

“Um mocó de saudade e esperanças”: medievalismo, escatologia e utopia em *Sertanílias* de Elomar Figueira Mello

RITA DE CÁSSIA MENDES PEREIRA
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia
Brasil

Na consideração desses oito ou dez séculos recortados na continuidade das durações, uma dupla tentação nos espreita: concebê-los como uma origem no fio reto e orgânico do que nos tornamos; e supor para eles, por isso mesmo (insidiosamente), uma unidade que não tiveram (Paul Zumthor).

Elomar Figueira Mello nasceu em 1937, no interior da Bahia e, ao longo da segunda metade do século XX, produziu um vasto conjunto poético-musical, constituído por cantigas, óperas e concertos, além de crônicas, contos, romances e roteiros cinematográficos, boa parte ainda desconhecida do público. Uma idéia corrente acerca de sua obra é que ela estaria assentada sobre as heranças de uma suposta “cultura medieval” e, em particular, sobre formas e valores da Idade Média Ibérica. Tem sido objeto de particular atenção a relação entre o conteúdo e a forma da poesia elomariana com as formas poéticas que se desenvolveram no Ocidente Europeu durante o medievo. Mas esta é uma relação que não está isenta de problemas. Fundamentalmente porque, do ponto de vista cultural, a despeito da hegemonia cultural da Igreja Cristã, a Europa Ocidental, nos séculos compreendidos pelo conceito de Idade Média, se caracteriza pela existência, concomitante e combinada, de uma multiplicidade de culturas intercambiáveis, o que nos desautoriza a pensar em uma “cultura medieval”. As múltiplas formas de expressão cultural às quais se procura, freqüentemente, associar a obra de Elomar são, pois, peças de um jogo cultural complexo. Em segundo lugar porque, além das múltiplas formas abrangidas pelo amplo conceito de “cultura medieval”, no processo de produção de sua extensa obra Elomar teve contato com um imenso capital de formas, sobre o qual pôde exercer suas escolhas.

Como argumenta Georges Duby, “é preciso contar com essa presença de um legado de formas possíveis, a começar pelas formas de linguagem. Uma herança que não é imóvel, mas movente, alterando-se na duração”¹. E, não obstante a pressão das heranças, pode-se recusá-las ou utilizá-las, delas se servir, adaptá-las de tal ou qual maneira, transformá-las, impor-lhes deformações, em conformidade com os

1 Georges Duby, *Idade Média, Idade dos Homens*, p. 127.

condicionantes individuais e coletivos e com as limitações de gênero e estilo que acompanham a produção artísitico-literária. Estão, portanto, implícitos na idéia de escolha não apenas a efetiva utilização, mas também a recusa e o desconhecimento.

Elomar ostenta as marcas de uma instrução vasta e variada. É certo que ele conhece a poesia clássica européia e que, no seu processo de formação como leitor, pôde refletir sobre autores e correntes de pensamento filosófico e sobre textos exegéticos e doutrinários do cristianismo.

Fonte oficial de informação sobre a sua vida e obra, a sua **Porteira** na rede internacional de comunicação resume, desta maneira, o ser Elomar:

Não só sua obra, como também sua própria pessoa, não são outra coisa se não antagônicos dissidentes irrecuperáveis de sua contemporaneidade tendo em vista sua formação estritamente clássica e regionalista. Daqui leu todos os poetas, escritores e profetas hebreus, leu os nélicos e os clássicos gregos; os latinos, incluindo Esopo e Fedro; os italianos, franceses, ingleses, espanhóis, russos e, por último, os alemães, tendo, é claro, antes disso perpassado pelos essenciais patrísticos².

Conta-se, ainda, na sua formação, com as formas híbridas do oral/escrito, com as quais teve contato durante a infância nos sertões da Bahia e às quais uma abordagem corrente, excessivamente simplificadora, tem subordinado ao conceito de “cultura oral popular”.

Todos esses elementos Elomar subordina a uma visão peculiar sobre a cultura e a identidade nacional, de um modo que vai marcar profundamente sua produção literária e musical. Nesta perspectiva, não é suficiente afirmar o processo de apropriação – seleção, classificação, ordenação, ressignificação – das “heranças medievais”. Uma abordagem dessa natureza impõe, como procedimentos indispensáveis: questionar o de que o autor se apropria no imenso capital de formas disponível e com que propósito, averiguar as deformações que ele impõe a essas “heranças” e identificar a rede de relações que torna possível a produção e difusão dos seus textos, configurados por esses processos de apropriação/deformação, no mundo contemporâneo.

Elomar teria ido buscar a inspiração em certas matérias literárias que, no Ocidente Europeu durante a Idade Média, por intermédio de cantadores e jograis, se difundiam pelas cortes, cidades e aldeias. Essas matérias – temas e formas da poesia lírica, narrativa e de louvor – foram, a um certo tempo, cristalizadas em textos escritos, sob o patrocínio da nobreza de corte, muitas vezes por indivíduos pertencentes à corte e, a princípio, para o seu próprio consumo. A partir dessas formas escritas, mas também na tradição dos folhetos e romances, amplamente difundidos no interior do nordeste brasileiro, pressupõe-se que Elomar tenha construído as suas representações da monarquia, os seus modelos de comportamento heróico e as suas histórias de amor, por vezes ambientadas em um universo pontilhado por castelos, reis e princesas; por outras, no espaço cultural concebido como “o sertão”.

Elomar compõe poesias destinadas ao canto. Frequentemente tomam a forma de coitas de amor, de cantigas entoadas em lembrança da mulher amada, por meio das quais se afirmam certos lugares-comuns dos cantares de amor do trovadorismo medieval: o encômio àquela à qual se costumava denominar “amiga” e a devoção ao amor. As suas tiranas, ora compostas em língua culta, ora em linguagem dialetal, exaltam a atitude do poeta que, conformado em louvores ao próprio ato de amar, pouco almeja como recompensa, tendo como sentido máximo de apropriação a visão do ser amado, as provas de sua existência. Em uma clara alusão às tradições do trovadorismo medieval, Elomar faz nomear uma de suas cantigas como uma cantiga de amigo. Entretanto, muito distante se encontram as poesias elomarianas das cantigas de amigo medievais, que, com seus paralelismos, sua simplicidade de motivos e de recursos

2 Cf. <http://www.elomar.com.br/biografia.html>.

sensitivos, fazem ecoar, na perspectiva do eu lírico feminino, a saudade do amigo distante e a naturalidade do amor carnal. A partir dos temas, das formas de abordagens do amor, Elomar visa a projetar o modelo ético-social do poeta, guerreiro de tempos sombrios, que, com o uso da palavra e a estrita obediência a certos valores éticos e morais, se faz merecedor de toda a graça. Particularmente em suas antífonas vislumbra-se esse intento, de divulgação de um discurso ético-religioso e o esforço de inserção dos seus personagens em uma história universal da salvação.

Poeta-músico, instituído da capacidade criativa do poemar, Elomar faz associar, sempre, uma melodia ao texto poético e a voz insinua-se sempre como fator constitutivo de toda a sua obra, característica que, segundo Zumthor, seria própria à concepção e às formas de transmissão de toda obra literária durante a Idade Média. Mas se a poesia dos séculos feudais tinha a voz como instrumento privilegiado de difusão, isto ocorre, como salienta Zumthor, “não de modo aleatório, mas em virtude de uma situação histórica que fazia desse trânsito vocal o único modo possível de visualização (de sacralização) desses textos”³.

Quanto a Elomar, este toma por eleição as formas verbais e musicais de difusão. E é preciso sempre considerar, por outro lado, a pressão dos padrões contemporâneos de composição poética e musical, que distanciam a sua poesia da poesia medieval. O autor supera os aspectos melódicos e rítmicos de uma poesia que, destinada à execução musical, reforçada pelo recurso da arte dramática e da dança, seria típica da Idade Média. Nas suas construções poéticas, um aparente paralelismo é contraditado por mudanças sutis na seqüência das estrofes. Com uma precisão matemática, ele explora as técnicas contemporâneas da polifonia, as formas artísticas da fuga, as inúmeras possibilidades de composição ofertadas pelo sistema tonal e a relativa liberdade no uso da métrica.

Já para a composição das suas peças teatrais, Elomar afirma ter ido buscar inspiração na tradição medieval dos autos. Conforme explicitado pelo próprio autor em entrevista concedida em 1997, essa semelhança consiste “não tanto pelo formato, bem mais pelo assunto: os autos medievais tratavam dos santos, suas vidas e seus martírios”⁴. Neste mesmo sentido, ele compôs os seus cânticos de louvor e, por semelhança de propósito, também a um auto se assemelha *Sertanílias*, seu primeiro romance publicado.

Com *Sertanílias* Elomar traz ao público a saga heróica de um vaqueiro puro de alma, espelho de virtudes, agente de conversão dos mais vis bandidos e dos mais sábios dos infiéis às verdades do cristianismo, e que recusa, com gestos e palavras, todo o prazer e glória mundanos. Lançado em 2008, *Sertanílias* é anunciado, em inscrições da capa, como um romance de cavalaria. Elomar quer uma novela de cavalaria, numa clara alusão às heranças medievais européias abarcadas por sua obra. E se faz nortear por características que ele apreende como típicas das novelas de cavalaria: a projeção de personagens subordinados aos modelos éticos e morais compreendidos como cavaleirescos, a projeção da trajetória heróica em um espaço-tempo mítico, a definição dos objetivos propostos para o herói a partir de uma perspectiva escatológica e salvacionista, a construção da narrativa a partir de padrões estéticos e conceituais ofertados pela prosa exegética e pelos próprios textos vero e neotestamentários.

Elomar quer, pois, que o seu romance seja recebido como uma novela de cavalaria. Mas, em sua disposição interna, *Sertanílias* toma a forma de um roteiro para cinema. A forma compósita do romance/roteiro cinematográfico atende ao objetivo de condicionar as apropriações futuras do texto, conforme explicita o autor na parte do livro que ele faz nomear como uma “Pré-fala”: “O romance [...] é urdido numa forma levemente roteirada para cinematógrafo, crendo eu que, num futuro bem remoto, quem sabe lá algum, algum esteporado do quengo [...] resolva levar para as telas”⁵.

3 Paul Zumthor, *A Letra e a Voz*, p. 9.

4 Entrevista concedida a Mauro Dias (jornal *O Estado de São Paulo*) em junho de 1997. Disponível em http://letraseartes-cosmogonia.com/entrevista_elomar_mauro2.htm. Acesso em 14.11.2008.

5 Elomar Figueira Mello, *Sertanílias*, p. 13.

Contra o que julga ser um padrão mundial – o “cinema enlatado, chato, feio, mesmício, porrista, posudo e despótico”⁶ – Elomar anuncia *Sertanílias* como exemplo de sua proposta de um cinema novo, genuinamente brasileiro, um cinema para contar histórias, histórias edificantes de desbravadores, guerreiros e resistentes, e assentado sobre novas fórmulas de produção e tratamento de imagens.

Ambíguo e polimorfo, *Sertanílias* revela a complexa atitude do autor que, julgando-se o mestre dos sentidos, pretende subordinar o ato da leitura às suas próprias impressões. Elomar almeja o controle sobre os indivíduos e grupos que se constituem em veículos privilegiados de expressão e transmissão de suas obras: os produtores, os divulgadores, o público.

Alheio às convenções estéticas que subordinam a matéria escrita a gêneros textuais e que põem abordar a literatura e o cinema como formas distintas de expressão artística, o autor faz adendar à narrativa das aventuras de Sertano indicativos de enquadramento e iluminação. Complementadas por ilustrações da pena do próprio autor, instruções condicionam a visão do leitor sobre cenários e personagens e, especialmente, sobre Sertano:

ATENÇÃO: ao desapiar do cavalo ou antes até, e antes do rosto de Sertano, o cavaleiro começa a ser definido em traços, a câmara evita filmar-lhe de frente.

No nível inferior, apanha-o do peito para baixo. Não só nesta como em todas as outras situações de cenas, o rosto de Sertano jamais será mostrado em definição. Sempre será filmado de costas, de perfil, ao longe; sempre, no máximo, do queixo para baixo; quando de perfil ou de frente mais próximo, na chamada “hora mágica”, de madrugada ou ao anoitecer⁷.

Indicativos de sonorização são também constantes na narrativa. Como nas suas cantigas e óperas, texto e música compõem, em *Sertanílias*, uma unidade; e há, efetivamente, uma clara alusão aos efeitos vocais e musicais que acompanham a narrativa, como no texto que enuncia a chegada do *chevalier dans la tempête*: “Dentro da mansão na grande sala de visitas, a senhora dona da casa dialoga com o cavaleiro do lado de fora. Ela, uma mezzo-soprano. O cavaleiro, um barítono. Ambos de cor dramática”⁸. Mesmo em se tratando de um romance, por pressuposto designado à leitura individual e silenciosa, a música impõe-se estrategicamente ao leitor.

Enfim, Elomar faz alternar os relatos das aventuras com trechos de entrevistas, por ele definidos como “compartimentos de realidade”, nas quais o próprio autor, confrontado por “poetas-jornalistas”, confunde-se com o protagonista na enunciação de um discurso ético-religioso que personifica o super-rego coletivo. Sertano e Elomar, assim confundidos, com as armas atinentes à condição de cavaleiro/músico/poeta, encarnam o que Elomar insistentemente nomeia como um “anti-herói”, assim definido por contraposição aos modelos heróicos projetados pela cinematografia contemporânea. Por seus discursos e ações, o protagonista de *Sertanílias* é herdeiro direto dos cavaleiros medievais, cujas virtudes foram projetadas pela tradição dos romances e novelas dos séculos finais da Idade Média.

O romance de cavalaria surge, no século XII, no Ocidente Europeu, como instrumento de afirmação de identidade da nobreza-cavalaria, de construção de um sistema ético-conceitual destinado a definir e normatizar o comportamento da pequena e média nobreza européia. Compostos em vernáculo e, inicialmente, sob a forma de grandes narrativas em versos, os romances de cavalaria se estabeleceram a partir dos padrões estéticos e conceituais da poesia lírica, das canções de gesta e da historiografia. Escritos provavelmente por indivíduos de formação clerical, os romances foram elaborados sob o patrocínio e

6 *Idem.* p. 11.

7 *Idem.* pp. 17-18.

8 *Idem.* p. 89.

para a audiência das grandes cortes européias e, segundo uma formulação do mais importante romancero medieval, Chrétien de Troyes, o *roman* se estrutura sobre dois elementos básicos: a matéria e o sentido.

Dos seus patrocinadores, e ao gosto do público, advém a matéria fundamental: romances antigos, sobre personagens da Antiguidade Clássica, mas também histórias da cavalaria arturiana, construídas sobre temas da mitologia bretã, eternizados pela escrita historiográfica e pelos jograis e cantadores, mediadores privilegiados entre o oral e o escrito. Assim, do mesmo modo como as fontes clássicas, resultantes de uma formação livresca, certamente adquirida em centros de formação clerical, autores como Chrétien utilizam-se, também, para a construção de suas narrativas, de fontes diversas, estranhas à tradição latina, resgatadas de fontes orais ou escritas, certamente por indicação de seus protetores.

Chrétien revela-se, em seus textos, conhecedor das fontes bíblicas e dos clássicos do passado. Fatos, temas, objetos e personagens bíblicos, mas também históricos e mitológicos foram utilizados por ele como modelos e arquétipos para situar e qualificar os personagens dos seus romances e o autor esbanja um talento excepcional para lidar com modas correntes, difundidas pela literatura da época.

Dos protetores os romanceros recebem também, por vezes, a indicação do sentido que deveria nortear a concepção do *roman*, sobre o qual ao autor caberia tão somente acrescentar o trabalho e a atenção.

Desde Chrétien, no tempo-espaço mítico do mundo arturiano insere-se o tempo móvel da aventura heróica, tornada objeto primordial da narrativa, e a busca do sentido torna-se um elemento essencial do texto: “Deixando a antiguidade e o mundo mediterrâneo pela Bretanha e os tempos do rei Artur, o romance renuncia à verdade histórica, referencial e deve procurar uma outra verdade. Uma verdade que é aquela do sentido”⁹.

Esta busca do sentido esteve pautada, nos primeiros romances, por uma reflexão em torno da cavalaria e do amor, mas, ainda em Chrétien, desde a elaboração do seu inacabado *Conte du Graal*, tendeu a deslocar-se para uma matéria mítica fundamental ao desenvolvimento posterior da literatura arturiana: a matéria do Graal.

Chrétien de Troyes e, depois, Robert de Boron contribuíram definitivamente para a integração do tema mítico do Graal e da cavalaria arturiana a uma abordagem cristã, embora não necessariamente conformadas aos textos canônicos. As novelas de cavalaria subordinadas ao tema do Graal impõem uma noção de tempo sobre a qual se institui um ideal de verdade histórica. E, como salienta Michel Zink, “essa história deve interessar à salvação da humanidade toda inteira e recebe um sentido escatológico ligado ao mistério da redenção”¹⁰.

No tempo concomitantemente linear e escatológico das histórias do Graal, as narrativas de aventuras heróicas e dos amores cortesios, essenciais ao modelo ficcional dos primeiros romances de cavalaria, perderam espaço para um modelo místico de atuação cavaleiresca que relega à condição de pecado toda a pretensão à glória e ao amor mundano. Os romances ou novelas em prosa, que alcançam um vivo sucesso no Ocidente a partir do século XIII, acentuam as mudanças de orientação imputadas ao romance por Chrétien e Boron. Do ponto de vista formal, apregoa-se, a partir de então, a prosa como modo mais adequado à expressão desses projetos. É a prosa, afirmam as fontes da cultura clerical da Idade Média, a que melhor se adapta à tarefa de expressão da verdade: a verdade que vem de Deus. Um livro que pretenda revelar os desejos de Deus deve, portanto, ser elaborado em prosa:

É a prosa que, em latim, serve à expressão do sagrado; ela é a linguagem da exegese, da pregação, ela é a linguagem da Bíblia. Não somente a linguagem do Novo Testamento e dos livros históricos do Antigo, mas

9 Michel Zink, *Introduction à la littérature française du Moyen Age*, pp. 64-65.

10 *Idem*, p. 86.

aquela da Escritura Santa por inteiro [...] A prosa é mais que a linguagem da literatura religiosa, ela é a da Bíblia e, mais que a linguagem da Bíblia é a linguagem de Deus¹¹.

As Escrituras Sagradas tornam-se os modelos fundamentais de construção discursiva para os autores que se debruçaram sobre os vários projetos de elaboração de novelas de cavalaria. Outros modelos de prosa, todos concebidos nos meios clericais, são utilizados pelos escritores dos romances, mas é essencialmente sobre o modelo da Bíblia que os romancistas se apoiam para a construção de suas obras.

Essa associação entre a forma e o sentido reflete um ideal de verdade histórica que se confunde com a própria verdade divina. A despeito da atmosfera absolutamente laica de algumas das partes que os constituem, os romances de cavalaria em prosa estão seguramente marcados pela abordagem religiosa dos temas e subordinados a um projeto de construção de uma obra sacra que subordina todo o sentido da aventura cavaleiresca. Por outro lado, eles encontram-se submetidos aos objetivos da própria literatura de cavalaria: a definição de valores normativos orientadores do comportamento dos cavaleiros. São, portanto, elementos de afirmação identitária dos grupos sociais e culturais associados à noção de cavalaria. Esses valores e esses padrões identitários não são estáticos, são moventes, consoante a maior ou menor proximidade dos autores, dos seus patrocinadores e do seu público em relação às variadas tradições culturais disponíveis, em conformidade com os constrangimentos sociais e culturais que, de fato, importam nos processos de apropriação, re-significação e transmissão de heranças.

Voltemos, então, a Elomar. Neste quadro complexo, cambiante, da chamada literatura de cavalaria quais são as matérias fundamentais das quais ele se apropria, que ele re-significa e cristaliza em documento escrito e sonoro; e, fundamentalmente, qual o sentido que, no mundo contemporâneo, ele persegue e nos oferece como elemento de reflexão?

Muito para trás ficou a realidade que permitiu a concepção e difusão das cantigas de amor e de amigo e dos romances de cavalaria como formas privilegiadas de cultura de corte. Já não há donzelas encerradas em alcovas. Não mais existem nobres, cavaleiros, heróis a serem louvados por seus feitos de amor e de cavalaria. Já não existem reinos e reis por quem combater. Ao passado pertencem os poetas da nobreza ou a ela subordinados que, por meio de suas cantigas, romances e novelas, lograram delimitar e expor determinados conceitos de virtude, afirmar a excepcionalidade da condição cavaleiresca e o privilégio do pertencimento à ordem nobiliárquica. Para trás ficaram os castelos, centros de poder e de autodefesa, que, privilegiadamente, serviam de audiência e patrocinavam a escrita dessas matérias literárias.

Mas Elomar não depende desses cenários para fazer ecoar temas e fórmulas literárias da Idade Média. Os seus personagens, às vezes projetados em uma narrativa atemporal, às vezes assentados em um tempo e espaço facilmente reconhecível no presente, prestam-se à construção e exaltação de um modelo heróico do cavaleiro espiritualizado que enuncia os princípios da paz e ordem universal.

A escolha de formas medievais de expressão cultural no meio do imenso capital de formas disponíveis explica-se, em Elomar, pela sua indisposição ao diálogo com o presente e pela associação, assente nos seus discursos e na sua poesia, entre os conceitos de história, tradição e verdade. Essa associação pode ser comprovada, também, pela predominância das formas literárias narrativas, pelo uso de fórmulas clássicas de afirmação da anterioridade da história contada (“Certa vez ouvi contar”), pelo apego às tradições orais e livrescas.

A princípio, Elomar apreende a herança disponível de acordo com as suas aptidões, expectativas e hipóteses individuais. Longe da subordinação aos padrões de gênero, estilo e a padrões escriturais fixados no tempo, ele exerce frente aos diversos textos, com plenitude, a sua autonomia criativa. Permeada pelo

11 *Idem*, pp. 83-87

passadismo e pelo apego às tradições, a seleção – escolha, mas, também, recusa e “desconhecimento” – das heranças disponíveis toma, em Elomar, o sentido de rejeição à arte contemporânea e à cultura “estadunidense”, mais perfeita expressão do anunciado “tempo do culto às nulidades”¹², contra as quais ele opõe o respeito à herança européia, consolidada no processo de ocupação do interior do Brasil.

Uma idéia por ele tantas vezes repetida, reforçadora da sua predileção pelo passado, pelas tradições, indica que somente a um novo tempo, a uma outra geração, pertence a sua música, incompatível com os modismos de nosso tempo. Vemos reforçar-se aí a abordagem escatológica, a expectativa de um fim iminente, que tem como sintomas mais evidentes o deperecimento da cultura, do pensar humano, como ele fez salientar em uma entrevista concedida em 1994: “a tendência da humanidade é o embrutecimento total. Vai chegar um dia em que o pensar humano vai ficar fora de moda. O futuro, com suas reservas, vai ser uma sociedade desintelectualizada. A cultura já está passando a ser uma coisa supérflua”¹³.

Elomar espreita a forma desse futuro próximo e a ele contrapõe a perspectiva de um canto novo, que ele se propõe a anunciar a um público privilegiado pela capacidade de compreensão do seu discurso e, ainda, a todos aqueles que servem de modelos e arquétipos para a composição de sua poesia. Deste modo, para desvendar a permanência e utilização de certas heranças e as formas peculiares da poética elomariana é preciso se perguntar sobre o sentido último da sua poesia.

Vemos, então, que o canto de Elomar é, antes de tudo, um cântico religioso, o que contribui para a analogia com a chamada “cultura medieval”. Da multiplicidade de formas culturais próprias à Idade Média, Elomar elege, prioritariamente, como fonte de inspiração, uma literatura de divulgação doutrinária, constituída por *exempla* e poesia religiosa, produzida nos meios clericais e nobiliárquicos. Como o trovador ideal de Afonso X, Elomar canta, antes de tudo, um cântico de louvação e de difusão de valores cristãos. Toda a sua poesia – e não apenas seu catálogo de antifonária – se encontra marcada por uma perspectiva utópica e escatológica, de inspiração marcadamente judaica e cristã.

A idéia de declínio, de fim, está evidente nas suas cantigas e óperas como no seu cancionário de inspiração popular, na sua palavra cantada como no seu falar. Na sua *Fantasia leiga para um rio seco*, por exemplo, em um canto de *incelença* entoado em homenagem à terra, o flagelo da seca é assimilado aos sinais dos fins dos tempos, anunciados nos textos verotestamentários:

É qui tão as era
já muito alcançada
A palavra véa reza qui haverá
De chegá um tempo só de perdedera
Qui só haverá de iscapá
Burro criôlo e criação
Qui prá cumê levanta as mão.
E qui um irmão pra ôtro irmão
Saudava c’essa pregação:
Lembra qui a morte
Te ispera meu irmão.

Desta perspectiva escatológica resulta a convivência com alguns princípios caros ao cristianismo, especialmente explorados pela Igreja cristã durante a Idade Média: primeiramente, a idéia de uma presença permanente do Mal, assimilado por Elomar aos “senhores do mundo, que detêm o poder na terra”; em

12 Cf. www.elomar.com.br/biografia.html. Acesso em 22.8.2008.

13 Entrevista concedida, em dezembro de 1994, a Fausto Mattos, estudante do curso da Relações Públicas na Facs (Faculdade Salvador). Publicada em *mistikadub.blogspot.com*. Acesso em 24.9.2008.

segundo lugar, a idéia de um fatalismo divino, prova da onipotência de Deus. Mas seu discurso não é destituído de esperança. Uma mensagem utópica e salvacionista, a crença na salvação vindoura, em um futuro próximo, ressalta dos seus enunciados. E ele procura, continuamente, espreitar a forma desse futuro.

As fontes do seu discurso sobre o fim do tempo, da história e do homem são, certamente, as Escrituras Sagradas, em especial as tradições apocalípticas dos profetas. Na base deste conhecimento estão, seguramente, a sua formação e vivência nos meios evangélicos. Mas Elomar compartilha os valores e discursos dominantes do cristianismo com as crenças e expressões da religiosidade própria ao interior do nordeste brasileiro. Ele desvenda a convivência cotidiana e natural do sertanejo com crenças, práticas e agentes situados à margem da ortodoxia cristã e indica a presença, no ambiente sócio-cultural que toma como objeto privilegiado de representação, de diferentes formas de expressão do maravilhoso que Le Goff destacou como componentes essenciais das representações e da vida cotidiana dos homens da Idade Média¹⁴.

“Cavandante” de estradas sem fim, portador de um “mocó” de saudade e esperanças que lhe cumpre difundir, perdido entre um passado idealizado e um futuro incognoscível pelos mortais comuns, Elomar expõe, dignifica, legitima valores, práticas e costumes próprios a um universo cultural que ele define, circunscreve e ao qual propõe uma valoração positiva: a “cultura sertânica ou sertaneza”. Os elementos próprios a essa cultura – dialetos, ritmos, imagens, memória histórica ou ficcional – ele os seleciona, individualiza, preserva, contrapõe à cultura do “outro”. Indica, por conseguinte, a necessidade de reconhecimento da noção de identidade e de uma cultura regional que, em sendo diferente, não é por isso inferior às formas de compreensão e representação do mundo difundidos como valores absolutos, universais e imutáveis em um mundo marcado pelas tentativas de obliteração e desnaturação das formas distintas de expressão cultural.

Insubmisso ao domínio cultural comum, que a cultura midiática tende a homogeneizar, pasteurizar, livrar dos ruídos de comunicação decorrentes de resíduos não assimiláveis, Elomar empresta o seu gênero artístico em favor das idéias de cultura e da identidade regional dos povos do sertão. Sobre os ideais de pureza e de insulamento cultural implícitos nesta distinção e nestas escolhas nós devemos, entretanto, precisar o nosso olhar crítico. Primeiro, porque as diferentes culturas ou formações culturais constitutivas da cultura nacional não podem jamais ser encontradas em estado puro. Não se pode advogar o seccionamento dos sistemas de cultura em modelos estanques, calcados em padrões regionais, avessos à miscigenação e ao diálogo. Segundo, porque, se Elomar contribui decisivamente para a recuperação, projeção e difusão de elementos da “cultura regional”, ele o faz, seguramente, com o concurso de técnicas, de convenções estéticas e conceituais próprias da chamada “cultura erudita”.

A porta que emoldura e projeta a “cultura sertânica” é a mesma por onde passam os temas e valores “estrangeiros”, que a essa cultura vêm se juntar e com os quais ela se põe, por vezes, em confronto. E, a despeito de seu cioso apego à área de fronteira, de onde ele retira os motivos e a inspiração, Elomar não pode prescindir, por exemplo, da mediação dos centros urbanos, de onde provém o público pagante, consumidor, difusor de sua produção artística e literária. E esse é um dos grandes enigmas a ser decifrado: qual o alcance e quais as modalidades de recepção de sua obra em cidades que têm como um de seus traços essenciais a diversidade de condições e referências étnicas, sociais e religiosas.

De qualquer modo, a obra elomariana projeta, difunde, legitima valores e costumes constitutivos do que ele concebe como a “cultura sertânica”. E, na realidade e no universo ficcional, entrelaçado e confundido com seus personagens, Elomar faz da sua própria existência um meio de afirmação da identidade dos povos do sertão.

No jogo de imagens que, em *Sertanílias*, faz alternar as figuras do autor com a do protagonista, a um e outro ele dá voz e a eles permite que se expressem alternadamente, no padrão culto da língua portuguesa e em “linguagem dialectal sertaneza”. Alheio à capacidade de compreensão de seu texto pelo

14 Jacques Le Goff, *L'imaginaire medieval*.

público, Elomar mantém esta oscilação e dá *status* de lingual literária ao “sertanês”, uma língua viva por meio da qual se expressa uma parte da população brasileira, mas que o processo de universalização da cultura dominante visa a desqualificar e suprimir.

Da composição elomariana de textos em linguagem dialetal – bem como, das tentativas de apreensão, compreensão e reprodução desses mesmos textos – pode-se inferir um processo de afirmação de identidade que Burke fez salientiar nos seus estudos sobre cultura: “as formas de linguagem podem ser usadas de maneira mais ou menos consciente pelos grupos sociais, para se diferenciarem dos outros, por meio da fala”¹⁵. A língua, “parteira da identidade individual”, ajuda também a moldar a identidade coletiva. Ou, como assinalou Pierre Bourdieu, o uso de uma determinada linguagem, dialeto, vocabulário ou sotaque pode se prestar ao estabelecimento de diferenças culturais e mesmo de hegemonia. Em certas situações, a língua pode representar – ou ser levada a representar – uma força unificadora, agregando um povo contra um destino adverso comum.

A obra de Elomar, nessa perspectiva, pode ser um ponto de partida para a reflexão e construção de uma história alavancada sobre o reconhecimento das identidades próprias aos indivíduos e grupos que habitam o espaço cultural e geográfico que ele nomeia como a “Patra do Sertão”. Sua aparição como autor de romance (roteirista) vem reforçar as diversas estratégias discursivas que, em décadas de intensa produção, foram utilizadas com o objetivo de afirmar o princípio da identidade “sertaneza”, peculiar na forma de percepção e de representação do mundo. Dessa identidade “sertaneza” e dos elementos culturais que ela comporta, Sertano/Elomar é um fiel depositário. Mas, desde a produção das primeiras cantigas até o lançamento de *Sertanílias*, Elomar caminha no sentido da superação do sentido primeiro do seu trovar, impecável nos usos dos temas e das técnicas do poemar, mas imperfeito na consideração da finalidade ou fim que deve orientar a construção de toda obra poética: a difusão de uma perspectiva religiosa destinada a subsidiar todo o sentido da arte. Elomar é um guerreiro militante das verdades universais e dos valores normativos propostos pelos textos vero e neotestamentários, consolidados no processo de expansão da religião cristã e preservados, na sua compreensão, nos territórios de identidade demarcados pelo processo de insulamento dos povos do sertão brasileiro.

A obra de Elomar – não um reflexo, mas um componente fundamental da sociedade contemporânea – denuncia as interações e tensões inerentes a esse universo. Ela expressa conceitos e ordena uma determinada concepção de mundo, cuja elucidação passa pela compreensão da heterogeneidade das normas, valores e padrões sociais vigentes. Ainda que se reconheça nos seus textos, pelo menos como proposição, a negação ao mundo globalizado, urbano, pautado pelas imposições do mercado, é preciso se perguntar sobre o sentido que, no mundo contemporâneo, Elomar persegue e nos oferece como elemento de reflexão.

No tempo de produção da obra elomariana, que se estende desde meados do século XX até os nossos dias, as tendências à homogeneização cultural tiveram como contraponto a difusão dos conceitos de diversidade, de multiplicidade de culturas intercambiáveis, e o desenvolvimento de ações afirmativas de identidades – de classe, étnica, de gênero, regionais. Votadas à resistência, conservação ou transformação, essas ações afirmativas de identidades revelaram-se não somente legítimas como eficazes no processo de auto-conhecimento, de organização e luta dos povos, e estão na base de princípios e direitos conquistados.

No campo acadêmico, as práticas culturais foram abordadas e festejadas como meios de difusão e promoção de formas particulares de enfrentamento (ou de silenciamento) em relação aos constrangimentos sociais e às imposições. Das pesquisas subordinadas ao campo da Antropologia Histórica derivaram algumas assertivas interessantes, como a de que a cultura imposta pelos poderes e pela indústria cultural não pode reduzir as identidades singulares e as práticas de resistência; e que, pelo contrário, é necessário

15 Peter Burke & Roy Porter, *Linguagem, Indivíduo e Sociedade*, p. 10

reconhecer nessas identidades a capacidade de afirmação e de enunciação de valores próprios, mediante o uso de instrumentos e de dispositivos que deveriam destruí-las, aniquilá-las, submetê-las¹⁶.

Nessa perspectiva, votada à divulgação de formas dialetais, imagens, conteúdos e enunciados normativos distintos daqueles difundidos pelo padrão midiático, a obra de Elomar pode ser contabilizada entre os produtos culturais que, nas últimas décadas do século XX, apontam para a consolidação da identidade e a recuperação da memória das regiões e povos identificados com a idéia de “sertão”. Mas o seu movimento mais recente – a publicação do romance/roteiro cinematográfico *Sertanílias* no alvorecer do século XXI – deve ser confrontado com as novas abordagens acadêmicas em que as noções de identidades e mesmo de cultura vêm sendo preteridas em favor de conceitos como fronteiras, hibridismo e mestiçagem cultural, conceitos certamente mais adequadas para explicar a complexidade, o plurilinguismo e a polifonia da obra elomariana.

BIBLIOGRAFIA SELECIONADA

BURKE, P. & PORTER, R. *Linguagem, Indivíduo e Sociedade: História Social da linguagem*. São Paulo, Ed. da Unesp, 1993.

CHARTIER, R. *Formas e Sentido*. Cultura Escrita: entre Distinção e Apropriação. Campinas, Mercado de Letras, ALB, 2003.

DUBY, G. *Idade Média, Idade dos Homens: do Amor e outros Ensaios*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

LE GOFF, J. *L'imaginaire medieval*. Paris, Gallimard, 1985.

MELLO, Elomar Figueira. *Sertanílias*. Vitória da Conquista, 2008.

ZINK, M. *Introduction à la littérature française du Moyen Age*. Paris, Le livre de Poche, 1993.

ZUMTHOR, P. *A Letra e a Voz: a Literatura Medieval*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

RESUMO: *Sertanílias*, primeiro romance de Elomar Figueira Mello, é anunciado como um romance de cavalaria. O autor quer tributário das formas medievais das novelas de cavalaria, votadas à construção e exaltação de um modelo ético-social de comportamento, em um contexto assinalado pela difusão de princípios escatológicos, utópicos e salvacionistas. Objetiva-se elucidar as matérias de que Elomar se apropria no processo de produção de *Sertanílias* e refletir sobre as condições que possibilitam a permanência e utilização das chamadas “heranças medievais” no mundo contemporâneo.

Palavras-chave: Elomar – Literatura brasileira – Cultura – Sertão – Medievalismo

ABSTRACT: *Sertanílias*, first romance of Elomar Figueira Mello, is expressed as a chivalric romance. The author wants him contributory of the medieval forms of novels of chivalry, towards the construction and exaltation of an ethical-social model of behavior in the context pointed out by the spread of eschatological, utopian and saving principles. It is aimed to elucidate the matters that Elomar appropriates in the process of production of *Sertanílias* and it reflects on the conditions that make possible the permanence and the use of the so-called “medieval legacies” in the contemporary world.

Key-words: Elomar – Brasilien Literature – Culture – Sertão – medieval

¹⁶ Roger Chartier, *Formas e Sentido*.