô, dinhêro não  
 Cantadô di trovas i martelo  
 di gabinete, ligêra i moirão  
 ai cantadô já curri o mundo intêro  
 já inté cantei nas prtas di um castelo  
 dum rei qui si chamava di Juão  
 pode acriditá meu companhêro  
 dispois di tê cantado u dia intêro  
 o rei mi disse fica, eu disse não  
 Si eu tivesse di vivê obrigado  
 um dia inantes dêsse dia eu morro  
 Deus feis os homi e os bicho tudo fôrro  
 já vi iscrito no Livro Sagrado  
 qui a vida nessa terra é u'a passage  
 i cada um leva um fardo pesado  
 é um insinamento qui derna a mudernage  
 eu trago bem dent' do coração guardado  
 Tive muita dô di num tê nada  
 pensano qui êsse mundo é tud'tê  
 mais só dispois di pená pelas istrada  
 beleza na pobreza é qui vim vê  
 vim vê na procissão u Lôvado-seja  
 i o malassombro das casa abandonada  
 côro di cego nas porta das igreja  
 i o êrmo da solidão das istrada  
 Pispiano tudo du cumêço  
 eu vô mostrá como faiz o pachola  
 qui inforca u pescoço da viola  
 rivira toda moda pelo avêso  
 i sem arrepará si é noite ou dia  
 vai longe cantá o bem da furria  
 sem um tustão na cuia u cantadô  
 canta inté morrê o bem do amô.

ANEXO B – CD REUNINDO TRÊS MÚSICAS DE ELOMAR FIGUEIRA MELLO.

- 1) CURVAS DO RIO
- 2) CHULA NO TERREIRO
- 3) O VIOLÉRO

ANEXO D – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO ASSINADO  
POR ELOMAR

