



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
NÚCLEO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LETRAS
ESTUDOS LITERÁRIOS**

TATIANA CÍNTIA DA SILVA

**A AUTOFIÇÃO E O REGIONALISMO FANTÁSTICO EM *SERTANÍLIAS:*
ROMANCE DE CAVALARIA, DE ELOMAR FIGUEIRA MELLO**

**São Cristóvão - SE
2024**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
NÚCLEO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

TATIANA CÍNTIA DA SILVA

**A AUTOFICÇÃO E O REGIONALISMO FANTÁSTICO EM *SERTANÍLIAS:
ROMANCE DE CAVALARIA*, DE ELOMAR FIGUEIRA MELLO**

Texto apresentado por Tatiana Cíntia da Silva ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora na área de concentração em Estudos Literários e na linha de pesquisa Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Afonso Henrique Fávero

**São Cristóvão - SE
2024**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Afonso Henrique Fávero – Orientador
Programa de Pós-graduação em Letras / Universidade Federal de Sergipe

Profa. Dr. Fernando Mendonça – examinador interno
Programa de Pós-graduação em Letras / Universidade Federal de Sergipe

Profa. Dra. Jacqueline Ramos – examinadora interna
Departamento de Letras – Universidade Federal de Sergipe

Prof. Dr. Wagner Gonzaga Lemos – examinador externo
Depto. de Ciências Humanas e Tecnologias XXII / Universidade do Estado da Bahia

Prof. Dr. Orlando Freire Junior – examinador externo
Depto. de Ciências Humanas e Tecnologias XXII / Universidade do Estado da Bahia

Profa. Dra. Eliéte Oliveira Santos – suplente de examinador externo
Depto. de Ciências Humanas e Tecnologias XXII / Universidade do Estado da Bahia

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

S586a Silva, Tatiana Cíntia da
A autoficção e o regionalismo fantástico em sertanílias: romance de cavalaria, de Elomar Figueira Mello / Tatiana Cíntia da Silva; orientador Afonso Henrique Fávero. – São Cristóvão, SE, 2024.
221 f.; il.

Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, 2024.

1. Literatura brasileira. 2. Análise crítica do discurso. 3. Romance. 4. Regionalismo na literatura. 5. Sertões na literatura. 6. Mello, Elomar Figueira, 1937-. I. Fávero, Afonso Henrique, orient. II. Título.

CDU 821.134.3(81)

À menina leitora, às margens do Rio São Francisco, que sempre tirou a adulta das tormentas da realidade para lembrá-la de seus sonhos e de que a melhor armadura é a Literatura.

AGRADECIMENTOS

Ao Criador por me levantar e me fazer forte quando a realidade chegava a mim em tempestades violentas.

Aos meus guias espirituais que sempre me valeram, mesmo quando eu não acreditei em mim.

Ao meu orientador, professor Doutor Afonso Henrique Fávero, pela paciência durante meus períodos de silêncio e pela leitura atenta do meu texto.

Aos professores doutores Fernando de Mendonça e Wagner Gonzaga Lemos, que compuseram a banca de qualificação com contribuições e direcionamentos para que eu pudesse chegar a esta banca final de que cordialmente mais uma vez aceitaram fazer parte. À professora doutora Jacqueline Ramos, orientadora no mestrado e que agora se faz presente na banca de doutorado, bem como aos professores doutores Orlando Freire Júnior e Eliéte Oliveira Santos que, na qualidade de examinadores externos, compõem esta banca. A todos o meu profundo e sincero agradecimento pela dedicada leitura e pertinentes achegas.

Aos autores e poetas, pela companhia quase diária em minha vida, pois sem a Literatura eu nada seria. Sem Ariano Suassuna, não aprenderia que o divino e a humanidade têm suas facetas; sem Cecília Meireles, não teria mergulhado em nossa essência; sem a prosa de Graciliano Ramos, não entenderia como vidas secas podem fazer brotar belezuras infindas; sem Guimarães Rosa, não teria entendido a profundidade que é o Sertão; sem João Cabral de Melo Neto, não conheceria a poeticidade de um Severino; sem Machado de Assis, não teria a perspicácia analítica sobre a nossa gente. Assim como a professora e a pesquisadora não teriam nascido sem Carlos Drummond, José de Alencar, Francisca Júlia, Augusto do Anjos, Euclides da Cunha, Mário de Andrade, Manuel

Bandeira, Clarice Lispector... Agradeço-lhes pelas gotas de choro, pelo arco-íris em meus olhos e pelos sorrisos tantas vezes transbordados e que jamais teria vivenciado sem eles.

Aos professores desde a minha tenra idade aos que lecionaram durante o Doutorado por todos os ensinamentos e pela persistência em acreditar na Educação e na pesquisa em um país que desacredita, muitas das vezes, do poder de um educador e de um pesquisador.

Aos meus pais José Balbino e Vandete Feitosa, cada um à sua maneira, por me ensinarem a ser persistente e buscar realizar meus sonhos. Com eles aprendi que não se ensina apenas pela palavra, mas também pelo olhar, pela cobrança, pelo exemplo ou apenas em ser colo quando o silêncio for o maior ensinamento.

Aos meus irmãos, de sangue ou espiritualidade, por serem ora a vela ora a âncora em minha vida.

A Elomar Figueira Mello pela grandiosidade poética de suas produções pelas trilhas do *sertão encantado* e por me possibilitar “assuntá” e correr trecho por esse sertão de meu Deus pelo trotar do cavalo Russo Pombo, pelas dimensões espaço-temporais de *Sertanílas* e pelas curvas do rio como uma malunga que sou...

*“A vida sem luta é um mar morto no
centro do organismo universal [...]”*

Machado de Assis

RESUMO

A presente tese tem como proposta adentrar no espaço ficcional do livro *Sertanílias: Romance de Cavalaria* (2008), do escritor Elomar Figueira Mello. Faremos incursões pelo regionalismo fantástico que, *a priori*, dialoga com a honraria dos cavaleiros medievais para, *a posteriori*, edificar ainda mais o constructo da memória de um sertão entre o físico e o fictício pelas trilhas do insólito e, a partir dessas duas linhas, comprovaremos ser o livro uma espécie de “textamento” literário do autor, hoje com 86 anos. Para evidenciar tal afirmativa, analisaremos vários processos sempre feitos por Elomar e algumas inovações empregadas no romance. Além de assinalarmos os pontos de contato e afastamento entre a literatura medieval e a sertaneja pela perspectiva dos estudos comparados e da transtextualidade, também evidenciaremos o memorialismo regional, que fora (re)construído por Figueira Mello, por uma espécie de procedimento metodológico autoficcional e metafictício inusitado por ele erigido. Para melhor compreender esses recursos, iremos nos valer da análise de personagens que habitam esse espaço, como o vaqueiro Sertano, Russo Pombo, a Grande Cobra, o veado branco e tantas outras figuras que convivem no imaginário do Sertão Profundo, o qual se alinha ora à realidade mítica do super-regionalismo ora ao nativismo pitoresco sem limitações espaço-temporais sempre apresentados pela autoficção elomariana. Outra particularidade do texto que também iremos pormenorizar é a caracterização multifacetada da obra que se coloca como Novela de Cavalaria, mas é uma narrativa sertaneja em que o narrador/personagem homônimo responde a perguntas de jornalistas em um jogo de cenas entre Elomar e o protagonista como o lance de uma câmera em um roteiro de cinema. Para os entornos destacados, trabalharemos com teóricos e pesquisadores que se aliam às áreas propostas e fortuna crítica específica, a mencionar Albuquerque (2011, 2013); Bakhtin (2010, 2011, 2013); Candido (1985, 2012, 2014, 2017); Cascudo (1984, 2012); Chiampi (2015); Faedrich (2014); Galvão (1986); Genette (2006); Guerreiro (2007); Hutcheon (1991) Le Goff (1994, 2006); Moisés (1983); Nitrini (1997); Noronha (2014); Paes (2016); Perrone-Moisés (1993, 2016); Ricoeur (2014); Roas (2014); Rossoni (2009, 2012) e Todorov (2014).

Palavras-chave: Regionalismo Fantástico. Romance de Cavalaria. Sertão Profundo. “Textamento” literário. Autoficção elomariana.

ABSTRACT

This thesis aims to enter the fictional space of the book *Sertanílias: Romance de Cavalaria* (2008), by writer Elomar Figueira Mello. We will make forays into fantastic regionalism that, a priori, dialogues with the honor of medieval knights to, a posteriori, further build the construction of the memory of a hinterland between the physical and the fictitious along the trails of the unusual and, based on these two lines, We will prove that the book is a kind of literary “tes(x)tament” by the author, now 86 years old. To demonstrate this statement, we will analyze several processes always carried out by Elomar and some innovations used in the novel. In addition to highlighting the points of contact and separation between medieval and country literature from the perspective of comparative studies and transtextuality, we will also highlight regional memorialism, which was (re)constructed by Figueira Mello, through a kind of autofictional and metafictional methodological procedure. unusual thing he erected. To better understand these resources, we will use the analysis of characters that inhabit this space, such as the cowboy Sertano, Russo Pombo, the Great Snake, the white deer and many other figures that coexist in the imagination of the Sertão Profundo (Deep hinterland), which is now aligned with to the mythical reality of super-regionalism or to the picturesque nativism without space-time limitations always presented by Elomarian autofiction. Another particularity of the text that we will also detail is the multifaceted characterization of the work that is placed as a Cavalry Novel, but is a country narrative in which the narrator/homonymous character answers questions from journalists in a set of scenes between Elomar and the protagonist as the throw of a camera in a cinema script. For the highlighted areas, we will work with theorists and researchers who are aligned with the proposed areas and specific critical fortune, including Albuquerque (2011, 2013); Bakhtin (2010, 2011, 2013); Candido (1985, 2012, 2014, 2017); Cascudo (1984, 2012); Chiampi (2015); Faedrich (2014); Galvão (1986); Genette (2006); Guerreiro (2007); Hutcheon (1991) Le Goff (1994, 2006); Moses (1983); Nitrini (1997); Noronha (2014); Paes (2016); Perrone-Moisés (1993, 2016); Ricoeur (2014); Roas (2014); Rossoni (2009, 2012) and Todorov (2014).

Keywords: Fantastic Regionalism. Chivalric novel. Deep hinterland. Literary “tes(x)tament”. Elomarian autofiction.

RESUMEN

Esta tesis pretende adentrarse en el espacio ficcional del libro *Sertanílias: Romance de Cavalaria* (2008), del escritor Elomar Figueira Mello. Incursionaremos en un regionalismo fantástico que, a priori, dialoga con el honor de los caballeros medievales para, a posteriori, construir aún más la construcción de la memoria de un interior entre lo físico y lo ficticio por los senderos de lo insólito y, a partir de con estas dos líneas, demostraremos que el libro es una especie de “texto” literario del autor, que hoy cumple 86 años. Para demostrar esta afirmación, analizaremos varios procesos siempre realizados por Elomar y algunas innovaciones utilizadas en la novela. Además de resaltar los puntos de contacto y separación entre la literatura medieval y rural desde la perspectiva de los estudios comparados y la transtextualidad, también resaltaremos el memorialismo regional, que fue (re)construido por Figueira Mello, a través de una especie de procedimiento metodológico autoficcional y metaficcional, cosa inusual que erigió. Para comprender mejor estos recursos, utilizaremos el análisis de personajes que habitan este espacio, como el vaquero Sertano, Russo Pombo, la Gran Serpiente, el venado blanco y muchas otras figuras que conviven en el imaginario del Sertão Profundo (retaguardia profunda), que es ahora alineados con la realidad mítica del superregionalismo o con el nativismo pintoresco sin limitaciones espacio-temporales que siempre presentó la autoficción elomariana. Otra particularidad del texto que también detallaremos es la caracterización multifacética de la obra que se sitúa como una Novela de Caballería, pero es una narrativa campestre en la que el narrador/personaje homónimo responde preguntas de los periodistas en un conjunto de escenas entre Elomar y el protagonista como el tiro de cámara en un guión cinematográfico. Para las áreas destacadas, trabajaremos con teóricos e investigadores que estén alineados con las áreas propuestas y la fortuna crítica específica, incluidos Albuquerque (2011, 2013); Bakhtin (2010, 2011, 2013); Candido (1985, 2012, 2014, 2017); Cascudo (1984, 2012); Chiampi (2015); Faedrich (2014); Galvão (1986); Genette (2006); Guerrero (2007); Hutcheon (1991) Le Goff (1994, 2006); Moisés (1983); Nitrini (1997); Noronha (2014); Paes (2016); Perrone-Moisés (1993, 2016); Ricoeur (2014); Roas (2014); Rossoni (2009, 2012) y Todorov (2014).

Palabras clave: Regionalismo fantástico. Romance caballeresco. Sertão profundo. “Tes(x)tamento” literario. Autoficción elomariana.

SUMÁRIO

ÍNDICE DE IMAGENS NO CORPO DO TEXTO	13
ÍNDICE DE IMAGENS DA SEÇÃO ICONOGRAFIA	15
INTRODUÇÃO OU INCURSÕES INICIAIS	17
CAPÍTULO I.	
A NOVELA DE CAVALARIA PELA ESTILIZAÇÃO AUTORAL SERTANEJA DE ELOMAR FIGUEIRA MELLO.....	24
1. <i>Sertanílias</i> e intertextualidade.....	24
2. Sertano – O cavaleiro vaqueiro a galopar.....	36
3. As identidades e as memórias regionais em <i>Sertanílias</i>	48
CAPÍTULO II.	
O SERTÃO PROFUNDO E A FICCIONALIDADE EM <i>SERTANÍLIAS</i> ENTRE O ESTRANHO, O MARAVILHOSO E O FANTÁSTICO	63
1. O super-regionalismo, o insólito e os grifos do Sertão Profundo	63
2. A literatura entre o constructo do fantástico e do maravilhoso.....	77
3. <i>Sertanílias</i> : um enredo guiado pelo fantástico	86
CAPÍTULO III	
AS VEREDAS DA AUTOFICÇÃO E DA METAFICÇÃO PELA ESCRITA LABIRÍNTICA ELOMARIANA.....	105
1. A autoficção: um pacto ambíguo	105
2. O narrador e o recurso da metaficção	128
3. O duplo espelho da narrativa e a escrita labiríntica de um textamento entre fronteiras	139
CONCLUSÃO ou CONSIDERAÇÕES PARA NOVOS PORTAIS	160

REFERÊNCIAS	163
APÊNDICE I	
Alguns diálogos e algumas alusões a personalidades e autores vários.....	170
APÊNDICE II	
Diálogos e alusões a obras do próprio Elomar Figueira Mello.....	186
APÊNDICE III	
Na Casa dos Carneiros: lembranças de uma viagem ao Sertão Profundo, uma página de memórias	192
ICONOGRAFIA	209

ÍNDICE DE IMAGENS NO CORPO DO TEXTO¹

Imagem 01	
Brasão (capa) - em composição de cotejamento	31
Imagem 02	
Entre violas e facões	35
Imagem 03	
Sertano e Russo Pombo	39
Imagem 04	
Sertano em mais uma andança rumo a Ofir	47
Imagem 05	
Os serviços do Ferrêro	90
Imagem 06	
Sertano descansando depois da festa em uma fazenda	93
Imagem 07	
Sósia de Sertano em uma noite de chuva	95
Imagem 08	
A Cobra Grande, do território dos leviatores brancos	99
Imagem 09	
O Senhor dos Cavalos e sua esposa	103

¹ Salvo quando houver outra indicação, todas as imagens são fotografias da autora do trabalho.

Imagem 10	
Placa de boas-vindas à Fazenda Casa dos Carneiros	110
Imagem 11	
Placa da Fundação Casa dos Carneiros	111
Imagem 12	
Sala do Teatro Escola Lírica Mineira	111
Imagem 13	
Casa de Farinha na Casa dos Carneiros	112
Imagem 14	
Recepção aos malungos em “As Guariba”	112
Imagem 15	
A Casa dos Carneiros	125
Imagem 16	
Arredores da fazenda Casa dos Carneiros	127
Imagem 17	
Tormentas em noite escura	147
Imagem 18	
O duplo espelho da história e a fundação do arraial conquistense	152
Imagem 19	
O duplo espelho da história e a fundação do arraial conquistense em detalhe	153

ÍNDICE DE IMAGENS DA SEÇÃO ICONOGRAFIA

Imagem 1	
Card de Instagram: anúncio de Elomar em streamings	209
Imagem 2	
Publicidade sobre Elomar em plataformas digitais	210
Imagem 3	
Painel do escultor Paulo Sérgio Nogueira Soares	211
Imagem 4	
Arte exposta no Banco do Brasil de Vitória da Conquista	212
Imagem 5	
Card de retomada após quatro anos do evento “As Guariba”	213
Imagem 6	
Arte publicitária sobre Elomar com tela de Marina Jardim	214
Imagem 7	
Encarte do retorno das Guariba em 2024	215
Imagem 8	
Card de “Tropa Encantada” em São Paulo (abril/2024)	216
Imagem 9	
Registro do retorno de Elomar aos palcos (novembro/2022)	217
Imagem 10	
Imagem do vídeo “Clariô”	218

Imagem 11

Autógrafo de Elomar. Evento em 2017 219

Imagem 12.

Primeiro autógrafo que a pesquisadora recebeu de Elomar 220

INTRODUÇÃO OU INCURSÕES INICIAIS

“Toda arte é local antes de ser regional, mas, se prestar, será contemporânea e universal.”
(Ariano Suassuna)

Há nesta tese um diálogo teórico-literário, histórico e comparado entre a obra de Elomar Figueira Mello, intitulada *Sertanílias: Romance de Cavalaria* – o primeiro de uma série de quatro romances/sagas – e a memória medieval, uma vez que o escritor rememora o gênero há tempos adormecido, a *Novela de Cavalaria*; porém, ressignificada em um ambiente sertanejo.

O livro do escritor baiano Elomar Figueira Mello foi lançado em 2008, tem 297 páginas, 28 ilustrações feitas a grafite pelo próprio autor e, o enredo tem como fio condutor a busca de Sertano, cavaleiro-vaqueiro, pelos seus irmãos Urano e Zurai, os quais foram presos em combate e levados como escravos.

Há várias peculiaridades que envolvem o texto, inclusive quanto à nomenclatura da tipologia, já que temos um romance sertanejo aos moldes medievais – com traços de *Novelas de Cavalaria* –, mas que se amalgama a entrevista em que ecoa a voz de um autor ficcional cujo homônimo é Elomar e, fora essa autoficção consciente de uma análise da narrativa, a ficha catalográfica nos adverte que se trata de um pré-roteiro de cinema, como será claramente percebido nas cenas em que a câmera tenta se aproximar de Sertano.

É válido salientar, ainda, que o livro é o primeiro de uma série de quatro romances em ambiente agreste, com elementos medievais e que se andarilharão por um espaço ficcional sem tempo e/ou espaços totalmente definidos, cheios de alusões a lendas locais, canções populares e, inclusive, do repertório musical do compositor Elomar.

A análise da construção narrativa do livro requer certo cuidado, pois ele extrapola certas classificações dos estudos de teoria literária, uma vez que não há clara limitação entre tempo, espaço ou mesmo gênero textual. Ao trilharmos o caminho dos quatorze capítulos de *Sertanílias*, vislumbramos elementos amalgamados, notadamente: linguagem popular e erudita; cultura regional e

memória medieva; sertão real e mítico; peleja entre o bem e o mal; protagonista herói e anti-herói; roteiro de cinema e narrativa; ficção e autoficção, tudo potencializado por um projeto literário metaficcional envolto de atemporalidade e guiado por uma câmera que foca apenas as botas do narrador Elomar, do cavaleiro/vaqueiro Sertano ou, no máximo, filma este último de soslaio, nunca de frente.

Sabendo que o livro de Elomar abre-se ao leque da metaficção, da autorreflexibilidade, da reelaboração crítica e da autoficção, mostramos os limites desses elementos tão evidentes na literatura do século XXI e, para isso, havemos de nos valer da produção de Perrone-Moisés (1993, 2016), Bakhtin (2010, 2011 e 2013), Faedrich (2014), Noronha (2014) e Ricoeur (2014).

Também tentaremos compreender essas e outras personas em suas ambivalências e dubiedades à luz dos princípios de Todorov (2014) e dos estudos de Roas (2014) sobre o percurso histórico do fantástico assim como pelas linhas do insólito com Tavares e Metangrano (2019); pelo realismo maravilhoso, direcionando-nos pelo olhar de Chiampi (2015); além das linhas da análise comparativa e da transtextualidade, orientando-nos, em especial, pelas vozes de Nitrini (2015), Hutcheon (1991) e Genette (2006).

É ainda importante salientar que esta pesquisa é fruto de uma trajetória acadêmica que remonta à graduação, quando se já se dava a importância dos estudos da literatura regional como elemento de criação da memória pelas produções de Mello, bem como das suas incursões pelos costumes, crenças e cultura do homem do sertão. Por ocasião do mestrado, o estudo ganhou robustez uma vez que trilhamos as cantigas de Elomar pela verve intertextual, sabendo da relevância do espaço medieval na poética em questão. Andarilhamos pela lírica elomariana percebendo os mitos, os espaços de saudade, o imaginário, a linguagem “sertaneza” e a cultura regional, o que resultou em uma dissertação intitulada “O Sertão *Encantado* pelo Aedo Elomar: Metáforas da Saudade”.

Outrossim, esta tese intenta aprofundar os elementos já estudados na poesia de Elomar, porém, agora na prosa do mesmo autor; e, além de evidenciar o cerzir de um vaqueiro-cavaleiro, a construção de espaços e memórias pelas estradas, também salientamos inovações de um projeto autoral envolto de

metaficção, imagens em duplicidades e de um enredo que se conduz como as sagas de uma Novela de Cavalaria, mas que se trata de uma composição híbrida aos modos das novas narrativas do século XXI, e, em sua heterogeneidade, abre-se à autoficção, à entrevista e se nutre de elementos dos roteiros cinematográficos, ou seja, pretendemos salientar a originalidade, a evolução e a relevância do objeto de pesquisa tanto para os estudos comparados entre o medievo e o sertão quanto da mutabilidade das narrativas contemporâneas e das possíveis transtextualidades para, em especial, demonstrar como o autor deixar pistas em evidência de um testamento em vida, ou melhor, de um “textamento² literário”.

Ao verter nosso crivo à obra *Sertanílias: Romance de Cavalaria*, almejamos conceber um estudo sistemático orientando-nos pelas articulações intra e extratextuais da narrativa, assim como temos ciência de que ela tem relevo na área de concentração em Estudos Literários e se alinha à pesquisa de Literatura e Cultura; logo, identifica-se com o Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), da Universidade Federal de Sergipe.

Para desenvolver o presente estudo, estudamos sistematicamente críticos e teóricos que tratam da relação da história, literatura, memória e cultura, assim como a fronteira do sertão com outras culturas e do hibridismo advindo da marca autoral de Elomar.

Priorizamos um viés dialógico entre identidade, costumes, memória e culturas, sabendo serem estes elementos inseparáveis; assim como se percebe que cada discurso tem seus protocolos, reconhecendo as fronteiras do tempo. E que a prosa elomariana traz um passado possível, não necessariamente o real, para exaltar o sertão como uma categoria para o entendimento de uma criação do Sertão Profundo, em que o símbolo de identidade está na alteridade deste sertão mítico representado pelos valores do vaqueiro ao estilo de um cavaleiro medieval, mas que também pode ser uma espécie de anti-herói ao estilo das narrativas do século XXI.

Ratificamos, então, a efetividade do estudo da obra de Elomar pela relevância de se compreenderem os paralelos entre as culturas e suas fronteiras;

² A expressão “textamento” é um neologismo advindo da junção das palavras texto e testamento. Em razão de se adequar à ideia que defendemos acerca da obra, tomamos por empréstimo do título do livro de poemas e textos em prosa “Textamento” (1981), do sergipano Alberto Carvalho.

como estudar as reminiscências da memória e do cultivo das construções das identidades regionais pelo fantástico; e, principalmente, observar os traços da obra como uma representação histórico-literária e crítica em relação à modernidade, pois, assim como endossado por Candido (2017), o super-regionalismo se apropria da matéria do nativismo exótico para elevar uma espécie de elemento crítico-social, o que, ao nosso ver, coaduna com os estudos de Todorov (2014) e Roas (2014) sobre a literatura fantástica e com as pesquisas de Chiampi sobre o realismo maravilhoso; por isso, aparecerão interligados para melhor aprofundarmos os estudos sobre o regionalismo fantástico em *Sertanílias*.

Nesse processo de crítica literária, evidenciamos como se cruzam “dois mundos”: o sertão real e o mítico pelas fronteiras exaltadas no enredo; desse modo, tentaremos observar o sertão plural, o sertão das travessias, um sertão revestido de novos significados, assim como a construção, desconstrução e reconstrução das representações da memória regional pelas afinidades com o ideário do ambiente das novelas de cavalaria; para isso, dialogamos com Le Goff (1994, 2006), Schmitt (2006) e Moisés (1983), além de outros estudiosos acerca do mundo medieval.

A fim de entender as peculiaridades da produção de Elomar Figueira Mello, tomamos como *corpus* os estudos de três pesquisadores da obra elomariana, Igor Rossoni (2009 2012), Marleide Paes (2016) e Simone Guerreiro (2007). Dessa forma, a coleta de dados, a leitura, a interpretação e toda uma análise qualitativa das fontes observadas serviram-nos para o intento de, por exemplo, melhor validar a imagem de Sertano na condição de representante do sertanejo de outrora; por isso, também travaremos diálogo com Cascudo (1984, 2012) e Albuquerque (2011, 2013) para ampliarmos o constructo do vaqueiro errante, que viaja em seu cavalo alado – Russo Pombo – por vários reinos, fala com seres de presença insólitas e, em sua travessia em busca dos irmãos, passa a andarilhar com quatro bandidos de estrada, ou seja, diferente do clichê dos heróis clássicos, Sertano é um anti-herói que, embora carregue uma pistola e um facão, prefere a palavra de Deus, lê Virgílio, Flaubert e Herculano, mas anda com seres fora do estereótipo de companhia para um protagonista perfeito.

Ainda é válido salientar que trabalhamos tanto com método indutivo quanto com o dedutivo pois, para refletir sobre o espaço mnemônico do sertão e das

fronteiras contidas na prosa de Elomar, tivemos que aplicar, a princípio, questões particulares para chegarmos à generalização e a conclusões prováveis através da experiência analítica de comparações abstratas. No entanto, também fizemos o inverso e seguimos premissas já validadas por outros estudos e pesquisas, o que nos levou a hipóteses consideradas válidas; logo, concordamos com Durão (2020), quando ele afirma que “a pesquisa em literatura não é nem exatamente dedutiva nem propriamente indutiva, mas faz acontecer um amálgama dos dois” (2020, p. 35-36).

No que diz respeito ao andamento metodológico, foi feita a leitura detalhada do nosso objeto de pesquisa, pontuando-o e fichando-o, além de fazer o mesmo tanto com aparato crítico-teórico e bibliográfico geral quanto específico, além de certas incursões nos estudos sobre o cinema quando necessário, especialmente no arcabouço de Robert Stam (2003) e de Jean-Claude Bernardet (2012).

Esta tese está construída em três capítulos, assim intitulados: (I) A Novela de Cavalaria pela Estilização autoral sertaneja de Elomar Figueira Mello; (II) O Sertão Profundo e a Ficcionalidade em *Sertanílias* entre o Estranho, o Maravilhoso e o Fantástico; e, (III) As Veredas da Autoficção e da Metaficção pela Escrita Labiríntica³ Elomariana.

No primeiro, “A Novela de Cavalaria pela Estilização autoral sertaneja de Elomar Figueira Mello”, tratamos da criação do memorialismo regional, dos espaços de saudade que envolvem lendas, crenças, religião, o bem e o mal, a estrada, o rio São Francisco e elementos trazidos pelas leituras intertextuais de um ambiente medieval que se estabelece também nas produções regionais. Para isso, evidenciaremos como se interligam, pela escritura elomariana, sertão e medievalismo. Além de edificar detalhadamente os pontos de contato e afastamento, fazendo menção às reminiscências da honraria medieval, memória coletiva e

³ A expressão “Escrita Labiríntica” é usada para compreender os caminhos diversos empregados por Elomar para apresentar o Sertão Profundo. Em inúmeros momentos, o autor se utiliza de vários gêneros e de maneira multifacetada. Tais entrecruzamentos nem sempre são contínuos e dialógicos, muitas vezes viram uma junção intrincada de caminhos semelhantes a um labirinto. Há, portanto, uma complexidade na apresentação da narrativa mesmo que ela não seja obscura nem incompreensível, adjetivos geralmente associados aos textos labirínticos.

imaginário popular, destacarmos a importância dos estudos intertextuais e transtextuais.

Por sua vez, no segundo, “O Sertão Profundo e a Ficcionalidade em *Sertanílias* entre o Estranho, o Maravilhoso e o Fantástico”, trazemos um percurso histórico sobre o fantástico e sobre o super-regionalismo; dissecamos as personagens Sertano, a Grande Cobra, o canoeiro, o cavalo alado, o “Ferrêro”, o Veado Branco e o Senhor dos Cavalos em seus direcionamentos entre o real e o suprarreal do texto entre duplicidades e identidades lacunares. Ainda identificamos o encontro não só de presenças insólitas no sertão poetizado, mas também seguimos nas veredas do tempo e do espaço não definidos em que tudo é possível, desde a mistura de séculos em um tempo mítico a um encontro entre o sertão de dentro e o de fora, já que, pelo fantástico, o enigmático é o que nos será constante.

Por fim, no terceiro, “As Veredas da Autoficção e da Metaficção escrita Labiríntica Elomariana”, concebemos um panorama dos estudos sobre autoficção e metaficção para melhor sejam compreendidas a autoconsciência do escritor, as influências e as fronteiras por ele (re)criadas e diluídas. Intentamos mostrar nesse capítulo a importância dos constantes diálogos com outras obras do próprio autor, a citar: *Puluxia estradeira*, *Cantiga de Amigo*, *Bespa* e o livro *A Era dos Grandes Equívocos* à guisa da construção do textamento literário pela metalinguagem. Observamos ainda que não só veremos um intertexto com a própria produção, como Elomar – quer narrador, personagem, entrevistador ou entrevistado – fala do que ocorrerá com Sertano, como se tivéssemos duas narrativas paralelas, ao estilo de *A Hora da Estrela*, em que Rodrigo S.M. nos apresenta Macabéa e a si mesmo no primeiro plano, como uma prévia da narrativa de fato em reflexo de um duplo pelo espelho da narratividade, aqui evidenciado entre Elomar e Sertano.

Além disso, temos a discussão mais complexa: interpretar a hibridez do livro analisado. Tratamos de um expediente totalmente atípico na prosa literária, visto que *Sertanílias* foi escrito, originalmente, tendo como objetivo ser um roteiro para o cinema, mas adaptado pelo autor para romance regional. Salientamos como, às vezes, a voz do narrador foi substituída pela câmera, pelas rubricas e pelas cenas. Como se já não fosse uma contenda incomum um enredo elidido a um roteiro fílmico, tratamos de um enredo regional cheio de vaqueiros, retirantes, riachos em

que o protagonista tem em si a *persona* de um cavaleiro medieval, mas prefere a palavra afiada à morte e ao sangue e andarilha pelo sertão com homens que outrora haviam tentado matá-lo na estrada; tudo isso intercalado por uma entrevista paralela em que o entrevistado também se chama Elomar; três dos quatro entrevistadores são jornalistas que existem no sertão de fora, e a única mulher tem a propriedade no falar como uma típica vivente da roça, entretanto, carrega certa ambivalência mística.

Por fim, de posse do referencial teórico, analisamos cuidadosamente o *corpus* em cada capítulo, descrevendo e interpretando os recursos estéticos empregados por Elomar e sua criação literária. No mais, esta pesquisa foi efetuada pela produção de textos na área de pesquisa em Ciências Humanas, de modo que os resultados poderão contribuir para o campo da Teoria da Literatura, Literatura Brasileira, Literatura Comparada, Crítica Literária, Literatura Contemporânea, entre outras áreas do conhecimento afins.

CAPÍTULO I

A NOVELA DE CAVALARIA PELA ESTILIZAÇÃO AUTORAL SERTANEJA DE ELOMAR FIGUEIRA MELLO

*“Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.”
(João Cabral de Melo Neto)*

1. *Sertanílias* e intertextualidade

O diálogo entre o mundo medievo e o sertão não é uma proposta criada por Elomar Figueira Mello apenas em *Sertanílias: Romance de Cavalaria*. Essa propositura, inclusive, já fora objeto de estudo em algumas canções do compositor na dissertação de Mestrado intitulada “O sertão encantado pelo Aedo Elomar: metáforas da saudade”, em que um dos capítulos tem como foco as andanças intertextuais na lírica elomariana; lá salientamos as linhas de contato e afastamento em *Cantiga de Amigo*, *Cantiga de Boi Encantado*, *Incelença pro Amor Retirante* e *O Rapto de Juana do Tarugo*, por exemplo.

Os traços das cantigas de amigo e amor rememorados do Trovadorismo – que não tivemos do ponto de vista histórico – edificaram-se em líricas produzidas por poetas do Romantismo e do Modernismo, assim como em músicas da década de setenta do século passado aos dias atuais. A interlocução com o regional, no entanto, é um pouco mais afunilada, em especial, quando não fazemos referência à paródia ou à paráfrase, mas à influência.

Para Sant’Anna (2003), a fusão de vozes não existe na paródia, visto que ela é imbricada de antagonismos. A paráfrase, por sua vez, constrói uma espécie de ritual. A estilização, por outro lado, caminha mais para um jogo flexível. De forma mais específica, o teórico endossa que:

De uma outra maneira ainda poderíamos dizer: a diferença entre esses termos está em que a paródia de *forma*, a paráfrase *conforma*

e a estilização *reforma*. Entre eles há um sinal de diferença. Mas mesmo havendo essa diferença, pode-se tentar agrupar esses três termos em dois conjuntos, tendo em vista que existe uma natural aproximação entre a estilização e a paráfrase, enquanto a paródia coloca-se num outro espaço. Sem dúvida, a paródia deforma o texto original subvertendo sua estrutura ou sentido. Já a paráfrase reafirma os ingredientes do texto primeiro conformando seu sentido. Enquanto a estilização reforma esmaecendo, apagando a forma, mas sem modificação essencial da estrutura. Por isso é lícito dizer que a paráfrase e a estilização fazem parte de um mesmo conjunto em oposição à paródia [...] (Sant' Anna, 2003, p.41).

Compreendendo que o enredo em estudo faz uma espécie de reforma do que conhecemos sobre as Novelas de Cavalaria, mas a redireciona para o ambiente do sertão, ratificamos que o autor produz uma estilização. Afinal, há a prerrogativa de o autor criar um memorialismo regional coriáceo, cheio de lendas, crenças e misticismo à luz do constructo das Novelas de Cavalaria, o que evidencia as escolhas autorais e as influências de Elomar uma vez que há um contato estabelecido entre Elomar receptor e Elomar emissor afigurando um conhecimento direto ou indireto de uma fonte do autor. Ademais, Elomar não impõe à obra *Sertanílias* o formato de uma Novela de Cavalaria, pois não segue a estrutura desse modelo. Ele apenas empreende em sua narrativa os elementos semânticos que preexistiam nesse tipo de prosa medieval e que são caros à sua escrita.

Lembremo-nos, também, que embora seja estabelecido em ambiente sertanejo, não é de fato este mundo o elemento fulcral da obra, mas o sujeito e seu interior, as representações culturais e éticas de um “sertão-poético”. O fato é que, apesar de cultivar e representar o sertão como poucos escritores o fazem, até por negar o *urbi* e por seu *modus vivendi* se assemelhar ao das personagens criadas por ele, Elomar não está arraigado aos limites da terra árida e agreste como um determinante. Diluindo qualquer barreira entre um tempo remoto e um contemporâneo, a prosa de Elomar perpassa para um cosmo maior: o Sertão Profundo.

Em entrevista esta pesquisadora, em 2013, o escritor afirmou que a existência desse sertão imagético se deu pela necessidade de outorgar a existência de personagens como Sertano e se depreender do sertão contemporâneo. Segundo ele, espaço impossível para essa criação graças ao ingresso do mundo urbano e do

padecimento de um sertão arcaico, já destruído há tempos, em que valores de honestidade e amor à própria forma de se expressar já não existem mais.

Dito isso, notadamente, percebemos que o autor tem ciência das demandas de sua escrita e da seleção das ideias do seu roteiro, o qual transportará o leitor para um tempo entre o aqui e o lá, o memorial e o imemorial por diversas estratégias: pela garupa de Russo Pombo, pelas águas do Rio São Francisco, pela narração do homônimo Elomar a fim de que possamos acompanhar as aventuras de Sertano em busca dos irmãos e do reino de Ofir, tudo pela pujança da voz autoral.

Não nos volvemos para um texto histórico da Idade Média ou para um regionalismo localista, mas para uma produção ficcional que tem influência desses dois elementos, ou seja, não se trata de uma imitação de um ou doutro, mas de uma presença e/ou ausência consentida e arquitetada por Elomar, pois “a imitação é um contato localizado e circunscrito, enquanto influência é uma aquisição fundamental que modifica a própria personalidade artística do escritor” (Nitrini, 1997, p.127–128).

Ora, ao dialogar com o mundo medieval, o escritor deixa claramente manifesto por quais fontes ele andou para que seu processo de criação fosse construído, pois “apontar influências sobre um autor é certamente enfatizar antecedentes criativos da obra de arte e considerá-la um produto humano, não um objeto vazio” (Nitrini, 1997, p.130).

Sabendo disso, é necessário construir um paralelo entre as características do enredo e elementos das novelas de cavalaria, em especial, na construção do protagonista Sertano. Outrossim, apesar de evidente influência dos cavaleiros medievais, há a originalidade do autor que, de certo modo, é também uma forma de influência, como constatou Nitrini (1997) na sua escrita sobre os estudos comparados. No entanto, ela mesma descarta a noção de originalidade absoluta quando se trata de atos de criação. Na estilização de Elomar, por exemplo, assinala-se como uma influência pode ser atrelada a uma espécie de caos literário de duplos que, positivamente, é um resultado de uma originalidade relativa, ou melhor, de uma marca própria, diferente do eu tradicionalmente que estigmatizou como originalidade absoluta, criada do nada, quase como um mito do texto primevo.

Elomar não imita servilmente o “modelo” medieval ou sacrifica sua marca autoral; pelo contrário, seus traços são assentados por toda a narrativa, uma vez

que ele tem consciência robusta do espaço criado em *Sertanílias* e propriedade em seus aspectos individuais. Lembremo-nos que ao chancelarmos o objeto de estudo como literatura comparada, estaremos sempre nos valendo de uma compreensão plural de uma investigação vária que migra entre fontes, influências, mitos, temas e tantas outras possibilidades.

Neste capítulo, depreendemos os pontos de contato e afastamento entre o sertão criado por Elomar e o mundo medieval, partindo tanto pelos “espaços de saudade” do autor como pelas reminiscências da honraria cavaleiresca e da memória coletiva. Inclusive, conforme adverte Bakhtin (2013), os textos são espécies de mosaicos de citações e absorções de outros textos em contínua transformação. Na obra elomariana, esse mosaico ocorre quando há uma espécie de necessidade do autor de disponibilizar certas imagens que ele quer criar, numa espécie de profusão entre tempos e espaços discursivos e mnemônicos.

É válido ainda destacar que Elomar não só dialoga com elementos da literatura medieval em *Sertanílias*, mas também faz várias alusões a poetas e escritores de países diversos e épocas também⁴. De igual modo, como faz entrecruzamentos de sua prosa com sua poética em diversos momentos.

Ao retornarmos aos apontamentos de Genette (2006), compreendemos *Sertanílias* em sua transcendência textual; tendo em vista que só assim Elomar conseguiu com que seu texto se relacionasse a outros textos. Há no enredo os cinco tipos de transtextualidades mais representativas, segundo o teórico: a intertextualidade, a hipertextualidade, a arquitextualidade, a metatextualidade e a paratextualidade.

Há várias vozes e consciências que se entrecruzam no enredo criando contatos que dão vida à narrativa ou, como preferiria Bakhtin (2013), é só pela polifonia – vivência de um texto com outros textos/contextos – que teremos a certeza de que a intertextualidade nos trouxe novos horizontes aos estudos literários pelas multiplicidades de sentidos e pela memória discursiva dos leitores-autores.

Não obstante, podemos já mencionar que *Sertanílias* resvala não só no conceito de hipertexto de Genette (2006), anteriormente designado de “palimpsesto”

⁴ No Apêndice I, há algumas alusões e citações feitas no transcorrer de *Sertanílias* a autores, poetas, cantadores de vários países assim como referências bíblicas e históricas entre outros elementos de relevância intertextual.

pela construção textual entre as novelas de cavalaria e o sertão poético do autor, mas também pelas pontes que ele constrói com os mitos regionais e inclusive com a própria produção. Acerca dessa última, outro conceito de Genette (2006) é muito relevante. A noção de hipertextualidade é ampliada para dois subconceitos. Segundo ele, quando um texto é ligado a outro anterior, essa consciência entre o texto A e o B deve ser observada, respectivamente, como hipotexto e hipertexto. Isso ocorre, por exemplo, quando há uma retomada no enredo do quinto canto *Das Violas da Morte do Auto da Catingueira*⁵; logo, o auto seria um hipotexto e o romance um hipertexto.

A arquitextualidade, todavia, é mais implícita. No conceito genetteano, teríamos uma designação não declarada do gênero literário, pois o texto não determinaria o próprio gênero, mas os leitores e a crítica. Desse modo, independente de aparecer no paratexto que *Sertanílias* é um pré-roteiro cinematográfico, o público poderia negá-lo pelas efetividades dadas durante a leitura; tendo em conta que o texto apresenta uma gama de possibilidades e ocasionaria possíveis dificuldades para um certo enquadramento a determinado gênero.

A metatextualidade é um dos conceitos aplicados pela teoria genetteana que mais é premente no livro em estudo, haja vista que várias são as relações de *Sertanílias* com outros textos, ora com citações diretas e ora com alusões. Elomar evoca várias vozes, textos complementares sempre em uma relação crítica, notadamente quando o enredo vai na direção das novelas de cavalarias, quando evoca os elementos do imaginário popular do sertão, ao rememorar clássicos da literatura ou mesmo quando dialoga com outras obras suas; desse modo, chancela-se que “é recorrente o uso da intratextualidade, ou seja, a citação das próprias composições em texto autoral (Guerreiro, 2007, p. 157).

Outrossim, a paratextualidade, de acordo com Genette (2006), aparece através de títulos, prefácios, ilustrações, epígrafes e dedicatórias, chamados por ele de categorias acessórias. Excetuando as duas últimas, a paratextualidade desponta em praticamente toda a materialidade do texto. Dois são os maiores pilares dessa paratextualidade no enredo: a presença do mundo medievo e da cultura regional.

⁵ No Apêndice II, há alguns intertextos com produções do próprio Elomar Figueira Mello.

Na prefala, prefácio do livro, o autor inicia falando do Rio Gavião, dos vaqueiros, dos riachos, de bodes e sussuaranas, entre outros elementos que compõem a paisagem do sertão de suas memórias. Desde a primeira página, o leitor sabe que terá um enredo com o cheiro agreste, cabendo a ele continuar a leitura ou declinar das páginas que sucederão. O simples ato de folheá-las, por exemplo, mesmo que em uma caça inocente de um leitor desatento, ele se depararia com ilustrações do imaginário popular e mítico regional como a Grande Cobra, isso se ainda não tivesse percebido as insígnias da capa em couro curtido.

Para um leitor mais atento e assíduo à temática regional, não passariam despercebidos os títulos dos capítulos que se assemelham ao formato usado outrora por Ariano Suassuna em seu movimento armorial⁶. Seria ali, mesmo que implicitamente, uma alusão a outro nome da literatura que também dialoga o sertão mítico e com o mundo medieval. Seria *Sertanílias* a nova pedra do reino?

Evidentemente não falamos em cópia da fonte usada por Suassuna, uma vez que não estamos a tratar de um plágio. Não há nem mesmo uma assertiva, mas um possível rastro paratextual não só pela semelhança da letra como pela menção de Ariano no enredo. Cabe aqui lembramos que a paratextualidade trabalha de modo menos explícito e, desse modo, podemos criar outro vínculo entre Ariano e Elomar pelo projeto Armorial criado por aquele na década de 70 e, de certo modo, continuado por este até os tempos hodiernos. Tanto um quanto outro construíram suas obras impulsionando as raízes da cultura brasileira – cinema, música, teatro, dança, cordel – por uma espécie de constructo erudito e popular ao mesmo tempo. Seja pela Orquestra Armorial, pela viola, pela rabeca ou pelos romances, ambos trazem à tona as lembranças de um sertão transfigurado.

A presença das memórias do medievo também aparece amalgamada no regionalismo das obras de Suassuna, mas nos voltemos a *Sertanílias*. Podemos apontar desde o título da obra e da ilustração da capa com a simbologia heráldica, brasão e, na sequência, o prefácio. É inevitável, consoante Genette, que toda obra

⁶ Carlos Newton Júnior (1999) lembra que armorial era apenas um substantivo ligado à heráldica e, com Suassuna, passou a ser também um adjetivo neológico para indicar uma arte erudita, mas baseada no nacional e popular. O projeto armorial seria, então, mais que um elemento estético. Constituir-se-ia uma visão heráldica de uma arte que seria esboçada desde os ferros de marcar o boi do sertão nordestino à exaltação dos toques de viola e rabeca dos cantadores.

evoque outra em maior ou menor grau, por isso ele afirma que todas as obras são hipertextuais. Em *Sertanílias*, contudo, essa vertente não é apenas apresentada como uma espécie de ecos limitados, mas como um projeto autoral.

A primeira influência medieval é a capa. O autor se vale do elemento paratextual na construção do suporte para que o leitor já possa ir se guiando. O emblema de couro, o brasão de armas, o escudo e alguns ornamentos em alto relevo já carregam em si certa simbologia heráldica. As insígnias na Baixa Idade Média transportavam não só valores individuais como sociais e de territorialidade. O mesmo é feito por Elomar, no entanto, o emblema medieval ganha conotação local das paragens regionais. Três elementos eram presentes nos brasões: algum que lembrasse a natureza, outro o ofício da guerra e um terceiro com algo do mítico/lendário.

Salientamos, pois, que os brasões eram fornecidos aos cavaleiros pelos atos de bravura e coragem. O símbolo vindo da Europa medieval passou a ser adotado no final do século X nas armarias e depois foi se aperfeiçoando com o ápice da cavalaria e da exaltação à nobreza, tornando-se um ícone de *status* conferido somente aos nobres e aos heróis. Flori (2005) destaca que, no início do século XIII, os brasões passaram a ser mais disseminados pelo continente europeu e deixaram de se limitar a nobres e cavaleiros. A partir do século XVII – declínio da aristocracia e ascensão da burguesia – o brasão passou a ter como finalidade identificar nações, famílias e regiões.

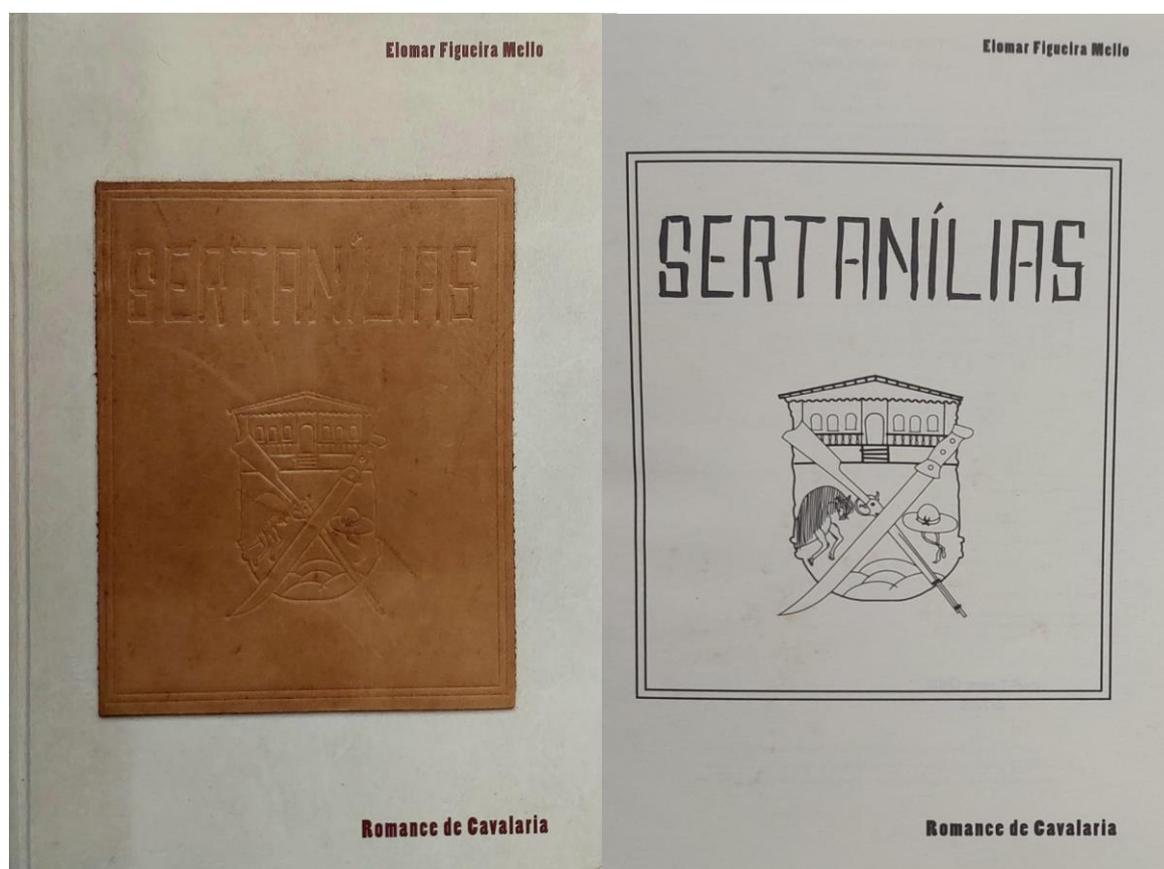
A confecção de brasão segue sempre leis da heráldica. Cirlot (2005) destaca elementos exteriores e interiores, sendo esses os elementos que compõem as armas (cores, metais, partições e assim por diante) e, aqueles, feitos pelos proponentes do brasão (elmos, mantos, suportes, dentre outros), que irão ter simbologias diversas tanto espaciais quanto gráficas e implicações de cores.

À vista disso, podemos mais uma vez identificar o duplo no livro em estudo e isso pode ser provado desde a construção da capa. O brasão que aparece na capa em couro pode ser a identificação tanto da heráldica de um cavaleiro do sertão quanto ser a insígnia daquele lugar, ou seja, ali teríamos amalgamados uma possível representação do Sertão Profundo curtido pelo couro e protegido pela

honraria de Sertano, o qual sempre escolheria a palavra e a acolhida ao levantar seu chapéu, a seu facão e sua espingarda.

Em *Sertanílias*, os feitos são do povo sertanejo; logo, a capa vem construída por elementos da memória e da identidade regionais criadas tanto fora quanto dentro da ficção, quase como uma alegoria do que é ser regional. O brasão é, então, a súpula da cor local tanto pelos elementos naturais como o cavalo quanto artificiais pela presença das armas típicas daquela região, formando as insígnias de uma “epopeia” sertaneja que o leitor terá pela frente.

Imagem 01 – Brasão (capa) – em composição de cotejamento



Fonte: Mello (2008).

Na parte de cima do escudo, há a ilustração de uma casa senhorial no lugar de um castelo⁷, local que representa pouso, refúgio e guarda, assim como é a *Casa dos Carneiros*; a espada dos cavaleiros medievais é substituída por um facão e uma espingarda formando um X; logo, há uma dupla representação como quase tudo que aparece no enredo. Os dois elementos servem tanto como arma quanto instrumentos para o laborar do sertanejo. Sertano, por exemplo, sempre carrega seu facão cimitarrado por onde anda – mesmo que prefira evitá-lo – e há várias menções no enredo sobre lavar a alma e a honra se a dignidade do indivíduo for afrontada. Desse modo, Sertano é investido como herói pelo povo e pelas circunstâncias do lugar; logo, a espada é, por analogia, seu facão.

Isso posto, cabe uma retomada do que foi a entrada da investidura da cavalaria. Jean Flori (2005) salienta quatro imagens todas parciais e inexatas pelas escrituras tardias e, às vezes, romanceadas em excesso. Na primeira, destaca a investidura estereotipada de um rito em que todo homem pode ser feito cavaleiro e no qual se cristaliza a cena dos filmes ditos históricos com uma declaração ética de proteção aos fracos, assim como alicerce das causas justas. Ficará estampado o cenário de feitura de um cavaleiro, possivelmente ajoelhado e a lâmina de sua espada batendo-lhe no ombro levemente. Trata-se, pois, de

uma imagem compósita, que reúne traços que surgiram em épocas diversas e nunca coexistentes. A maioria deles é muito tardia, outros são primitivos e rapidamente desapareceram, outros ainda pertencem mais ao domínio do sonho e do mito que da realidade. (Flori, 2005, p.31).

Ainda de acordo com o teórico, a segunda imagem foi menos divulgada, mas é tão parcial quanto a anterior e ainda é partidária. Nessa, a cena se passa em uma catedral, e o cavaleiro é oficialmente assim consagrado por um bispo. A espada é

⁷ Possivelmente o casarão da capa é uma casa senhorial chamada por Sertano de “Casa dos Baxio dos Pelegos no Sertão Profundo” no final do capítulo “Campo Maió”. Nessa passagem, ele agradece pelo pouso depois de dias de agruras e diz que os nomes dos que o ajudaram irão para o livro de anais dessa casa e que é nele que são narrados “os feitos dos valentes vaqueiros, dos que desbravam com machado e enxada, dos repentistas e cantadores errantes, dos bravos e esquecidos tropeiros que enfrentaram na desolação do ermo o jaguar traíçoeiro e os bandidos de estrada” (Mello, 2008, p. 234).

depositada no altar durante a celebração, depois abençoada. Acrescentam-se ao feitiço ético de proteção aos fracos todos aqueles que não portam armas, incluindo, obviamente, os membros do clero. A terceira imagem, provavelmente a menos errada, de acordo com Flori (2005), foi a investidura feita em uma corte de castelo fornecida a um guerreiro publicamente por um senhor como uma espécie de recrutamento. Ali teríamos guerreiros que, na verdade, eram subalternos recebendo instrumentos de serviço e/ou de guerra numa entrada na carreira militar. A quarta imagem, por sua vez, é a de sagração real de um futuro soberano que era feito cavaleiro antes de ser coroado. Aliás, Fiori pontua ainda que menções de entregas solenes da espada fizeram parte de ritos de coroação dos reis francos do Ocidente antes de se fazer menção à cavalaria.

A investidura de Sertano é dada em vários níveis e possibilidades, mas nenhuma aos moldes mencionados por Flori, embora lembre-as em vários momentos. Sertano não passou pela investidura de sua espada ser abençoada por algum soberano ou religioso, pois só se ajoelhava, baixava a voz e sua cabeça a Deus. Sua subserviência era direcionada apenas aos seres espirituais que considerava força positiva motriz, nunca a seres encarnados independentemente da posição da pirâmide social de que eles fizessem parte. Do ponto de vista da construção ficcional, foi investido pela escrita de Elomar; no que tange à diegese, investido por si mesmo pela necessidade de procurar seus irmãos e, pelo caminho, foi sendo erguido pelas necessidades de um povo sofredor e pisoteado de várias maneiras.

Além da espingarda, o facão é outro elemento muito forte no enredo. Seja como ferramenta para a lida ou como arma de combate, o artefato aparece algumas vezes no enredo. No fragmento a seguir, podemos depreender o momento em que, tomado de assalto em uma emboscada, Sertano reage se utilizando do instrumento:

Ao perpassar do estranho que altivo se vai vitorioso, curva-se em gesto galante com a mão esquerda convidando à passagem e a direita na altura do ventre baixo, curvado e bem junto ao cabo do cimitarrado, de olhos atentos, muito atentos sob a aba larga do chapéu. Súbita e violentamente, o estranho, sem o menor aviso ou grito de guerra, desembainha o "ferrão" e parte para lancear o cavaleiro, que em se endireitando num fulminante contragolpe de facão cimitarrado, cepa o ferrão na charrua, postando-se endireitado

com muita firmeza, silencioso e de olhos fitos no bandido (Mello, 2008, p. 71–72).

Outra passagem em que o objeto aparece é no capítulo “*Um chevalier Dans La Tempête*”, em que Elomar cria um diálogo tanto com a memória regional quanto com a própria poética. Sertano e os companheiros, depois da tempestade, vão pousar em uma rancharia, tomam pinga, escutam as músicas “Puluxia Estradeira”, “Clariô” e “Il Pidido”⁸. Daí emerge o desafio dos cantadores⁹ e escutam “nos primeiros tinires dos facões já no raiar do dia” (Mello, 2008, p. 96).

Nesse aporte, Sertano não protagoniza a cena com o facão, mas a observa ao chegar na festa e perceber que tudo começou pela “admiração” à beleza de uma moça e pelo tom de afronta pública de um dos homens; e, pela intuição do protagonista, logo seria aquele chão tingido de vermelho, já que pelo código de valores uma ofensa não seria aceita. Adiante, ao chegar no terreiro do Senhor dos Cavalos, Sertano se depara com “fogueira, muita gente armada pelo lado de fora nas calçadas, grupos de lança, facão etc.” (Mello, 2008, p. 168).

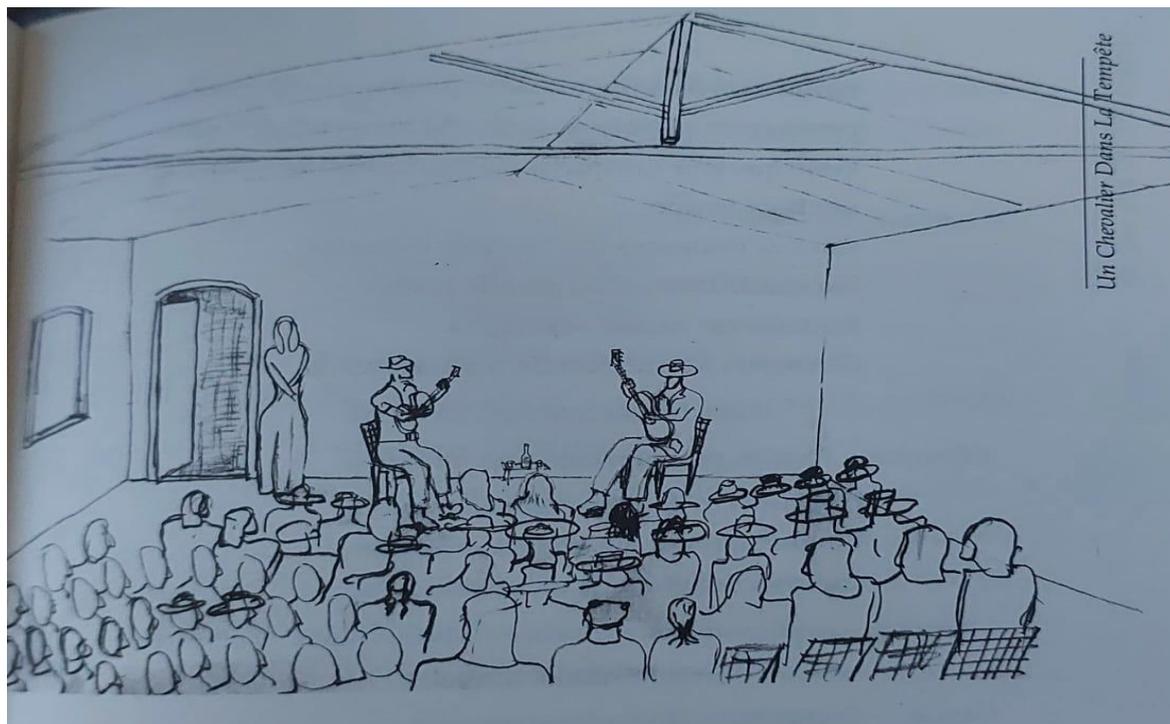
Há nessa luta entre violas e facões uma espécie de conduta e código de macheza imbuídos de violência masculina e ideia de posse sobre a beleza da moça e que, na verdade, é só uma desculpa para se manter a ordem social e violenta do lugar, pois no sertão não há espaço para os fracos, apenas para os destemidos.

Além disso, os duelos tanto nos autos quanto nos cordéis são constantes, seja em nome da honra lavada ou por algum dissabor amoroso. O pesquisador Albuquerque Júnior (2013) lembra que para a construção masculina criada, especialmente no sertão, é melhor a morte que uma desonra.

⁸ Todas as canções citadas são de Elomar.

⁹ É pertinente lembrar que no disco *Auto da Catingueira* temos uma ópera de cinco cantos, sendo que “Do Pidido” é o quarto canto e, no quinto canto, denominado “das Violas da Morte”, temos uma divisão entre “Clariô” e “desafio”. Nessa ópera, inclusive, tanto o facão aparece como arma de dois cantadores como há um desafio entre eles pelo amor da bela e jovem Dassanta; logo, pela metalinguagem, Elomar retoma essa narrativa trágica outrora cantada.

Imagem 02 – Entre violas e facões



Fonte: Mello (2008, p. 97).

Além da reprodução desses utensílios citados anteriormente, Elomar ainda destaca na capa parte da indumentária do nordestino que vive debaixo de um sol escaldante – o chapéu. Assim marca a alegoria do vaqueiro enquanto constructo identitário e destaca a representatividade de um elemento de proteção. Do lado contrário, ainda é possível observar o fiel escudeiro e melhor amigo de um nordestino respeitado como valente, o cavalo. Como se sabe, o animal era um elemento fundamental no contexto da cavalaria e, embora não tivessem um chapéu, os cavaleiros usavam o seu elmo que, de certo modo, possui certa semelhança identitária.

Esses artefatos de memória foram selecionados por Elomar detalhadamente para a simbologia de um projeto autoral, político, econômico, cultural e até religioso, uma vez que revelam as identidades criadas pelo autor em diálogo com elementos da ficção medieval e da realidade do sertão.

Sendo assim, desde a capa, temos estampado iconograficamente o “textamento” do autor. Já pelas imagens desenhadas no brasão de *Sertanílias*, podemos perceber a montagem dos lugares de memória de Elomar e como se

delinearia um sertão rústico, cheio de metáforas regionais e sem os tormentos da “mudernage”. Ciente de que a vida é efêmera, o autor vale-se de um testamento literário para deixar, ora explícita ora implicitamente, constructos do seu legado.

Esse projeto artístico-literário de Elomar não percorre a civilização medieval, a sociedade pecuniária, paisagens, modos de vida e até o diálogo com a própria poética de modo aleatório. Há uma fusão entre o material e o simbólico quase que ritualístico que bebe da memória histórica de duas épocas e contextos diferentes, mas que também cria um lugar de memória único e de vivência íntima construída em que um cavaleiro vaqueiro não gosta de violência nem de derramamento de sangue e em que uma disputa de violas pode ser uma forma de lavar a alma de um homem.

Desse modo, parafraseando Valéry, citado por Nitrini (1997), compreendemos que o literato que tem a influência de outro preconiza um valor extraordinariamente singular, assim como constatamos na obra em estudo e, em especial, em Sertano. A personagem central de *Sertanílias* é uma mistura de cavaleiro medieval com vaqueiro nordestino.

2. Sertano – O cavaleiro vaqueiro a galopar

Sertanílias: Romance de Cavalaria é uma narrativa cujo foco temático ocorre em torno das sagas de Sertano pelos espaços físicos do Brasil, bem como em torno de suas andanças pelo sertão das memórias e dos causos populares ou, como afirma o autor, pelas paragens da quarta dimensão. Além de ser um vaqueiro cavaleiro, Sertano é também uma espécie de anti-herói¹⁰, uma vez que não fora construído pelas linhas do estereótipo de herói romântico, por exemplo.

¹⁰ A palavra “anti-herói” aqui é usada não como uma retomada conceitual de um Macunaíma, mas para evidenciar que Sertano teve uma *persona* construída em aversão também aos heróis modernos. A representação imagética do herói do mundo hodierno não tem espaço na narrativa *Sertanílias*; e, portanto, Sertano é um constructo em deslocamentos, um reflexo em curva para dentro, como um côncavo, mas que reverbera em uma tentativa de esfacular o reflexo de convexo de um herói moderno em que se apresenta apenas para agregar as superficialidades dos tempos contemporâneos.

O protagonista Sertano é um vaqueiro construído pelos preceitos de um cavaleiro medieval – valentia, fidelidade e lealdade –, contudo, não segue as regulações estatais. Apesar de estar preparado para todas as batalhas, prefere o diálogo ao sangue, o que o aproximaria também de um herói pouco convencional da literatura épica, o Odisseu.

A viagem de ambos é cheia de aventuras extraordinárias e acontecimentos trágicos. Sertano e Odisseu têm em comum – além de preferirem solucionar os problemas pelo viés da lógica e da retórica, não pela violência – o fato de darem nome às obras de referência. Assim como Odisseu é o protagonista de *Odisseia*, Sertano é o de *Sertanílias*; e, nos dois textos, temos marcas da tradição oral, de aventuras que tratam de astúcia, inteligência e da importância da humildade. No intuito de voltar para casa, Odisseu navega durante dez anos e passa até pelo reino dos mortos. Sertano, por sua vez, para encontrar seus irmãos, percorre trechos desconhecidos e sem limitações espaço-temporais, além de adentrar pelos reinos dos encantados.

Tanto em *Odisseia* quanto em *Sertanílias* podemos compreender a relação *persona-locus*. Odisseu é a memória coletiva de seu povo assim como o é Sertano. Este último, por exemplo, é uma extensão de certos conceitos de sertão construído em detrimento ao mundo urbano; logo, Sertano é a oposição criada aos “urbanóides”, palavra usada pelo autor para se referir pejorativamente às pessoas aprisionadas aos ditames da vida urbana, aos modismos e estrangeirismos.

Sertano é ainda a súpula de uma identidade humana criada, é uma extensão da terra tanto quanto do rio. É um afluente de prenúncio de mudança e questionamento ao sertão de fora. É nele que todas as personagens ao redor depositam a esperança de algo vindouro; por isso, ele é ao mesmo tempo a nascente, o percurso e a foz em *Sertanílias*, pois ele é um único capaz de circular entre as fronteiras do sertão físico e do ficcional, tempos presente e passado sem fraquejar, além de ele ser o mensageiro da palavra divina não só pelo conhecimento que tem da Bíblia, mas também por simbolizar a necessidade de se estimular a melhoria das pessoas e de expor a possibilidade de redenção humana. Por isso:

As marcas do mundo medieval são observadas sob o enfoque das tramas do sagrado, ou seja, inscrevem-se, na obra de Elomar, não

apenas pela convivência, desde a infância, com a cultura oral do sertão, mas também pelo que apreende em leituras da poesia trovadoresca e das novelas de cavalaria. A preferência do autor pela poética de traço medievalista representa um posicionamento crítico e político em relação à modernidade e à contemporaneidade. A conformação estilística denota atitude valorativa em relação à poética cotidiana da vida sertaneja, bem como aos elementos líricos, épicos e trágicos. Aprecia o clássico que contém a aura da essencialidade artística e, assim, processa um deslocamento geográfico e histórico. Nesse sentido, se opõe às poéticas (Guerreiro, 2007, p.201).

Com esse deslocamento do tempo e no espaço, Elomar pode se afastar da modernidade para selecionar os elementos que fariam parte de *Sertanílias*, narrativa que permeia o medieval pelas impressões do sagrado e se imbrica com certos elementos líricos, dramáticos e épicos.

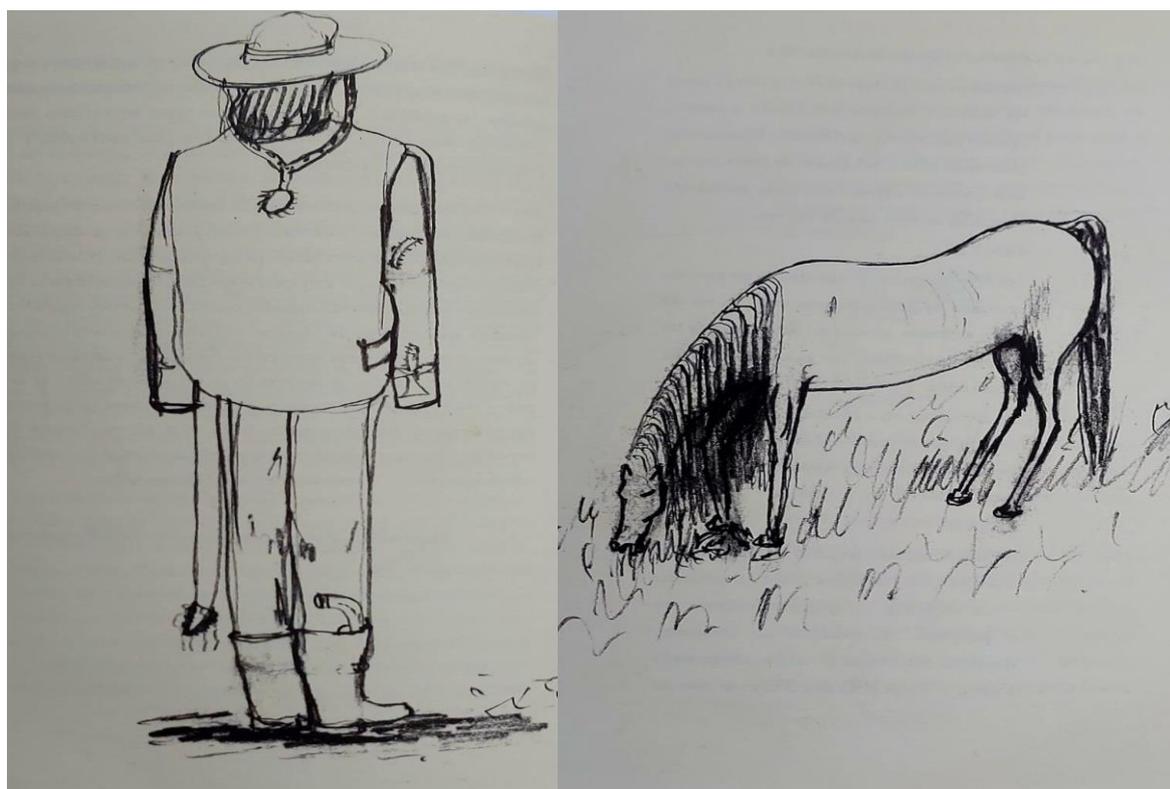
Pode-se dizer que Sertano é um herói mítico ao estilo de um Odisseu, mas ele também é a memória coletiva do vaqueiro de outros tempos. Destarte, é ao mesmo tempo a simbologia universal do cavaleiro andante e do vaqueiro robusto e temente a Deus, que, em meio às próprias travessias, tenta redimir os que passam pelo seu caminho. *Sertanílias* é, pois, um livro sobre “os feitos dos valentes vaqueiros, dos que desbravam com machado e enxada, dos repentistas e cantadores errantes, dos bravos e esquecidos tropeiros que enfrentam a desolação [...]” (Mello, 2008, p. 234).

Se o livro trata desses feitos de intrépidos vaqueiros, ao leitor seria caro pensar numa figuração melhor do representante dessa classe. No entanto, Elomar não é um transgressor apenas das relações espaço-temporais, por isso priorizou um protagonista sem tanta delimitação visual e preferiu deixá-lo sem ser de frente para o leitor, cabendo a ele construir o rosto mítico de Sertano pelas próprias expectativas de como deveria ser um vaqueiro cavaleiro.

A imagem de Sertano, como podemos notar, é coberta de mistério desde sua presença enigmática nunca mostrada de frente à sua classificação, além do fato de ele poder atravessar entre a luz e a escuridão e ser o representante de tempos tão distantes fisicamente falando. Apesar das várias possibilidades de categorização do protagonista, este trabalho dedica-se prioritariamente ao caráter medievo-regional.

Podemos ratificar, por conseguinte, que o protagonista é sempre envolto em imagens multifacetadas e nunca tendo uma delas outorgada como a principal. Neste capítulo, em especial, focamos nos ângulos de sua construção como herói medieval, sertanejo culto, anti-herói e que pode, por vezes, aproximar-se da imagem de um mito do cavaleiro andante que vive pelo sertão com seu cavalo ora verossímil ao de tantos vaqueiros ora em um cavalo mítico alado.

Imagem 03 – Sertano e Russo Pombo



Fonte: Mello (2008, p. 14 – 15).

Outrossim devemos salientar que o mito, para Câmara Cascudo (1898), é envolto de narração fantástica e demudada pela credulidade, pois o mito sempre foi erigido pelo impreciso. O autor cita que “a coleção de fábulas de Esopo, madrinha do gênero, denomina-se AISOPU MYTHOI” (1898, p. 104) e mais adiante continua o raciocínio ao afirmar que “o mito passa ao estado de lenda e a lenda se torna conto. Invertendo os termos: um conto popular é um fragmento ou material total de uma lenda, esta de um mito primitivo” (1898, p. 104). *A priori* podemos pensar em como se comporta Sertano perante as virgens que encontra no caminho assim como

diante de retirantes e do Senhor dos Cavalos. Além da postura sempre de um homem honrado, temente apenas a Deus e amante da variante regional, deixa evidente que é um vaqueiro culto, leitor de Flaubert, Herculano e Virgílio.

Essa imagem emblemática de Sertano é evidentemente um rastro autoral de Elomar para circunscrever um mito entre o milenar e o atual pela estilização criada. Por isso há tantos mitos e lendas ao redor do protagonista, a citar a Cobra Grande, o Príncipe Canoeiro, o Veado Branco e tantos outros personagens.

É pertinente salientar que a construção de um ser lendário como Sertano só se firma com a presença de outros seres, muitos deles sobrenaturais e que permeiam a memória dos sertanejos. Sertano não teme o encontro com o Príncipe dos canoieiros às margens do Rio São Francisco, e, embora assombrado pelo tamanho da boca da Cobra Grande, mantém-se firme para que os outros peões não corram. Quanto ao Veado Branco, animal do sertão físico, no entanto pela áurea do sagrado e com poder mítico, percebe-se certo incômodo dos demais companheiros, enquanto Sertano faz até gracejo sobre as superstições dos amigos.

Sertano é sempre alguém sem pouso e a sua fisionomia nunca é relevada de fato; portanto, há certo mistério sobre as características físicas do protagonista. Ao leitor é revelado constantemente apenas que ele é um indivíduo com suas próprias leis e filhos da terra. Além disso, Sertano quando indagado sobre sua casa, seu paradeiro ou seu regresso, sempre responde de modo lacunar e com frases imprecisas, como podemos constatar no aporte que segue do diálogo entre ele e a primeira virgem:

- Agora mais corajosa - Mim leva o cavalêro na grande viagem?
- Russo Pombo é alado. Se vais na garupa, ele não poderá abrir as asas.
- Cavalo de asa!!!
- Sim.
- Sobre as patas, minha vida e a tua juntas somadas não dariam o tempo necessário para eu alcançar meus irmãos prisioneiros no longe, muito longe. Às vezes alçamos vôos, sempre que preciso.
- Intonce eu fico aqui isperano o cavalêro voltá nas asa da Ventania.
- Bela metáfora, mas não voltarei.
- Ué! Pru quê?
- Nunca voltei, sempre parti. Quando pensam ver o cavaleiro em regresso, viram apenas a sombra do que se foi. Todavia, não voltarei (Mello, 2008, p. 22 -23).

Tanto o cavalo quanto o cavaleiro têm várias simbologias na narrativa e é necessário abrir uma prerrogativa para a compreensão entre realidade e ficção. Sertano ora é um cavaleiro como tantos pelo sertão, ora um ser emblemático de outras eras; Russo Pombo, por sua vez, quer um simples cavalo a trotar debaixo de um sol escaldante quer a representação de outros cavalos do imaginário como o cavalo de três pés, o cavalo fantástico, o cavalo do rio, o cavalo sem cabeça e tantos outros¹¹.

Em várias culturas, o cavalo firmou-se no imaginário do povo pelas crenças e pelas memórias, mas de modo nem sempre explícito ou bem determinado. Há simbologias das mais diversas envolvendo o animal. Cirlot (2005) destaca que sonhar na Inglaterra ou na Alemanha com um cavalo branco é considerado presságio de morte. Também lembra que, outrora, ele foi dedicado a Marte; logo, seria um prenúncio de guerra; destacando ainda a relação com Netuno e Plutão com um caráter mágico de vínculo com as águas, e, desse modo, a ferradura seria um emblema para sorte; mas também menciona a relação com os ventos advinda da velocidade do animal. Chevalier e Gheerbrant (2015) também endossam os poderes mágicos do animal e o envolvimento dele com as trevas em algumas culturas. No entanto citam, além disso, a representação de um corcel solar, dos cavalos que puxam o carro do Sol e menciona que o animal é o atributo de Apolo e a montaria dos deuses.

Sabendo da dualidade em Russo Pombo – que ora se afigura como um simples cavalo e ora como um cavalo alado – a correlação que melhor se sobressai nele é a da lenda grega do cavalo Pégaso, filho de Posêidon e Górgona e teria nascido nas fontes do oceano. Chevalier e Gheerbrant (2015) aludem ao fato de que Pégaso representa a impetuosidade dos desejos, a imaginação criadora e a elevação de qualidades espirituais.

¹¹ Segundo Câmara Cascudo, no Dicionário do Folclore Brasileiro (2012), o *cavalo de três pés* aparece nas estradas desertas apavorando as pessoas; o *cavalo fantasma* não é visto por ninguém, mas seus passos fortes são ouvidos; o *cavalo do rio* São Francisco tem quase o mesmo poder do Caboclo e deixa embarcações sem rumo quando as pessoas ouvem os relinchos; e, o *cavalo sem cabeça* é a assombração em lugares pastoris. Desse modo, a imagem do cavalo mítico e sobrenatural não só fruto das cavalarias errantes como das raízes mais profundas de uma literatura dantes apenas oral.

Elomar não é o primeiro a dar espaço de destaque a um cavalo na literatura. Aliás, Luís Jardim já havia apresentado um cavalo voador e companheiro em diversões e aventuras no livro *Outras façanhas do cavalo Voador*, que apresenta constante polifonia com o mito greco-romano. O cavalo, aliás, não representa apenas a alegoria do fantástico na cultura popular, mas carrega em si também muito do que a literatura alcunhou como uma espécie de herança templária.

O cavaleiro com seu chapéu, seu gibão de couro e todos os paramentos em um cavalo se equipara a um cavaleiro em honraria e respeito, no entanto, certa ressalva é necessária. Antes de nos voltarmos às características no protagonista elomariano, é imprescindível captar com maior afinco a noção de cavalaria para que o leitor não caia em deslizamentos romantizados que possam existir à volta do cavaleiro medieval. Flori (2005) endossa que não é possível assimilar o conceito real de cavalaria apenas pelo aspecto militar do guerreiro que anda a cavalo.

Seria preciso, neste caso, falar de cavalaria carolíngia, merovingia, até romana por que não, bárbara, cítica ou sármata. O historiador italiano Franco Cardini demonstrou toda a importância que tinham, para os povos das estepes, cavalaria pesadamente armada e os valores guerreiros que lhe eram associados: O culto do cavalo da espada, a veneração da força física, da coragem e o menosprezo da morte etc. Esses valores oriundos das estepes foram transmitidos aos invasores 'bárbaros' da Europa ocidental e se encontram, ligados a outros traços germânicos, como a devoção pessoal ao rei-chefe da tribo, na sociedade guerreira, que caracteriza as novas realidades surgidas do desmembramento do Império Romano. Mas, ele também demonstrou que a presença desses traços não basta para caracterizar a cavalaria. Ela nasce em um contexto histórico político-social particular que Georges Duby e eu mesmo, entre outros, tentamos precisar. Ela, de fato, possui elos estreitos com a vassalagem que se instaura, certamente, desde antes do desaparecimento do Império Romano no Ocidente; mas, também com o declínio da autoridade dos reis, depois dos condes, decorrente da desintegração do Império Carolíngio, com a formação das castelhanias que marcam o início da chamada época feudal; com as tentativas da Igreja de inculcar nesses guerreiros uma ética ou, ao menos, regras de conduta que limitassem a violência e seus efeitos sobre as populações desarmadas; e com alguns outros fenômenos da sociedade que abordaremos mais adiante. Ora, a maioria desses elementos quase não aparece antes do ano 1000. Não é, portanto, sábio falar de cavalaria antes dessa data (Flori, 2005, p. 11 – 13).

Se nem mesmo a palavra cavalaria pode afigurar um conceito uno ou uma origem determinada, podemos menos ainda querer compreender isso de um livro produzido sob a égide da estilização. Nosso intento é, na verdade, fazer um paralelo entre o que persistiu e o que fora suprimido por Elomar para a produção em novo contexto, tendo em face que:

[...] por trás do livro você perceberá o homem que o escreveu, e, em torno do homem, seu meio e seu tempo, e, por trás dele, a tradição literária na qual se vem inserir seu livro; não foram, por certo, todos estes elementos que fizeram seu gênio, mas determinaram a forma literária por meio da qual se expressou (Coutinho; Carvalhal, 1994, p. 90).

A miscelânea destacada por Flori (2005) é também evidente na obra de Elomar, haja vista que compreendemos em *Sertanílias* não apenas as construções do sertão como também as reminiscências que fazem parte da memória do autor e de seu constructo. Há o culto ao cavalo como melhor parceiro de um homem que vive a estradar, mas a espada é substituída por um facão na cintura do protagonista que, por sua vez, terá o objeto cortante apenas por segurança, uma vez que prefere a palavra ao sangue. Embora não tema a morte, tenha força e valentia suficientes para a luta, prefere um bom combate pela palavra. Não obstante, segue suas próprias regras, não normas militares, religiosas, econômicas, políticas ou sociais. Não dizemos aqui que ele é um contraventor, apenas que não segue as ordens de homens como ele, tampouco fixa moradia em local em que a mão de um terceiro seja colocada como superior a ele. Sertano respeita os reis e governantes pelas paragens pelas quais passa, mas nunca se enraíza em terra que tem mandante.

O homônimo de Elomar, narrador-personagem, ao conversar com o jornalista Newmanne, alcunhado de Zé Paraíba, revela ao leitor como o enredo se delineou:

Elomar: Sempre entendi que uma sinfonia é uma viagem que se empreende de um lugar para outro, em corpo ou em espírito. Então imaginei um cavaleiro ou cavaleiros que se vão de aqui para acolá, alhures. Constatando a viagem de um primeiro galopar, um pouso para o descanso e por fim a retomada do segundo galopar até o lugar de destino. Entendendo-se aí os três movimentos do galope.

Z.P.: Pelo pouco que sei, pare-me que há aí nos galopes uma intenção de homenagem! Não?

Elomar: Claro! Neles homenageio lugares, cidades de nosso Sertão a partir de malungos que dali são. Vervi gratia, o I Galope Estradeiro traz o subtítulo “Das Caculés ao Livramento” (Mello, 2008, p. 29 -30).

Se a viagem de Sertano ocorre entre as dobras do tempo, podemos compreender o “galopar” em seu sentido duplo: ora pelo trotar rápido do cavalo do vaqueiro, ora como o martelo-galopado dos cantadores do Nordeste, mais uma marca identitária criada. Inclusive, já na prefala, corruptela para prefácio, Elomar descreve Sertano e sua indumentária. O protagonista carrega consigo uma pistola de pirata, um facão cimitarrado e é um guerreiro pronto para combates e campos de justas, porém, prefere sempre o poder da palavra e as cantorias que escuta por onde passa. As vestes de Sertano evidenciam a típica imagem identitária do vaqueiro: “o cavaleiro em trajes de vaqueiro leva sobre os ombros uma capa à guisa de gibão de couro curtido. Na cabeça, um chapéu de mateiro de abas largas. Calça de brim em tecido fornido, calçando um roló de cano longo” (Mello, 2008, p. 17). Tanto na realidade quanto na ficção, o vaqueiro se assemelha ao cavaleiro, principalmente pelas vestes e pelas armas, conforme podemos notar:

As suas principais armas são a longa espada de gume duplo, a lança com cabo de madeira de freixo ou de faia e ponta larga de ferro e o escudo de madeira revestido de couro que tomava diversas formas: circulares, oblongas ou ovoides. A rígida couraça dos romanos dá lugar à brunea, um gibão de couro recoberto de escamas de metal imbricadas como as telhas de um telhado. O elmo geralmente não é mais do que uma calota de ferro, às vezes formada por uma armadura metálica revestida de couro. A principal evolução deste equipamento ao longo da Idade Média foi a substituição da brunea pela cota de malha que cobria o corpo interior, desde os ombros até os joelhos, e que era aberta por baixo para permitir cavalgar (Le Goff, 2009, 109 – 110).

Apesar de não ser um mero pastiche de um herói medieval ao sabor de uma identidade coletiva construída durante séculos, não se pode negar certa apropriação do medieval e até certo apego do autor pelas reminiscências da honraria medieval. Sertano tem o prestígio da palavra dada por onde passa, além de ser respeitado pela fama de bom guerreiro. Soma-se a isso que a pistola de pirata, o facão

cimitarrado, a capa de gibão, o chapéu e as botas muito se assemelham às vestes, armas e armaduras medievais. Acrescente-se também que o montar a cavalo para conseguir dar continuidade à saga em busca dos irmãos é elemento comum.

O escritor a todo instante direciona as personagens alegóricas quer tipos quer redondas, mas essa composição fica também a cargo da caracterização dos ambientes desde o primeiro capítulo, uma vez que a câmera vagueia pela paisagem, foca nos animais, na labuta dos homens e mulheres que fazem suas tarefas corriqueiras. Sertano segue andarilhando, saudando as pessoas que encontra, fala que vivem um dos maiores rigores da canícula, que ainda viverão muitos apuros e que “este calor daqui de agora vai ser sete vezes mais quente” (Mello, 2008, p. 40). Importante pontuar que vaqueiro é tão respeitado que as pessoas param seus serviços para fazer perguntas sobre o futuro do lugar e daquelas pessoas. São notórios o respeito e a estima direcionada a ele por todos do lugar. Essa respeitabilidade, de certo modo, acaba por levar o leitor mais uma vez à retomada da imagem do cavaleiro, o qual vivia vagando e trazendo não só as vitórias como a sabedoria de quem vivia em lugares diversos.

Aliás, Le Goff adverte que “o cavaleiro é antes de tudo um guerreiro, o que explica em grande parte o seu prestígio em uma sociedade na qual a guerra é onipresente, apesar de suas aspirações à paz, convém comentarmos imediatamente o seu equipamento militar” (2009, p.109). Em *Sertanías*, a guerra é uma constante, entretanto, apresenta-se de modo diferente. A fome, a seca e os donos de terras fazem com que o povo pobre fique a esmaecer, equilibre-se pela fé e se mantenha acordado sonhando pela ajuda de um vingador como Sertano para ajudá-los.

Le Goff (2009) ainda salienta que o termo *Chevalier*, ou seja, cavaleiro, tardou a aparecer na Idade Média e que, inicialmente, dizia-se *miles* o que se designava como soldado em latim clássico e, já na Alta Idade Média, volvia-se para o termo “guerreiro livre”. Notadamente, Sertano pode ser compreendido como um guerreiro independente, já que não segue por ordens de ninguém, sempre andou sem pouso e foi guiado apenas pelas próprias vontades ou pelos combates estabelecidos por ele e enfrentados em cima de seu cavalo Ventania, além de ser muito disciplinado, sério em seu propósito e não se perder em emoções, conforme deixa claro:

- Óh encarnação de tudo que é belo! Em cadinho de aço fui forjado e com vara de ferro fui disciplinado para nunca derramar uma lágrima e nem permitir que meu coração fraqueje diante, ainda que da mais punjante emoção!!!

De uma alma para outra alma, confesso-lhe, eu nunca voltei. Sempre fui sem regresso e, se algum dia eu voltasse, com certeza pediria ao Senhor Deus para me encarcerar entre canteiros, nos sagrados jardins da minha infância, onde de sonhos é o ar que respiramos e a flor da inocência flagelo de Satanás (Mello, 2008, p. 24).

Assim como os cavaleiros medievais, Sertano vive a galopar, mas sem esperar os suspiros de jovens donzelas ou as palmas de um rei que possam tirá-lo do seu real propósito. Ele não faz parte de um corpo de cavalaria, uma casta cavaleiresca ou vive uma ação guerreira em nome de Deus e da rainha, imagem erigida através de lendas e, inclusive, pela literatura através do Trovadorismo e se mantém no imaginário coletivo até hoje.

A propósito, o Itaú Cultural levou a obra elomariana para São Paulo em “Ocupação Elomar” e assim o apresentou e a seu espírito cavaleiresco:

Elomar Figueira Mello (Vitória da Conquista, BA – 1937) é um cavaleiro de outras eras. Autor de romances, poesias, peças de teatro, música para violão e orquestra, óperas e de um cancionário primoroso, retrata o mundo rural do sertão profundo, um lugar vaporoso, que se desmancha toda vez que se alcança.

Fora do nosso tempo, esse mundo tem como esteio o apuro estético, uma beleza nostálgica e paradoxos: fé cristã e magia, cultura erudita e sabedoria popular, amores e ódios, terra e céu.

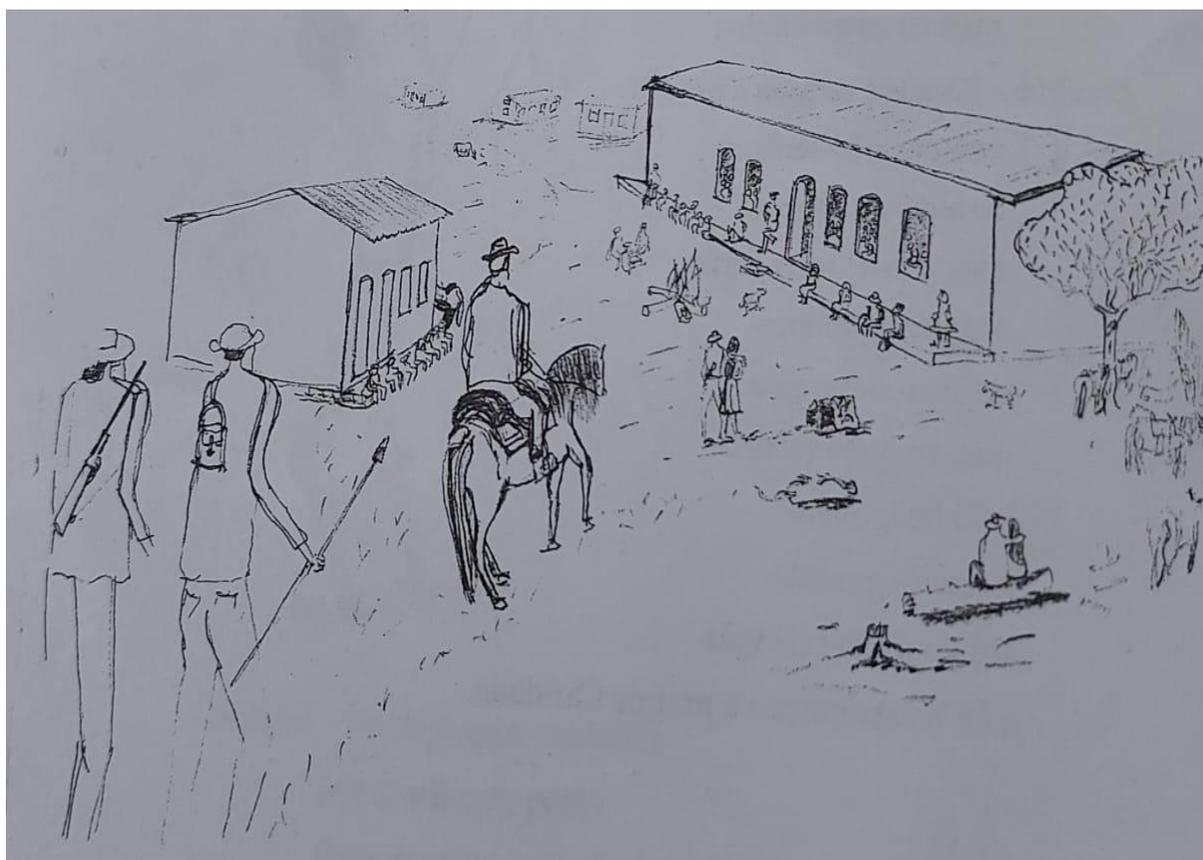
A essência é cavaleiresca, mas troca a capa e a espada por um facão e um gibão de couro, e tem ares quixotescos de fantasia poética sem nunca perder a honra. Para os personagens sertanejos – damas, donzelas, vaqueiros, cantadores, andarilhos – registrou um dialeto próprio. Para si construiu um castelo, de onde, recluso, faz ecoar seu canto de menestrel e vocifera contra a modernidade, labutando nas suas criações – especialmente a música, a arquitetura e os bodes.

Entoamos uma loa em sua homenagem e para todos os sertanejos: a **Ocupação Elomar**. Entre as luas nova de julho e a crescente de agosto de 2015, o Itaú Cultural abriga uma casa de fazenda, no tempo das horas mortas, onde repousam registros, objetos e memórias do artista, permeados por seu canto e por sons atemporais de um reino encantado (Itaú Cultural, 2015).

De forma ímpar, o Itaú Cultural elencou uma série de elementos pertinentes a esta pesquisa como a cultura popular e o apuro estético. No entanto, o que é mais concernente é o olhar sobre a essência cavalheiresca hibridizada aos modos sertanejos e o protagonista Sertano é o resultado desse fundamento.

Na verdade, Sertano anda pelas estradas da vida em companhia de bandidos redimidos em busca de justiça para salvar seus irmãos. Ele não passou por uma cerimônia de iniciação e foi “feito cavaleiro”, as agruras do mundo o forjaram assim como a vontade de ajudar seu próprio sangue. Indagado por uma das virgens o motivo de mal ter chegado e já sair, ele responde: “Vou para libertar meus irmãos que, sendo vencidos em combate, foram vendidos como escravos em terras distantes, longe muito além dos termos de Ofir¹²” (Mello, 2008, p. 21).

Imagem 04 – Sertano em mais uma andança rumo a Ofir



Fonte: Mello (2008, p. 95).

¹² No texto bíblico, o rei Salomão recebia carregamento de ouro, prata, marfim, sândalo e pedras preciosas de uma região famosa por sua riqueza e chamada de Ofir. Há, portanto, mais um intertexto elomariano.

Outro ponto dissonante entre Sertano e o perfil do cavaleiro medieval é quanto à sustentação da ordem monárquica e aristocrática. Enquanto a cavalaria se mantinha no Feudalismo para deixar essas instituições mais fortes assim como o poder eclesiástico, Sertano se junta a segregados e marginalizados sociais para destruir uma pretensa ordem que só valoriza a pequena parcela já favorecida da sociedade.

Não obstante dialogue com elementos da Idade Média, há recursos que claramente destoam, porquanto Elomar parte de suas memórias e leituras para a produção de um texto ficcional que assimila influências das novelas de cavalaria, mas também de um sertão que não existe mais. O Sertão criado em *Sertanílias* afasta-se da visão moderna para se aproximar de valores, talvez utópicos de uma memória consagrada.

O passado, seja medievo ou regional, é legitimado pelas palavras do autor e, embora remonte a história, não precisa se aprisionar aos ditames dela. A memória, segundo Nora (1990), é sempre atual e dinâmica, enquanto a história é uma representação do passado. Percebendo a derrocada dos ritos, das festas e da cultura regional, Elomar constrói em *Sertanílias* lugares de memória, como asseveraria Nora; afinal, é ela que revela uma espécie de continuidade, assim como o texto literário arrola a continuidade do autor mesmo quando ele já tiver partido deste mundo.

3. As identidades e as memórias regionais em *Sertanílias*

Desde o brasão na capa até a última página do enredo, Elomar empreender a tarefa de atar elementos do passado para a construção de memórias regionais beirando o aspecto ritualístico entre a memória material e a simbólica. Logo, é como se inexistisse de fato o passado, e, pela ficção, só coexistissem elementos vivos na consciência do autor e na sua escritura do Sertão Profundo.

Salientemos, portanto, que:

Desde a origem, a literatura está duplamente ligada à memória. Oral, ela é recitada, seus ritmos e suas sonoridades são organizados de maneira que se inscrevam por muito tempo na memória. Seus próprios conteúdos procedem de uma obrigação de memória: coletivamente, é preciso recolher a gesta fundadora, coletar e registrar os altos feitos, as ações resplandecentes, uma estória constitutiva e constituinte. A origem está lá, na necessidade absoluta de precisar uma origem. Em seguida, mas quase simultaneamente, a literatura, continuando a carregar a memória do mundo e dos homens (se não fosse pela forma de testemunho), inscreve o movimento de sua própria memória. Mesmo quando ela se esforça para cortar o cordão que a que liga à literatura anterior, quando ela reivindica a transgressão radical ou a maior originalidade possível (ser sua própria origem), a obra põe em evidência esta memória, já que, aliás, se separar de alguma coisa é afirmar sua existência (Samoyault, 2008, p.75).

Elomar escreve suas memórias em *Sertanílias* sejam elas de leituras que compuseram o seu cânone literário ou as constantes alusões à própria obra. Pela construção do Sertão Profundo e pelo entrelaçar de suas memórias, não há divisão espaço-temporal entre Fedro, Esopo, Naninha e Sertano, por exemplo. Elomar coleta e transpõe para sua obra o que gostaria que formasse seu testamento literário e engendrasses uma futura e criadora memória coletiva.

Não há linearidade temporal nas memórias. A memória é, na verdade, uma construção de perspectivas múltiplas, coletivas desordenadas a partir de elementos registrados/acumulados consciente ou inconscientemente. Desse modo, ela é uma forma de reconexão forjada ao sabor do emissor que vislumbra uma espécie de interação do indivíduo com o seu eu mais profundo, com lugares, pessoas e tempos específicos. Dessa maneira, ela pode ser potencializadora do que vimos, ouvimos e, inclusive, do que queremos construir em um texto literário.

Os papéis que exercemos socialmente também recaem sobre nossas memórias, já que há uma multiplicidade de ações comunicativas, estímulos ao cérebro, retenção de tempos e extinção também; e é por esse motivo que não podemos observar a relação entre o medieval e o sertão na obra de Elomar como mero diálogo intertextual. Quando o autor cria artefatos da memória em um arco entre o passado medieval e o ambiente sertanejo, há uma proposta de identidades históricas, míticas e, inclusive, estéticas.

Lembre-mos que a memória pode também ser manipulada, silenciada ou transbordada e isso é um reflexo de todo um contexto social, cultural e econômico. É assim que conhecemos nossos antepassados: ora pelo transbordar de memórias individuais e coletivas, ora pelo seu silenciar. Sobre isso, endossa Le Goff:

A memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva (1994, p. 426).

Para Le Goff, a História não pode ser a ciência do passado, visto que ela prova como tudo muda e é dessa mutação que ela vive. O autor ainda divide a memória histórica em cinco: (I) a *memória étnica*, presente nas sociedades ditas “selvagens” por não terem escrita; (II) o *desenvolvimento da memória*, da oralidade à escrita, da Pré-história à Antiguidade, grande marco para a transformação da memória coletiva; (III) a *memória medieval*, memória e recordação imbuídas pela fé; (IV) os *progressos da memória escrita*, do século XVI aos nossos dias, marcada pela revolução ocidental da imprensa; (V) os *desenvolvimentos atuais da memória*, a memória eletrônica.

Sabendo que a memória coletiva também mostra a questão da luta de forças sociais pelo poder, assim como senhores de memória e esquecimento, Elomar traz em *Sertanílias* a voz de Anactória, mulher simples do sertão cheia do dialeto catingueiro do Riachão. E dessa sorte, faz-nos rememorar um tempo em que não se precisava da escrita para se transmitirem memórias dos que nos antecederam. Assim como nos apresenta personagens como Guezi, Cilistrino, Terenço, Tinga, Caçulo, Urano, Zurai, João Imburana e outros tantos que representam peregrinos pelo sertão a fora, escorraçados pela seca, pela fome ou pela tirania dos “donos” do sertão. É pela boca dessas personagens e do próprio Elomar, também ficcional, que conhecemos elementos da cultura popular como o Grande Cão, a Cobra Grande, o Veado Branco, o “Ferrêro”, o Sacamula e outras personalidades que, sem as memórias contadas dos mais velhos, não teríamos o conhecimento de sua própria raiz pelos mais jovens.

Se da Pré-história à Antiguidade temos melhor o desenvolvimento das memórias pela escrita das aventuras e das conquistas agora ordenadas e reordenadas, em *Sertanílias*, isso ocorre de tal modo que podemos conhecer ainda mais as identidades criadas pelo sertão poetizado por Elomar durante todo o estradar de Sertano na busca por seus irmãos. O que nos leva ao terceiro elemento mencionado por Le Goff, a memória medieval, tão cara a Elomar em várias de suas produções.

Deve-se salientar que no mundo medieval a memória e as recordações eram encobertas pelo monopólio religioso até mesmo em âmbito intelectual, uma vez que tudo se voltava a partir imagens de mártires religiosos, santos e o calendário era cristão. Assinalemos que os cancioneiros surgiram como suportes/arquivos para a memória. Nessa época, o oral e a escrita andavam lado a lado e os idosos eram respeitados como “homens-memória”, elementos de que notadamente dependemos na obra em estudo.

Com o fim da Idade Média e o início do progresso da memória escrita, passou-se a ter a necessidade de se criarem monumentos de lembrança e as comemorações/festas nacionais, segundo Le Goff. Nisso é que as medalhas, as moedas, as fotografias e os museus têm a função mnemônica coletiva. Esse progresso da memória escrita não só é percebido por Elomar como é apresentado intertextualmente pela presença de três personagens jornalistas, não como meros representantes verossímeis, mas como um diálogo também com o sertão de fora, uma vez que os jornalistas Zé Paraíba, João Paulo e Miguel de Almeida existem além das cercanias elomarianas e têm um vasto trabalho no campo jornalístico.

A revolução do século XX com a “memória eletrônica”, ainda que seja uma problemática para Elomar, também se apresenta em sua obra; afinal, as sociedades são mortais e precisam de monumentalização e registros documentais como, por exemplo, pela Literatura labiríntica de *Sertanílias*. Quando Elomar seleciona certos elementos e deixa outros de lado, acaba por criar uma conexão com o tempo e cria uma identidade e um patrimônio que dizem mais sobre o presente e sobre sua verve estilística que mesmo sobre o passado. Destarte, como afirma Halbwachs (1990), sempre haverá a memória individual, mas a coletiva só existirá se quisermos; logo, a escolha da memória coletiva é um ato politizado e, por isso, não tem pretensão de

verdade histórica, mas de espaços mnemônicos pessoais, sociais e, inclusive, autobiográficos como no enredo em estudo.

Para Nora, “fala-se tanto de memória porque ela não existe mais” (1993, p. 07) e isso ocorre pelo sentimento, talvez ilusório, de continuidade. No enredo de *Sertanílias*, é como se o autor tentasse refugiar e cristalizar momentos particulares tanto do medieval quanto do regional para articular conscientemente a ruptura do passado com os esfacelamentos e assim criasse locais de memória na construção do que ele denomina Sertão Profundo; e, sabendo disso, comungamos ainda mais com o raciocínio de Nora quando ele afirma que só “há locais de memória porque não há meios de memória” (1993, p. 07).

Enquanto a História é uma espécie de construção das sociedades condenadas ao esquecimento, afinal se trata de uma reconstrução incompleta e de uma mediação de rastros a distância, a memória é viva, social, em permanente evolução e sempre atual. Sabendo disso, tanto Elomar quanto outros nomes da Literatura acabam, às vezes, por manter a cultura, os costumes e as vivências do passado mais presentes que mesmo a História:

A passagem da memória para a história obrigou cada grupo a redefinir sua identidade pela revitalização de sua própria história. O dever de memória faz de cada um o historiador de si mesmo [...]. O fim da história-memória multiplicou as memórias particulares que reclamam sua própria história (Nora, 1993, p.17).

Essa afirmativa evidencia mais o motivo pelo qual faz Elomar criar um espaço entre o pitoresco e o fantástico regional, conforme dito pelo autor à pesquisadora em 2013. Segundo ele, “o *Sertão Profundo* se encontra numa dobra do espaço e do tempo dentro do sertão físico e político no Brasil, como outra dimensão – um mundo paralelo. A criação fora feita para dar trânsito e *lócus* de existência a personagens como Naninha, Donzela Tiadora e Sertano” (Silva, p. 14)¹³.

¹³ Em 2013, a pesquisadora travou contato com Elomar e dessa experiência em Vitória da Conquista, nasceu o texto incluído nesta tese como Apêndice III: “Lá na Casa dos Carneiros: Lembranças de uma Viagem ao Sertão Profundo, uma página de memórias”.

Assim como a memória é uma construção, a identidade também assim se mantém. No entendimento de Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011), cria-se uma identidade para a região tendo em vista as diferenças entre o espaço do sujeito do discurso e o outro, deixando de lado certas particularidades internas. Segundo ele, reafirma-se, às vezes, equivocadamente, a imagem do Nordeste por meio de leituras anteriores pela tentativa de homogeneização materializada em alguns elementos, a citar: o heroísmo, o cangaço, o messianismo, o coronelismo, o miserabilismo. Sendo assim, pontuaremos esses elementos para, posteriormente, sobressair a imagem da região reelaborada e móvel em *Sertanílias*, pois o discurso regional não é somente um discurso ideológico, é uma estratégia política com táticas e objetivos a serem definidos a cada produção.

As identidades apresentadas por Elomar são elementos híbridos de quem conviveu desde a infância, pelos sertões da Bahia, tanto com a cultura oral e popular quanto com os clássicos como Neruda, Castro Alves, Esopo, Fedro e tantos outros. Há, em suas produções, “heranças”, apropriações e deformações de romances, líricas, estereótipos e temáticas como o modelo de comportamento heroico em Sertano, o espaço cultural do sertão pelos impactos de uma literatura oral passada por gerações.

Antes de ingressarmos com maior afinco às identidades regionais instituídas pelo autor, é válido frisar ainda a construção narrativa do mito da peregrinação pela figura do cavaleiro andante a qual é engendrada por uma travessia regional pela peregrinação de Sertano e seus novos companheiros ao partir de uma travessia geograficamente marcada às margens do Rio Gavião, sudoeste da Bahia, mas que terminará só com o encontro dos seus irmãos cativos. Para isso, Sertano terá que passar por uma peregrinação quase espiritual pelo cruzamento do tempo por uma espécie de espelho para “cortar” o Sertão Profundo e chegar às terras de Ofir. Assim, o mito da cavalaria é não só mantido como estilizado pelas andanças de Sertano, como uma espécie de herói mítico recuperado pelo protagonista, não obstante, ocorram dissonâncias no comportamento dele que se afastam no constructo medieval edificado pela literatura ao longo da Idade Média.

Tão importante é o brasão configurado na capa do livro pelas essências do que se erigiu como espaços regionais para a proposta autoral quanto os lugares de

memória e o arquétipo das personagens, uma vez que Elomar sempre firmou voz para negar a tecnologia e as efemeridades da vida moderna. Paes (2016) sinaliza, inclusive, que a recuperação desse símbolo heráldico é, simultaneamente, um rememorar da sociedade medieval e um revigorar das relações sertanejas. Representa, então, uma memória coletiva e correlacional de passados históricos que se assemelham em vários pontos.

Ao percorrer trecho com Sertano, o leitor se depara com personagens áridos no falar e na fisionomia quer séria quer esperançosa, que clama por melhoria, mas também se introduz em um mundo cheio de elementos fantásticos e de credices que se assemelham ao mundo fora da ficção. No suceder das páginas, são percebidos vários aspectos regionais como o falar, elementos culturais, sociais, econômicos e até religiosos. Dito isso, sempre teremos um espaço campesino, pessoas rústicas do modo de falar, simples no trajar e muito respeitosas, em especial, ao moço que fala bonito, conhece outras paragens e protege os mais fracos, como podemos compreender no aporte que segue:

Ao começar este parágrafo, a câmera divaga pelos currais, apanhando gado, peões, campos até se esbarrar em Sertano já recostado no lugar de Elomar, na mesma posição, com ênfase nas botas. Sertano se levanta dirigindo-se à porta, vai saindo no clarear do dia, montando Russo Pombo e se indo nos passos do I Movimento do Galope Estradeiro - a paisagem, a mais variada: animais, gado, rios e montanhas. Vai baixando o som do galope até PP, quando se ouve em crescendo os primeiros acordes da "Tirana da Pastora" na voz de Dassanta no pastoreio. Isto já numa paisagem seca de catinga. E Sertano chega até a pastora já no meio da manhã e já no meio da ária; ouve-se o final da ária e retoma o galope; entra "Trabalhadores na Destoca" e "Duvê Esse Chão Quema Meus Pé". Carpem mulheres, homens, velhos, meninos, à margem do largo corredô. Em certa altura, Sertano, saudando os trabalhadores:
– Boa tarde! (Mello, 2008, p. 38 – 39).

Da câmera no espaço, nos indivíduos e nas botas de Sertano, há uma passagem curta, porém, bem intrigante sobre o calor do lugar e que desponta em dois focos importantes: o valor que tem a palavra de Sertano e o quão religioso é aquele povo.

As pessoas não só param para ouvir o cavaleiro como pedem mais elucidação, como se só ele tivesse de fato as informações e as fontes mais corretas naquele lugar. Vejamos parte desse diálogo:

Sertano – Nos últimos dias, este calor daqui de agora vai ser sete vezes mais quente.
 Outro – Quem diss' iss' patrão?
 Sertano – Os profetas nas Escrituras Sagradas.
 O anterior – E será qui a homanidad' vai sipurtá setuação mais perrengue?
 Sertano – Em grandes apuros suportará sim.
 – Ninguém vai iscapá desses rigori patrão?
 Sertano – Apenas a Noiva.
 – De quem?
 – A Noiva do Senhor dos Exércitos, a Igreja do Senhor Jesus, isto é, os crentes, os Filhos de Deus, os que fazem a Sua vontade e Lhe são fiéis, os homens de boa vontade.
 Sertano se despede e continua.
 – Até a volta, amigos.
 Todos – Adeus!
 Então, ouvem-se os trabalhadores cantando chula que se vai degradando à medida que o cavaleiro se afasta (Mello, 2008, p. 40).

A religião é temática presente tanto na memória medieval quanto regional, e isso se efetivou tanto histórica quanto literariamente, uma vez que tanto na Idade Média quanto nos interiores mais remotos do sertão o poderio católico sempre foi forte bandeira a guiar os indivíduos e propagada até mesmo em folhetos pelas feiras. No aporte anterior, por exemplo, Sertano adverte que o calor escaldante vivido já aparecia na Bíblia e que só os fiéis à palavra divina, e que a ela seguiam, iriam sobreviver. Ademais, a pesquisadora Marleide Paes endossa que “a travessia do sertão físico ao ‘sertão profundo’ é o verdadeiro ‘rito de purificação’ necessário ao homem para a ‘reconciliação’ com seu ‘Criador’” (2016, p. 94).

Há, no enredo, várias passagens que fazem referência a elementos judaico-cristãos. Podemos citar alguns como: menções aos sagrados jardins e flagelos de Satanás (2008, p. 24); ao se despedir do príncipe sem nome e que o ajudou a passar pelo portal das águas, Sertano o chama de “Moisés, grande filho das águas e enteado da formidável e inesquecível Sucuri-açú (2008, p. 141), em referência ao personagem do Antigo Testamento, que ainda bebê foi salvo das águas em um

cesto¹⁴ recolhido pela filha do faraó e por esta adotado. Esse personagem, segundo a tradição semítica foi escolhido por Deus para levar os hebreus do Egito para a Terra Prometida, tendo atravessado o Mar Vermelho. Assim como, de sua canoa, o príncipe ajuda Sertano e sua tropa a passarem pelo rio ao chamar, em intermédio desses, a Grande Cobra para conduzi-los ao outro lado.

Posteriormente, Sertano explica aos seus companheiros que o justo é aquele que “se apresenta perfeito diante de Deus” (2008, p. 143) e que um homem, para ser imagem e semelhança de Deus, precisa ser “belo, perfeito, fiel, santo e, por conseguinte, justo” (2008, p. 147). Explica ainda que nos afastamos dele desde o pecado de Adão e assim atualiza a metáfora da maçã tirada do pé para o fruto do umbuzeiro:

Imagine ali, olhe o fruto do umbuzeiro, enquanto o fruto está preso no talo, à árvore, ele só faz crescer até a maturação. Se uma mão ou um vento forte o retira da árvore para um lugar outro qualquer, a partir deste instante, ele começa a perecer até a putrefação (Mello, 2008, p. 148).

Ao fazer a analogia com o umbuzeiro, Sertano consegue fazer com que Cilistrino, Tinga, Terênço e Caçulo passem a compreender que quem não segue a maturação do fruto/palavra para alimentar a alma, irá se afastar do paraíso celestial e viver no apodrecimento do pecado. Ao não esperar o fruto amadurecer, Adão legou à humanidade a miséria. No entanto:

o Senhor Deus vendo a miséria em que caiu o homem desobediente, sua semelhança e imagem, compadeceu-se e usando de suas incontáveis misericórdias, criou uma condição para o homem tornar a viver, isto é, não morrer, não ir para a eterna ausência. Criou a Lei (Mello, 2008, p. 150).

Aliás, direta ou indiretamente, Sertano menciona essa Lei; afinal, só quem a seguir terá direito a se aproximar do Criador, pois Deus só se revelará aos “homens

¹⁴ Note-se que, em razão disso, o cesto de carregar bebês é comumente chamado de Moisés.

de boa vontade” (Mello, 2008, p. 151). A citação de Lucas 2:14 evidencia que, se seus companheiros querem ter paz naquela terra, terão que perseverar os ensinamentos divinos e que todo o sofrimento daquele lugar advém do fato de pouco se seguir a Lei.

Ao passar pelo espelho do tempo, já na Quadrada das Águas – território “do lado de fora da gaiola de Euclides”¹⁵ (Mello, 2008, p.157) –, Sertano repreende seus companheiros quando se fenecem diante da aparição da figura do veado branco:

Nesta altura os quatro em verdadeira recaída caem de joelhos em "cruzes credos" e "eu te arrequêro arma dos pantarioso", ao virem a figura imponente de um enorme veado branco em viajero picado ao largo e em sentido contrário ao deles.

Sertano - Levantai idiotas, que é feito de vossa conversão? Hoje sois crentes justificados que não carecem destas posturas de tradições supersticiosas e ignorâncias outras. Este que xota imponente, na tradição cristã cavaleiresca, é o veado branco, o mesmo que guiava os peregrinos nas travessias de grande perigo (Mello, 2008, p. 158 – 159).

É inequívoco dizer que a maior questão desse fragmento é a querela entre religião e credices existentes no sertão. Aqueles homens simples, agora conhecedores da palavra divina pela boca de Sertano, tornam a agir como outrora pelo medo despertado. Para o protagonista, aquela superstição cheia de cruzes credos nada mais seria que a ignorância ali enraizada, o desconhecimento da palavra divina, o que os afastaria ainda mais do Criador.

No capítulo “A Legião de Condenados”, Sertano, ao ser perguntado se iria pedir ajuda e pouso em um castelo que se aproximava, nega dizendo que pedirá apenas informação, já que não pede nada a ninguém, apenas a Deus: “Tudo que preciso, eu peço a Deus. E Ele sempre me atende” (Mello, 2008, p. 240). Quando Cilistrino segue a perguntar-lhe se Deus atende todos os pedidos, Sertano continua:

¹⁵ Possível alusão ao escritor e matemático grego considerado o Pai da Geometria pelos estudos sobre geometria plana e espacial. Para ele, o espaço é imutável e simétrico, diferente da proposta evidenciada em *Sertanílias* pela construção do Sertão Profundo e suas bolhas espaço-temporais, já que no enredo é possível depreender vários lugares e tempos simultaneamente.

- Se pedido com fé e em nome do Senhor Jesus, tudo que você pedir-lhe será dado. Eu tenho tudo que um cristão pode desejar. Tenho uma bela morada onde nada me falta. Sou cercado de dia e de noite por pessoas amigas de grande afeto; servos, peonas, donzelas e mais, que muito me amam com inteireza e grande consideração. Crio muito gado graúdo e miúdo. Muita saúde e, sobretudo, muita confiança em Deus.

- Intonce eu tem uas coisa prá pidi pra Él e será qui Él me ôve?

Cilistrino - Com certeza de que vai ser atendido!

Caçulo - Quem falô isso pru sîô?

Sertano - O próprio Senhor Deus.

Terêngo - Mais Cuma?

Sertano - É claro, lendo a sua palavra na Bíblia.

(Mello, 2008, p. 240 – 241)

Sertano, quase como um apóstolo de Deus, assegura aos companheiros que tudo de verdadeiro e genuíno é ouvido por Deus. Argumenta enumerando os feitos atribuídos à divindade: fez a terra e os menores seres; enviou Seu filho sacrificando-o pelos pecadores, bem como enviou o Espírito Santo para “consolo e para conferir autoridade sobre demônios, doenças, enfermidades, serpentes, escorpiões e sobre toda a criação sobre o bem e o mal” (Mello, 2008, p. 243), por que não escutaria os filhos seus que são pela ordem? Nenhum filho temente a Ele, que o adore, louve e lhe obedeça, estaria só ou sem consolo. Mais do que isso: quem se aperfeiçoa na palavra passa a ter autoridade conferida.

Nos aportes destacados e em vários outros no transpassar do texto, a presença da religião é importante não só como uma memória da constância cavalheiresca de honra e ética, mas também para dirimir medos e inseguranças perante os seres fantásticos, visto que o protagonista sempre se afiança do poder divino para se sair das adversidades; afinal, como um representante de dois mundos, Sertano simboliza uma projeção das memórias de Elomar tanto do medievo quanto do regional. Similarmente, nesse sentido, apresentam-se os vaqueiros e os cantadores pelo sertão adentro; logo, Sertano é o timão do leme que retira o leitor da geografia física e o conduz para o *Sertão Profundo*, e é nesse ambiente fictício que a firmeza da palavra dada ainda se mantém na boca de um homem de palavra e que segue a palavra divina.

A identidade do sertanejo na obra é sempre ambivalente, inclusive no que diz respeito ao protagonista. Sertano é pela ordem, mas tem suas próprias leis e,

portanto, nem sempre seguirá a linha das regras do sertão de fora ou mesmo do próprio Sertão Profundo, já que ele é sua própria lei. O ferreiro é ao mesmo tempo a representação do mal e do caminho, uma vez que ajuda a cuidar do cavalo de Sertano, mas pretende capturar as almas dos recém-convertidos. Os companheiros de estrada do protagonista, por sua vez, são os mesmos que queriam roubá-lo em uma estrada erma e têm um histórico de crimes. A pesquisadora Simone Guerreiro (2007) destaca a ambivalência e o paradoxo como elementos estruturais do sertanejo na obra elomariana e sublinha que:

O sertanejo que configura não é inocente e o sertão não se configura lugar de salvação para o homem. Não nega a ambiguidade do catingueiro, mostrando a doçura e a violência de sua gente, a convivência entre deus e o diabo, sagrado e profano no sertão (Guerreiro, 2007, p. 59).

As ambivalências, que poderiam ser consideradas uma contradição, na verdade são um sustentáculo da narrativa e enriquecem o texto. As personagens são, por sua vez, erigidas tanto de dimensão humana (social e econômica) como pela complexidade mítica.

Outra identidade construída tanto pelas memórias do regional quanto do medievo é a presença do cantador, outrora um trovador ou menestrel. A propósito, Câmara Cascudo (2012) salienta que o ato de cantar se configura como um desafio poético no Nordeste como uma “peleja” musical e endossa que o cantador popular é um representante genuíno de todos os bardos como rapsodos, menestréis e trovadores.

Não obstante, ele ainda realça o fato de o cantador também simbolizar a imagem do andrajo de pouca ou nenhuma leitura. No capítulo “*Um chevalier Dans La Tempête*”, há a representação de uma disputa entre violas que bem endossa a querela das batalhas muitas das vezes para sustentar uma palavra empenhada, questionar um desrespeito ou um olhar transviado à mulher de um terceiro. Como podemos compreender na fala de Sertano, isso é comum e tem, por sua vez, uma ligação pelo caráter de ofensa e pelo tom de desrespeito ao código de valores.

No entanto, nem só de disputas entre cantadores ou de um vaqueiro honrado se concebem as identidades e as memórias da prosa em estudo, assim como também não se sobreleva tradição medieval ou a geografia física do sertão. Há uma mixórdia disso tudo e ainda são agregados outros elementos como outras produções de Elomar, a citar o capítulo “*A Legião de Condenados*”, em que a imagem de Naninha e o canto do falso cego são rememorados e, por sua vez, já se configura como uma espécie de recuperação de historietas morais europeias.

Ao se aproximarem do castelo depois de larga conversa sobre Deus, Sertano e os companheiros de estrada escutam os “acordes de ‘Naninha’ e os versos iniciais do ‘cego’ cantando à janela. Quando Naninha desce e vem à porta, a orquestra segura o tema” (Mello, 2008, p. 245) e Sertano vai saudá-la como Alteza. Quando ela os indaga de onde vêm os estrangeiros, respondem que “do Sertão Profundo d’além São Francisco” (Mello, 2008, p. 245). Nesse ínterim, é acertado dizer que não temos apenas dois espaços, o sertão vivido por Elomar e o criado por ele. Agora se apresenta um novo plano, o de era memoráveis do povo de Naninha¹⁶.

O fato é que há mais uma ligação com a literatura medieval, em especial portuguesa. Cascudo (1984, p. 195) avaliza que as fontes da literatura oral brasileira advêm de material retido pela tradição. Isso por si só já garantiria a notoriedade dada à memória nesta pesquisa; no entanto, sobressalta-se aqui como esse elemento se reelabora pela escrita intertextual de Elomar. Cascudo testifica que livros como *Pierre e Magalona* e *Doncella Teodor*, ainda se conservam e circulam pelo Brasil muitas vezes cantados ou declamados.

A propósito, a história da Donzela Teodora, segundo Cascudo, “única novela sabidamente oriental, traduzida e adaptada para o castelhano e várias vezes impressa na Espanha, a começar de 1524” (1984, p. 205), foi rerepresentada por Elomar no sertão. Ela enfrenta os sete sábios e os vence, ou seja, há uma identidade construída de uma donzela-guerreira e inteligente, diferente da imagem estereotipada das princesas que esperam ser salvas pelos príncipes. A *donzela Tiadora* aparece pela primeira vez na poética elomariana no disco “*Cartas*

¹⁶ A composição da cena, de acordo com Simone Guerreiro (2007, p. 205), advêm de uma visita feita por Elomar a Portugal em 2003, ano em que visitou o país para realizar concertos e aproveitou para conhecer alguns castelos para a fim de uma futura adaptação do texto para o cinema.

catingueiras”, em 1983. Leandro Gomes de Barros, no entanto, já havia retomado esse enredo em seu cordel a “História da Donzela Theodora”, em 1934.

Cascudo (1984) lembra ainda que no Brasil alguns romances ganharam novo formato e, sendo assim, alguns viraram rondas infantis ou autos. Notadamente pelos exemplos citados, também passaram a virar cordéis e canções regionais. Naninha, retomada em Sertanílias, aparece em diálogo com um auto popular do falso cego, mas, antes disso, apareceu no disco “Dos Confins do Sertão”¹⁷, em 1984, lançado no Brasil e na Europa e, dois anos depois, na Alemanha.

Consoante Cascudo (1984), Sívio Romero e Pereira Costa descobriram cinco variantes do auto popular, três em Pernambuco, duas no Ceará e uma em Sergipe. Podemos afirmar, então, que temos a versão baiana feita por Elomar em verso e prosa. Na letra da música, a alusão à donzela medieval é feita e, Naninha é raptada pelo príncipe que tivera seu pedido recusado pelo rei, padrasto da moça e, para tal ato espúrio, disfarça-se de cego.

Quando Sertano encontra Naninha, ele atravessa a geografia física, passa pela memória de tradição medieval e os revigora em uma geografia imaginada, o *Sertão Profundo*. Durante o encontro, Sertano relata a Naninha que estava de passagem à procura dos irmãos aprisionados e vendidos como escravos, e, ela, de imediato nega a prática de prisões e de escravidão naquele reino. Não obstante, do outro lado, da muralha externa, todos veem pessoas acorrentadas e chicoteadas por um feitor, todos em “trajes desde tempos mais antigos, perpassando pelos medievais e contemporâneos até os últimos modelos de hoje” (Mello, 2008, p. 245). Ao pontuar como eram as roupas, o autor deixa pistas de que os prisioneiros são de várias eras, inclusive a atual, ou seja, a bolha do tempo e do espaço em um encontro não aceito por Euclides de Alexandria, inclusive, conforme, dito em outras passagens. Sendo assim, é consciente essa disposição, mais que isso, é proposital e edifica o “textamento” do autor.

Para, nessa construção intertextual, o projeto ficar mais sedimentado pelas raízes do autor, os prisioneiros vistos pelo protagonista se chamam Esopo e Fedro¹⁸,

¹⁷ De “Dos Confins do Sertão” trouxe para Elomar o primeiro prêmio internacional e o levou para o festival ibero-americano de música.

¹⁸ Esopo, escritor da Grécia Antiga (séc. VII a.C), é considerado o pai das fábulas e foi tido por La Fontaine e Fedro como um exemplo. Este último, fabulista romano (séc. I d.C), fazia

além disso, trazem notícias dos irmãos de Sertano e o ajudam com o direcionamento de para onde eles foram levados.

Elomar, desde suas canções e óperas, sempre deixou evidente a importância da oralidade para a salvaguarda do regional e, para isso, sempre foi um exímio combatente da modernidade tecnológica e dos modismos na linguagem. Não é à toa que são fabulistas de renome que apontam a direção a Sertano. É possível, inclusive, que seja o duplo mais sutil em Sertanílias. Assim como os prisioneiros Fedro e Esopo apontam o caminho para Sertano, os fabulistas apresentam o caminho para o escritor Elomar pela relevância deles para a tradição oral e na construção de alegorias morais.

Para além de todas as possibilidades intertextuais da proposta do autor, outro norte valioso para a compreensão dessa obra é o universo fantástico criado por Elomar.

também ilustrações de vícios e virtudes sociais. Há relatos na história de que tanto Esopo quanto Fedro tinham sido escravos.

CAPÍTULO II

O SERTÃO PROFUNDO E A FICCIONALIDADE EM *SERTANÍLIAS* ENTRE O ESTRANHO, O MARAVILHOSO E O FANTÁSTICO

“O sertão é sem lugar, o sertão é do tamanho do mundo, o sertão está em toda parte, o sertão é dentro da gente.”

(Guimarães Rosa)

1. O super-regionalismo, o insólito e os grifos do Sertão Profundo

O sertão, fruto da produção artística do escritor baiano, é uma miscelânea bem urdida de vários caminhos pelos quais passou o regionalismo brasileiro. É sabido que, para se manter, o produto regional literário foi submetido ora consciente ora inconscientemente a certos confinamentos que, às vezes, mais o limitou que o expandiu. Elomar consegue, a princípio, apropriar-se do nativismo exótico que herdamos do Romantismo. É fato que há a simbologia da pátria em elo estreito à imagem da natureza pela valorização hiperbólica dos aspectos regionais presentes em *Sertanílias*, assim como um dia edificou Gonçalves Dias uma fauna e uma flora supervalorizadas em *Canção do Exílio*.

Não obstante, o enredo é muito mais que uma presença quase ancestral do Trovadorismo ou do Romantismo. Ao observar o Sertão Profundo criado por Elomar, notamos que não há uma mera contaminação simples e eufórica do nativismo como havia nas propostas literárias mencionadas. As personagens do enredo em estudo sempre aparecem entre identidades lacunares e duplicidades interpretativas, ou seja, não são apenas reiteraões de uma busca pelo nacional utópico pelas linhas do regional. O protagonista não é uma mera caricatura do herói vaqueiro que é cheio de atributos, mas que se submete à lei do coronelismo e dos donos de fazenda, como ocorre com Arnaldo Loureiro, protagonista do livro *O Sertanejo*, de José de Alencar. Sertano, diferente de Arnaldo, não é conhecido por uma dignidade

associada à submissão. Ele não é uma espécie de guardião fiel de uma família de fazendeiros que nem o reconhece. Ele não se submete às ordens de nenhum capitão.

Em vários momentos, Sertano conversa com pessoas simples, sem escolaridade e, embora ressalte a beleza do dialeto regional e das paragens por onde passou, sempre deixa claro que há muita tristeza e sofrimento por aquelas terras secas e que nem tudo era culpa apenas do sol escaldante. Sempre destaca que seus olhos já viram muitos desmandos, exploração e injustiça. No fragmento que segue, há uma espécie de esperança idealizada e negada ao mesmo tempo, pois traz o apego ao divido, um simulacro de cidade prometida – possível alusão a Canaã –, mas que não é de livre acesso, uma vez que se encontra no íntimo das pessoas, ou melhor, nos corações. Como pode, no entanto, alguém que é vítima de tantas mazelas e à margem de todos os bens sociais e econômicos encontrar esse lugar só seu separado por Deus, uma vez que quem anuncia essa propositura é Sertano, homem do mundo, conhecedor de culturas e línguas?

-Não, não tenho casa, nunca tive! Já tive um lar uma vez e o perdi para sempre... Regressarei ao ponto de partida, o começo da estrada, onde os caminhos se dividiram e os sonhos alçaram vôo!

- Na onde fica, esse lugá, parece muinto lonjo, não?

- Muito longe, numa planície azul imensa e recortada de verdejantes vales, onde os rios correm tranquilos por todo tempo; sem enchentes e sem dar por conta do suave cursar dos dias...

- Mim leva tomêm pra lá, prêsse lugá. leu, as minina e nóiso tud' daqui.

- E aqui, já não nos basta?

Sim, mais todos nois veve a sôíá cum um lugá assim cuma êss' adonde mora a justiça e a paiz perfeita, coisa qui aqui nun hai, ach' qui pro mode qui somo pecado.

- A Justiça e a Paz perfeita!

- Lô sei qui in nium ôt' cant' no mund' ua vida cuma a qui aqui temo hai. Maiso, semp' tá faltan' algua coisa qui a cuja nois num sab' o qui qui é!

- Isto é verdade, todavia me é impossível atender ao que pedes vez que cada um tem um lugar desses, agraciado por Deus, de maneira que dado não é a ninguém dividir este território com outrem.

Somente o Senhor Deus, e ninguém mais, pisa neste chão sagrado.

- Fica aqui mêrmo na terra ô é no céu?

- Aqui mesmo na terra e começa em nosso coração...

(Mello, 2008, p. 25 – 26).

Sertano é um privilegiado por ser livre em um ambiente que é muito mais rude às mulheres. No diálogo temos uma moça pobre, sem escolaridade e que, para vislumbrar um futuro melhor, precisa esperar que um homem a leve para um lugar mais ameno de paz e justiça, que leve não só a ela, mas “as minina” e todos os outros. Apesar de não ter a noção de mundo como Sertano, ela sabe que falta algo, embora não saiba exatamente do que se trata.

Ainda que o leitor não tenha detalhes da fisionomia de Sertano, sabemos que o sertão é a sua casa, que ele foi forjado no aço, disciplinado no ferro e não chora, características predeterminadas ao homem do sertão. Apesar de reproduzir esse estereótipo de homem forte do Nordeste, ele tem muita leitura e fala até latim, mas prefere a variante regional. Aliás, pelo dialeto, Elomar:

[...] formula conceitos próprios da região e afirma-se como intelectual erudito que articula conhecimento sobre história, cultura popular, política, religiões, língua e literatura, principalmente, de tradição latina. Como intelectual e pensador, possui lugar sacralizado na sociedade e representa a comunidade cultural sertaneja ou, mais especificamente, “sertaneza” [...]. (Guerreiro, 2007, p. 55)

Essas demarcações regionais pela linguagem aparecem como importantes tanto na postura do autor, quanto do Elomar ficcional e de Sertano. No primeiro, por toda a obra construída, não apenas no enredo em estudo; no segundo, ao chamar uma mulher simples para o fechamento das entrevistas, Anactória; e, no terceiro, quando ele sempre salienta a “boniteza” do dialeto que encontra pelo caminho.

Se a beleza do dialeto é exaltada, assim também temos com os lugares, animais, costumes e pessoas, pois a “câmera” sempre divaga pelos currais, gado, peões, homens e mulheres em suas rotinas diárias e depois torna a entrecruzar cenas com as imagens das botas ora de Elomar, ora de Sertano.

Pela metonímia das botas, Elomar e Sertano caminham pelo e para o sertão numa simbiose entre criador e criatura, em razão de que entre o real e o imaginário, são consubstanciados conceitos embebidos de verossimilhança, os quais se solidificam pela autenticidade ficcional regionalista. Lembremo-nos que as botas também representam uma metáfora de que a “realidade econômica do

subdesenvolvimento mantém a dimensão regional como objeto vivo, a despeito da dimensão urbana ser cada vez mais atuante” (Candido, 2017, p.158).

Mormente, se a identidade nacional põe em questão as diferentes identidades regionais no país, a visão moderna, por outro lado, evidencia uma perspectiva pelas diferenças; logo, a imagem da região necessita de estratégias diversificadas e móveis, pois “o discurso regionalista não é apenas um discurso ideológico, que desfiguraria uma pretensa essência do Nordeste ou de outra região. O discurso regionalista não mascara a verdade da região, *ele a institui*” (Albuquerque, 2011, p.62).

A propósito, esse subdesenvolvimento foi já evidenciado em verso, prosa, música, pintura e cinema através de grandes nomes como: José Américo de Almeida, Amando Fontes, José Lins do Rego, Jorge Amado, Ariano Suassuna, Graciliano Ramos, Euclides de Cunha, Glauber Rocha, Luiz Gonzaga, Raquel de Queiroz, João Cabral de Melo Neto, Francisco Dantas e tantos outros. Sabendo que tantos desses nomes também já percorreram os caminhos do regionalismo, alguns desses citados direta ou indiretamente no romance de Elomar, o que faz *Sertanílias* ser objeto desta tese? Nessa obra, há certos elementos já utilizados por alguns dos autores citados, mas seu livro se transforma em um testamento literário em vida, onde funde leituras que fizera ao longo dos seus anos assim como uma integração de gêneros, estilos e, inclusive, retoma canções suas que foram canonizadas nos tempos áureos de sua música na mídia. Logo, *Sertanílias* apresenta vários mecanismos de memórias de um projeto para além do super-regionalismo, sendo este apenas mais um dos elementos basilares do “testamento” elomariano.

Dito isso, pelo discurso regionalista já evidenciado, Elomar institui a verdade em uma contínua transgressão de fronteiras, e, à luz dos estudos de Bauman (2005), notamos a busca por uma âncora regional pela produção de um tempo que não pode ser o passado nem o presente, o que mostra uma consciência do subdesenvolvimento, como afirmou Candido (2017) e ratifica a ideia de um sertão insólito e/ou fantástico.

Isso posto, é pertinente destacar que o projeto artístico de Elomar acaba por submergir no que Candido (2017) chamou de super-regionalismo, uma vez que a matéria do nativismo exótico é empregada para elevar uma proposta crítico-social.

O espaço regional e as personagens rememoradas de uma cultura que parece ser quase apagada pelo tempo não aparecem de fato como um prisma de esperança como eram a paisagem e a cultura regional implantadas pela ficção de outrora. *Sertanílias* é mais uma exposição de negativas do sertão tanto do passado quanto da modernidade. Há uma espécie de consciência do subdesenvolvimento, como diz Candido (2017), e que se emaranha pelas paisagens em que uma câmera ora aproxima ora desfigura seres como Sertano, a Grande Cobra, o canoeiro, o cavalo alado, o “Ferrêro”, o Veado Branco e até a imagem do autor.

Há em *Sertanílias* uma consciência das mazelas sociais em que há muito nas mãos de poucos e quase nada nas mãos da maioria dos que vivem naquela terra seca. Deprendemos do enredo tanto as belezas culturais quanto um efeito mítico em torno do lugar e da cultura, mas não é deixada de lado a miséria; logo, o sertão de fora também é visto no sertão criado por Elomar:

Dada esta ligação causal "terra bela - pátria grande", não é difícil ver a repercussão que traria a consciência do subdesenvolvimento como mudança de perspectiva, que evidenciou a realidade dos solos pobres, das técnicas arcaicas, da miséria pasmosa das populações, da sua incultura paralisante. A visão que resulta é pessimista quanto ao presente e problemática quanto ao futuro, e o único resto de milenarismo da fase anterior talvez seja a confiança com que se admite que a remoção do imperialismo traria, por si só, a explosão do progresso. Mas, em geral, não se trata mais de um ponto de vista passivo. Desprovido de euforia, ele é agônico e leva à decisão de lutar, pois o traumatismo causado na consciência pela verificação de quanto o atraso é catastrófico suscita reformulações políticas. O precedente gigantismo de base paisagística aparece então na sua essência verdadeira - como construção ideológica transformada em ilusão compensadora. Daí a disposição de combate que se alastra pelo continente, tornando a ideia de subdesenvolvimento uma força propulsora, que dá novo cunho ao tradicional empenho político dos nossos intelectuais (Candido, 2017, p. 171).

Essa construção de regionalismo não pode ser negada na obra de Elomar ou de qualquer outro. O regionalismo, como afirmou Candido (2017), foi importante para nossa literatura como um ciclo de possibilidades e expressões especialmente para o conto e para o romance e é, de certo modo, vivo até hoje. Apesar disso, o regionalismo não pode mais ser visto como um mero reflexo da literatura nacional.

Passada a euforia que ligava o atraso e o pitoresco, a literatura passou pela “fase de pré-consciência do subdesenvolvimento, ali pelos anos de 1930 e 1940” (Candido, 2017, p. 193), chamada de “romance social” e uma espécie de transição para a terceira fase e que é mais significativa para esta pesquisa, o super-regionalismo. Candido (2017) endossa que o amadurecimento desse regionalismo fez com que a imposição, muitas vezes equivocada, de consciência nacional fosse deixada de lado para se compreenderem melhor outros aspectos o refinamento técnico e a universalidade do texto literário. A fase super-regionalista condiz

à consciência dilacerada do subdesenvolvimento e opera uma explosão do tipo de naturalismo que se baseia na referência a uma visão empírica do mundo; naturalismo que foi a tendência estética peculiar de uma época onde triunfava a mentalidade burguesa e correspondia à consolidação das nossas literaturas. Deste super-regionalismo é tributária, no Brasil, a obra revolucionária de Guimarães Rosa, solidamente plantada no que se poderia chamar a universalidade da região [...] (Candido, 2017, p. 191).

Em suma, o super-regionalismo não é uma negação do nativismo ou de qualquer outro elemento que tenha feito parte das primeira e segunda fases do regionalismo. Em face de que só há consciência do subdesenvolvimento se o olhar estiver voltado para essa premissa, no entanto, não será mais o objeto determinante de uma temática. Quando se pensa em uma obra universal, não há aprisionamentos em uma linguagem rural ou urbana, mas em quais foram os recursos do autor, suas inovações e estilizações no processo de elaboração autoral.

Na criação de Elomar, nos são mais caras as técnicas utilizadas por ele no desenvolvendo da intertextualidade, o jogo entre o que é real e a irrealidade, as passagens temporais, o recurso da metalinguagem, a autorreferenciação e tantas outras construções que serão evidenciadas mais adiante do que o foco nas mazelas regionais ou mesmo no exotismo tantas vezes destacados pela crítica literária.

Aliás, o jogo entre o real e o suprarreal, a presença da cultura popular em duplicidades, as identidades lacunares e até a consciência do subdesenvolvimento fazem parte de uma propositura maior que chamaremos de grifos elomarianos em menção às marcas autorais presentes em *Sertanílias* e em alusão ao animal

fabuloso que tem corpo de leão e asas de águia. A expressão criada decorre do fato de a obra ser permeada de elementos em duplo.

Ao nos voltarmos à construção do Sertão Profundo pelo grifo¹⁹ do fantástico, teremos como norte tanto as duplicidades na criação de enigmas quanto a marca autoral, já que os grifos são também rastros instalados na escrita de Elomar e que trazem à baila as leituras que ele um dia possa ter feito como rasuras no processo da escrita e que aparecem, às vezes veladamente, no enredo.

Sertanílias, como já dissemos, é uma narrativa que cresce à medida que anda pelos duplos e isso é corroborado pelas presenças insólitas de personagens, tempos e espaços que, *exempli gratia*, nunca são bem definidos. Há um cruzamento de séculos, tempo mítico e um encontro entre o sertão de dentro e o de fora. Esses elementos são decisivos nos grifos do autor, e, conforme reiterou durante a entrevista em 2013, o Sertão Profundo surgiu de uma necessidade e “se encontra numa dobra do espaço e do tempo dentro do sertão físico Brasil. O sertão político, físico que nós temos. Dentro dele tem uma bolha em outra dimensão” (Mello apud Silva, 2014, p. 118); por conseguinte, é um dos procedimentos que o autor criou para reverberar tanto realidades históricas – talvez de pouca circulação nos séculos XX e XXI – quanto instâncias idealizadas por ele.

Tais bolhas, segundo Rossoni, são casulos “dentro do sertão sensível que se entretecem como marcas de resistência e remissão. Constituem-se de portais, passagens para outra realidade espaço-temporal em que a recuperação de valores ancestrais, éticos e morais se tonificam [...]” (Rossoni, 2012, p. 215) e, possivelmente, só dentro desse portal o leitor poderia encontrar as personagens com as quais se depara.

¹⁹ Consoante Chevalier e Gheerbrant (2015), grifo tem bico e asas de águia e corpo de leão. Cirlot (2005), por sua vez, diz que grifo é um animal fabuloso que tem uma calda de serpente, a parte dianteira de uma águia e a traseira de um leão. Chevalier e Gheerbrant ainda destacam que esse ser traz um símbolo de duas naturezas: a humana e a divina. Há, portanto, uma relação entre a terra e o céu, além de evocar tanto a força quanto a sabedoria. É importante destacar ainda que, para os gregos, os grifos eram monstros guardiões de tesouros e serviam de animais de sela para Apolo, o que configura mais uma duplicidade, pois há uma metáfora imbuída nessa imagem entre força e vigilância para que um obstáculo seja superado e possa se chegar a um tesouro, assim como também é o processo da escrita.

À guisa do insólito, atravessando os portais e as fronteiras do invisível, Sertano e seus companheiros se deparam com várias aventuras e se constroem multifacetados. Tinga, Terenço e Caçulo, por exemplo, começam como bandidos que tentam assaltar Sertano na estrada e, na sequência se transformam em fiéis escudeiros dele. Este, por sua vez, é um herói que prefere a palavra ao sangue, que tem traços medievais, mas se segue sua própria lei. Além dessas, dentre muitas possibilidades, Guerreiro ainda lembra que Sertano é, a seu modo,

um Dom Quixote do Rio do Gavião. No que pese as grandes diferenças do personagem de Cervantes, é ainda mais insólito. No nome, como é digno do cavaleiro andante, está impressa a marca da identidade com sua pátria, o sertão. Para Elomar, Sertano é uma espécie de Rolando atrasado, um dos doze pares de França, aquele que defendeu fracos e humildes munido da poderosa espada Durindana (Guerreiro, 2007, p. 305).

Não só Sertano como outras personagens carregam em si tanto as identidades do sertão quanto o insólito, além de transitarem entre tempo e espaço sem pedir licença e é acerca desse último elemento nos debruçamos para captar o arco do fantástico na obra em estudo.

Além do mais, as representações dúbias entre o autor ficcional e o protagonista, inclusive, permitem que se expressem alternadamente, no padrão culto da língua portuguesa e em “linguagem dialetal sertaneza”, vozes do mundo medievo lido pelo autor, assim como a construção de um sertão fantástico, ambos pela postura de Elomar e pela sua autoficção.

No dizer de Rossoni, Elomar “ultrapassa demarcações físicas e geográficas meramente regionais” (2008, p. 01), além de seu protagonista Sertano se deparar com seres do presente, do passado, da história e de causos contados de geração em geração, tudo pela verossimilhança interna e pela marca autoral de Elomar, a citar: Ôra (espécie de oráculo, imagem mística que orienta Sertano); o veado branco (entre as características de um animal comum e o da visagem que trará paz), a grande cobra (transportadora de pessoas pelas eras), o grande cão (seres lendários do sertão); o “Ferrêro” (representante do maligno); Russo Pombo (cavalo místico e alado de Sertano); Saltamoita, Tinga, e Caçulo (ecos do banditismo em tempos de

seca e derrocada de uma sociedade coriácea); Esopo e Fedro (fabulistas da Grécia e de Roma, respectivamente); Urano e Zurai (irmãos de Sertano e vendidos como escravos); violeiros, tropeiros, cantadores, dentre outros.

Algumas dessas personagens são encimadas pelo terceiro momento do regionalismo, denominado por Candido de “Super-regionalismo”, por aproveitar a substância do nativismo e do exotismo da primeira fase, descartar o sentimentalismo e se utilizar do documentário social, conforme o segundo momento e, por fim, utilizar-se de elementos não-realistas e técnicas anti-naturalistas para transfigurar um regionalismo com característica universal. Sendo assim, “é possível superar o realismo para intensificar o senso do real; como é possível entrar pelo fantástico e comunicar o mais legítimo sentimento do verdadeiro; como é possível instaurar a modernidade da escrita dentro da maior fidelidade à tradição da língua e à matriz da região” (Candido, 2017, p. 206).

Apesar disso, o espaço regional de Elomar não é situado apenas no sudoeste da Bahia. É um lugar de encontros de culturas e dialetos. Além disso, há espaços e fronteiras que se congregam por recursos retóricos, pela atemporalidade e por uma suspensão espacial; por isso, investigamos dois decursos chamados de sensível (sertão-de-fora) e intangível (sertão profundo / sertão-de-dentro) por Igor Rossoni (2009/2012), pois as reflexões e a memória de Elomar tanto do sertão que conhece como do que imagina ter sido no passado criam um novo lugar, mas sem demarcação fixa e/ou geografia delimitada. Partindo de leituras de temas vários e autores distintos, o autor concebe um espaço para que seus personagens possam existir distante da modernização contemporânea.

Rossoni deixa patente que a geografia elomariana não é apenas localizado nas cercanias do Sertão da Ressaca, sudoeste baiano, é a do “*sertão-profundo*, intuído pelo exercitar de linguagem específica, de onde princípios de fraternidade espiritual desdobram-se, elevando o sujeito à possibilidade de libertação” (2012, p. 209). Contudo, compreendemos os elementos de espiritualidade, fraternidade e libertação para além do primeiro plano de interpretação, uma vez que tudo em *Sertanílias* nos parece um transbordamento que pode ir para infindos pontos.

O Sertão Profundo de Elomar é, na verdade, uma proposta de “textamento” literário do autor e que tem como maior escarapate o livro *Sertanílias*. Já em suas

músicas e óperas temos uma produção que revela as leituras feitas por Elomar e evidenciam as escolhas preferidas e preteridas tanto em tempo quanto em espaço, ou seja, nitidamente notamos os grifos pessoas de um homem que leu muito e que viveu em terras áridas e, por isso, selecionou e segredou elementos que poderiam ou não fazer parte de suas criações.

Os intertextos mencionados no primeiro capítulo, o “sertanês”, a atemporalidade assim como a não delimitação de um espaço físico são engrenagens para a montagem do Sertão Profundo, e, para melhor gerenciar esse projeto, o autor se fez valer de locais insólitos assim como de personagens fantásticos e enigmáticos para mapear em verso e em prosa o seu testamento cheio de memórias culturais, literárias e musicais. Então, por que seria *Sertanílias* o ápice de tal projeto? Ao lançar *Sertanílias* prestes a fazer 72 anos, Elomar uniu duas pontas que já apareciam, separadamente, em suas obras: o insólito regional e os grifos autorais. Ora tínhamos um violeiro que pedia licença para cantar/contar as coisas lá da sua *mudernage* ora personagens como Naninha e o cavaleiro da torre que viviam em tempos e espaços singulares, de certo modo, trazendo em voga o movimento armorial.

Em *Sertanílias*, há a união de todas as marcas que já vinham sendo dispostas aos cúmplices da obra elomariana e o remate começa a ser feito já no primeiro dos quatro livros quando o autor se coloca ora como entrevistador ora como entrevistado; ora narrador ora personagem e, até mesmo, como uma extensão do protagonista Sertano.

Marc Augé (2012) asseverou que o passado é reivindicado no presente e que uma pretensa conciliação só é possível em um mundo moderno e polifônico, o qual pode aceitar entrecruzamentos de reminiscências e pensamentos como uma espécie de ritual; logo, poderemos pensar em Ulisses – um grande guerreiro na mitologia grega e romana, personagem de Odisseia e de Ilíada, de Homero – como um elemento do passado que pode reverberar na obra em estudo. Sendo assim, as ilíadas e as odisseias passam a ter novos motes, agora pela voz do rapsodo Figueira Mello, pelas paragens atemporais e além espaço em *Sertanílias*. O lugar do épico que tende a se emaranhar no Sertão Profundo de Elomar é como um passado de memórias que o autor rememora, mas que não é mais o identitário e histórico,

pois o novo mundo produz novos lugares e alguns, inclusive, incongruentes ao projeto autoral elomariano; isto posto, o nome do protagonista de *Sertanílias* – Sertano – fora criado como o contraponto do mundo urbano, urbanoide como sempre diz o autor.

Assim, surge a criação do espaço elomariano, ou melhor, do sertão intangível do autor, pois tal espaço pode se abrir e se fechar a qualquer momento e dialogar com um passado remoto, um distante ou um logo ali, presente nas infâncias do menino que viveu a regionalidade; afinal, como afirma Augé: “O lugar e o não lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente palimpsestos em que se reinscreve” (2012, p. 74).

Dessa maneira, se um não será apagado por completo e o outro nunca será totalmente construído, cabe às particularidades de cada autor edificá-las ou escamoteá-las ainda mais, e Elomar faz ora um ora outro conforme as dubiedades que vai plantando capítulo a capítulo em seu enredo, quase como um quebra-cabeça que precisa ser compreendido desde a criação para só depois ser montado e, provavelmente, há peças perdidas/escondidas que só serão encontradas nos livros posteriores ou não, como um eterno desafio a ser enfrentado em companhia de Sertano, Russo Pombo e outras personagens sob a direção de Ôra.

Embora Elomar, diferente de Augé (2012), proponha a construção de um lugar – mesmo que intangível –, é importante ressaltar que alguns elementos ecoam na produção de ambos. No não lugar de Augé, fruto de uma supermodernidade, reverberam a falta de lar, de espaço personalizado, além de deslocamentos constantes. Em *Sertanílias*, também temos esses elementos, mas por motivos outros. Sertano não tem uma residência ou uma morada fixa, pois seu lugar é a estrada; não há um espaço personalizado uma vez que a própria noção de espaço é desconstruída junto ao de tempo.

A narrativa apresenta vários tempos e distintos espaços em deslocamentos e encontros que não poderiam existir fora do Sertão Profundo; desse modo, não podemos afirmar de fato a construção do não lugar seguindo os pilares de Augé, mas não podemos negar que alguns elementos utilizados por Elomar têm certa relação com os estudos de Augé, principalmente porque *Sertanílias* não apresenta

um lugar fixo e delimitado geográfica e historicamente, mas vários lugares de passagem.

Destoando do não lugar de Augé, porém, o *Sertão Profundo* tende a se formar pelo caminho diretamente oposto, uma vez que há o adensamento de lendas, crenças, religião e tantos outros elementos que se edificam, também pela construção da própria memória do autor sobre a cultura em negatividade ao sertão de fora, ou seja, há no texto em estudo uma consistência ainda maior de valores e uma procriação de mitos que jamais seria possível no não lugar de Augé, o qual é inexistente de memórias.

Há outro ponto abalizado por Augé, no entanto, apropriado a este trabalho: a de que o espaço do viajante é o do não lugar. Assim, cabe ao arquétipo desse viajante o espaço como prática dos lugares; logo, em um duplo deslocamento do viajante e das paisagens sendo que estas serão sempre vistas por aquele de modo parcial e que serão memórias futuras num misto de lembranças tidas, mas também criadas pela saudade como um criador de itinerários.

Semelhantemente podemos pensar na existência de viagens em deslocamentos duplos. A viagem feita pelo protagonista Sertano entre o sertão de dentro e o de fora; e a viagem realizada por Elomar – entre suas memórias e seus grifos – ao colocar sua voz autorizada enquanto narrador-personagem que dialoga com entrevistadores por ele escolhido no ambiente ficcional e que, nessas prosas, trata dos elementos trágicos do sertão de fora, mostra os caminhos usados para a construção de suas personagens, da não delimitação do tempo e do espaço e que, posteriormente, resultaria no conceito de Sertão Profundo.

Elomar explicou, em conversa com a pesquisadora, como surgiu o termo “Sertão Profundo”:

O Sertão Profundo veio por último. Surgiu da necessidade... Se encontra numa dobra do espaço e do tempo dentro do sertão físico Brasil. O sertão político, físico que nós temos. Dentro dele tem uma bolha em outra dimensão. Ao mesmo tempo em que existe esse sertão habitado sob a cartilha da república, sob a ordem social. No mundo paralelo está lá o *Sertão Profundo*. Eu tive que criar, sabe por quê? Tive que criar para dar trânsito e um *lócus* de existência a meus personagens. Eles são incompatíveis com o sertão contemporâneo. Eles só têm compatibilidade com um sertão muito especial dentro do tempo deles (Mello apud Silva, 2014, p. 118).

Ao criar esse ambiente intangível deslocando elementos do sertão físico para o Sertão Profundo, o autor seleciona não só elementos que lhe são caros como viabiliza possibilidades para uma literatura fantástica; afinal, como ele já afirmara, Sertano e as demais personagens “transitam entre tempo e espaço sem pedir licença, sem dar explicação nenhuma” (Mello apud Silva, 2014, p. 18).

Por esse ângulo, cabe a nós compreender que as memórias de Elomar ao trazer elementos do espaço que ele chama de sertão clássico é fruto do que ele, enquanto receptor, convencionou como um espaço de cordialidade e respeito o que não precisa ser real em sua completude nem deve ser confundido com o espaço em que vive Sertano, uma vez que este último é uma criação do escritor/emissor Elomar. Noutras palavras:

Assim, o que Elomar assume como espacialidade clássica vincula-se ao denominado espaço sensível, portanto, exterior. Já o que nomina por sertão profundo é de natureza diversa. Isto é, não se consagra à história e sim à criação artística. Como sugerido, um lugar a se constituir como "não-lugar" de representação. Uma possibilidade de exercício reflexivo é pensar a implicação entre o que há [para o autor] de realidade no primeiro [sertão clássico] que o distinga do segundo [sertão profundo] (Rossoni, 2012, p.212).

As reflexões criadas pelo autor também servem para pensar na fusão tempo-espaço, porque há uma fusão de séculos, personagens criadas, tiradas de outras obras de Elomar e até da História. Além disso, em vários momentos, é mais importante compreender a construção em si desse Sertão Profundo, fruto de uma criação ficcional, que mesmo compreender os elementos da narrativa.

Isso posto, no capítulo intitulado “O Espelho do Tempo”, Sertano diz a seus companheiros: “estamos já no território da Quadrada das Águas. De forma que é bom evitarem saudações, olhares, gestos, para o que quer que apareça” (Mello, 2008, p.155). Esse aporte já é um vaticínio de que dali para frente tudo poderia ser insólito e em transbordamento de tempos e lugares, como em nada sendo preciso, qualquer passo menos cuidadoso poderia resultar em problema. Mais adiante o

protagonista ainda ratifica aos amigos que acredita que “este aqui talvez seja um pedaço destes territórios que estão de fora da gaiola de Euclides” (Mello, 2008, p. 157). Para melhor absorção dessa fusão entre tempo e espaço, vejamos o diálogo:

Terenço - E pru quê as livusia²⁰?

Sertano -Sei lá!...É uma espécie de espelho do mundo, espelho do tempo, com a imagem bastante retardada.

Cilistrino -Feit' fotog' de fêra qui bate a chapa na jento e só vai intregá a fota adispois passad' treis, quatr' fêra.

Sertano - Isto, só que as feiras aqui são substituídas por séculos, milênios.

Cilistrino - O siô pode ispilicá mió pra nós?

Sertano - Estas hordas de cavaleiros que encontramos podem ser imagem de coisas reais que passaram há quinhentos, mil ou dois mil ou mais anos. Cilistrino - Intonce qué dizê que piriga nós vê Nosso Sió aqui?

Sertano - Eu não duvidaria. Muitos já o têm visto através dos séculos - passa uma horda - De maneira que não façam nada, de agora por diante, sem me consultarem (Mello, 2008, p. 157).

Nesse fragmento, há vários grifos que mostram o caminho do insólito do espelho do tempo. Além das possíveis assombrações alarmadas por Terenço, há a possibilidade de aparição de pessoas reais, cavaleiros andantes, mas de séculos passados, ou seja, mais um elemento inexplicável à lógica do sertão de fora. Além desse desmoronamento do tempo e do espaço, há ainda uma especulação de Cilistrino até da possibilidade de verem Deus e vários modalizadores de possibilidade e/ou dúvida, o que podem incidir no maravilhoso e/ou no fantástico.

Tanto no aporte anterior quanto em vários outros do romance, é nítida a atmosfera trágica e, de certo modo, épica dos homens do sertão e de tantos outros de eras distantes e de terras diferentes. Algumas das grandes frustrações da humanidade e dos desencontros da vida são “fenômenos” que rompem a bolha do *Sertão Profundo* como mais uma prova da consciência/presença de Elomar na narrativa, ou melhor, os elementos trágicos do sertão de fora – tanto o sertão clássico quanto o contemporâneo – adentram no mundo intangível concebido pelo autor quase como uma forma de purgação, já que pelos portais de *Sertanílias* podemos compreender o caos existente no meio social; logo, um topos plural e de

²⁰ No dicionário do Folclore Brasileiro (2012), Câmara Cascudo registra “livusias” como assombrações acompanhadas de barulho e ventania.

dupla natureza faz com que o leitor possa ter experimentações e questionamentos que, possivelmente, passariam despercebidos sem a criação desse ambiente, afinal, o exercício reflexivo do narrador passa também a andar imbricado a alguns pensamentos do leitor que ora questiona os elementos fantásticos presentes na narrativa ora compreende questões que também coabitam sua realidade e não apenas as de Sertano.

Sabendo, desde a prefala, que a criação do sertão mítico se deu pelo fato de o mundo real não ser suficiente para os grifos que pretendia o autor, é necessário compreender melhor os mistérios da Lagoa Quadrada assim como da apropriação da presença de personagens insólitas e de identidades lacunares e, por isso, precisamos depurar melhor o conhecimento do que se sabe sobre o fantástico e sobre o maravilhoso para compreendermos melhor a criação elomariana.

2. A literatura entre o constructo do fantástico e do maravilhoso

Sertanílias é o apogeu das criações elomarianas, pois é neste livro que mais podemos captar o leque de artifícios empregados pelo escritor. Para além da tipificação do gênero, é em *Sertanílias* que melhor podemos vislumbrar o Sertão *Profundo*, uma vez que esse universo ficcional consegue entrar no íntimo do regionalismo sem se depreender do universal e até do sobrenatural uma vez que no não lugar o homem e as “livusias” podem conviver.

O espaço lógico e o tempo dedutível se escamoteiam na atemporalidade de *Sertanílias* para a possibilidade de trânsito de personagens entre o regional e o super-regional, realidade e ficção, presente e passado pelo fortalecimento do recurso fantástico.

Impulsionada pela perspectiva fantástica, notamos que a linha autoral pode demarcar, como salienta Rossoni (2012), dois espaços trilhados pelas personagens elomarianas: o sensível e o intangível, respectivamente o “sertão-de-fora” e o Sertão *Profundo* / “sertão-de-dentro”, ambos os conceitos para proporcionar uma alocação possível dentro da perspectiva da identidade regional elaborada pelo autor. No

entanto, precisamos nos apropriar melhor de alguns conceitos antes mesmo de estabelecer certas analogias possíveis quando nos referimos à obra elomariana e mais, precisamos mergulhar em uma espécie de trajeto do fantástico para melhor sedimentar as afirmações que faremos posteriormente.

É de amplo conhecimento que no imaginário cultural de matriz africana, do folclore indígena e da literatura infantil, a fantasia sempre teve grande aceitação e foi difundida sem grandes dilemas. No entanto, não podemos dizer o mesmo em relação a outras linhas de nossa literatura.

Matangrano e Tavares (2019) afirmam que a literatura fantástica só é de fato aceita no mercado brasileiro no século XXI, em especial, a partir de 2010. Para eles, o movimento até então era visto como menor e/ou inferior, como se um público considerado de olhar mais apurado e intelectual não aceitasse bem esse tipo de estilo, o que denota preconceito tanto com o fantástico quanto com textos infantis, afros ou indígenas. Dito isso, a fantasia como estratégia narrativa acabava sendo colocado em segundo plano quando se falava em literatura canônica, por exemplo. O estranho, o maravilhoso e o fantástico, portanto, viveram muito tempo no limbo quando nos referíamos a obras de autores como Álvares de Azevedo, Franklin Távora, Joaquim Manuel de Macedo e até Machado de Assis. Matangrano e Tavares ainda asseguram que:

Críticos e historiadores atribuem ao romance gótico *O Castelo de Otranto* (1764), do inglês Horace Walpole (1717-1797), a origem do fantástico como se o entende hoje; outros dizem que foi somente com o contista alemão E. T. A. Hoffmann (1776-1822) que o fantástico começou de fato, já no início do século XIX; e outros ainda acreditam ter sido o romance *O Diabo Enamorado*, do francês Jacques Cazotte (1719-1792), publicado pouco depois do livro de Walpole, a inaugurá-lo. Porém, se pensarmos de modo mais abrangente, elementos insólitos já apareciam em relatos de viagem do século XVIII, em poemas medievais, nas narrativas de cavalaria, no teatro clássico e nas epopeias antigas. Tudo dependerá do que se entende por "fantástico". E definições não faltam (2019, p. 17).

Desse modo, o ápice do fantástico pelo mundo seria o século XIX, mas os primeiros vestígios vêm lá da Idade Média e, como já dissemos, muito da produção elomariana bebe dessa fonte. O Ciclo Bretão, desenvolvido na Inglaterra, já possuía

elementos do sobrenatural enquanto ocorriam as aventuras do Rei Arthur e dos cavaleiros da Távola Redonda e o mesmo podemos dizer no Ciclo Carolíngio e do Ciclo Clássico, respectivamente de origem francesa e greco-latina.

No que tange à literatura espanhola, Roas assinala que “o fantástico surge no Romantismo e tem se estendido sem interrupção até os dias atuais. No entanto, até anos recentes, não recebeu a devida atenção por parte da crítica, que sempre considerou o Realismo a marca preponderante da literatura espanhola” (2014, p. 14). Isso só tende a endossar o que dissemos sobre o desprestígio dado historicamente ao fantástico literário e que isso não foi apenas uma construção ideológica brasileira, mas universal. Apesar disso, o autor aponta os anos de 1980 a 2000 como “anos de normalização” para se valorizar a fantasia e a imaginação, além da influência de Jorge Luís Borges e Júlio Cortázar, escritores argentinos considerados mestres no segmento.

O fantástico se multiplicou no século XIX com a ficção científica, narrativas de horror e com enredos sobrenaturais. No Brasil, em especial, até os idos de 1850 ainda não tínhamos tido uma literatura para realmente chamar de nossa e, portanto, presos a Portugal não poderíamos pensar em literatura nacional quiçá fantástica e que retratasse o insólito nos recônditos do país.

No Brasil, o século XIX torna-se ainda mais relevante, pois é somente nele que a literatura brasileira, de fato, se consolida. Em outras palavras, o insólito brasileiro nasce praticamente ao mesmo tempo que a noção de literatura nacional, quando, após a independência, os primeiros românticos brasileiros começam a ganhar relevo e a literatura insólita, nascida com o romantismo gótico do final do século XVIII, na Europa, ganha formas mais definidas. Afinal, mesmo havendo produções em território brasileiro antes dessa data, ainda se vivia sob a égide de Portugal e sem grandes preocupações de construção de uma arte identitária (Matangrano; Tavares, 2019, p. 25).

Desse romantismo gótico, temos dois grandes nomes no Brasil que são Fagundes Varela e Álvares de Azevedo. Três textos de Varela podem ser de valia para o estudo do fantástico, embora praticamente relegadas ao esquecimento: *As ruínas da Glória*, *As Bruxas* e *A Guarida da Pedra*. Em uma das primeiras cenas das ruínas no primeiro texto nos deparamos com três rapazes em um botequim em uma

noite cheia de chuva, relâmpagos e um vento que parece sussurrar algo amedrontador e além dessa atmosfera que já tende ao insólito. Adiante aparece um homem alto e cadavérico com movimentos lentos, descrito sempre como uma figura estranha, o que levará os três rapazes a investigarem o indivíduo, sua procedência e a vacilarem na porta de uma velha construção. O homem afirma ir sempre àquele lugar visitar a filha enterrada e, tempos depois, o narrador o encontra em um hospício e descobre que ele havia matado a própria filha. Em *As Bruxas*, há algo de semelhante a *Sertanílias*, o leitor é “convidado” a fazer uma jornada fantástica. Narra-se a lenda de um navio de marinheiros em que a tripulação fora levada por feiticeiras. Em *A Guarida da Pedra*, por sua vez, há várias referências do gótico inglês e muito terror.

“*Noite na Taverna*”, de Álvares de Azevedo, além da aura byroniana, mistura o real e o fantástico. Diferente das obras de Varela, que foram para baixo dos tapetes da teoria literária, o enredo de Azevedo é um dos seus mais conhecidos textos, e a taverna é cheia de devassidão, bebida e orgia, além de relatos que nem sempre parecem plausíveis graças ao jogo dialético entre o real e o sobrenatural, verossímil e inverossímil, além dos vários fragmentos macabros. A peça *Macário*, do mesmo autor, traz um inusitado diálogo entre o protagonista de mesmo nome da obra e o diabo, e, tempos depois, Macário irá despertar do sono e se verá sobre um túmulo.

Contudo nem só de nomes do ultrarromantismo temos exemplares de um romantismo fantástico. Manuel de Macedo, conhecido pelo clichê romântico *A moreninha*, deixou-nos um conto cheio de inovação e teor apocalíptico denominado *O Fim do Mundo em 1857*. Além desse texto, é válido citar o livro *A Luneta Mágica* em que Simplício, rapaz que pouco enxerga sonha em ver o mundo, conhece um mágico e ganha uma luneta que mostra a ele as piores atrocidades do mundo. Assim, passa a não confiar em ninguém e parece um louco. Não contente em abrir a “caixa de Pandora” uma vez, o protagonista olha pela luneta novamente e passa a achar bondade em todos e, por isso, apaixona-se por todas as mulheres e é enganado. Por fim, prestes a quebrar a luneta e depois se suicidar, tem uma grande lição: a humanidade é imperfeita e o que precisamos é de bom senso.

O Realismo brasileiro, mesmo imbuído de uma pretensa objetividade, também não se negou às graças do fantástico, mesmo que a maioria dos teóricos tenham levado muito tempo para perceber mais um dos enigmas machadianos. Por que não pensar em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* como um romance fantástico? Custaria aos amantes do cânone preestabelecido na escrita do Bruxo do Cosme Velho compreender que o defunto autor era também um recurso que mostraria como o Machado era um visionário. Equivocadamente acreditava-se que, em sua grandiosidade, o autor não poderia ter-se “rebaixado” ao estranho maravilhoso, o que parece ser até um gracejo aos moldes de Brás Cubas, mas ratifica o que dissemos anteriormente de se compreender a literatura fantástica secundária e de menor credibilidade, por isso solapada. Adiante, Machado de Assis fez outras narrativas com elementos do fantástico ainda mais em evidência que o romance inaugural do Realismo, tais como: *A Igreja do Diabo*, *O Imortal*, *O Esqueleto*, *A Segunda Vida* e tantos outros.²¹

Como já afirmamos, o insólito se difundiu na literatura brasileira do século XX e, por isso, há uma vastidão de obras e autores dos quais nomearemos alguns: *Contos Gauchescos e Lendas do Sul*, de Simões Lopes Neto; *Urupês*, de Monteiro Lobato; *Macunaíma*, de Mário de Andrade; *Contos Esparsos*, de Drummond; *Primeiras Estórias*, *Sagarana* e *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa; *Porém Igualmente*, de Marina Colasanti; *Natal na Barca*, *A Mão no Ombro*, *As Formigas*, *O Encontro* e *A Caçada*, de Lygia Fagundes Telles; *Incidente em Antares*, de Erico Veríssimo; *A Terra dos Meninos Pelados*, de Graciliano Ramos; *A Morte e a Morte de Quincas Berro D'água* e *Dona Flor e seus Dois Maridos*, de Jorge Amado; *O Auto da Compadecida* e *O Romance d'a Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna, dentre outros.

O próprio Elomar já havia entrado pelos caminhos do insólito em várias canções. Em *Cantiga de Boi Encantado*, que aparece em “Cantoria 1”, “Sertania”,

²¹ Além dos nomes mencionados, há outros importantes que merecem menção e estudo; porém, só citaremos alguns a nível de compreensão do vasto leque do fantástico na literatura brasileira, mas sem maiores delongas, afinal, o foco é a obra elomariana. Destacam-se nessa linha do insólito: *A Ilha Maldita*, *Orgia dos Duendes* e *Dança dos Ossos*, de Bernardo Guimarães; *Trindade Maldita* e *Lendas do Norte*, de Franklin Távora; *Sob as estrelas*, de Júlia Lopes de Almeida; *Pedro Barqueiro* e *Feiticeira*, de Afonso Arinos; *Contos amazônicos*, Inglês e Souza.

“Dos Confins do Sertão”, “Cantoria e Cantadores 2” e é aludido em *Sertanílias*, há uma recuperação do périplo do vaqueiro que só consegue pear o boi misterioso e fantasmagórico se for de boa índole e não seja arrogante já que, do contrário, um pequeno garrote virará um boi imenso e tenebroso.

Já em *Faviela*²², narrativa em verso apresentada ao público em “Cartas Catingueiras”, depois em “Cantoria 3 Elomar Canto e Solo” e reapresentada em *Sertanílias*, é uma espécie de romance lírico – uma narrativa em verso, uma espécie de ópera em três atos – em que um rapaz sai do Reino das Pedras e vai à casa da madrinha por ordem do pai para pedir sua bênção e ter notícias da amada. Depois de atravessar toda a caatinga e um espaço mítico, Aparício descobre que sua noiva tinha sido raptada por um aventureiro misterioso que passou na lua minguante. Na verdade, o tal homem era um feiticeiro, transformado em príncipe, cujo encantou a bela Faviela e a levou em sua garupa.

Em “Na Quadrada das Águas Perdidas”, segundo LP de Elomar, o autor já esboçava “um portal, um corredor de passagem entre mundos (Mello, 2008, p.10) que viraria mais tarde a acesso possível de Sertano a várias eras, tempos e espaços. Além de ser o nome do disco, é também o nome de uma canção em que o eu lírico fala em sair do seu espaço físico, cheio de afazeres rurais e de uma vida difícil para um espaço mítico como um reino encantado, o qual fica “dispois dos derradêro cantão do sertão” com “reis, Mãe-Senhora”, festas, uma beleza esquecida, um casarão com sete janelas e sete salas. No romance, por sua vez, quando Sertano avisa aos companheiros que, ao atravessar o rio e a viagem das tormentas, todos devem ter mais atenção, pois estavam “já no território da Quadrada das Águas. De forma que é bom evitarem saudações, olhares, gestos, para o que quer que apareça” (Mello, 2008, p. 155), fica claro que não se tratará mais do mesmo espaço físico e lá, na Lagoa Quadrada, tudo pode ocorrer fora dos limites da realidade e dos conceitos do sertão de fora.

Por sinal, se observarmos bem, o fantástico se proliferou no século XIX pela presença do fantástico imbuído de certo tom gótico e da presença do sobrenatural,

²² A ária lírico-trágica e romanesca foi apresentada, em 2017, numa montagem para o evento “As Guariba”. Na ocasião, Alisson Menezes assumiu o papel do feiticeiro; Ítalo Silva, o de Aparício, e, Ana Barroso, o de Faviela. O elenco contou ainda com: Paulo Macedo, Marlua, Gutemberg Vieira, Gil Barros e Iara Assessú.

mas se sedimentou no século XX em uma espécie de aceitação entre a realidade que nos cerca e as possibilidades dos elementos mágicos, os quais se potencializaram pelas construções de tempos e espaços territoriais perdidos, especulativos, utópicos e até distópicos. No entanto, só no século XXI a literatura fantástica pôde, de certo modo, ter seu *status* reconhecido como fonte primeva de uma obra como é o caso do livro de Elomar, uma vez que:

O elemento mais característico da nova literatura fantástica é a criação de mundos em suas mais diversas potencialidades, não raro ocorrendo um hibridismo entre dois ou mais modos narrativos, com supremacia, no entanto, da fantasia. Nesse sentido, duas vertentes floresceram mais do que outras, difundindo-se e se multiplicando em outras variantes. É o caso da ficção científica, em constante expansão desde a década de quarenta do século anterior [...]. (Matangrano; Tavares, 2019, p. 131).

Não obstante os autores não estejam fazendo referência à obra de Elomar em estudo, é possível perceber todos os elementos expostos por eles explicitados em *Sertanílias*. Temos a criação de mundos em potencialidades, uma vez que há um arco entre locais do passado, do presente e o *locus* criado por Elomar pela formação do *Sertão Profundo*. Quanto ao hibridismo e aos vários modos narrativos, basta-nos lembrar que o autor edifica sua produção em diálogo com vários outros textos e modos de escrita, inclusive andando para o espaço fílmico.

Um nome que não se pode deixar de mencionar é Itamar Vieira Júnior que, em 2020, teve maior notoriedade com o romance *Torto Arado*. O livro lançado em 2018 teve não só recorde de leitores como de boa crítica literária e recebeu vários prêmios como o Jabuti de Literatura na categoria de melhor romance. Enquanto Elomar traz os mistérios da Lagoa Quadrada, Itamar nos transporta para a fazenda Água Negra, onde os encantados fazem parte do cotidiano da família de Bibiana, Belonísia e toda a comunidade daquela região. Os dois enredos são construídos pelas linhas do fantástico, embora por motes distintos. No mais, ambos são lugares fictícios, mas têm por base uma localização no sertão baiano, referências em

fazendas²³ e imbuídos da vida agrária. Se em *Sertanílias* há, de certo modo, três vozes: Elomar escritor, Elomar narrador e Elomar personagem; *Torto Arado* tem três narradoras: Bibiana, Belonísia e uma entidade chamada Rita Pescadeira.

Perceptivelmente, só no século XXI a literatura fantástica deixa, ao menos em grande parte, de ser vista como algo marginal e tem reconhecimento dentro dos espaços acadêmicos de pesquisa. Matangrano e Tavares, inclusive, destacam estudos advindos da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), como grandes pilares para a derrubada dessa longa querela que circundou durante tantos séculos os estudos sobre o fantástico.

No posfácio do livro *Fantástico Brasileiro*, de Matangrano e Tavares, Roberto de Sousa Causo é enfático em dizer que a grande questão para um certo retardo no reconhecimento do fantástico é o fato de ele ter tido sempre um destino secundário dentro de um sistema literário e teórico estritamente fechado, conforme afirmamos. Causo vai além e endossa que:

O que subjaz aqui é que essa produção ou esse aspecto da literatura brasileira, dentro do sistema literário, não mereceria ser lembrado. Seria "secundário", "minoritário", "irrelevante", "subliterário", "impertinente", "espúrio", "ideológico"... Dependendo, é claro, do alvo da avaliação. Secundário, quando ocorrendo na obra de grandes nomes como Machado de Assis, Mário de Andrade, Menotti Del Picchia, Monteiro Lobato, Erico Verissimo, Jorge Amado, João Guimarães Rosa, Dinah Silveira de Queiroz, Antônio Olinto, Lygia Fagundes Telles, Ignácio de Loyola Brandão, Conceição Evaristo, Rubem Fonseca, João Ubaldo Ribeiro, Flávio Carneiro, Rubens Figueiredo e Nelson de Oliveira. Subliterário, quando configurado como um gênero popular como a ficção científica, a fantasia e o horror - vistos pela *intelligentsia* como parte da "indústria cultural" ou "mera literatura de entretenimento" (Causo apud Matangrano; Tavares, 2019, p. 271).

²³ Elomar durante a mão de prosa do evento "As Guaribas", em conversa informal com os malungos em 2017, revelou que três fazendas fizeram parte de sua vida e de suas personagens: A fazenda Lagoa dos Patos (situada na encosta da Chapada da Diamantina); A fazenda Duas Passagens (no curso do Rio Gavião, divisa com Anagé); e, a fazenda Casa dos Carneiros (no povoado da Gameleira, Vitória da Conquista). Esses três cenários acabaram virando espaços presentes em suas obras e virando ambientações tanto regionais quanto ficcionais.

Seja pelo ambiente obscuro, pelos duplos, pelo folclore, pela religião de matriz africana, pela ordem do maravilhoso, pelo sobrenatural, pelo estranhamento, pelas imagens noturnas, pela loucura, pelo mítico medieval ou pela morte, todos os textos mencionados trilharam um ou outro caminho para chegar no fantástico ou, ao menos, caminharam pelas primeiras linhas do insólito. Então, por que *Sertanílias* é o objeto de estudo e o que faz desse enredo se diferenciar dos demais? Elomar consegue andar por praticamente todos esses componentes e ainda criar uma memória testamentária de suas produções, suas leituras e suas vivências pela autoficção.

Feitas as ressalvas sobre algumas das produções com certos elementos do fantástico, antes de observarmos esses componentes em *Sertanílias*, é essencial compreender melhor o conceito e seus atravessamentos como a linguagem, a realidade, o impossível e o medo. É necessária a percepção no texto, por exemplo, do que é real/possível, os limites entre o maravilhoso, o realismo mágico e o grotesco, além da compreensão dos duplos da literatura fantástica, das transgressões linguísticas e da metaficção, sendo esses dois últimos inerentes à renovação do fantástico em âmbito espanhol e que reverbera também na obra elomariana. Aliás, o autor provoca o vazio do não-sentido no leitor, estratégia comum tanto no estranho quanto no fantástico, conforme salienta Chiampi:

Como o fantástico, o discurso estranho deixa o vazio do não-sentido para o leitor, mas enquanto aquele afirma simultaneamente ambas isotopias, este se constrói pela negação delas (não natural + não sobrenatural). Ou ainda: no fantástico, ambas as isotopias são possíveis (verossímeis) no universo do discurso, enquanto no estranho ambas são impossíveis (2015, p.147).

O fantástico se sustenta, portanto, nos pilares da realidade para depois subvertê-la. É preciso existir uma identificação entre a realidade extratextual e a diegese para que o fantástico tenha o seu efeito, por isso o sobrenatural é tão importante já que sua função é desestabilizar a aparente realidade imutável. Sendo assim:

Assim, a literatura fantástica nos revela a falta de validade absoluta do racional e a possibilidade da existência, debaixo dessa realidade estável e delimitada pela razão na qual vivemos, de uma realidade

diferente e incompreensível, alheia, portanto, a essa lógica racional que garante nossa segurança e nossa tranquilidade. Em última instância, a literatura fantástica manifesta a validade relativa do conhecimento racional, iluminando uma zona do humano onde a razão está condenada a fracassar (Roas, 2014, p. 32).

Desse modo, o sobrenatural na literatura fantástica serve como um enfrentamento do que existe no mundo extratextual, ou melhor, esse elemento tende a balançar até a aparente racionalidade do que seja real ou não fora do texto ficcional. A aparição incorpórea ou as neblinas do inexplicável podem, inclusive, abalar as verdades do leitor. Embora o sobrenatural não seja elemento exclusivo do fantástico, é com ele que há a possibilidade da sensação de inadequação ao mundo. Em *Sertanílias*, isso é feito das mais variadas formas, desde o próprio Elomar dizer que precisou criar um ambiente para as personagens a ele mesmo se inserir como personagem de sua ficção.

A relação entre ordinário X extraordinário do sobrenatural também é elemento que merece destaque no mundo maravilhoso. No entanto aqui não terá o caráter destruturador, uma vez que nesse espaço tudo pode acontecer e o sobrenatural poderá ser convertido em natural, como é o que ocorre com os mitos regionais e a religiosidade. Em *Sertanílias*, por exemplo, o veado branco e a grande cobra aparentam inicialmente se filiarem ao fantástico, mas acabam indo para o maravilhoso depois de Sertano se reestabelecer e orientar seus amigos. Dito isso, lembremos que, para Chiampi (2015), o realismo maravilhoso subsiste da relação não-conflitiva e sem problematização, ou seja, o insólito é naturalizado, conforme ocorre na bolha do *Sertão Profundo*.

3. *Sertanílias*: um enredo guiado pelo fantástico

Quando se fala no gênero fantástico, em especial no fantástico-modo, é inevitável recorrer a Todorov (2014), provavelmente o primeiro que sistematizou de maneira mais evidente elementos que trouxessem à tona o gênero fantástico e o sobrenatural. O sobrenatural, para ele, é um elemento determinante, pois o foco dele

é a hesitação entre o que é real e o que é imaginário, comum tanto ao leitor quanto às personagens.

Outro fato determinante sobre a hesitação é o tempo que ela dura. Para o teórico, só será um texto fantástico aquele em que a hesitação durar até o final; caso contrário, tratar-se-á de uma categoria chamada de “estranho”. Essa só assim será chamada quando aparecer uma “explicação lógica” como um sonho, um truque ou até mesmo um lapso de loucura. Há ainda a classificação do gênero “maravilhoso”, próximo ao fantástico, mas enquanto neste a hesitação é fortemente marcante, naquele há a aceitação do sobrenatural e ele nem questionado será; isso será posto como verdade, a exemplo de epopeias e contos de fadas.

O fantástico apresenta-se em uma narrativa inverossímil e que extrapola as leis da lógica e da física. Matangrano e Tavares (2019) advertem que o que se considera hoje como fantástico tem estreita ligação com as verdades no campo da religião, da superstição ou das crenças:

nasce a religião dos mistérios não solucionáveis pela ciência e pela lógica; o tempo traz novas descobertas e conhecimentos; parte das crenças religiosas é posta de lado, tornando-as mitos e lendas que, de forma nebulosa, se mesclam com o passado histórico, permanecendo como crenças populares. Com o tempo, os mitos cristalizam-se, surgem variantes e versões, perdendo toda a relação com a realidade: por fim, tornam-se um tema ou tópos, que, invariavelmente, é aproveitado pela arte, sobretudo pela literatura e pela pintura (Matangrano; Tavares, 2019, p. 18).

Em *Sertanílias*, compreendemos a afirmação dos teóricos, uma vez que Elomar remonta à cultura nordestina e medieval. O autor rememora e ressignifica costumes, crenças, lendas e certo memorialismo pelas estradas do Sertão Profundo e cria uma linha entre bem e mal que serão trilhados, na maioria das vezes, por construções religiosas, daí a presença do “insólito, “macrocategoria, abrangendo diferentes nuances entre diversas vertentes do chamado ‘fantástico’” (Matangrano; Tavares, 2019, p. 20).

Além da hesitação, a literatura fantástica abrange vários elementos determinantes e que se fazem presentes na obra elomariana, como personagens extraordinários – como a Grande Cobra, o Grande Cão, o veado branco e Ôra –,

fatos que contrariam os fenômenos naturais – o atravessamento de Sertano por eras passadas e o aparecimento de fatos impossíveis à realidade fora do romance –, mistura de elementos reais com sobrenaturais – realidade sofrida dos nordestinos ligada a seres míticos e maravilhosos –, além de o enredo inteiro ter uma valorização do mistério e traços do ilógico.

É pertinente assinalar que a literatura fantástica se manifesta de uma maneira a fazer o leitor empírico indagar sobre a relatividade do que sempre fora imposto como racional e verídico; logo, a estátua erigida pela razão pode desmoronar a qualquer momento. Elomar, já na prefala, inicia desestruturando as verdades pretensamente inabaláveis. Já nas primeiras páginas sabemos que o enredo estará entre as andanças dos vaqueiros pelas terras áridas, mas também passarão por uma Lagoa Quadrada, território mítico que surge como uma espécie de passagem entre tempos, lugares e vivências das mais diversas. Não há tempo nem lugar delimitados pois, para o fantástico, é importante essa transgressão de limites.

Em *Sertanílias*, temos “um portal, um corredor de passagem entre mundos” (Mello, 2008, p. 10) de difícil compreensão, mas pautado pela teoria de Horbiger. A lagoa servirá de ponte entre o real e o extraordinário já que ao passar pelo portal, as personagens se deparam com mistérios, irão transgredir espaços e tempos, depois tudo fará parte de relatos dos vaqueiros, os quais irão se espalhar pelas comunidades boca a boca e daí não mais se saberá o limite entre o que ocorreu de fato ou o que é invenção.

Todorov registra que “o fantástico não pode subsistir a não ser na ficção; a poesia não pode ser fantástica (ainda que haja antologias de ‘poesia fantástica’....). Resumindo, o fantástico implica ficção” (Todorov, 2014, p. 68), ou seja, só existirá pela verossimilhança interna, nunca externa, como ocorre em várias passagens de *Sertanílias*, e não é uma marca de texto em verso e sim em ficção.

No mais, ele salienta que o fantástico aparece a partir de acontecimentos estranhos como seres metamorfoseados, sobrenaturais ou deslocamentos de seres. De certo modo Russo Pombo, cavalo do protagonista, encaixa-se nas três representações já que ele é um cavalo alado, conforme o aporte que segue retirado de uma conversa entre Sertano e Guezin:

Nas patas de Russo Pombo muitas mil léguas de chão cortadas. Nascentes dos quatro ventos, bem depois do derradeiro horizonte, nas camarinhas da aurora... Para bem dizer, estive na esquina do mundo; lá onde os grandes conquistadores choraram por não haver mais terras para conquistar (Mello, 2008, p. 18).

Há no fragmento uma relação importante destacada por Todorov (2014) em se tratando de literatura fantástica, que é o limite entre o mundo sensível e o imaginário, visto que são continuamente transgredidos pelo gênero. Na passagem, as expressões como: “mil léguas cortadas”, “quatro ventos”, “nas camarinhas da aurora”, “na esquina do mundo” são apenas hipérboles do autor ou elementos do extraordinário? Mais adiante, em conversa com uma virgem, Sertano diz que Russo Pombo é alado e não pode levar a moça, já que ela indo na garupa do animal, “ele não poderá abrir as asas” (Mello, 2008, p. 22).

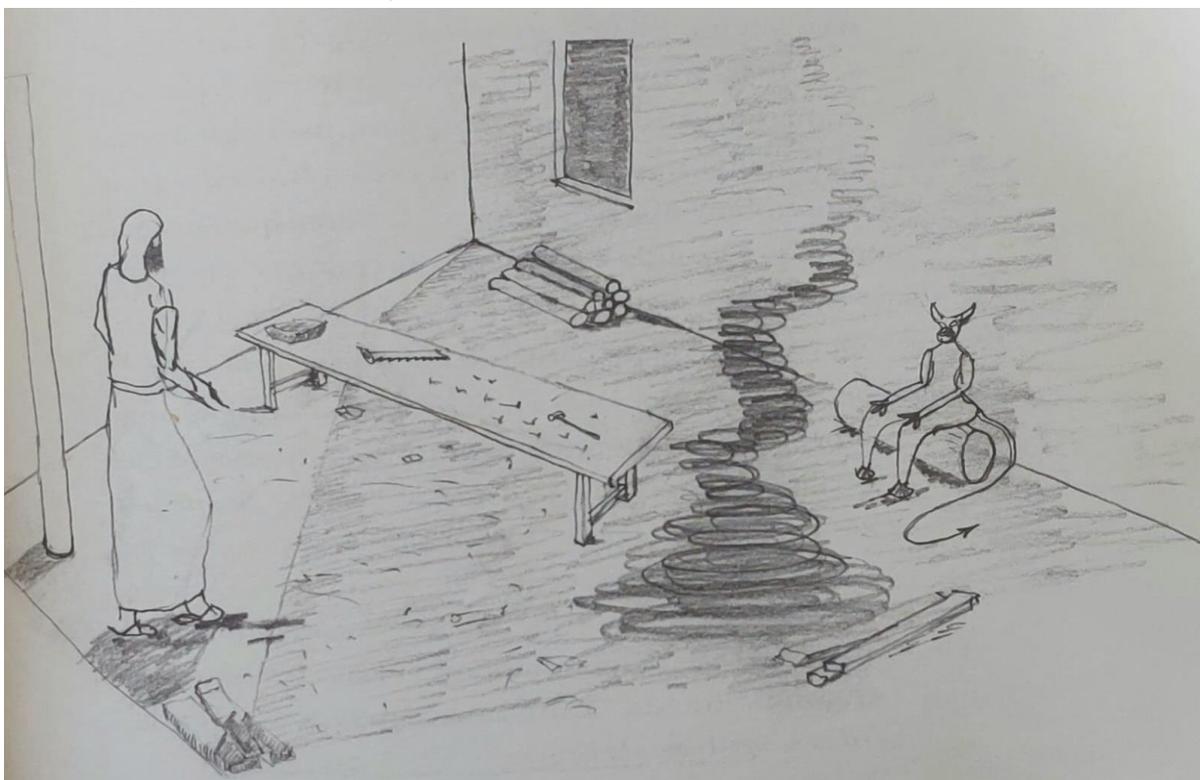
No capítulo “O Ferrêro”, há outro fato inusitado em torno de Russo Pombo. O homem estranho com olhos vermelhos parece já saber da chegada de Sertano, das necessidades do cavalo e ocorre uma desordem entre natural/sobrenatural, ordinário/extraordinário ao ponto de todos ficarem boquiabertos com a cena e permanecerem imóveis mortificados com tudo que viam. Todos, exceto Sertano, que não deixava aparentar susto de ver o ferreiro levar a pata do cavalo à ferradura e não ao contrário:

Após alguns instantes, retorna diante dos olhos esbugalhados dos quatro, com a pata dianteira esquerda do cavalo na mão. O Ferrero abre a portinhola de uma forja que estava ao lado. Ali enfiou a parte do casco dentro de um fogo vermelho com bordas verdes. Nesta altura, os companheiros de Sertano já quase passavam mal (Mello, 2008, p.121).

É impossível uma explicação natural ou lógica no que vemos. Tanto o leitor implícito quanto o narrador e as personagens são incapazes de discernir o episódio; portanto, ocorre a ruptura de qualquer lei do mundo objetivo e racional e a vacilação se sobreleva.

As transgressões fantásticas e o inexplicável povoam todo o capítulo e a personagem “Ferrêro”. Além de ele retirar de um animal vivo a pata, manuseá-la, colocar a ferradura e a devolver ao animal, não usa nenhum instrumento para proteger as próprias mãos da fornalha. Ele e Sertano têm uma conversa, aparentemente pacífica, em latim, até que o ferreiro²⁴ começa a falar sobre a jornada do protagonista e sobre seus irmãos; afinal, o ferreiro diz sempre saber de tudo e “nisso Sertano fica temeroso e já há muito que se tem arrependido de ali ter aportado para comprar os serviços de tal monstro” (Mello, p. 2008, p. 123).

Imagem 05 – Os serviços do Ferrêro



Fonte: Mello (2008, p. 129).

²⁴ Vale lembrar que a imagem do ferreiro aparece em várias culturas como um ser de dualidades. Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 423, 424 e 425) pontuam essa ambivalência como ele ora sendo a imagem do criador pelo seu ofício, ora o ser infernal que usa o seu conhecimento sobre o fogo para suas artimanhas. Ressaltam ainda que a forja tem larga relação com o subterrâneo e os ferreiros, portanto, seriam os guardiões de tesouros ocultos, por isso afastados da sociedade. Por outro lado, algumas civilizações o põem como o detentor dos segredos celestiais.

Algo a ser considerado fantástico ou não depende do que consideramos real, e isso é relativo a depender do que conhecemos e cremos. Devido a isso, nesta querela entre Sertano e o Ferrêro, seria mais acertado pensar em um binômio fantástico/maravilhoso que escolher um e negar o outro, uma vez que Sertano, já valente, diz ao outro: “vá de retro, demônio, em nome de Jesus!” (Mello, 2008, p. 124). Essa aceitação do sobrenatural interligado à religiosidade seria uma mostra do maravilhoso. No entanto, seus companheiros seguem sem acreditar no que veem e, pior, não entendem o que os dois conversam²⁵; por isso, seguem “gelados e mortificados, os quatro não emitiam o menor sinal de vida embora tivessem vivos [...]” (Mello, 2008, p. 122).

O ferreiro ainda os indaga se estavam com medo. Dada a negativa da resposta apenas com a cabeça, ele os surpreende com uma larga gargalhada de deboche, tendo em vista que nitidamente o medo e a hesitação eram evidentes entre os rapazes, configurando assim o fantástico diante daquela aparição. Os quatro companheiros de Sertano eram, até conhecê-los, bandidos e matadores profissionais e; por isso, o Ferrêro ainda fala em direção aos homens: “Estes assassinos! Fé? Estes já são nossos” (Mello, 2008, p. 122), ao que os homens se tremendo fazem o sinal da cruz repetidas vezes. Sertano os interpela, diz que não. Aqueles homens são apenas pecadores arrependidos e que receberão o perdão divino. O ferreiro, sempre gargalhando, diz a Sertano que não há mais solução para eles e que há quartos bem quentes à espera deles. Mais uma vez o sobrenatural é aceito e convertido em natural devido às crendices daquelas pessoas.

Temerosos, aqueles homens “gelam as espinhas e prostam-se quase que ao mesmo tempo de joelhos diante de Sertano” (Mello, 2008, p. 125) que diz só poderem se ajoelhar diante do Pai, do Filho e do Espírito Santo, além de que percebia que o outro mente toda vez que o foco do assunto tem alguma relação com Deus. Depois do pedido de perdão dos homens, mais ação extraordinária ocorre:

Ao tempo em que se acontecia estas incríveis confissões, um vento circular começa a rodopiar no chão da tenda junto com grunhidos de vozes inumanas também junto, um cheiro de estranho odor.

²⁵ Sertano e o Ferrêro conversavam em latim e o primeiro já se voltava ao segundo da seguinte forma: “Veritas. Vade retro daemonium in nomine Dei” (Mello, 2008, p. 122).

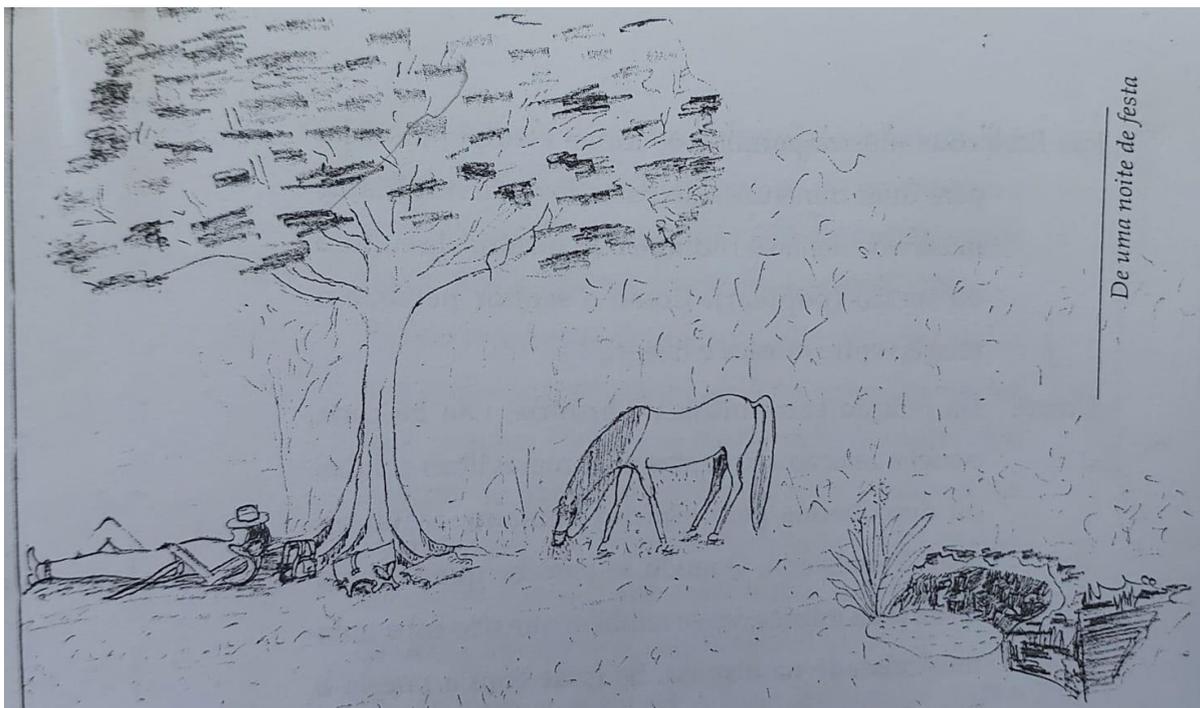
Em aceleração espiralada, um redemoinho foi se desenvolvendo até que se ouviu uma forte explosão após o amém de Sertano. Fortíssima foi a cortina de enxofre que rescendeu pela tenda e foi-se irradiando até o espaço exterior da tenda, onde o burro unalvo urrou desesperado junto com estridente relinchado de Russo Pombo. A última pata já estava posta em seu lugar, quando, regressando ao interior da tenda entra o Ferrero, dirigindo-se a Sertano [...] (Mello, 2008, p. 127).

O vento, os grunhidos e o cheiro estranho são marcas do fantástico, e a referência ao enxofre passa a também criar um diálogo com a imagem cristã do diabo, portanto, também há o maravilhoso. Dito isso fica patente que há uma relação do fantástico com o contexto sociocultural, e, desse modo, a concepção de real de uma comunidade sempre será premente para se considerar o que é sobrenatural quer pela questão do maravilhoso, do estranho ou do fantástico. Afinal, uma pessoa que mora em uma fazenda não terá as mesmas hesitações de alguém que mora em uma cidade grande e industrializada, pois o conhecimento de mundo e a cultura são diferentes. Daí a definição ambígua da categoria do fantástico, conforme endossa Todorov (2014), já que o fenômeno não pode ser racionalizado, mas vivido pelas transgressões a uma dada concepção de cultura.

A presença insólita do ferreiro não é a única do enredo. Há a personagem Ôra, que, por vezes, parece uma sertaneja simples com um pilão na mão, mas noutras parece uma entidade, uma bruxa, uma vidente, uma sacerdotisa ou mesmo um oráculo que instrui Sertano e lhe diz as tormentas pelas quais precisará passar na busca pelos seus irmãos. Diferente da relação com o ferreiro, a presença de Ôra não perturba Sertano ou qualquer outro ali; e, consoante Chiampi, “os personagens do realismo maravilhoso não se desconcertam jamais diante do sobrenatural, nem modalizam a natureza do acontecimento insólito” (2015, p.61) o que ratifica o quão tênue é a linha entre o maravilhoso e o fantástico.

Para falar com Ôra, Sertano faz uma espécie de evocação e é o cheiro de lã dos carneiros que os aproxima e ela o deixa entrar em seu mundo cheio de “muralhas encravadas no coração do Sertão Profundo (Mello, 2008, p. 45) e é de lá que Ôra diz ao protagonista que ele deve se apressar, pois Ofir fica longe “em antiquíssimas terras de Suleiman” (Mello, 2008, p. 42).

Imagem 06 – Sertano descansando depois da festa em uma fazenda



Fonte: Mello (2008, p. 63).

O próprio Sertano tem um certo mistério que faz com que o leitor sempre fique numa indecisão sobre ele; afinal, é um vaqueiro honrado que anda com quatro ladrões, é um homem simples que fala latim e, principalmente, anda entre vários tempos e espaços em seu corcel alado de modo que nunca é visto de frente, seu rosto sempre fica guardado “por uma inefabilidade sagrada” e nem nas horas de descanso tirará o chapéu do rosto (Mello, 2008, p. 31). O tom enigmático em torno dele é outro elemento a ser compreendido:

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 anoitecer (Mello, 2008, p. 17-18).

Se Sertano nunca é visto de frente e há o elemento da hora mágica, temos mais uma ligação do fantástico com a realidade. O gênero provém do código realista

para depois aparecer a transgressão. Sertano é um vaqueiro, que anda armado e tem o dom da palavra, e, como uma espécie de hiper-realismo, temos uma relação conflituosa entre um vaqueiro simples, um herói e, inclusive, um ser insólito que atravessa as muralhas do tempo e do espaço.

A presença do maravilhoso e do fantástico é importante também para se compreenderem as andanças de Sertano rumo a Ofir, afinal, é para lá que Sertano caminha com o objetivo de libertar seus irmãos. Sobre Ofir, Guerreiro endossa que:

O reino de Ofir, mencionado na Bíblia, é a terra desaparecida onde Salomão teria mandado seus guerreiros em busca de riquezas diversas e ouro. Dentre tantas suposições sobre a localização de tal reino, uma delas sustentada por pesquisas arqueológicas, afirma que estaria localizado na Amazônia. Deve se a isso a dimensão fantástica que o reino de Ofir adquire em Sertanilhas, emergindo do sertão, idealizado como uma terra sem fim. A presença do maravilhoso e do fantástico é constante no romance que adentra pelo sertão profundo, quadrimensional, porque o sertão real, como afirma Elomar, é "miúdo" para o seu imaginário e para conter seus personagens (Guerreiro, 2007, p.204).

Ofir seria, então, a terra não só onde Sertano encontraria seus dois irmãos vendidos como escravos, mas também o local mágico de riquezas e memórias bíblicas oriundas de um adensamento de valores regionais e religiosos, mas sob a égide do sobrenatural rememorado.

Ademais, há o seu sócia, seu duplo, que aparece em uma noite de tempestade, "montando um feroso corcel negro e sem portar qualquer tipo de arma" (Mello, 2008, p. 89) e bate à porta de uma dama. Além de um possível estranhamento do leitor com a presença de um sócia do protagonista, é importante pontuar que a conversa entre a senhora e o desconhecido dar-se-á em tom de canção e se apresenta textualmente em verso.

Ademais, junta-se ao escuro da cena a "cor dramática" e o tom mezzosoprano da senhora que responde, da grande sala-de-visitas da mansão, ao cavaleiro barítono entre raios e trovões:

Cavaleiro - Abri-me a porta, ó senhora
um instante é a demora
só enquanto sossega

O Coronel que transporta-me
através de tempos espaços e eras
sem poder negar a animal condição
medo ao fulgir do raio
e o rugir feroz do trovão.
Não temais pela donzela
da alcova as janelas
travadas estão
o perigo é a descrença
e o inimigo avança
num mundo em falência
abri-me, senhora,
porta ou consciência
não ouvis cá fora o rugir do trovão?
Senhora - Buscam na noite os morcegos
sem trégua e sossego
o sangue a voar
em forma de anjo os demônios
com ardis mais medonhos
nos tentam enganar [...] (Mello, 2008, p. 90)

Passada a procera, tão intempestiva como a chegada do cavaleiro fora também a sua saída ainda na escuridão da noite, mas fica a presença de mais uma personagem dúbia, que se desloca pelas fronteiras do tempo e da geografia.

Imagem 07 – Sósia de Sertano em uma noite de chuva



Fonte: Mello (2008, p. 91).

Mais dois personagens se destacam com uma apresentação insólita, o canoeiro e a Cobra Grande, assim são apresentados no enredo:

E na manhã seguinte num fenômeno inusitado, o São Francisco amanhece envolto em grosso nevoeiro, o qual cobre a superfície das águas por completo. Então, ouviu-se um roçar de remo cortando a flor das águas dentro do branco manto do russo. É quando desponta ao longe uma estranha e bela figura de um canoeiro que vem se aproximando da margem do rio [...] (Mello, 2008, p.133-134).

No início do aporte, há a palavra “inusitado” cuja conotação faz com que não apontemos a apresentação do maravilhoso, já que o inusitado pende para a hesitação e/ou para o estranho. O nevoeiro grosso, por sua vez, vem a corroborar no sentido de que se as águas estão cobertas, algo não poderá ser visto de modo nítido e, como remate, aparece uma “estranha e bela figura de um canoeiro” que aparece quase como uma assombração que emerge do São Francisco.

Os três gêneros vizinhos – o fantástico, o estranho e o maravilhoso, fruto de estudo de Todorov (2014) – nem sempre são fáceis de ser separados e até compreendidos na obra de Elomar, embora tenhamos a predominância do fantástico. Em *Sertanílias*, temos traços do *fantástico*, já que o teórico deixa clara a necessidade de uma incerteza, reflexo de uma hesitação.

No entanto, também temos enfoques do *estranho*, pois esse se realiza pelo medo e por ambiguidades que podem ser desfeitas, diferentemente do fantástico. Ademais, em muitos momentos há a aceitação de Sertano e das pessoas que sempre o ouvem em tornar o dito sobrenatural em algo aceito; logo, o *maravilhoso* também não pode ser descartado uma vez que o insólito, por diversas vezes, é naturalizado e “amarrado” à ideia de um mito regional.

Assim que o canoeiro se aproxima, Sertano de pronto o interpela e pergunta se ele é um boto encantado ou um jurupari, já que ambos os seres fazem parte do imaginário cultural dos ribeirinhos, e, desse modo, estaríamos tratando do maravilhoso. Segundo Câmara Cascudo, o jurupari – um espírito mau, um demônio, possível corrotela de jurupoari, um ente sobrenatural que visita os homens em sonho para causar aflições – vem das “superstições indígenas com as de além-mar, tanto

vindas da África como da Europa, não é a do nosso indígena” (Casculo, 2012, p.38). Já o boto faz parte do folclore do Pará, sendo um ser que seduz

as moças ribeirinhas aos principais afluentes do rio Amazonas e é o pai de todos os filhos de responsabilidade desconhecida. Nas primeiras horas da noite transforma-se num bonito rapaz, alto, branco, forte, grande dançador e bebedor, e aparece nos bailes, namora, conversa, frequenta reuniões e comparece fielmente aos encontros femininos. Antes da madrugada pula para água e volta a ser o boto (Casculo, 2012, p. 127).

Nem boto nem Jurupari, responde o canoeiro indignado com a comparação e se apresenta como um príncipe, o “último representante de um povo extinto ainda em tempos em que não havia a história, quando mal se contava o tempo” (Mello, 2008, p. 114). Temos, então, alguns indícios do fantástico: a *hesitação* de Sertano no encontro inicial com a “visagem”; o *impossível* quando um cavaleiro como Sertano pode encontrar no presente um príncipe de um povo extinto há tanto tempo que mal o tempo era contado e a *linguagem* dúbia entre ambos. Sobretudo, não podemos dizer que há o *medo* em Sertano ou mesmo no leitor; além disso, há o agravante de Sertano tentar fazer uma explicação em sua mente quanto a que ser era aquele que apontava do rio, o que beira a uma espécie de aceitação do sobrenatural.

Apesar desse afastamento do fantástico, se levarmos em consideração ao pé da letra os estudos de Todorov, podemos ainda aliar o fragmento ao gênero se seguirmos o entendimento de Roas (2014), uma vez que ele afirma que o fantástico atual tem como objetivo fornecer ao leitor experiências inquietantes e indescritíveis ante ao contexto cotidiano. O enredo de *Sertanílais* não só provoca essas sensações em vários momentos, mas também se perfaz de eventos cheios de fissuras, o que levará o leitor a pensar nas incertezas da vida, visto que essa é uma das substâncias do fantástico: abalar as nossas certezas.

Para Roas (2014), o fantástico só pode existir depois de se nutrir da realidade para depois transgredi-la. O enredo em estudo tem essa construção entre a realidade extratextual e o mundo ficcional de modo muito pertinente não só em presenças como a do canoeiro como em várias duplicações que se espalham pelo

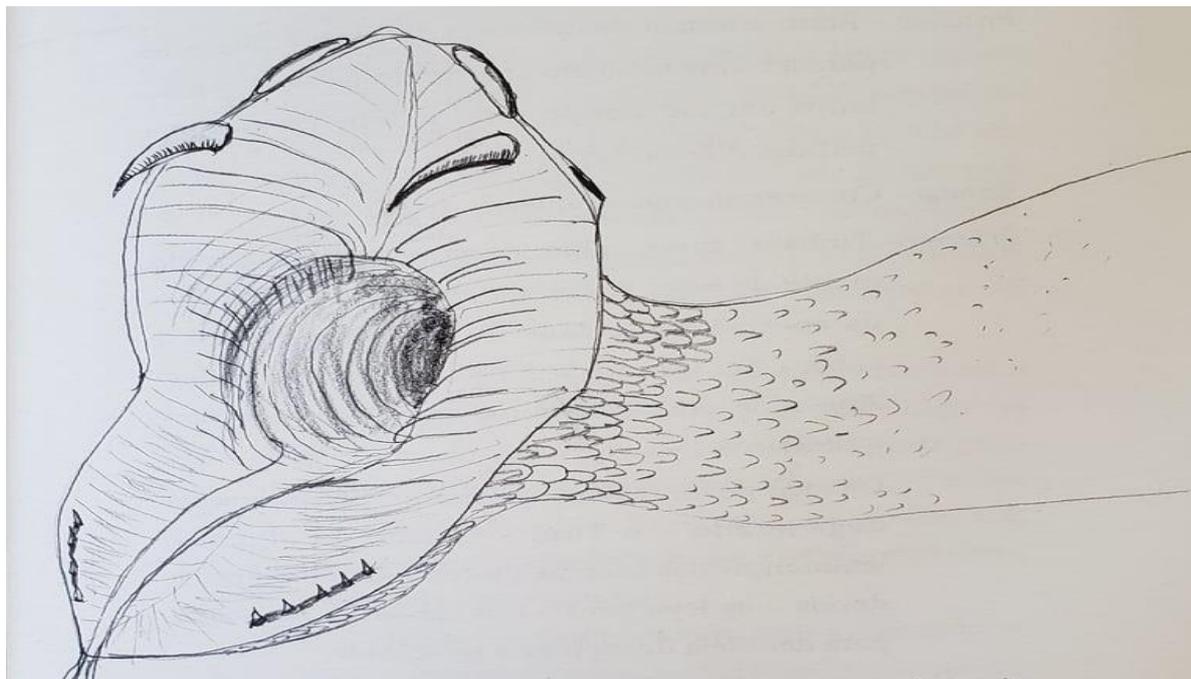
texto, estimulando inquietações nas personagens e no leitor, além de construir uma subversão nas expectativas da normalidade e das verdades que parecem imutáveis, ou seja, o fantástico é uma manifestação desestabilizadora.

O sobrenatural é um fenômeno do fantástico. A presença dele transcende as leis que regem o mundo, e é isso que vemos no aparecimento do príncipe canoeiro, em especial no diálogo com Sertano na sequência. O protagonista, indagado pelo ser na curva do rio, diz que ele e sua comitiva querem “atravessar o rio, mas ele está muito cheio” (Mello, p. 2018, p.134). O príncipe, chamando um ser fantástico do fundo do rio, diz não haver necessidade de preocupação:

Desferindo um agudo e forte assobio, do fundo das águas ouviu-se junto à grande turbulência um som gravíssimo e estranhamente horripilante. De repente, as águas foram se abrindo e apareceu do gigante, lombo e após, a enorme cabeça com a boca escancarada, fauces mostrando-as por completo: A Cobra Grande. Indescritível foi o assombro dos peões e do próprio Sertano que mal conseguia disfarçar a mortificação [...] (Mello, 2008, p.134-135).

Se no fragmento anterior há uma inconstância de adequação ao gênero fantástico, agora podemos falar em realização em sua completude. Há o medo de ver um ser enorme e horripilante com a boca gigante aberta, imagem assombrosa e inexplicável até para Sertano, que, até então, não tinha temido nada nem ninguém durante o andarilhar com seus companheiros. Depois do espanto, ainda lhes restaram admiração e curiosidade, que notamos já pela pergunta de Cilistrino: “Qui são issos?!” (Mello, 2008, p. 137).

Imagem 08 – A Cobra Grande, do território dos leviatores brancos



Fonte: Mello (2008, p. 135).

O príncipe narra para os passantes que ali era uma pequena parte do imenso território dos leviatores brancos, cujo rei fora seu pai em tempos imemoriais, aquele ser era um animal de enorme montaria. Segue parte do diálogo e explicação sobre as características do animal e do seu reino:

Príncipe - Tinham corpo, calda, crina e toda pelagem do cavalo de hoje. A única e grande diferença além da enorme capacidade de deslocamento, era a cabeça em que nada lembrava a dos cavalos. Apesar de serem herbívoros, estas tinham formatos quiméricos.

De meu povo, remanescente antropologicamente degenerado o Tupi conservou algumas lembranças das cabeças destes animais velozes e dóceis - os leviatores - nos cabeçotes de canoas para dar idéia de rapidez e ferocidade.

Como era o corpo deste animal?

- Já disse, forma de cavalo, afora a cabeça e a grande altura que chegava a quase quatro homens. A crina e a calda tocavam os cascos e o corpo muito curto em relação à altura. O pescoço era desproporcionalmente curto, porquanto nos períodos das primeiras águas, babujavam a relva do chão ajoelhados, o que dava lugar à formação de dois grandes calos.

O Reino de meu pai se destacava entre outros reinos pelo padrão de bravura de suas montarias. Estendia-se do mar do levante à base da Grande Montanha no poente. E deste rio, que corria mais abaixo do sul até as terras de Ofir no extremo Norte (Mello, 2008, p.136 -13).

Há, então, vários traços do fantástico. Embora não saibamos exatamente a localização onde tudo ocorre, trata-se de um ambiente ribeirinho comum como tantos vistos e vividos pelos interiores da Bahia ou mesmo de Sergipe. A história narrada se passa, portanto, em um espaço semelhante ao que os leitores moram ou poderiam morar e é invadido por um fenômeno que abala uma pretensa estabilidade nas personagens e nos leitores.

A presença de um príncipe canoeiro que sobreviveu a uma guerra em eras passadas, ainda criança, dentro do ovo de uma Cobra Grande, um ser quimérico que se desloca rapidamente é, sem dúvida, um elemento desestruturador da realidade, não uma evasão. Lembremo-nos, ainda, que um elemento decisivo do gênero fantástico é o fantasma, aparição aterrorizante, e às vezes incorpórea, de um ser morto. Como um príncipe estaria ainda vivo e, agora, em terras sertânicas? Isso sem falar no animal híbrido, que, nas palavras do canoeiro, é remanescente de animas velozes e dóceis, os leviatores²⁶? Absorvemos, dessa maneira, o inexplicável das aparições existentes, dado que para os fantasmas não há delimitação de tempo nem de espaço.

Essa conversa transcorre durante a passagem de Sertano e seus companheiros em uma nova travessia, agora no lombo da Grande Cobra. Nesse entremeio, Sertano pergunta como a alteza foi parar entre as “brumas do Velho Chico”. A resposta é que tudo se sucedeu porque um dia uma moça lavava roupas à beira do rio e acreditou nele. Até aquele momento, só a pobre lavadeira havia o escutado e acreditado na sua existência, até o instante em que encontrara um novo amigo de mesma espécie da moça, Sertano. Só ela fora capaz de escutá-lo e, portanto, o príncipe sem nome – pois sua mãe não tivera tempo para isso –, nas manhãs brumadas a coloca em sua canoa e, juntos, adentram “pelos pórticos e cidades de minha [sua] terra” (Mello, 2008, p. 141).

²⁶ Cirlot (2005, p. 344 – 345) evidencia a imagem lendária e fabulosa de um peixe enorme e que, para a mitologia escandinava, leviatã era uma grande serpente ou um dragão que engolia as águas para depois devolvê-la. Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 547 – 548), por sua vez, revelam que leviatã para a tradição fenícia tem relação com nuvem de tempestade e tem por simbologia os mitos agrários. Eles ainda salientam o monstro marinho que provoca o mal e é evocado várias vezes na bíblia, por exemplo, em Jó, no Apocalipse e nos Salmos.

Ao notarmos Sertano em uma travessia pelo Rio São Francisco no lombo da Grande Cobra, cabe-nos abrir mais o leque de estudo, ratificando o quão instável é o terreno pelo qual estamos trilhando. Neste ponto, não trataremos apenas do “fantástico-estranho”, mas do “fantástico-maravilhoso” e, para isso, levamos em respeito que a hesitação e o medo não vão até o final da cena; pelo contrário, passa-se a ter uma aquiescência de toda a situação. O protagonista liberta-se do medo ao ponto de viajar no ser extraordinário. Como endossa Todorov (2014), embora o medo se filie ao fantástico, ele não é uma condição máxima para o gênero.

Ainda para Todorov (2014), o fantástico-maravilhoso e o fantástico-puro andam praticamente pelos mesmos caminhos, tendo em consideração que o sobrenatural acaba sendo naturalizado. No entanto, no maravilhoso o insólito não é questionado; já no puro, o questionamento nunca será encerrado. As cenas são descritas na narrativa fantástica de modo verossímil dentro daquela proposta e do mundo do leitor até aparecer o confronto com o sobrenatural, já que o fantástico é o desajuste entre o mundo conhecido e o mundo criado na ficção, ultrapassando o quadro de referência.

No capítulo espelho do tempo, Cilistrino, Tinga, Terrêço e Caçulo são orientados a “evitem saudações, olhares, gestos, para o que quer que apareça” (Mello, 2008, p. 155), pois já chegaram no território da Quadrada das Águas. Temos dois tempos e dois lugares. A narrativa se passa em uma dicotomia normal/anormal. Fora da ficção, o que seria a normalidade? Algo imutável? Mas no mundo pós-moderno e fragmentário isso seria possível? Não mais podemos falar em algo estático e/ou linear, há uma ruptura maior quando os cavaleiros atravessam as águas. Ao encontrar uma horda de cavaleiros, Sertano adverte aos companheiros que eles “podem ser imagem de coisas reais que passaram há quinhentos, mil ou dois mil ou mais anos” (Mello, 2008, p. 157) e qualquer passo fora do lugar pode surtir grande impasse, em razão de tudo ali ser incerteza. O fantástico se nutre exatamente dos conflitos entre o real e o que seria impossível.

Ao encontrar a figura imponente do veado branco e sem saber exatamente que bicho era aquele, se vivo ou sobrenatural, os quatro homens se ajoelham, fazem o sinal da cruz em indício de superstição e são interpelados por Sertano lembrando-

-lhes de que, na tradição cristã, o animal acompanha e guia os peregrinos pelas travessias de difícil percurso. Adiante, encontram mercenários com vestes que parecem ser de outros tempos. Tais passagens têm ligação com o que Roas assertivamente destaca:

O fantástico exige constantemente que o fenômeno descrito seja contrastado tanto com a lógica construída no texto como com essa outra lógica - também construída - que é nossa visão do real. A narração fantástica sempre nos apresenta duas realidades que não podem conviver: assim, quando essas duas ordens - paralelas, alternativas, opostas - se encontram, a (aparente) normalidade em que os personagens se movem (reflexo da do leitor) se torna estranha, absurda e inóspita (Roas, 2014, p.103).

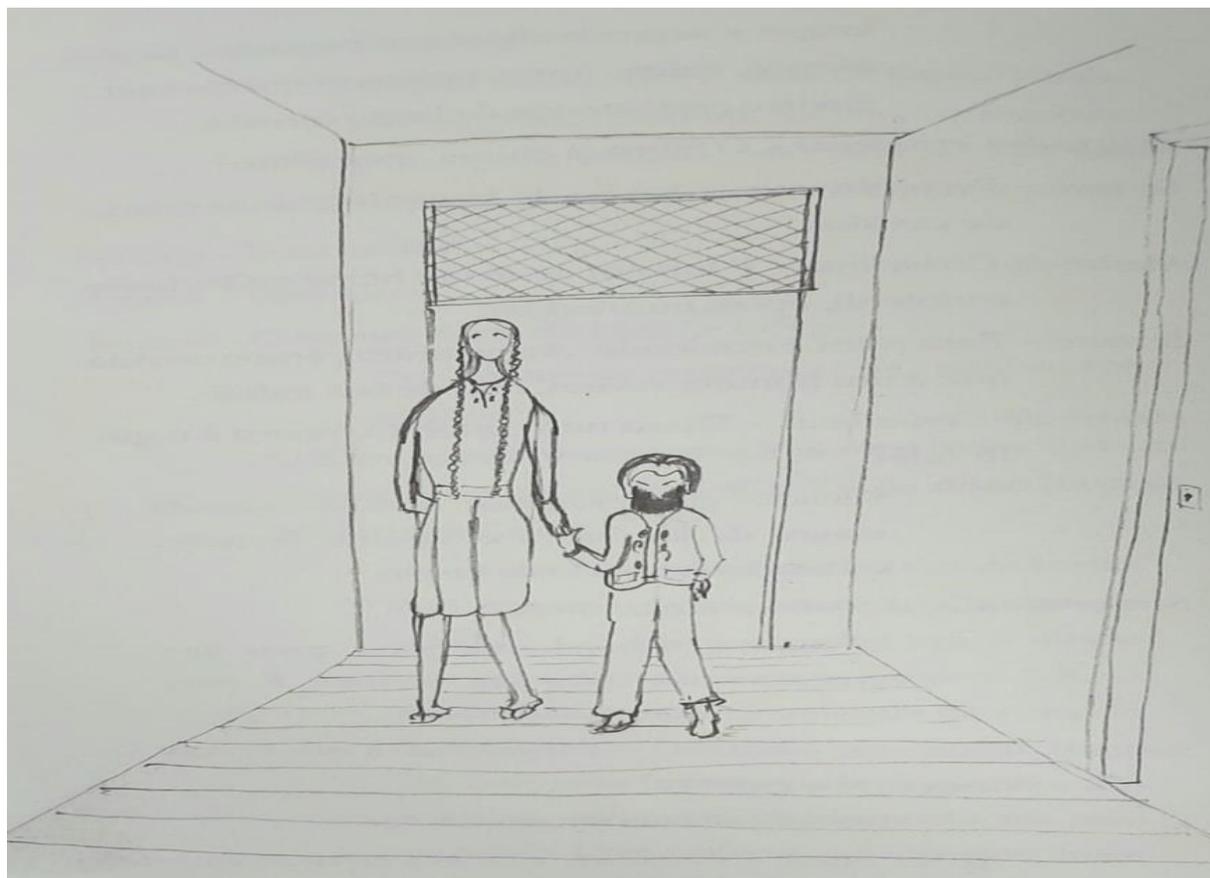
Por estarem dentro do Sertão Profundo, aqueles homens precisam não apenas se lembrar das convenções sociais do sertão de fora, como se resguardar de qualquer coisa que poderão encontrar caminho adiante, seja com a visão de animais híbridos, sobrenaturais ou no encontro com o Senhor dos Cavalos, “homúnculo magro de um metro e sessenta, barbudo, cabeludo e vozeirão de trovão” (Mello, 2008, p.169), ou com sua enorme esposa, “com voz estridentemente aguda” (Mello, 2008, p.169).

Ratificamos a presença vultosa do fantástico pelo fato de o inverossímil se sobrepor ao verossímil. A realidade é subvertida; logo, as verdades do leitor são abaladas. Embora em vários momentos Sertano tente aplacar as hesitações dos seus companheiros durante as aventuras pelo sertão, criando uma aparência de sobrenatural convertido em natural, o maravilhoso não consegue suplantar o fantástico. Quando Sertano tenta convencer Tinga, Terenço e Caçulo da naturalidade dos acontecimentos, na prática, temos mais uma dubiedade entre espelhamentos esfacelados.

Sertano é o único que realmente não sente pavor. Os outros são levados por ele e, na profundidade que é o medo, as pessoas precisam de alguém em quem se segurar, mesmo que a insegurança ainda esteja ali. Aqueles homens não se conformam realmente com o que veem e apenas seguem o líder, pois precisam de alguém para os direcionar quando a aflição tomar de conta. Sendo assim, não há

uma validade absoluta para os antigos salteadores e mais, o leitor empírico continuará inquirindo sobre a relatividade dos fatos lidos e guiados por um protagonista que nunca é visto de frente.

Imagem 09 – O Senhor dos Cavalos e sua esposa



Fonte: Mello (2008, p. 135).

Quando Sertano encontra o Senhor dos Cavalos pela primeira vez, é indagado sobre como ele e os seus se resolviam com a lei.

Sertano - [...] Eu sou o mais velho, somos três; são muito humildes e bravos vaqueiros que às vezes se enfileiram mercenários em disputa entre poderosos.

Senhor dos Cavalos - Matadôs prufissioná?

Sertano - Não, combatentes mercenários que só se deixam alugar quando um dos contendores é bem mais fraco. Cobram pouco. Labutam nisto pelo simples prazer de combate.

Senhor dos Cavalos - E cuma é qui elos acerta cum a Lei?

Sertano - Desconhecemos a Lei. Nosso único código é o Texto Sagrado, a Bíblia e nosso Soberano, unicamente Deus, o Criador de céus e terra e tudo que neles há.

Não conhecemos outra lei tampouco outro juiz (Mello, 2008, p.173).

Nesse recorte fica evidente que, apesar de o sertão vivido pelo anti-herói ser insólito, não se trata de uma anarquia plena. Ele, seus irmãos e os que o acompanham vivem uma espécie de teocracia imaginária. Se o sertão vive em cada um de nós, como disse Riobaldo; a afiguração de uma ordem particular nesse Sertão Profundo se sustenta assim como se amalgamam as eras.

Por sinal, apenas a mistura dos tempos poderia proporcionar ao grupo de Sertano uma vivência que só naquele ambiente insólito seria possível. Além das personagens já mencionadas, só nesse sertão fantástico o leitor teria como encontrar peregrinos nordestinos, seres míticos e históricos, como Fedro e Esopo.

Ainda que o conceito do fantástico seja instável, já que depende de uma projeção do leitor e de suas vivências, podemos constatar, de certo modo, as projeções de Elomar não apenas como escritor, mas também como leitor. Na autoficção, pelas linhas erigidas no texto entre fantástico, estranho e maravilhoso; tivemos como constatar, ao menos parcialmente, uma relação entre ser humano e realidade. Por meio do insólito, o autor deixa escrito o seu “textamento” literário, uma vez que *Sertanílias* é o resultado de todas as suas influências e projeções como cantor e escritor em uma projeção tanto no Elomar personagem quanto no protagonista Sertano, quase como a presença de um conflito que se difunde dentro e fora da ficção. Nisso, o autor se vale do fantástico para revelar as estranhezas do sertão de fora pelo insólito da ficção.

CAPÍTULO III

AS VEREDAS DA AUTOFICÇÃO E DA METAFICÇÃO PELA ESCRITA LABIRÍNTICA ELOMARIANA

“Só posso escrever o que sou. E se os personagens se comportam de modos diferentes, é porque não sou um só.”
(Graciliano Ramos)

1. A autoficção: um pacto ambíguo

O conceito de “autoficção”, neologismo criado por Serge Doubrovsky (1977), é marcado por uma série de confusões assim como imprecisões que se espalham tanto pela vulgarização quanto pela inadequação do uso do termo, conforme Faedrich (2014).

Dentro do campo da “escrita do eu”, há uma variedade de gêneros que ora se aproximam ora se repelem. A primeira grande ressalva é que a **autobiografia**²⁷ é um gênero não ficcional e, portanto, um de seus princípios é a fidedignidade. Na ponta oposta, o **romance** tem como estatuto o pacto ficcional da invenção. O **romance autobiográfico** e a **autoficção**, por sua vez, podem ser chamados de entre gêneros, por terem elementos tanto da ficção quanto da não ficção, o primeiro pelo pacto fantasmático e o segundo pelo pacto ambíguo.

Diferente do romance autobiográfico, em que o autor só pode ser encontrado quando o leitor recorre à extratextualidade devido ao ocultamento e à dissimulação, a autoficção simula e se camufla. Dito isso, é importante frisar que mesmo as alusões extratextuais são mais ficcionais que referenciais nos textos de autoficção; por conseguinte, não será possível ao leitor distinguir a verdade da ficção.

²⁷ Doubrovsky, um dos primeiros a alcinhar a palavra “autoficção”, acreditava que ela teria a maneira ficcional, mas a matéria seria inteiramente autobiográfica. Hoje, no entanto, sabemos que há uma discrepância nessa conceituação dos primeiros passos e uma atualização para o termo e seu emprego. A ideia de Doubrovsky, tão cara para a construção do fazer autoficcional, desgastou-se e não dá conta da complexidade da literatura contemporânea. Isso posto, é importante destacar que as referências autobiográficas aparecem, com efeito, pelo pacto da ambiguidade em torno de tais elementos pela flexibilização que esse campo conceitual passou a ter.

Faedrich (2014) endossa que a confusão conceitual entre autobiografia e autoficção decorre de uma frase feita por Cristóvão Tezza em um seminário de Literatura Brasileira, realizado pela Universidade Federal Fluminense em 2014. Na ocasião, Tezza afirmou que a autoficção seria apenas um novo termo para uma prática antiga. O professor e pesquisador deu como exemplo *As Confissões*, de Rousseau. Assim como Faedrich, discordamos de que essa obra deva ser associada à autoficção. O texto de Rousseau tem grande valor literário, mas é primordialmente autobiográfico.

Na apresentação dos ensaios organizados e traduzidos por Jovita Noronha, a autora lembra que o termo “autoficção” forjado pelo francês Doubrovsky no pacto de leitura do livro *Le Fils*²⁸ pode até ter surgido das leituras que ele teve de Rousseau, já que este foi referência para aquele. No entanto, não houve exemplificação, muito menos uma imitação. Ainda sobre o termo, Noronha afirma:

No que diz respeito a seus antecessores, certos críticos, dentre os quais o próprio Doubrovsky, estimam que o neologismo veio nomear uma prática que, de fato, já existia. Quanto à sua sucessão, a palavra se encontra hoje dicionarizada na França (dicionários Larousse e Robert) e cada vez mais se propaga além das fronteiras desse país para definir práticas de autoescrita (2014, p. 07).

Apesar de a prática ser antiga, ainda há muitos equívocos por apresentar conceitos textualmente embaralhados de realidade e ficção. Além de se apresentar como um texto híbrido por natureza, a autoficção carrega em si certa mitificação a que, contemporaneamente, o autor é submetido. Perrone-Moisés (2016) afirma:

A autoficção pertence a uma longa e respeitável tradição. Em sua obra *Os ensaios* (1580), Montaigne advertia o leitor: "Sou eu mesmo a matéria de meu livro". Em *As confissões* (1765), Rousseau declarava logo de início: "Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade de sua natureza, e esse homem se- rei eu". Em *Confissões de um comedor de ópio* (1821), Thomas de Quincey apresenta o livro como "o registro de um notável período de minha vida". E assim por diante, pelos séculos seguintes. Portanto, a autoficção não é um gênero novo, apenas a variante moderna de um gênero antigo. E, finalmente, a autoficção não substitui o romance na

²⁸ *Fils*, em francês, pode significar tanto filho quanto fios.

terceira pessoa, que continua sendo mais praticado do que ela (2016, p. 206).

Ela ainda nos recorda de que o termo “autofiction” surgiu só na quarta capa do livro *Le Fils*, de Serge Doubrovsky, mas que de 1980 para frente se espalharam por toda França.

Livros cujo assunto era o próprio autor, suas experiências, pensamentos e sentimentos. Não eram diários, porque não registravam os acontecimentos dia a dia, em ordem cronológica. Não eram autobiografias, porque não narravam a vida inteira do autor, mas apenas alguns momentos desta. Não eram confissões, porque não tinham nenhum objetivo de autojustificação e nenhum caráter purgativo (2016, p. 204).

Em romances autoficcionais como o de Elomar Figueira Mello, a escritura tem modos expressos e segue uma ordem estética definida e explicitada pelo autor, tanto pelos paratextos quanto pelas remissões/retrospecções de sua obra e espelhismos de sua realidade. Por conseguinte, a autoficção apresenta-se como uma elaboração substancialmente intertextual e metatextual. Em *Sertanílias*, as remissões aos próprios textos e a outros são elementos propulsores da estratégia de escrita e, portanto, devem também fazer parte propulsora de destaque para uma leitura mais atenta. Sendo assim, não se trata de um diário de Elomar, uma autobiografia sua e menos ainda de suas confissões, visto que o texto é todo formado por um jogo de escritura literária.

Perrone-Moisés assevera que esse gênero virou uma espécie de tendência em tempos individualistas e destaca alguns dos questionamentos de Phelippe Vilain.

Trata-se de um gênero literário novo, ou de um simples avatar moderno do romance autobiográfico? Sobretudo, que valor estético devemos atribuir-lhe, e segundo quais critérios? Em intervalos regulares, a autoficção vem comparecendo diante do temível tribunal dos letrados: sinal de nossa época narcisista e voyeurista, descartável como a televisão-realidade e a proliferação das confissões íntimas? Recolhimento voluntário da grande literatura para dentro do pequeno eu e suas preocupações miúdas? Ou um gênero novo substituindo o romance, que já teve seu tempo?? (apud Perrone-Moisés, 2016, p. 205)

Essas indagações não nos fazem pensar que a autoficção seja egocêntrica, mas que ela só surgiu porque os tempos passaram a ser narcisistas, e, com isso, apareceu a necessidade de escrever sobre si. É claro que, junto a isso, muitos farão parte desse gênero por modismo; todavia, quando um autor é ciente de sua função, escreverá sobre seus próprios recursos literários e sobre si comunicando-se com o seu leitor virtual. Ou melhor, quando o escritor faz uma autoficção, ele não está sendo egoísta, está deixando seu postulado para que outros leiam e também questionem não só traços dele no texto, como observem a si mesmos, pois, antes de tudo, falar de si em um espelhamento é também falar sobre o outro e tantos outros:

Através dos dias meus, há muito que, em paralelo ao fazer da música, caminhavam os contos, os romances histórias a contar sem viola, sem orquestra eu os via, carregava-os dentro de mim. Como fazê-los? Contar histórias de rapazinhos e moçoiletas brincados e pirsengeados em reentrâncias corpóreas escusas, cavalgando motos importadas através de praças e avenidas povoadas de perdidos urbanóides? Nunca! Foi quando me encontrei então com Sertano, velho malungo de conversas e mãos-de-prosa antigas sobre os velhos conceitos de Pessêco, João de Carrim Du Pôçurrico, que em muito se afinam com os modernos Hoerbiger, Jacques Bergier, Robert Charroux, Denis Sourrat e outros irracionais descrentes do materialismo, que já nascemos irrecuperavelmente apostatados desta fé e ainda que, como os cegos, aprendemos a enxergar no escuro.

Como fazê-lo então? Tive que chamar à existência um gênero há muito adormecido nos dias de Alexandre Dumas - o romance ou novela de cavalaria - que só agora, após décadas, estou tendo a condição, segundo o beneplácito de meu Deus, de presentear aos cúmplices admiradores de minhas canções e coisas outras, esses relatos - Sertanílias - pertencentes tão-somente ao mundo que em algum tempo, no passado ou no futuro, com certeza, deve existir [...] (Mello, 2008, p. 12).

Elomar, ao falar de como passou a pensar em suas personagens, narra também um pouco sobre quem é ele ou, ao menos, de como ele se imagina e se construiu. Desde suas composições, não há espaço para o âmbito urbano, e, ao mencionar como “encontrou” Sertano, podemos inferir também como ele se

encontrou na prosa regional e autoficcional ou se reencontrou com um sertão que se comunica com certo ideário medievo de uma cavalaria cortês e honrada. Outrossim, a conversa que diz ter com Sertano sobre “velhos conceitos” também nos lembra a relevância das várias interseções conceituais escolhidas pelo autor.

O jogo ambíguo da autoficção requer um pouco mais do leitor que as narrativas convencionais, pois ele precisará ficar sempre vigilante às potencialidades da materialidade textual e às referências escolhidas pelo autor, pois a “autoficção propriamente dita já é um jogo de esconde-e-revela, de afirmação-e-negação, de ambiguidades” (Faedrich, 2014, p. 61). Há vários indícios da presença de Elomar (autor) que se camuflam na apresentação de Elomar (narrador). No fragmento citado, por exemplo, Elomar menciona um encontro entre ele e Sertano para tecerem uma “mão-de-prosa”²⁹, expressão usada pelo escritor para os momentos em que ele conversa com os ouvintes de suas canções e leitores de seus livros – chamados por ele de malungos e/ou cúmplices – sobre temas vários, desde átomos da sua vida, leituras feitas, a causos regionais; por isso, o atributo da memória tanto do autor quanto do leitor poderá fazer com que a leitura siga um passo mais denso, lento, despercebido ou até (re)descoberto, em razão de que cada alusão requer certo conhecimento prévio ou curiosidade de pesquisar ao que é descortinado pelo narrador.

No caso da obra tema desta tese, há ainda mais um componente, que é o trabalho com a língua, com a linguagem e com o discurso para se destacarem o idioma e os costumes regionais. Tanto o protagonista Sertano quanto o narrador Elomar realçam as belezas da variante dialetal. Isso é também um reflexo dos gostos e escolhas do próprio Elomar, pois a escrita elomariana, seja em verso ou em prosa, nunca será imune à paisagem “sertaneza”. Como ele afirma no enredo:

²⁹ A mão de prosa virou um momento *sui generis* após os concertos na fazenda e se configura em uma espécie de confraria em que Elomar partilha, informalmente, conhecimentos e vivências podendo cantar mais algumas de suas canções apenas em voz e violão. Em alguns encontros presenciados pela pesquisadora, apresentaram-se também cantores da Bahia e de outros estados, admiradores das composições, e interpretaram algumas das canções do menestrel em sua presença. Noutros momentos, além da roda de conversa e da cantoria livre, todos se reuniram ao redor de uma fogueira e tiveram direito a uma ceia nordestina dentro do evento “As Guariba”. Devido à pandemia, os encontros presenciais cessaram entre 2020 e 2023, passando a ocorrerem remotamente e, nessas circunstâncias, o artista passou a aparecer esporadicamente na página criada por sua produtora proseando ou até fazendo lives para apresentação de concertos.

“também muito cedo eu percebi que os grandes poetas e escritores, sobretudo, versavam sobre suas coisas, seus rios, aldeias, costumes de suas gentes. Refiro-me aos europeus e, em parte, aos nacionais (Mello, 2008, p. 103).

Fora da ficção, Elomar também costuma se reunir com pesquisadores e admiradores de suas obras para falar sobre elas, sobre a língua portuguesa, a literatura, a música e a cultura regional, assim como afigura em *Sertanílias* já que Elomar, o narrador, conversa com jornalistas e com uma mulher da região; Sertano, não diferentemente, também fala sobre os encantos do linguajar regional.

Em 2015, em um evento denominado por Elomar e sua equipe de “As Guariba”, o autor apontou a necessidade de criar lugares de memória para resguardar seu testamento lítero-musical e para sobrelevar a cultura regional; por isso, projetou o *Domus Operae*, construiu e efetivou espaços como o Teatro Escola Lírica Mineira, a Casa de Farinha, por exemplo, além de transformar a Casa dos Carneiros em fundação.

Imagem 10 – Placa de boas-vindas à Fazenda Casa dos Carneiros



Setembro, 2015

Imagem 11 – Placa da Fundação Casa dos Carneiros



Setembro, 2017

Imagem 12 – Sala do Teatro Escola Lírica Mineira



Outubro, 2013

Imagem 13 – Casa de Farinha na Casa dos Carneiros



Setembro, 2015

Imagem 14 – Recepção aos malungos em “As Guariba”



Setembro, 2015

De certo modo, os encontros criados por Elomar para os malungos são uma espécie de extensão de seu projeto de *textamento*. A mão de prosa nada mais é que o autor falando sobre si, suas obras e suas convicções. É como se a autoficção e a metaficção saíssem de *Sertanílias*; ou, para dar um ar poético ainda maior às Guaribas, é como se suas personagens saíssem do Sertão Profundo para prostrar com seus cúmplices no sertão de cá.

Além do mais, na autoficção o autor pode dar proeminência à sua biografia sem deixar o texto literário de lado. Pelo contrário, ele permanecerá em primeiro plano, e é por isso que afirmamos que o enredo em estudo é um “textamento” elomariano, uma estratégia literária de ficcionalização de si pelo pacto da ambiguidade. Desse modo, o autor se situa em uma espécie de interstício entre a mentira e a confissão, não sendo de fato nem uma nem outra, mas um elemento de subjetividade, ambivalência e *performance* do autor, que ora cita suas próprias produções, ora revela algumas de suas influências, como é o caso da donzela na torre:

Quando moço a donzela na torre me inspirou muitas canções, o que até ainda o faz, vez que vivo num outro tempo de realidade diversa misturado com o tempo da indigesta contemporaneidade, onde não há mais lugar para donzelas, onde me perco e me embaraço, no vazio da ausência delas. Onde quase tudo me espanca e eu me vou apanhado pra burro, como boi ladrão de roça, meio sem graça de tudo por não aceitar o reconhecer da realidade!!! (Mello, 2008, p. 35)

Essa ficcionalização de si mesmo deixada em um “textamento” pela autoficção faz com que Elomar Figueira Mello e seu olhar se transformem em uma múltipla projeção de si enquanto escritura de um agenciamento de memórias do autor que se fundem, confundem à sua memória biográfica. Ao registrar tais memórias em um texto autoficcional, o autor tende a fazer remissões de textos lidos e de várias produções feitas por ele mesmo, ou seja, a autoficção passa a ser uma compilação mnemônica e nada imparcial de diálogos intertextuais e metaliterários.

Em vários momentos da narrativa, Sertano é deixado de lado, e temos um narrador que mais parece ser o protagonista que apenas o contador do enredo de outrem. Ambiguamente, Elomar narrador e Elomar autor comungam de uma

característica: ambos deixaram de fumar. Quando questionado por um dos entrevistadores se a magreza em que se encontrava era por escolha ou de ruindade, o narrador responde: “Você não muda nunca, não é Zé? Sempre troçando e levando as coisas no maior manêro. Não estou magro. No tempo que fumava o era eu. Assim que deixei de ser burro, comecei a ficar mais pesado (Mello, 2008, p. 31).

Saindo do campo pessoal e indo para o literário, é importante atentarmos para a pensamento sobre como o autor constituiu seu projeto de sertão:

ali também, pelos começos, eu percebi muito apertado o sertão político-geográfico para caber e conter certos meus personagens transgressores de espaços e tempos e ordens preestabelecidas que oprimem, desfalcam e desmantelam do coração do homem, voos e sonhos (Mello, 2008, p. 11).

Embora saibamos que nem Elomar poderá dosar de fato o que foi real ou criação, temos no excerto um dos elementos que erguem todas as produções do autor, que é o feito de o sertão não ser de fato o vivido por ele mesmo ou por algum leitor. O Sertão Profundo aparece em outra dimensão que diverge da nossa e se aproxima do sertão de Riobaldo e Diadorim. Diferente de *Grande Sertão: Veredas*, no entanto, não temos um narrador protagonista em aparente longo monólogo, mas um diálogo do narrador com os entrevistadores. Se podemos dizer que Rosa fez um texto experimental sem capítulos e de grande poeticidade pelos jogos de linguagem, também podemos dizer que Mello fez isso ao trazer dois enredos paralelos – o do narrador Elomar e o do vaqueiro Sertano – e, desse modo, desrespeitou alguns elementos da tipologia narrativa e do próprio gênero literário.

Rosa e Mello têm outros elementos em comum, como o trato de um sertão que reverbera pelas memórias do tempo e do espaço. O uso constante da memória reflete também em seus narradores. Tanto um quanto o outro puxam da mente vivências do passado e como se relacionaram com as poesias do sertão. O ex-jagunço Riobaldo tenta lembrar como foram suas vivências e conta a um interlocutor não nominado; Elomar, por sua vez, rememora seus passos pelas linhas de um sertão cheio de cantoria e viola a três jornalistas que existem fora da bolha de *Sertanílias* e também a uma mulher do Sertão Profundo.

Como toda apresentação de memórias, o enredo passa a ser uma configuração de traços do que o autor pensou, rastros deixados por ele e fragmentos estilizados que o leitor terá que juntar para compreender as metáforas existentes e não cair no equívoco do reflexo real e/ou verdadeiro do autor e misturar ficção com biografia. O narrador autoficcional, entendemos, não tenciona revelar qualquer verdade³⁰ biográfica ao leitor. Este precisa apreender o caráter camaleônico dessa escrita como uma multiplicidade de construções arquitetadas para uma espécie de reflexão do próprio fazer literário, de auto espelhamento e de seus efeitos em ecos e ambiguidades, porque, independente de certo respaldo autobiográfico, é impossível esmiuçar a veracidade dos fatos em uma construção que se projeta como o mito de si mesmo para se deixar um “testamento” literário.

Durante a primeira entrevista, questionado sobre suas influências e se teve alguma herança do Rei do Baião, do Rei do Ritmo ou do Rei do Frevo, respectivamente, Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e Capiba, Elomar nega que já os conhecesse e diz que, por morar na roça, tudo demorava a chegar. Por isso sua

estrutura primária formada a partir dos cantos eclesiásticos do hinário protestante e das trovas de cantadores e rapsodos errantes em casa de meus pais, no São Joaquim. É claro que a partir da primeira mocidade comecei a ter conhecimento de outros compositores e poetas não só brasileiros como europeus e aqueles outros da Antiguidade clássica greco-latina, mas sempre de linhagem culta (Mello, 2008, p.36)³¹.

Ao falar sobre sua raiz pelos ensinamentos eclesiásticos, pelas trovas de cantadores, pela poesia clássica, europeia e brasileira, Mello ratifica os elementos que quer espelhar sobre si e sobre suas obras assim como endossa como deve ser visto o seu *testamento*. Entretanto, não se fecha para outras possíveis leituras e

³⁰ Além de o narrador ser também um personagem de ficção e não a representação fiel do autor, Doubrovsky ratifica que independente das referências de verdade sobre o autor intra e extratextualmente, o que temos em um texto é a mais pura ficção. Nem mesmo o autor terá domínio de sua escrita ou do que foi verdadeiro, imaginado, pensado, esquecido ou acrescentado.

³¹ O autor confidenciou à pesquisadora que teve muita relação com o protestantismo desde cedo com sua avó materna, dona Maricota, senhora muito rigorosa. Com sua avó paterna, dona Neném, teve os primeiros contatos com as festas e os saraus.

possibilidades; afinal, suas cantigas, suas óperas, suas antífonas, seus ensaios ou seus romances de cavalaria são performances de quem ele é e/ou como gostaria de ser visto, mas, em especial, são constructos ficcionais.

Tal espelhamento performático pode ser compreendido de várias formas se estabelecermos diálogo com Philippe Lejeune³², o primeiro a fazer uma espécie de trajetória da autoficção. Pela metáfora da peça em cinco atos, ele destaca cinco datas importantes para os estudos sobre autoficção, e elas se delineiam assim: Primeiro ato (1973) – Explicação do conceito de “pacto autobiográfico” pela homonímia entre autor e personagem; Segundo ato (1977) – Publicação de *Le Fils, de Serge Doubrovsky*, com textos que relacionam a definição de autoficção à psicanálise; Terceiro ato (1984) – Ampliação e afrouxamento da definição doubrovskiana para outros textos por Jacques Lecarme; Quarto ato (1989) – Definição de autoficção alongada tanto para a forma literária quanto para o conteúdo por Vicent Colonna; Quinto ato (1991 – 1992) – Conceituação do termo e questionamentos sobre o mesmo por Lejeune no colóquio *Autofictions & cie*.

Para depreendermos melhor as nuances do conceito que aplicamos nesta pesquisa, nos debruçamos no livro *Ensaio sobre a autoficção* (2014), em que Jovita Noronha reúne e traduz textos de relevância para a conceituação do texto autoficcional.

Lejeune, em “Autoficção & CIA. Peça em cinco atos”, lembra que Doubrovsky deu em seu romance o próprio nome ao personagem e isso configura um contrato ambíguo entre veracidade da informação e liberdade da escrita. Sendo assim, “a palavra aparece então num contexto lúdico: uma palavra-valise, que jorrou da efervescência da escrita, imediatamente retransformada. Serve tanto para exemplificar o modo do livro quanto para designar seu gênero” (apud Noronha, 2014, p. 23).

Além do mais, no ensaio “tipologia da autoficção”, Vicent Colonna³³ afirma que o modelo de Doubrovsky é apenas uma das manifestações possíveis, deixando

³² Lejeune apresentou os passos da autoficção pelo seu olhar, em 1992, na abertura do colóquio *Autofictions & cie*, na Universidade de Nanterre. O teórico se destacou por discernir de maneira clara textos considerados próximos como os seguintes: diário íntimo, autobiografia e memórias.

³³ Vincent Colonna defendeu, em 1989, sua tese de doutorado que, em 2004, foi editada e virou livro com o seguinte título: *Autofictions et autres mythomanies littéraires*.

de lado a forma narratológica e focando em outros três elementos: obra, história e efeito. Para Colonna, há a autoficção fantástica, a autoficção biográfica, a autoficção espetacular e a autoficção intrusiva.

A autoficção **fantástica** estaria ligada à invenção de uma vida para o próprio escritor; logo, ele estaria no centro do texto, como herói, mas indiferente à verossimilhança, transformar-se-á em um personagem extraordinário, um objeto estético. A autoficção **biográfica**, no que lhe concerne, aproxima-se do romance autobiográfico, pois se fabula a existência textual tomando os dados reais como ponto de partida para se modelar uma imagem literária.

Por sua vez, há a autoficção **intrusiva**, também chamada de autoral, em que o narrador-autor não participa ação narrativa como personagem. Ao não fazer parte da narrativa propriamente dita, o narrador pertence ao campo dos comentadores e contadores de histórias. No mais, há a perspectiva da autoficção **espetacular**, em que o autor não é elemento central e só se apresenta em certos momentos como um espelhamento de reflexão.

De certo modo, porém, Elomar acaba por justapor os quatro tipos de autoficção destacados por Colonna, uma vez que tanto Elomar narrador quanto Sertano têm características do escritor Elomar, advindas tanto da realidade quanto do que Elomar criou para si e sua imagem divulgada e projetada pela mídia. Na narrativa, Elomar e Sertano falam sobre si, suas convicções políticas, sociais e religiosas, tecem comentários contra o estrangeirismo, exaltam o dialeto catingueiro, e, às vezes, refletem sobre suas próprias vidas e andanças pelo sertão.

Apesar de ter certa aproximação de todos os tipos de autoficção mencionados por Colonna, as duas últimas são as que mais se apresentam na narrativa estudada. Da autoficção espetacular, o escritor de *Sertanílias* depreende o intento de o autor virar personagem de sua própria ficção pelo procedimento refletor. A metáfora do espelho afigura-se como o recurso empregado por Elomar em *Sertanílias*, pois ali se apresenta um reflexo do autor do livro dentro do próprio livro, além das várias menções metapoéticas de textos outros e do próprio livro, como se pudéssemos acompanhar as notas de rodapé feitas por Elomar.

A autoficção intrusiva também é significativa para os estudos sobre *Sertanílias* pelo fato de haver sempre uma separação entre as cenas em que Elomar

aparece falando e as de Sertano cavalcando sertão a dentro. Fortuitamente, deixamos de ver o desenrolar das cenas de Sertano rumo aos irmãos para ouvirmos o autor falar, em seu duplo narrativo, sobre outras obras feitas por ele, a identidade construída para o Sertão Profundo, a negação à modernidade, dentre outros. O recurso usado de uma câmera que se aproxima e/ou se afasta das botas do narrador e do protagonista serve como uma linha divisória entre as incursões feitas por Elomar e a narratividade que circunda a imagem do protagonista Sertano, assemelhando-se à metalepse de Gérard Genette.

É valioso lembrar que a metalepse é um recurso narrativo autorreferencial que, de certo modo, tende a desestabilizar a distinção dos níveis narrativos, já que poderá estimular reflexões sobre o processo narrativo, assim como o realizado por Elomar. Inclusive Jacques Lecarme³⁴, no ensaio “autoficção: um mau gênero”, afirma que a autoficção é o espaço em que o personagem é o *alter ego* do autor e ratifica ainda o que Genette chama de “autoficção tolerável”, a qual o autor finge entrar em sua própria ficção através da metalepse.

Serge Doubrovsky, em “o último eu”, lembra que cada escritor deve encontrar e/ou inventar a escrita de si mesmo. Para ele, quando o autor rememora a si mesmo na narrativa, reinventa a própria vida. Outrossim, chama-nos atenção para o fato de que

os clássicos o faziam à sua maneira, em seu estilo. Os tempos mudaram. Não se escreve mais romances da mesma forma que nos séculos XVIII ou XIX. Há, entretanto, uma continuidade nessa descontinuidade, pois, autobiografia ou autoficção, a narrativa de si é sempre modelagem, roteirização romanesca da própria vida (apud Noronha, 2014, p. 124).

Tanto a modelagem quanto a roteirização da própria vida se adéquam perfeitamente à narrativa em estudo uma vez que o autor cria uma narrativa juntando metaficção e autoficção em um texto preparado como um roteiro para cinema. *Sertanílias* é um “textamento”, e, para a execução desse projeto, Elomar se utilizou de vários mecanismos. Destacamos quatro elementos basilares para a

³⁴ Lecarme também se apresentou, em 1992, no colóquio da Universidade de Nanterre.

construção desse plano autoral: as entrevistas, o formato de roteirização, a metaficção e a autoficção,

Como o romance é um “testamento”, só a metaficção não resolveria. Elomar não só fala sobre sua produção. Quando ele insere uma personagem com o mesmo nome e tece comentários sobre outros autores, outras produções e sobre o caminhar da própria narrativa, ele se afirma como seu próprio interlocutor e, de certo modo, revisor do que escreve. Assim como quem deixa um testamento para seus entes queridos, Elomar deixa um “testamento” para seus leitores.

Pela metaficção, o autor apenas deixaria um compêndio ou um compilado de textos seus e ele poderia fazer isso, por exemplo, deixando-nos uma autobiografia. Mas a “autoficção **não é** um relato retrospectivo como a autobiografia pretende ser. Pelo contrário, ela é a escrita do **tempo presente**, que engaja diretamente o leitor nas obsessões históricas do autor” (Faedrich, 2014. p. 22).

Sertanílias: Romance de Cavalaria não se configura como mera recapitalização das histórias vividas pelo autor, mesmo que o narrador e o autor tenham a mesma identidade onomástica, pois não se trata de uma autobiografia. Além do mais, conforme descrição da capa, o texto deve ser lido como romance, mas não um romance por si só, já que a autoficção é um gênero plural e proporciona a viabilidade de vários outros gêneros e, por conseguinte, abala certos conceitos engessados pela literatura clássica.

No texto de autoficção, o autor tem a liberdade de criar os fatos vividos, reinventá-los e diluí-los. Assim como o Sertão Profundo rompe as fronteiras da temporalidade e do espaço, a narrativa autoficcional adentra nos extremos da realidade e da ficção de tal modo que só o leitor poderá decidir, pelo pacto da leitura, o grau de veracidade possível.

A autoficção, assim como a lírica moderna, desprende-se do sujeito, despersonaliza-se, mas, contraditoriamente, trata do próprio sujeito, do sofrimento, do trauma, das experiências vividas, que, agora, precisam ser narradas e compartilhadas, “confessadas” – por assim dizer, precisam se tornar matéria do próprio fazer literário, ou artístico, a fim de reunir o conscientemente vivido e apreendido, com aquilo que está fora do nosso alcance, aquilo que não controlamos, o “resto”, o esquecido, que vem à tona em forma de linguagem, transformando-se em objeto palpável através das palavras (Faedrich, 2014, p. 51).

É exatamente graças ao estilhaçamento do sujeito que é possível que esse mesmo sujeito vire parte do próprio valor artístico e de um projeto de memória textual que só poderia ser tangível pela palavra. É dessa consciência da instabilidade do sujeito que melhor se floresce a autoficção, pois o escritor se mostra como um inventor da própria vida.

Pela autoficção, Elomar deixa pistas, a partir de suas leituras e dos jogos dúbios, de como criou o conceito de Sertão Profundo e a bolha espaço-temporal que é *Sertanílias*. Pela autoficção, consegue desfocar-se de si para focar na palavra. O cerne não é ele de fato, mas o texto e sua construção ficcional. Elomar inventou para si uma personagem e uma identidade que não sobreviveriam no sertão de fora, apenas em *Sertanílias*. Lá, morre Elomar – escritor e compositor baiano – e nascem Elomar, Sertano e tantos outros que só têm voz dentro dessa narrativa híbrida contemporânea. Sobre esse gênero, no ensaio “Autoficção é o nome de quê?”, Phillippe Gasparini expõe:

Partirei da hipótese de que a autoficção é o nome de um gênero ou de uma categoria genérica. E que esse nome se aplica, em primeiro lugar e antes de tudo, a textos literários contemporâneos. Essa hipótese me parece ser, ao mesmo tempo, a mais fecunda do ponto de vista da poética e a mais conforme à gênese do conceito de autoficção (apud Noronha, 2014, p. 181).

Sendo assim, o termo autoficção acaba por trazer em voga a questão da teoria dos gêneros e também a noção de literariedade, quiçá cria uma querela entre história e ficção, porque tudo dependerá dos pactos de leitura que cada leitor terá com o processo elomariano. Em suma, o leitor não faz apenas completar as lacunas em branco em um texto autoficcional; também executa, encena e interpreta, isto é, se transforma em uma espécie de coautor que pode recriar e/ou transformar o texto em algo de seu pertencimento. Ainda que muitos associem a autoficção ao gênero autobiográfico, enquanto este não tem em sua essência o trato mais apurado da linguagem, aquele dimensiona o próprio fazer literário, ampliando-o esteticamente e linguisticamente.

Não obstante, se o estruturalismo justificou a morte do autor, podemos dizer que a autoficção o ressuscitou, e ele voltou à cena como a figura de um intelectual consciente do fazer criativo. Para Barthes, é a linguagem que “fala” e não o autor; diz que “é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor” (2004, p. 64), ou seja, a enunciação é um processo vazio que funciona sem preenchimentos de lacunas e/ou vazios. Com a autoficção, no entanto, o autor volta, mas não como uma busca pela mera realidade ou pela verossimilhança externa. Há um pacto ambíguo entre o leitor e o autor de uma autoficção, pois o leitor sabe que se trata de uma narrativa ficcional, não da história do autor; entretanto, o romance traz elementos caros a esse e, inclusive, traços autobiográficos, sejam eles verdadeiros ou falseados pela salvaguarda da ficção.

O autor ressurgiu agora adentrando no terreno da ficção, transita entre a realidade e a fantasia, ou melhor, ele não aparece como um reflexo do sujeito empírico ou como detentor de uma verdade textual, mas como parte de um jogo provocativo entre vida e obra, uma realidade inventada e mitificada. Logo, a autoficção será tanto referencial quanto ficcional e o autor/narrador um ser performático, pois enquanto Elomar constrói o texto, constrói a si ao mesmo tempo como a construção discursiva de um mito em uma espécie de mosaico de aparições textuais.

A performance do autor e/ou a espetacularização pela voz do narrador invadem elementos da vida de Elomar, mas também se adentra no espaço público. Faedrich (2014) endossa que muito do intercâmbio promovido pela autoficção vem da ausência de troca de experiências da sociedade contemporânea. Para desviar-se dessa distanciação moderna da troca de saberes, memórias e vivências, o narrador do século XXI traz à tona um prospecto que mistura as vivências empíricas do escritor e a ficção. Elomar, sobretudo, comunica ao leitor o “seu recado” de como deve ser o sertão, ao menos o sertão de sua narrativa.

A autoficção proporciona, conseqüentemente, duas formas possíveis de leitura. Na primeira, tendo ciência do jogo cênico do autor/narrador, o leitor segue as pistas metapoéticas e extratextuais da narrativa; já na segunda, ele pode desprezar tais referências e fazer uma leitura formalista do texto, apenas. Sabendo da importância de ambos, optamos por fazer uma ponte entre essas possibilidades já

que as duas possuem fins estéticos. No primeiro caso, destacamos a autoficção e a metaficção para compreendermos o propósito basilar da produção elomariana e, no segundo, apreendemos o conceito de Sertão Profundo e a ponte entre sertão e mundo medieval.

Se para Lejeune o leitor é primordial para que o pacto autobiográfico funcione, ele também se valida fortemente no jogo autoficcional para que as possibilidades reflexivas se estabeleçam ambigualmente e o “espetáculo” se mantenha.

De outro modo, quando o texto espelha o autor, espelha-o e o transforma em seu duplo fazendo, inclusive, com que o romance autoficcional transborde para a capa assim como para o prefácio, para os paratextos e até para as entrevistas concedidas pelo autor. Outrossim, o narrador se insinua como autor de verdade na tentativa de narrar a si e aos outros, uma vez que mesmo quando autor e narrador têm o mesmo nome, este último será apenas uma possível versão do que está fora do livro ou uma projeção do que o escritor quer que o leitor conheça de si e acaba dando a impressão de que o enredo vai se construindo enquanto o lemos.

Pela autoficção de Elomar – voz autorizada do escritor dubiamente dentro do enredo –, temos a construção do Sertão Profundo cuja identidade não tem delimitação de tempo ou espaço. Há, pelo contrário, uma observação dessas quebras estruturais pertinente aos enredos tradicionais; e, assim como a identidade fragmentária da contemporaneidade, *Sertanílias* apresenta ambientes fronteiriços pela hibridização do gênero textual, tendo em vista as alternâncias no enredo entre as entrevistas de Elomar e o transcorrer de uma ficção levada pelo roteiro que nos guia a Sertão em lugares atemporais e a seres fantásticos.

Em outras palavras, a autoficção na obra em estudo “pode ser, sobretudo, uma atitude crítica da narrativa entre o real e o imaginário” (Prelorentzou, 2017, p. 223), ou seja, uma postura do autor em definir as várias identidades de seu livro. No entanto, devemos nos atentar ao fato de que “na autoficção, um autor pode chamar a atenção para a sua biografia por meio do texto ficcional, mas é sempre o texto literário que está em primeiro plano. Os biografemas estão ali funcionando como estratégia literária de ficcionalização de si.” (Faedrich, 2015, p. 48). Posto isso, afirmamos que a voz literária de Elomar no enredo é mais um artifício literário para

respaldar a identidade em trânsito pelo Sertão Profundo e em plenitude literária; afinal de contas:

As pessoas em busca de identidade se veem invariavelmente diante da tarefa de intimidadora de “alcançar o impossível”: essa expressão genérica implica, como se sabe, tarefas que não podem ser realizados no “tempo real”, mas que serão presumivelmente realizadas na plenitude – na infinitude [...] (Bauman, 2005, p. 16-17).

Essa tentativa de plenitude na obra de Elomar será dada exatamente pela criação de um Sertão Profundo, um espaço dentro do sertão físico e em tempo real, que terá a Lagoa Quadrada como divisor de mundos, tempos e espaços, além da voz autoficcional de Elomar dentro do enredo. Essa lagoa é apresentada ao leitor como um local misterioso de encontros entre seres puros como carneiros, cabras e éguas.

Esse belo espaço que possibilita trânsito a certas personagens, a Lagoa Quadrada, é mais um mecanismo criativo do autor para evidenciar a atemporalidade desse Sertão Profundo, onde vaqueiros e cantadores podem ter voz e identidade reveladas, diferente do que ocorre no sertão tangível. Assim como o constructo do Sertão Profundo pode evitar as polaridades do discurso do patrão, dando espaço para as representações do povo simples e de suas regionalidades em fronteiras, alteridades e fissuras, a autoficção tende a mostrar o leque de perspectivas do autor regional que se utiliza da ficção para mostrar a sua visão sobre elementos dessa regionalidade em uma atitude crítica e também para explanar suas projeções ficcionais.

Em conversa com a pesquisadora, em outubro de 2013, Elomar declarou que criou esse espaço insólito para dar voz a uma identidade sertântica que não tem mais lugar fora de sua trama, no sertão contemporâneo. Ele fez referência a um sertão propício para ser cantado, um conceito de identidade regional criado pelo próprio autor.

O sertão físico, segundo ele, é um sertão “escravo” da tecnologia, da fila, cheia de ordens, de crimes e perversão. Sendo assim, o autor inspira-se no sertão arcaico, próximo ao ideário feudal e cria um sertão dentro do sertão físico; mas, em

outra realidade, ou seja, também não se prende ao conceito homogeneizado do sertão arcaico; pelo contrário, pensa em realidades descontínuas, passagens intersticiais e na dissolução temporal.

No romance em estudo, portanto, não existe uma real linha divisória entre realidade e ficção, entre o passado vivido pelo autor ou pelo narrador, entre o protagonista Sertano e o narrador Elomar. Notadamente, há ambiguidades escritas propositalmente no enredo para que o leitor mais atento desvende ou, ao menos, os contemple. Sobre isso, Faedrich ratifica que

Embora a mistura entre realidade e ficção se encontre também em romances históricos e romances autobiográficos, na autoficção é intenção deliberada do autor abolir os limites entre o real e a ficção, confundir o leitor e provocar uma recepção contraditória da obra. A **ambiguidade** criada textualmente na cabeça do leitor é potencializada pelo recurso frequente à identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista, embora existam variações e nuances na forma como este pacto se estabelece (Faedrich, 2015, p. 57).

Em *Sertanílias*, o recurso da entrevista, junto ao fato de o narrador ter o mesmo nome do autor, corrobora essa aparente construção enquanto lemos. Em vários momentos, o narrador personagem Elomar parece explicar o processo criativo do autor Elomar e faz incursões sobre a construção do próprio enredo e sobre outras produções no transcorrer da carreira do escritor e compositor baiano. Por causa disso, dar-se-á a impressão de que o romance é mostrado ao leitor antes mesmo de pronto, ou melhor, em vários momentos parece que estamos conversando com o autor na cozinha da *Casa dos Carneiros* enquanto ele fala sobre suas ideias entre um gole e outro de café, ação que Elomar costuma realmente fazer quando trata de suas obras com os pesquisadores e/ou malungos que vão à sua fazenda em busca de conhecer mais suas produções, influências e os novos projetos em que Elomar constantemente se debruça.

Imagem 15 – A Casa dos Carneiros



Setembro, 2017

A *Casa dos Carneiros* é uma fazenda situada no povoado Gameleira, Vitória da Conquista, Bahia. Lá, Elomar vive desde a década de oitenta, fez várias composições, escreveu o romance em estudo e o livro de ensaios “A Era dos Grandes Equívocos”. A fazenda virou, em 2007, uma fundação com o intuito de preservação do acervo elomariano, inclusive:

A *Casa dos Carneiros* carrega em si, de certa forma, duas construções entre a vida e a arte: o espaço físico e a imagem poetizada principalmente em “*Cantiga de Amigo*”³⁵. A *Casa dos Carneiros* é o lugar onde Elomar vive, escreve e recentemente virou fundação, mas também é a poesia que se repete entre os malungos. Não há como separar esses dois espaços: A *Casa dos Carneiros* da

³⁵ Na canção que celebrizou a fazenda, o poeta diz: *Lá na Casa dos Carneiros [...]*, dando enfoque ao advérbio “lá” e não se utilizando do advérbio “aqui”. Quando questionado pela pesquisadora de qual o motivo de ser “lá” e não “aqui”, Elomar diz que “quando fez a canção não sonhava nem de longe ter isso aqui. Vi por cima da serra, vi de longe. Pensei: ‘se eu pudesse comprar aquele lugar’. Que lugar lindo! Um lugar para criar carneiros. Então, ficou na cabeça isso. Lutando para comprar. Isso em 70. Até que me chegou a canção ‘lá na Casa dos Carneiros...’, tanto que é ‘lá’ e não ‘aqui’”. Como um vate, Elomar já cantava a sua *Casa dos Carneiros*, antes de sua real existência. Desta última reflexão, principiamos um debate sobre o que é um Aedo, um vate, um menestrel e um trovador.

Canção e a *Casa dos Carneiros*, sua moradia. Para muitos, que nunca foram à fazenda do poeta, mas que gostam das composições, lá sempre será o templo de amor e um espaço de lamentos onde o violeiro teve a amada em seus braços, ambiente perfeito para louvar e pedir que ela retorne. Mas é tudo um só constructo: Elomar, a *Casa dos Carneiros*, a vida e a poesia (Silva, 2014).

No excerto seguinte, Elomar narra como chegou ao Rio Gavião e sobre como passou a conhecer os causos regionais para, posteriormente, usar certos espaços e personas da realidade em suas produções:

Assim que cheguei no Rio Gavião, ali pelos finais da década de 60, do?... Logo fui tendo conhecimento ao ouvir as narrativas de vaqueiros, caçadores, andarilhos, meladores das coisas: serras, riachos, lagoas, riachões e tudo mais ao redor. Serra da Carantonha, Riachão do Gado Brabo, Riachão da Vaca Seca, do Cascavel, Barra do Traíra, Lagoa da Porta, Ôi D'água de Isabé, Fonte de Mãe Purdença, Lagoa do Feijão, Riachão dos Cabilud', ciganos, ladrões de bode onças, todas elas, sussuarana, canguçu-rasteiro, mão-torta onça-caboclo ou tigre e tantas muitas outras coisas e lugares bonitos e emoldurados por bonitos nomes como, por exemplo, Lagoa da Porta. Pois bem, dentre todas as paisagens do sertão, as lagoas sempre me encantaram mais que quaisquer outros acidentes deste belo pedaço de geografia, não sei por que razão; se por serem sempre de águas rasas, sem perigo de morte, um mar pequeno a imensidão do mar sempre me deixou um pouco preocupado, talvez apavorado, quem sabe? Se por serem a ágora de encontro de rebanhos de éguas, gado, cabras e carneiros; bebida de onça e alevantados pelas horas estação de visita do Veado Branco? Não sei! Só sei que, entre todas elas uma se destaca, nem tanto pela forma, mais, pela aura de mistério que, segundo o relato dos vaqueiros, lhe envolve: a Lagoa Quadrada. Contaram-me alguns simplesmente que ela, quando cheia por ocasião das Águas, logo em seguida se esvazia sem ter fendas ou canais de escape no fundo de sua bacia. Já outros falaram de certas livusias, que acontecem às vezes por ali passando, tant faiz de noito cuma di dia, seu dotô (Mello, 2008, p. 09 – 10).

Daí por diante, Elomar passou a criar portais que ligariam os seres reais aos ficcionais. O criador de bodes passou a unir seres do imaginário regional aos que vivem fora dessa quarta dimensão para assim conhecermos o perfil criado por ele, tanto de sua autoimagem quanto da geografia mítica e dos enigmas construídos depois de certas leituras que tivera no transcorrer de suas andanças:

Diante dessas coisas eu naquela quadra, já bem adiantado em certas leituras subterrâneas – me atendo a Hoerbigger em suas referências a Mundos Paralelos, Dobras do Tempo e outras mais hipóteses que científicas avalizam-nos ante a incredulidade de nossos credores que mui raramente aceitam nos depositar sua fé com juro alto que, quando fazem, só o fazem... Compus a canção Na Quadrada das Águas Perdidas, que já começa esboçar um portal, um corredor de passagem entre mundos (Mello, 2008, p. 10).

Consoante manifestado nos fragmentos, o narrador Elomar a todo instante não só fala sobre as projeções do portal construído entre os mundos – real e ficcional –, como relata pontos importantes de leituras feitas e de causos escutados por ele, sempre acentuando isso pelo emprego de uma voz narrativa em primeira pessoa da prefala às entrevistas, marcando sempre pausas típicas de uma conversa que poderia ocorrer entre Elomar (autor) e um admirador de sua obra pelos arredores de sua fazenda enquanto ele mostra as belezas naturais da região.

Imagem 16 – Arredores da fazenda Casa dos Carneiros



Setembro, 2017

As fraturas do texto, as hesitações durante as conversas com os três jornalistas do sertão de fora e com uma mulher do sertão de dentro, além do constante ressaltar do dialeto catingueiro, reforçam inclusive a sensação de um texto inacabado ou, como preferimos, corroboram que *Sertanílias* seja um enredo consolidado pelo pacto ambíguo e autoficcional para desaguar no que temos chamado de “testamento literário”, pois não é só um texto ficcional, tampouco meramente um testamento do autor. A obra é, ao mesmo tempo, uma ficção de retorno e legitimidade da produção de Elomar, mas é também uma espécie de contrato de continuidade do autor mesmo *post mortem*.

2. O narrador e o recurso da metaficção

Não há história sem discurso, assim como não existe apenas a ação feita ou sofrida. Quem relata e como o relato é anunciado também é de grande relevância para a compreensão do texto; logo, o narrador tem grande importância em uma narrativa.

De acordo com Genette, em *Discurso da Narrativa*, o narrador autobiográfico – tendo em vista a biografia real ou fictícia – é uma voz mais autorizada a falar em seu nome que um narrador meramente em primeira pessoa ou mesmo em terceira, o equivalente se afirma sobre a focalização sobre o herói. Lembremos que não necessariamente a narrativa em primeira pessoa implicará em uma correspondência entre narrador e herói como observamos em *Sertanílias*.

O recurso do narrador com o nome idêntico ao do autor serve-nos para o aprofundamento da autoficção, uma vez que teremos uma espécie de narrador autobiográfico que mescla biografia real com fictícia – sendo esta a mais importante –, e assim ascende a metaficção que rememora momentos anteriores à escrita, como em:

Aos vinte eu compunha e escrevia cheio de temores, do erro, do plágio, da repetição... Hoje o faço fluidamente como rolam na senilidade os grandes rios, sereno como voam os urubus e despreocupado como dormem os felinos. E, portanto, aos turbilhões e a botão de sola como o arrebentar dos lírios que povoam os furados após a queda das primeiras Águas no sertão. (Mello, 2008, p. 108–109).

No fragmento, há uma construção do processo de escrita desde as primeiras linhas ao momento da produção do enredo em estudo; desse modo, trava-se uma diretriz de continuidade e evolução, em que os medos de um escritor incipiente se esvaecem e dão vazão para um transbordamento literário, como o é *Sertanílias* e, de forma fluída, consciente e sem amarras daquele escritor dos primeiros anos, Sertano é revelado ao leitor:

Então imaginei um cavaleiro ou cavaleiros que se vão de aqui para acolá, alhures. Constando a viagem de um primeiro galopar, um pouso para descanso e por fim a retomada do segundo galopar até o lugar de destino. Entendendo-se aí os três movimentos do galope (Mello, 2008, p. 29).

Para além desse “narrador autobiográfico”, que fala de si e da construção de seu protagonista, devemos pensar também em outra instância, à medida que Genette adverte ainda que a instância narrativa deve ser pensada em duas partes:

A instância narrativa de uma narrativa primeira é, pois, por definição, extradiegética, como a instância narrativa de uma narrativa segunda (metadiegética) é por definição diegética, etc. Insistamos no facto de que o carácter eventualmente fictício da instância primeira não modifica mais essa situação que o carácter eventualmente «real» das instâncias seguintes. (1995, p. 228)

Nesta tese, os dois conceitos são inescusáveis uma vez que *Sertanílias* possui, de certo modo, duas narrativas em paralelo. Nos segmentos em que Sertano é o protagonista, o narrador afigura como heterodiegético, ou seja, não faz parte da narrativa e, na verdade, quase não temos sua voz, uma vez que ele assume a

função de uma câmera que gira para o foco pertinente, conforme é possível observar no início do capítulo “O Ferrêro”:

Perpassaram um ante espaço todo tomado de pesada tralha férrea pelo chão, pelos cantos, pelas prateleiras sujas imundas, antigas peças, antiqüíssimas armaduras, elmos, cabeçadas, lanças, escudos templários... Teias de aranha, por todos os cantos e tetos. (Mello, 2008, p. 119).

Por outro lado, quando o narrador/personagem homônimo responde às indagações de jornalistas em um jogo de cenas com Sertano, seu duplo protagonista, apreendemos um narrador autodiegético, tendo em vista que narra suas próprias experiências. Desse modo, quando Sertano é o protagonista, podemos dizer que o narrador deve ser considerado como extradiegético – abrindo espaço para os diálogos de Sertano com vários personagens, no outro caso, como intradiegético, em face de o narrador Elomar ser o protagonista do que conta. No que tange esse último conceito de narrador, é peculiar a passagem da voz de Elomar ao término da conversa entre Sertano e Ôra, pois assinala ainda mais a apresentação de narrativas concomitantes e de tempos plurais:

Então, dos olhos profundos de Ôra, disse para os ouvidos atentos dos olhos que Sertano serenamente registrou com muito pesar e dor nos abissais de sua alma em festa, ferida lembrança das coisas, das coisas pretéritas irrecuperavelmente perdidas... Ai de mim que narro essas coisas, desenhos de paisagens a que nunca se deve volver para ver novamente as impossibilidades de um tempo pretérito cravado, apunhalado e enferrujado no coração como um presente de só quem nos odeia e bem algum nos guarda em seus desejos. Assim, Sertano entrou e saiu nodo terceiro mundo de Ôra que habita entre muralhas encravadas no coração do Sertão Profundo. (Mello, 2008, p. 45).

A apresentação de duas narrativas simultâneas e com protagonistas diferentes faz com que a categorização de Genette seja ainda mais subjetiva, uma vez que há um duplo também entre vozes. Para o teórico, é na narrativa de segundo grau – a metadiegética – em que é possível compreender a função explicativa e, por

consequente, “é uma forma que remonta às origens exatas da narração épica, pois os cantos IX a XII da Odisseia, como aliás sabemos, são consagrados à narrativa feita por Ulisses perante a assembleia dos Faleácios” (p. 230-231). Em *Sertanílias*, essa relação também aparece em espelhamento, já que Sertano seria a representação direta de um Ulisses Sertanejo, herói de façanhas por onde passa, e Elomar faz notas explicativas sobre a própria narrativa e processos outros de escritura e influências literárias.

O percurso metalinguístico fortalece uma identidade autoconstruída em que emanam a consciência do autor, as influências, as fronteiras e as (re)criações. Em vários momentos, o narrador fala sobre como foi o processo literário, detalha as características do protagonista vaqueiro, menciona outras produções, faz alusão a poetas e autores de relevância para ele, apresenta frases em latim e cita influxos religiosos:

Foi caminho natural de querer saber das coisas, de aprender através da leitura dos clássicos e sobretudo dos Textos Sagrados na poética essencial de Davi, Isaías Habacuque e por excelência na lírica sublime saída da boca do próprio Deus, o Senhor Jesus. (Mello, 2008, p. 103–104).

É apropriado afirmar que a presença do sagrado aparece fortemente na narrativa e que a inspiração dos clássicos também permeia a obra, já que ao apresentar o protagonista, assim o descreve:

Também, estando até a tampa, cheio de ver esses heróis modernos cloacados pelo cinema enlatado, chato, feio, mesmício, porrista, posudo e despótico, resolvi procurar Sertano, um vaqueiro culto que lê Virgílio, Flaubert e Herculano sem recorrer a dicionários e que sabe das coisas, um bocado delas, que habita mundos de físicas e matemáticas conhecidas e não conhecidas. Rico senhor de terras sem fim, povoadas de rebanhos incontáveis, garimpeiro possuidor de diamantes verdes e azuis, apenas, ainda mais, terrível guerreiro treinado por mestres dos campos de batalha e destemido matador de grandes felinos. (Mello, 2008, p. 11)

O narrador traz um universo criado – uma instância ficcional em amplitude –, onde é factível a convergência entre o bucolismo árcade, o caráter lendário de uma novela de cavalaria, o épico tradicional e a lucidez da profundidade de uma análise psicológica. Tudo isso ambientado no sertão, exemplificado por um vaqueiro leitor de clássicos e evidenciado por uma voz que desmembra partes de um *testamento*; afinal, o discurso artístico trabalha com o inusitado que se propõe a compor um novo quadro artístico e cultural.

Ajuizamos que *Sertanílias* nunca terá unicidade de conceito, visto ter características do gênero literário lírico, dramático, épico e narrativo, já abalizado pelo romance do período moderno, portanto, múltiplo. Podemos afirmar também que consegue unir narrativa e romance, dois polos que se excluíam, segundo Walter Benjamin. Para ele, com o nascimento do romance moderno, deu-se o ocaso da narrativa já que “ele está essencialmente vinculado ao livro” (2012, p. 217). Benjamin endossa ainda que o romance não procede nem se alimenta da tradição oral e o romancista segrega-se; afinal, “a origem do romance é o indivíduo isolado”.

Quando Elomar alterna as cenas fílmicas em que Sertano aparece com falas de um narrador-personagem sempre acompanhado de um entrevistador, essa linha de separação mencionada por Benjamin é descaracterizada. Contrariando a ideia do escritor que se isola para escrever, o narrador – que se coloca como sendo o próprio autor – mostra-se praticamente mostrando o passo a passo do projeto de escritura e evidencia a importância da oralidade: “Vou publicar na íntegra como você fala. E fique sabendo que é muito bonito este dialeto, esta maneira simples de se expressar. Compreendo tudo” (Mello, 2008, p. 210).

Frases como a anterior remontam à tradição oral de narrar em que o narrador retira o que conta das suas próprias experiências. Dito isso, há um jogo entre Anactória e Elomar, uma vez que ela, diferente dos outros entrevistadores, ora entrevista ora é entrevistada. Temos então duas vozes do sertão: a de uma mulher simples, de pouca leitura, e a do homem também daquela terra que escreve sobre o seu chão; ambos se tornam narradores que são acompanhados de uma memória coletiva e comungam da troca de experiências, as quais se emanaram de uma sabedoria do vivido.

Se as melhores narrativas escritas são as mais próximas das histórias orais, muitas das vezes contadas por narradores anônimos, como endossa Benjamin, podemos assegurar que tanto a voz de Elomar quanto a de Anactória evocam os narradores enraizados em seus lugares e conhecem bem a tradição. Trata-se daqueles que têm todo o acervo da vida como uma experiência a ser relatada, como uma dinâmica em que a memória é o maior senso prático de relação artesanal entre o falar e o escrever de narradores natos, possuindo, por conseguinte, a sabedoria do vivido, do experienciado, do ouvido e do trocado, pois é assim que se configura a autoridade de quem tem a palavra em sua essência.

Apesar de o pai de Anactória, repórter conhecido daquele local, ter sido silenciado com a morte por tentar esgotar todas as informações sobre os desmandos daquele lugar, sua filha agora não mais é apenas uma simples voz anônima e abafada. Pai e filha se juntam (mesmo o primeiro já finado) e ecoam pelos tempos, pelas gerações, e a voz vira veículo de conhecimento além das cercanias daquela região, já que agora irá além pelas águas do Rio São Francisco, do Rio Gavião e pelas planícies do Sertão Profundo para florescer em lugares inconcebíveis se conseguissem de fato silenciar a palavra: “a rememoração funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração” (Benjamin, 2012, p. 228). Em *Sertanílias*, rememoram-se as vivências e se intercambiam as experiências durante toda a conversação entre Elomar e os quatro entrevistadores. No mais, o leitor parece fazer figuração como uma personagem que fica ao redor escutando com atenção a troca de experiências igual a como se fazia outrora.

O ensaísta brasileiro Silviano Santiago tem uma visão mais ampla sobre o narrador do que a do filósofo alemão Walter Benjamin. Enquanto para este um bom narrador seria somente o que tem um conselho edificado pela substância do vivido (via de regra pela figura do marinheiro comerciante ou do camponês sedentário), para Santiago, há a possibilidade de três tipos de narradores para dar conta da variedade da narrativa pós-moderna e que têm afinidade com *Sertanílias*.

É apropriado inferir que tanto Elomar quanto Anactória se aproximam da visão de narrador benjaminiano, já que possuem a sabedoria da vivência. Esse tipo de narrador é o que Santiago chama de **narrador clássico**, uma vez que tem como

eixo a narrativa memorialista. O segundo é o **narrador do romance**, aquele que não mais fala de modo exemplar para o leitor, porquanto tende à impessoalidade e é objetivo diante da coisa narrada. Esse segundo tipo pode, cabalmente, ser pensado como o narrador discreto, quase imperceptível, nas partes em que o foco temático são as sagas de Sertano e não a metaficção elomariana. O terceiro tipo, o **narrador jornalista**, só narra para informar. Obviamente, ele não narra as próprias experiências, mas o que ouviu e constatou em algum lugar e horário, conforme verificamos na apresentação dos jornalistas advindos do sertão de fora: Newmanne, João Paulo e Miguel de Almeida, os quais afiguram como repórteres que colhem uma matéria ou, em concordância com Santiago, como aqueles que narram “a ação enquanto espetáculo a que se assiste (literalmente ou não) da plateia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele narra não enquanto atuante” (2002, p. 45).

Sendo assim, não podemos falar em um narrador apenas em *Sertanílias*, porque os três estágios de Silviano são pertinentes na obra. Há tanto o narrador que tem o senso prático, o respaldo da vivência e traz as tradições de seu povo – e é bem verdade que esse sobressai na obra – quanto os narradores que têm a “autenticidade” em decorrência da observação e do afastamento do que está sendo narrado; afinal, “o narrador pós-moderno sabe que o ‘real’ e o ‘autêntico’ são construções de linguagem.

A observação, cara ao narrador pós-moderno, solidifica-se em *Sertanílias* em duas instâncias. Primeiramente, quando aparecem personagens que são entrevistadores e, em segundo ponto, quando já da prefala, sabemos da proposta de roteiro para o cinema. A ficção elomariana também envolve um jogo de olhares entre entrevistado e entrevistador que, ironicamente, alterna-se pela troca de botas e donos delas, quando sai Elomar e entre Sertano ou este sai e torna o anterior com novo jornalista. Enquanto o dono das botas é Elomar, “presenciamos” mais uma espécie de admiração ao mais velho que o “bom conselho” entre experientes, ou melhor:

De maneira ainda simplificada, pode-se dizer que o narrador olha o outro para levá-lo a falar (entrevista), já que ali não está para falar das ações de sua experiência. Mas nenhuma escrita é inocente. Como correlato à afirmação anterior, acrescentemos que, ao dar fala ao outro, acaba também por dar fala a si, só que de maneira indireta.

A fala própria do narrador que se quer repórter é a fala por interposta pessoa (Santiago, 2002, p. 50).

A assertiva de Santiago consolida-se mais, quando observamos o diálogo entre Elomar e Anactória em “muito mais me apraz ouvir teus falares em sertanês que no vernáculo” (Mello, 2008, p. 217). A frase pode ser vista não só como um reflexo da entrevistadora, mas também do entrevistado, já que é sabido que Elomar desde suas canções já elegera o sertanês como dialeto oficial de suas produções. Temos o que Santiago chamou de oscilação entre repórter e romancista, experienciado pela personagem.

De mais a mais, dentro de uma escrita labiríntica e pós-moderna, não podemos pensar apenas em uma narrativa pelo conselho do experiente, pois hoje as narrativas são quebradas e descontínuas, como disse Santiago: “Prontas a recomençar” (2002, p. 54). Assim, o narrador Elomar aparece também espelhado em seu duplo ora como o narrador ao estilo clássico, detentor de vivências, ora como o que se reestrutura pela voz contemporânea do questionamento ou pela câmera que volve entre várias vozes e imagens criando um “elo de simpatia cúmplice entre o experiente e o menos (sustentado pelo olhar que é recoberto pela narrativa) assegura o clima das ações intercambiáveis” (Santiago, 2002, p. 54).

O oximoro existente em um narrador que não se mantém apenas pelo conhecimento do épico ou pelas glórias do passado, mas também pela fala pós-moderna de uma narrativa entrecortada que se hibridiza com o lírico e os causos populares, faz com que seja possível esse jogo entre realidade e fantasia, típicos de uma autoficção que reverbera conjuntamente com a metaficção para que o textamento elomariano seja escrito.

Paradoxalmente à ideia de Santiago de que a literatura pós-moderna existe para falar da pobreza da experiência, inclusive da inófia da palavra escrita enquanto método de comunicação, *Sertanílias* alimenta-se da comunicabilidade entre tempos, espaços, linguagens, paragens literárias universais e regionais, isso sem falar da dialogia com outras produções elomarianas pelo constante uso do metaliterário.

Ainda que os termos “metaliteratura” e “metaliterário” tenham se acentuado e alargado o conceito na modernidade, eles não foram gestados no século XX.

Clássicos do mundo inteiro já faziam uso da metaficção em seus textos, a citar: Laurence Sterne, León Tolstói, James Joyce, Julio Cortázar, Miguel de Cervantes e Machado de Assis. De acordo com Leyla Perrone-Moisés (2016), esse tipo de produção literária tem como os primeiros críticos o norte-americano William Gass e a canadense Linda Hutcheon.

Apesar disso, Perrone-Moisés ressalva:

a linguagem literária já é uma metalinguagem; ela é uma fala sobre o mundo e os homens numa linguagem que tem por base a língua comum, mas não se identifica com esta, nem na forma, nem na função. Além disso, qualquer obra literária é metaliterária, porque pressupõe a existência de obras literárias anteriores. Ninguém é escritor sem ter sido, antes, um leitor (2016, p. 115).

Em *Sertanílias*, além de ficar evidente que não há escritor sem que ele seja também seu próprio leitor ou leitor de outrem, há uma espécie de crítica literária quando o narrador-autor declara preferir uma literatura mais voltada para o épico ou cita leituras de Virgílio, Flaubert, Herculano, Alexandre Dumas, Guimarães Rosa, Ariano Suassuna e outros.

Linda Hutcheon (1991), nome importante da metaficção historiográfica, assevera que sempre uma espécie de autoconsciência serve de base para se repensar e criar uma reelaboração de formas e conteúdos. Nessa perspectiva, a autora entende que verdade e falsidade não devem servir como pontos de partida para o entendimento do que seja ficção. Segundo ela, história e ficção são narrativas próximas separadas pela estrutura e que, pela metaficção historiográfica, tanto o historiador quanto o romancista escrevem entre si e em um conjunto de outros; logo, só existem “verdades” e não uma verdade fixamente definida. Desse modo, não há verdade conclusiva, já que o plural trará sempre o elemento do questionável sob a escrita.

A escrita metaficcional assim denota o próprio processo de construção, pois, diferente da narrativa realista – que se preocupa com a representação verossímil da realidade –, ela será autorreflexiva e se apresenta como um gênero mimético do ato criativo ou, como prefere Hutcheon, trata-se de uma *mimese* de processo e que não deve ser confundida com a *mimese* aristotélica, sendo esta uma *mimese* do produto:

A autorreferencialidade pode parecer uma atitude oposta à da referencialidade, isto é, ao realismo. Em vez de tomar o mundo real como objeto de representação, o ficcionista elege sua representação (a literatura) como tema. Mas como a representação do real sempre foi o objetivo da literatura (mesmo em suas formas fantásticas), centrar-se nessa representação fatalmente leva o escritor a refletir sobre o mundo do passado e a confrontá-lo com o de seu presente (Hutcheon, 1991, p. 61)

Quando o narrador-escritor de *Sertanílias* expõe sobre as primeiras linhas, sobre os medos que tinha no início ou trata da seleção das personagens e das características que dará a elas ou mesmo de como compôs a canção *Na Quadrada das Águas Perdidas* para criar o esboço de um portal entre mundos, endossa-se a premissa de Hutcheon e a assertiva de Perrone-Moisés de que a metaficção parte de um processo mimético. Isso porque, no transcorrer da leitura, deparamo-nos com os detalhes de seleção e escritura antes de o texto chegar às mãos do leitor como uma estratégia de funcionamento.

A categoria metafictícia assume em *Sertanílias* cunho social e ideológico, porque o leitor estará diante de uma narrativa que inclui em si mesma a reflexão sobre o próprio instrumento que será ao mesmo tempo objeto em ação e produto de uma construção linguística. Quando Elomar aponta umas leituras, nega outras, revela influências e cita as próprias obras, verificamos interferências textuais e autoreflexão, estando ele presente ali como o duplo de si mesmo enquanto criador e produtor inscrito ao ponto de citar o livro *A Era dos Grandes Equívocos*, obra sua que seria lançada só em 2016 e que trata da “involução” social dos tempos contemporâneos:

Acontece que no perdido século XX, ou seja, a Era dos Grandes Equívocos - título que dou a um ensaio que estou elaborando a raça humana tida como civilizada foi acometida de uma gigantesca onda de achaques de uma enfermidade até então muito rara: inovar seja lá como seja, Este É O Nome Da Doença (Mello, 2008, p. 66).

O livro de ensaios mencionado no aporte rememora tanto a mão de prosa “criada” pelo autor, quando reafirma seus pensamentos sobre a complexidade ideológica, sociocultural e estética, ou melhor, nessa representação do real, o escritor reflete sobre seu passado e acaba por confrontá-lo com o seu presente, segundo Perrone-Moisés.

A presença desse passado não é diacrônica, Elomar menciona as bases das novelas de cavalaria como pilar para o enredo criado, mas menciona várias outras vertentes e cita obras próprias e personagens já consagradas no passado como é o caso de Naninha, Gabriela, Faviela e Dassanta, por exemplo, sem uma linha cronológica, apenas ao sabor da memória e na relação contextual de como o novo enredo se alinhava.

As personagens de outras paragens elomarianas também aparecem em *Sertanílias*³⁶ e têm interação com Sertano, não apenas nas alusões do narrador durante a mão de prosa com os entrevistadores. Sertano e seus companheiros de estradar escutam o enredo do falso cego pelos acordes de Naninha e, na voz de Dassanta, são apresentados à “Tirana Pastora”. É assim que conhecem as belezas e, conjuntamente, a pobreza do lugar.

Naninha apareceu a primeira vez no disco I de “Cartas Catingueiras”, em o *mendigo e o cantador*, 6º canto. O cancionista possui cinco peças de violão-solo e treze canções. A personagem aparece ainda em “Dos confins do Sertão”, sendo a nona canção de onze desse disco. Há a apresentação do arquétipo do amor proibido entre uma donzela e um rapaz que surge como uma espécie de canção-poema, e, ao mesmo tempo, assemelha-se aos causos da tradição oral em que aparece o falso cego.

A “Tirana da Pastora” faz parte do 3º canto – *Das Visage e das Latumia*, do “Auto da Catingueira”, gravada na própria fazenda de Elomar. Lá Dassanta é apresentada como uma bela pastora que tem uma vida “tirana só de pelejá”, sem ninguém que dê um carinho, cercada de dor, sofrimento e pobreza. Em “Das Barrancas do Rio Gavião” e em “Na Quadrada das Águas Perdidas”, Dassanta também aparece e vira tema dos “cantado” da “fêra”. Na canção *O Pidido*, no primeiro disco citado, Dassanta conta ao marido que, em um dia de feira, um cego

³⁶ Tal como personagens machadianos que aparecem de um romance no outro.

“cantadô” havia dito que ela morreria “ainda em flô”. No segundo disco mencionado, a canção vem com o nome dela e é narrado que ela era tão bela que afrontava a todas, mas a dor a acompanhava e, como uma sombra, a “véa da foice” sempre estava. Depois de sua morte, Dassanta virou uma “fulô roxa”, uma “jaçanã pomba fulô” e um “pássu japiaçoca assú”. Seja como uma flor roxa, uma ave ribeirinha ou um grande pássaro, temos a alegoria fortemente marcada, pois é como se ela fosse um pássaro encantado que revooou entre a terra e o céu.

Outras composições como *Cavaleiro da Torre*, *Acalanto*, *Puluxia Estradeira*, *Clariô*, *O Pidido*, *Cantiga de Amigo*, *Arrumação*, *Campo Branco* e *A Pergunta* aparecem na narrativa citadas por Elomar, Anactória ou algum outro entrevistador, isso quando não é o próprio Sertano a citar canções. Vale lembrar, dessarte, que a metatextualidade é um procedimento de tomada de consciência crítica do autor empírico, pois ela chama a atenção do leitor não só para o artifício daquela ficção como para o processo de criação e retomada de outros possíveis mitos instaurados pelo mesmo autor. A reflexão metatextual, dessa maneira, tem por efeito, ora explícito ora implícito, conduzir o leitor ao aspecto do ato narrativo tanto quanto à reflexibilidade, revelando ao leitor uma espécie de participação no texto.

À vista disso, a metaficcionalidade há de ser associada ao processo de criação de uma obra e ao método de autoreflexibilidade. E, no caso da obra em estudo, há uma intensificação de importância, já que *Sertanílias* afigura como um *textamento*, uma nova concepção no espaço romanesco da literatura brasileira.

3. O duplo espelho da narrativa e a escrita labiríntica de um *textamento* entre fronteiras

O romance resistiu a todas as transformações ideológicas, artísticas e culturais do século XX, diferente do que muitos julgaram que ocorreria. Essa proeza é decorrente da premissa máxima notabilizada por Leyla Perrone-Moisés (2016) de que esse gênero é plástico, capaz de incorporar outros e de server qualquer estilo. Ou, como defende Bakhtin:

O romance como um todo verbalizado é um fenômeno pluriestilístico, heterodiscursivo, heterovocal. Nele, o pesquisador esbarra em várias unidades estilísticas heterogêneas, às vezes jacentes em diferentes planos de linguagem e subordinadas às leis da estilística (2015, p. 27).

A originalidade do romance, por conseguinte, corresponde ao seu valor plural e à heterogeneidade dialógica estilística, principalmente quando tratamos do romance contemporâneo. A palavra é o objeto do romance, e esta aspira às significações sociais e ideológicas sobre o mundo como um estado de espírito em linguagem, ou melhor, uma combinação de estilos e linguagens, uma mediação de existências. No caso do *corpus* em estudo, esse princípio é ainda mais profundo e complexo.

Sertanílias: Romance de Cavalaria inicia já em uma estrutura diversa das habituais narrativas e, de certa maneira, isso provoca o leitor a seguir pelos labirintos da escrita elomariana. Logo após a prefala, há a ilustração de “Sertano e Russo Pombo” seguida pela “grande abertura”, a cena um, em que o leitor se depara com ambiente do enredo; na sequência, a cena dois, a câmera anuncia que vem um cavaleiro a galopar na curva do rio e, a terceira, na qual temos as primeiras linhas da descrição física do cavaleiro-vaqueiro.

Isso já seria o suficiente para apontar a escrita como sinuosa deste cunho estrutural. Todavia, não se trata apenas de um romance de cavalaria em cenas como no cinema, mas igualmente estamos a falar de um romance regional em que o autor também se projeta dubiamente com sua escrita. Ademais, na parte medular da trama, o narrador é suprimido e substituído pela câmera, por rubricas, discurso direto entre as personagens, como nos capítulos “Ferrêro” e “O Justo”. Temos, então, duas cenas em evidência: a de Sertano e a de Elomar.

Este aparece na própria narrativa – pela voz de um narrador/roteirista – sempre em momentos distintos dos de Sertano; logo, as personagens que mais aparecem no enredo não se encontram, e, de certo modo, duas tramas são formadas em paralelo, o que acaba por gerar a possibilidade de dois protagonistas.

Do ponto de vista da narrativa, o personagem principal é Sertano, vaqueiro que anda pela caatinga para trazer para perto de si seus irmãos escravizados e, no caminho, mostra suas verdades religiosas, culturais e regionais. Nesse caso, temos um narrador aparentemente onisciente e observador, quase apenas o tripé da câmera.

Do ponto de vista da linguagem, entretanto, se é que podemos assim dizer, temos a conversação de Elomar, outrora narrador e agora protagonista de sua própria arte e tecedor de comentários que rememoram sua poética e suas vivências. Elomar, enquanto voz ficcional do texto, dialoga com quatro repórteres a respeito da criação do livro, de outras produções e sobre o espaço identitário do Sertão Profundo. Nesse ínterim, temos mais um artefato analisado entre as verdades instituídas pela identidade desse sertão que rompe fronteiras entre a realidade e a criação: as entrevistas/diálogos.

Na prática, Elomar se projeta na narrativa como um intelectual que trata do universo catingueiro – dos costumes do povo à estética literária – sem abandonar as ingerências de fora desse ambiente desde que se adéquem às convicções criadas para o sertão de dentro, como é o caso de cânones universais citados no transcorrer da trama.

À vista disso, é conveniente mencionar que esse narrador/personagem homônimo cumpre o papel de esclarecer elementos que fazem parte do *textamento* litero-musical do autor Elomar elencando as autenticidades da terra, dos trabalhadores braçais, dos lavradores, dos vaqueiros, dos peões, dos tropeiros e dos cantadores iletrados que vivem sem a proteção das leis, muitas vezes regidos apenas pela esperança de que a lei divina floresça por aquelas paragens inóspitas. A voz dele na narrativa é a deliberação não só da própria escrita, mas das crenças dos sertanejos silenciados; conseqüentemente, seus diálogos assumem o duplo espaço da linguagem de falar de si, sobre si e sobre o outro.

Desse modo, há duas sagas a serem compreendidas: a de Sertano e a de Elomar. A de Sertano é encorajada pelas aventuras constantes na tentativa de salvar seus irmãos e é marcada por seres ambíguos e ambientes enigmáticos. Enquanto segue o seu propósito, o cavaleiro semeia diversas vezes a pauta da força e da fé cristã. A saga de Elomar, por sua vez, é a de elencar as substâncias que

embasaram sua arte e alicerçar ainda mais os elementos que fizeram e fazem parte da linguagem elomariana em verso e em prosa.

Temos a percepção de que há duas narrativas que se alternam na mesma intenção em que se completam; verifica-se o expediente labiríntico entre o romance de cavalaria, o romance regionalista, o pré-roteiro de cinema e a entrevista, ou seja, a tessitura da trama é realizada a partir de um processo interdiscursivo. Na prefala, temos a assertiva de que o romance é entrecortado por entrevistas de “poetas-jornalistas cúmplices, ao mesmo tempo em que é urdido numa forma levemente roteirada para cinema [...]” (Mello, 2008, p. 13). Isso faz com que, em várias circunstâncias, o foco narrativo seja deixado de lado e seja substituído pelo roteiro.

Não estamos, certamente, tratando aqui apenas de uma proposta de roteiro de cinema que viraria, posteriormente, um romance. Não há uma substituição de fato, mas quase uma alternância entre narrativa e metanarrativa em que, pelo atributo dos diálogos entre o narrador-personagem e seus entrevistadores, o autor se faz presente na confecção do enredo e evidencia certos pontos de vista, sendo assim mais um mecanismo/método para certificar o textamento literário.

É válido lembrar que *Sertanílias* é um livro fruto do século XX – mesmo o autor negando as modernidades trazidas pelo seu tempo –; e foi no “fim do século XIX, início do XX, [que] datam a implantação da luz elétrica, do telefone, do avião etc. No meio das máquinas todas, o cinema será um dos triunfos maiores do universo cultural” (Bernardet, 2012, p. 15). Pelo cinema, ainda de acordo com Bernardet, a arte e a técnica juntam-se para realizar o que ele chamou de “sonho de reproduzir a realidade” (Bernardet, 2012, p. 16). E mais: há a possibilidade de multiplicação.

Tanto realidade quanto multiplicação podem ser compreendidos como elementos caros à produção do texto em análise. Afinal, um concerto de Elomar, uma mão de prosa, uma peça ou qualquer outra atividade apresentada por ele terá sempre o valor uno da exibição e a seletividade dos presentes, mas o filme poderá ser reproduzido infinitas vezes. Mais do que isso: imensuráveis vezes “ouviremos” Elomar contar como criou Sertano e o Sertão Profundo, assim como rememorar vivências, leituras e outras influências suas. Além do mais, o próprio Elomar justifica que a linguagem discursiva híbrida é também um projeto seu, já que o livro poderá

virar depois uma narrativa cinematográfica e ir para as telas de cinema; por isso, já deixa a câmera apontada para as paragens que quer a melhor cena e o melhor lance:

A câmera não só se desloca pelo espaço, como o recorta. (uma paisagem) ou restritos (uma mão). O tamanho do fragmento recortado depende da posição da câmera em relação ao que filma e da distância focal da lente usada. O recorte do espaço e suas modificações de imagem para imagem constituem, hoje, um elemento linguístico característico do cinema. Recortar inclusive o corpo humano: o que hoje nos parece natural e óbvio, não era nem um pouco no início do século (Bernardet, 2012, p. 38).

Os deslocamentos e os recortes, segundo Bernardet, são importantes para que se possa entender algumas características. O prolongamento de um plano ou o posicionamento de um movimento panorâmico também indicam certa proposta, já que o ângulo em que a câmera está posicionada assume uma relação proeminente do que deve ser exibido e, logicamente, observado, já que o ritmo e a cadência direcionam a visão do espectador dando a ele possibilidades e impressões.

Nas cenas introdutórias, dois elementos têm grande visibilidade: o panorama e o recorte. Na primeira cena, há o cenário:

Manhã de sol. Do topo da Serra dos Pombos na rodovia Conquista – Brumado, a câmera apanha nos confins da Chapada Diamantina, chamando para si as lonjuras de trinta léguas, deslocando-se numa velocidade média até chegar lá, no leito seco de um rio (Mello, 2008, p. 16).

Há a dissimulação de um narrador que parece ser passivo, meramente observador, mas que, posteriormente, o leitor notará ser muito presente na “narrativa paralela” em conversas metaficcionalis e autoficcionalis, passando a ser a personagem centralizadora da voz. Nas cenas iniciais, por exemplo, transparece que o narrador é substituído por uma câmera que ora revela um panorama do lugar, conforme o fragmento destacado acima, ora faz um recorte do protagonista como na segunda cena:

No nível da areia no leito do rio, no jusante, montada de dentro de uma vala, ao rés do chão, a câmara apanha no final, lá longe na curva, um cavaleiro que galopa em marcha de cruzeiro. Ao aproximar-se, o cavaleiro passa de largo, ao lado, sendo apanhado então pela câmara de costas, até ao longe na outra curva do rio, a montante (Mello, 2008, p. 16).

Nessa cena, Sertano já aparece, mas ao longe e de costas, fazendo com que vejamos não só o protagonista, mas também o cenário. Na terceira cena, a “câmara evita filmar-lhe de frente” ainda, pois o roteirista adverte que prefere esquivar-se do *plano fechado (close-up)*, uma vez que não se quer revelar a fisionomia do protagonista e, em contrapartida, panteia uma imagem “situada no pátio do chiqueiro da sede das Duas Passagens [...]” (Mello, 2008, p. 16).

Do ponto de vista do enquadramento da câmara temos, respectivamente: [CENA I] *plano geral (long shot)*, ângulo aberto com predominância da ambientação; [CENA II] *plano médio (medium short)*, em que a figura humana ocupa parte considerável do cenário havendo certa movimentação; e, [CENA III] *câmara baixa (contra-plongée)*, pois vemos a cena de baixo para cima, como se a câmara estivesse deitada, dando certo ar de superioridade aos aspectos de Sertano, mesmo que nunca 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 anoitecer (Mello, 2008, p. 18-19).

O fato de Sertano aparecer sempre de forma misteriosa traz mais um duplo na narrativa. O protagonista assume, ao mesmo tempo, a carga de um vaqueiro que conhece o seu chão, mas também recupera a imagem do cavaleiro medieval, propagador da doutrina cristã e do discurso de redenção. Inclusive há vários duplos intercambiáveis desde Elomar (autor/entrevistado/entrevistador); Elomar X Sertano; Sertano cavaleiro medieval X Sertano vaqueiro; Sertano X sócia.

Nos momentos em que Elomar é o personagem central, ele se investe da imagem do próprio autor e quase sempre será substituída pela de Sertano para que o enredo volte a ser focado nas andanças do protagonista e o inverso também:

Câmera de frente para o jornalista Newmanne, apanhando Elomar, deitado no caticlínio, onde e na mesma posição em que estava Sertano. E apanhando a mesa com toda a tralha de música, instrumentos, partituras etc. pelas costas, mostrando as botas, com os pés estirados (Mello, 2008, p. 27).

O entrevistado agora aparece recostado no catre na mesma posição em que estava o vaqueiro que, há poucos instantes, tinha se questionado se merecia descansar enquanto nem sabia do paradeiro dos irmãos. Ao observar esse jogo da câmera apontando ora para Elomar ora para Sertano, os quais sempre aparecem no mesmo lugar, alternadamente, é possível inferir que Elomar, enquanto personagem, não é apenas a duplicação ficcional do Elomar de carne e osso, mas também a duplicação ficcional do protagonista da história. Não há uma separação clara entre as ações de Sertano e as entrevistas de Elomar, excetuando pela posição da câmera, ou seja, há uma contiguidade tanto espacial quanto poética entre Sertano e o Elomar ficcionalizado, sendo que aquele é uma espécie de extensão e/ou continuação deste.

A duplicidade de Sertano enquanto vaqueiro e cavaleiro é, como defendemos, uma marca de Elomar imbricada nos ideários da cavalaria medieval que se sobreporiam nas características do protagonista. A relação entre Elomar e Sertano reitera-se pela passagem da câmera por eles: “ao começar este parágrafo, a câmera divaga pelos currais, apanhando gado, peões, campos até se esbarrar em Sertano já recostado no lugar de Elomar, na mesma posição, com ênfase nas botas [...]” (Mello, 2008, p. 38 – 39).

Fica patente, portanto, que Elomar (narrador/entrevistado/entrevistador) – reflexo ficcional do próprio autor que escreve seu *testamento* – também se espelha em Sertano, que é, ao mesmo tempo, herói de um sertão mítico, mas anti-herói por não seguir os moldes dos romances nem do cinema e representa a súpula de todas as propostas autorais do escritor baiano.

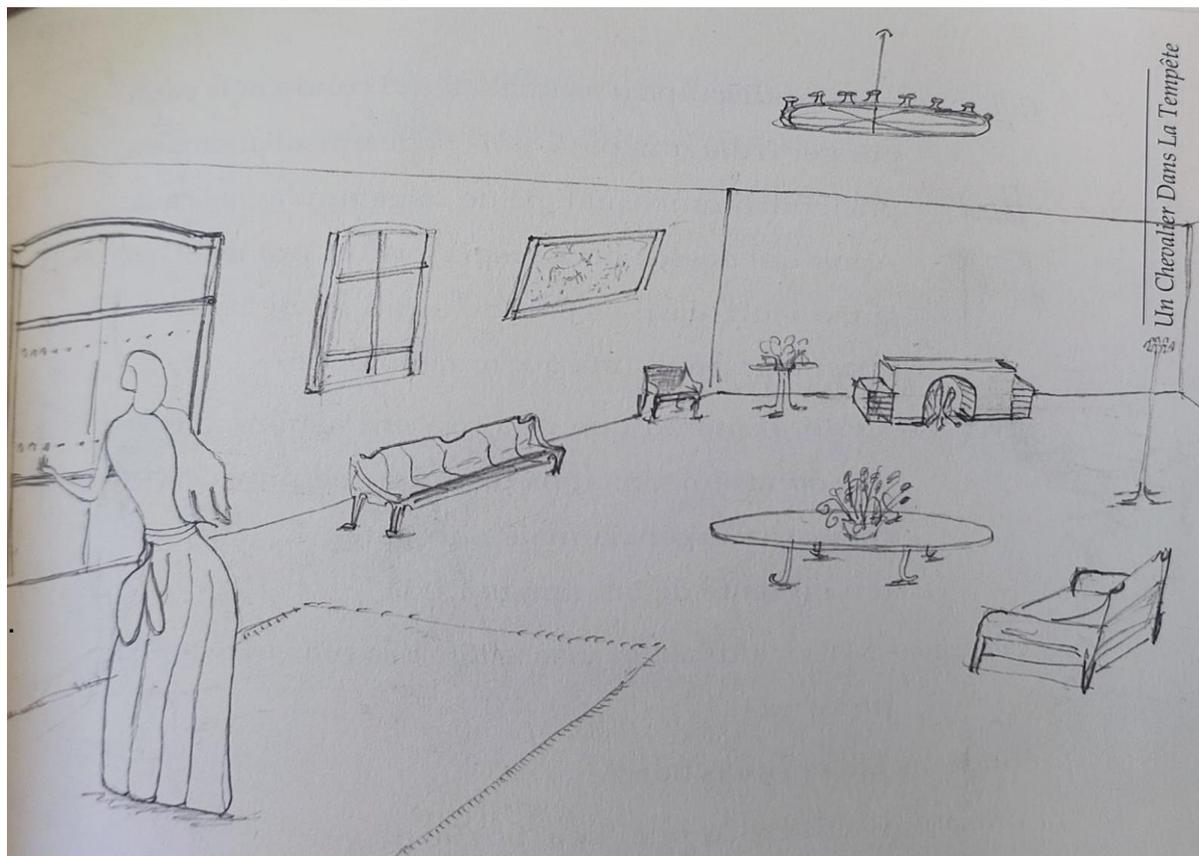
Dessa forma, sai Elomar do quadro autoficcional para entrar Sertano quase como uma consequência metalinguística desse projeto textamentário, o que se repete em vários momentos como um espelho que se estilhaça e deixa suas partículas por vários pontos. A metonímia das botas é significativa não só por ser parte da indumentária de um vaqueiro, mas também por Elomar (autor) fazer uso desse elemento fora da narrativa. É uma simbiose entre a pena do escritor pela linguagem e os rastros pelas botas das personagens em foco por uma câmera que, não aleatoriamente, volve a lente ora para um ora para outro.

O duplo de Sertano, por sua vez, é um sócia sem nome, um cavaleiro que aparece em meio a uma noite de tempestade à procura de um abrigo na casa de uma dama, aparentemente sozinha. O capítulo “*Um chevalier Dans La Tempête*” é assim iniciado:

Do lado de fora belo e estranho cavaleiro, uma espécie de sócia de Sertano. Só com uma diferença montando um fogoso corcel negro e sem portar qualquer tipo de arma na noite tempestuosa, raios trovões um após outro. 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 (Mello, 2008, p. 93).

Obviamente, pelo adiantado da hora e por não conhecer o homem, a senhora fica desconfiada e não abre a porta: “bandidos vagam às escuras / da noite à procura / de quem fazer mal (Mello, 2008, p. 90). Quando ele diz que não deve temê-lo, a moça o adverte que “em forma de anjo os demônios / com ardis mais medonhos / nos tentam enganar [...]” (Mello, 2008, p. 90), isto é, o cavaleiro se coloca como um indivíduo confiável, mas ela, assombrada, não se convence da boa intenção do rapaz se pronunciando pelo discurso também duplo em um desdobramento entre o bem e o mal pela relação anjo X demônio.

Imagem 17 – Tormentas em noite escura



Fonte: Mello (2008, p. 93)

Finda a chuva, o sócia de Sertano diz que vai embora e que se deve assentar nos anais que ela negou guarida a um viajante mesmo durante uma tempestade como aquela. Arremata ainda sua queixa fazendo alusão a Fé, Esperança e Caridade. Mas seria ele mesmo o mensageiro de Deus ou um enviado sombrio, um anjo das trevas que, ao não conseguir o que queria não faz uma queixa, mas uma ameaça?

Sendo o sócia de Sertano belo e estranho, teria também o protagonista tais características como uma parte sua estilhaçada ou seria ele o oposto dos referidos atributos? Ao saber que o sócia, diferente de Sertano, aparece no breu de uma noite chuvosa cavalcando em um corcel negro desarmado, é fácil depreender que ele se origina e se lança como o primeiro, mas posteriormente projeta-se com autonomia e desloca-se da identidade primeva, mantendo-se como uma representação do seu

lado negativo, o polo oposto do protagonista. Inclusive, em nenhum momento eles se encontram já que “finda a tempestade, o cavaleiro se retira na escuridão da noite e Sertano e os companheiros pousam por ali mesmo na rancharia [...]” (Mello, 2008, p. 93).

Assim como Russo Pombo, Coronel – o corcel negro – também leva o homem “através de tempos espaços e eras” (Mello, 2008, p. 90) em peregrinações pelo Sertão Profundo. Ambos possuem uma espécie de atemporalidade mítica, mas diferente do primeiro, este tem medo do trovão e do barulho dos raios. A duplicação do corcel solar por um que aparece à noite e com sobressaltos nunca direcionados ao animal de Sertano, evidencia que homem e animal são, na verdade, antagonistas em simbologia e atitudes.

Os animais reagem de forma diferente em uma tempestade, e os seus donos também têm procedimentos distintos em suas andanças. Sertano e seu sócia podem até possuir semelhanças físicas, mas são antagônicos em seus atos. Enquanto Sertano se abriga em uma rancharia, seu sócia insiste em entrar no casarão de uma mulher sozinha à noite, ou seja, a duplicação do protagonista é feita como um espelho que mostra a oposição de si mesmo, o seu contrário.

A presença do duplo não é algo da literatura pós-moderna, embora possamos compreender novas possibilidades de apresentação e que nos romances contemporâneos o duplo largamente se expandiu. Há diversas manifestações e trajetórias, uma vez que o duplo é intrínseco, inclusive, às raízes míticas e mitológicas. Sabendo que a palavra é pulsante, viva e multifacetada, é necessário ter ciência que a noção de duplicidade também muda conforme a época, o contexto social e o gênero em que se apresenta.

O duplo pode ser alcançado na análise do mito de Narciso que se duplica pela imagem espelhada na água e é o encantamento por essa duplicidade que o leva à morte. Esse mesmo duplo, em espelho, pode representar a crise do “eu” como personalidade ou, paradoxalmente, afirmar uma espécie de alter ego criativo.

Se o ser humano por si só já é a própria alteridade, ele também já será cercado de reflexão acerca do duplo. Ademais, os desdobramentos do sujeito e as questões da sombra sempre foram observados de maneira supersticiosa; por isso, depreendemos esse duplo desde narrativas judaico-cristãs e crenças a

autobiografias, autoficções e, ainda mais, passar pela hermenêutica filosófica, psicologia e fortemente pelo gênero fantástico.

Como a inversão, tema frequente em simbolismo. Aparece como dupla imagem quanto à cor (positivo-negativo), como dualismo simétrico ou como sistema binário sobre um eixo horizontal, e neste caso o sentido simbólico alude à ambivalência de uma forma ou existência dada, porque o símbolo expressa sua situação sobre ou sob o nível médio. A duplicação é também, como imagem no espelho, um símbolo da consciência, um eco da realidade. Numericamente corresponde ao dois e, portanto, ao conflito (Cirlot, 2005, p. 217–218).

A ambivalência traz uma partilha de identificação entre o “eu” original e sua “cópia”, pois seja pela modalidade positiva ou negativa, ela é uma simbologia consciente, mesmo que em enfrentamento e apesar de cada um ter existência parcialmente autônoma. Elomar (narrador) é uma espécie de duplicação de forma positiva de Elomar (autor), tal como Sertano o é. Nesses dois casos, há uma afeição entre imagem refletida e reflexo projetado desde as características ideológicas às botas que se sobressaem aos “olhos” da câmera. O sócia de Sertano, em contrapartida, seria a representação negativa, assim como o Corcel negro é de Russo Pombo, pois há uma contraposição nítida nessas representações.

O *DUPLO* enquanto extensão do sujeito (*DUPLO endógeno*) e seu perfeito desdobramento, partilha com estes traços evidentes que exaltam esse seu estatuto de “sombra”. Estabelece-se entre ambos uma relação de harmonia e cumplicidade. O inverso também é possível, se o *DUPLO* gerado a partir de um sujeito permanece enquanto seu contraste, confirmando-se uma relação bilateral de adversidade e oposição. Em ambos os casos, parece notória a noção de que o *DUPLO*, tendo tido a sua gênese em um sujeito determinado, sendo uma cópia do mesmo, uma mimese, não pode desfrutar do mesmo estatuto ontológico subjacente ao “eu” a partir do qual se originou (Cunha, 2009, s/p).

Desse modo, para haver um duplo, é necessário um “eu” original, pois o “outro” apenas se ergue a partir desse primeiro como uma duplicata de extensão. Vem à tona o duplo endógeno quando há a negação do primeiro, sombra ou

fantasma dele, como é o caso do corcel e do sócia de Sertano; portanto, uma demarcação nem sempre pacífica. No instante em que flagramos similaridades e compartilhamentos ideológicos, como na ocorrência de Elomar (narrador/entrevistado/entrevistador) e Sertano, teremos o duplo exógeno, já que há uma identificação anímica.

A assertiva de que o duplo nunca será uma cópia e terá certa emancipação da efígie primeira, beirando sempre à figura parodística do anterior, igualmente pode ser volvida para a relação entre o escritor e seus reflexos tanto no narrador/roteirista quanto no próprio Sertano, já que qualquer projeto sai, de certo modo, do controle do seu criador. Um projeto pode ser bem planejado, rascunhado em detalhes, mas sua roteirização nunca se aplicará em plenitude na tela de um cinema. E mais: a meta estipulada pelo roteirista pode ser compreendida de forma totalmente distinta por seus interlocutores.

Sertanílias restaura o ideário do Cinema Novo³⁷, da década de 60, quando o cinema brasileiro ganhou força, inclusive internacional, para sublinhar as inquietações tanto culturais quanto estéticas. Sobre isso, Albuquerque (2011) frisa que o movimento só é de fato lançado e, inclusive, nomeado por artigos publicados em jornais por

Glauber Rocha, impresso em jornais da Bahia e no *Jornal do Brasil*, e os de Gustavo Dahl e Jean-Claude Bernadet no *Suplemento de O Estado de S. Paulo*. Em seu artigo, Glauber afirmava que o nosso cinema era novo porque o homem brasileiro era novo, a problemática do Brasil era nova e a nossa luz era nova, e isto garantia que nossos filmes fossem diferentes dos filmes europeus e americanos (Albuquerque, 2011, p. 303).

Graças ao Cinema Novo, a necessidade modernista de fazer o povo conhecer a si e sobre suas próprias raízes se tornou mais evidente e possível. O

³⁷ Alguns consideram os filmes *Rio, 40 Graus e Rio, Zona Norte*, de Nelson Pereira Santos, da década de 50, o início do movimento. Outros teóricos, no entanto, atribuem a abertura do Cinema Novo ao filme *Aruanda*, de Lindoarte Noronha, em 1960, devido a Convenção de Crítica Cinematográfica, na Cinemateca do Rio de Janeiro. Dois documentários também marcam a gênese: um sobre o mercado de Salvador, de Luis Paulino dos Santos; e, o outro, sobre a vila de pescadores do Arraial do Cabo, Rio de Janeiro, de Paulo César Sarraceni e Mario Carneiro.

cinema, didaticamente, passou a desnudar o subdesenvolvimento do país e a conscientizar a sociedade do atraso em que se vivia, pautando-se, inicialmente, em mimesis realistas e, depois, em linguagem alegórica e mítica.

Com esse movimento, o cinema deixou de ser apenas entretenimento e passou a ser um meio de reflexão tanto política quanto estética. A noção de montagem deixava de ser importante como o era para cinema clássico e, nas últimas décadas, passou a se preferir “o espaço contínuo e seus planos são longos” (Bernardet, 2012, p.113). Todos esses atributos são vistos no roteiro de Elomar, desde a relação com o espaço – divergente do comum para a clássica linha narrativa americana – às elucubrações que circundam a crítica social, cultural e estética. Nem mesmo o modelo de herói clássico é mantido em Sertano, e há uma concentração entre representação regional e criação mágica pelo recurso fantástico. Bernardet ainda garante que:

Até o golpe de Estado de 1964, o Cinema Novo concentra-se principalmente na temática rural. Três obras de grande destaque abordam a miséria dos camponeses nordestinos: *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1964), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) e *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964) (Bernardet, 2012, p.106).

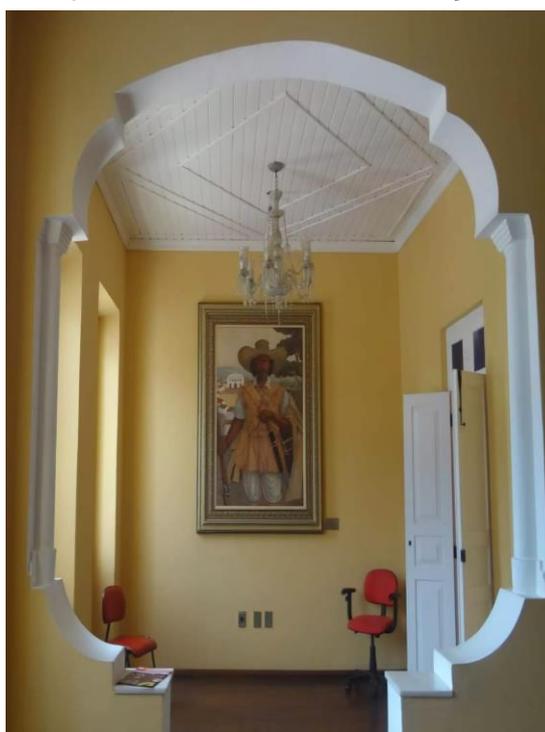
É pertinente assinalar que Sertanília possui um pouco a compilação das obras citadas, ressaltada a apologia à violência presente em “Os Fuzis”, e perfaz ainda um transbordamento. Há a afinidade temática com tudo que circunda o sertão – desde a cultura popular e erudita à crítica ao subdesenvolvimento e desmandos pelas terras agrestes – e também a nuvem do místico na narrativa e de outros afluentes. Elomar, multifacetada a memória da cavalaria poetizada com o linguajar do povo roçaliano e de seus costumes, incorpora no roteiro o que tem de melhor em cada um e transporta para um lugar além muros, alastrando-se por tempos antigos, paragens fantásticas e personas ambivalentes.

O Cinema Novo buscou no Nordeste, região considerada mais folclórica do país, fontes para se estabelecer. Para além das querelas destacadas por Albuquerque (2011) sobre a apresentação de um Nordeste verborrágico/barroco em torno de uma pretensa homogeneização da miséria, da seca ou do cangaço, não se

pode negar o grande valor de Glauber Rocha para o regionalismo e para a cinematografia, ao ponto de ser chamado de “Pai do Cinema Novo”. Nada obstante, foi pela contribuição dele que o Nordeste passou a ter mais visibilidade no cinema.

Por sinal, entre Elomar e Glauber não temos apenas o vínculo pelo cinema. Há alguns fatos interessantes entre eles além da cidade natal, Vitória da Conquista – Bahia. Historiadores da região afirmam que ambos são descendentes do bandeirante fundador do Arraial da Conquista, João Gonçalves da Costa. O quadro histórico de Orlando Celino³⁸, exposto na *Casa Régis Pacheco* com o título de “Capitão-Mor João Gonçalves da Costa”, foi feito a partir da fisionomia de Elomar. Uma curiosidade: em 2011, Elomar recebeu a Medalha de Mérito Cultural Glauber Rocha.

Imagem 18 – O duplo espelho da história e a fundação do arraial conquistense



Outubro, 2013

³⁸ Elomar é descendente do personagem histórico da fundação de Vitória da Conquista, e, como não havia nenhuma imagem de João Gonçalves da Costa, foi pedido que Elomar permitisse o uso de seu rosto para que a pintura fosse feita. A tela está exposta no museu político e casa de eventos *Casa Régis Pacheco*.

Imagem 19 – O duplo espelho da história e a fundação do arraial conquistense em detalhe



Outubro, 2013

Saindo do duplo da história de Vitória da Conquista e retornando a *Sertanílias*, agregam-se passado/presente, mundo medievo/mundo regional, narrativa/roteiro, escritor/roteirista, escritor/narrador, narrador/câmera, popular/erudito, e, realidade/mito à atemporalidade já presente nos filmes de Glauber. O movimento atemporal do cineasta oscila entre história e mito, já Mello nutre-se dessas memórias em imbricações regionais, universais e, em especial, autorais.

Assim como há a disseminação de seres ambivalentes entre o espaço físico da caatinga e o espaço mítico do Sertão Profundo, também se configuram as personagens em duplicidade – mesmo as nomeadas como pessoas reais, o próprio Elomar e os três entrevistadores, por exemplo –, uma vez que se trata de uma narrativa em performance do autor, em criação de um mito do escritor entre a “mentira” ficcional e a confissão artística. Afinal, o escritor não desprende seus

posicionamentos dos tidos pelas personagens, tudo se mistura na trama como uma espécie de historiografia elomariana.

Ao compararmos as posições do entrevistado Elomar e as do vaqueiro Sertano, notaremos que seus pontos de vista são equânimes. Embora as entrevistas não interfiram de fato nas ações de Sertano ou nas das outras personagens, há uma simbiose natural, quase como se tudo dito durante as entrevistas se confirmassem/concretizassem pelas ações, ou melhor, a autoficção e a metaficção das entrevistas são espelhadas e projetadas nos atos e nas movimentações das personagens pelo Sertão Profundo.

Durante as entrevistas, em vários momentos, verifica-se a ausência total da figura de Sertano para que Elomar, entidade ficcional, passe a ser personagem principal para tratar do processo de escrita enquanto criação artística literária e musical; e, então, quatro entrevistas se alternam com a narrativa.

A primeira entrevista é feita pelo jornalista Newmanne³⁹, que expressa ter alguma aproximação com o entrevistado, já que, desde o início, demonstra conhecer Elomar e o chama, por exemplo, de “Bode Velho”, como é conhecido pelos “cúmplices” dos concertos elomarianos. Em contrapartida, o entrevistador é chamado de “Zé Paraíba” e “velho malungo”, outro epíteto dado por Elomar aos simpatizantes de sua obra, ou seja, será uma conversa sobre amenidades, quase uma prosa informal entre amigos que conversam sobre a escrita criativa do autor Elomar.

Newmanne, o Zé Paraíba, pergunta a Elomar “como anda a música, as composições e mais propriamente os galopes estradeiros” (Mello, 2008, p. 29). Eles ainda dialogam sobre as influências pertinentes à obra elomariana, desde cantadores, músicos, escritores, inclusive com várias referências bíblicas. Tratam também de trivialidades, como Elomar ter parado de fumar, aparente magreza e se lembram de encontros passados que tiveram com outros malungos entre uma conversa literária e outra.

³⁹ Newmanne é jornalista, poeta e escritor paraibano, faz parte da Academia paraibana de Letras, da TV Gazeta e já foi jornalista do SBT. Como escritor, tem uma série de livros em forma de romance-reportagem e coletâneas de poemas. Destacou-se também com livros sobre o folclore alagoano e romances policiais.

O segundo entrevistador é João Paulo⁴⁰, que, assim como o anterior, surge em uma mudança de enquadramento da cena:

Nesta situação e ao som da música, a câmera mostra detalhes do derredor no mato; canção, cascavel, cabra na garrancheira comendo folhas no chão, enquadra Sertano na postura do guerreiro, dilui e cai na tela da parede da sala da casa das Duas Passagens. Vai girando até enquadrar o jornalista João Paulo, de O Estado de Minas, conversando com Elomar deitado no caticlínio na mesma posição (Mello, 2008, p. 63).

Agora é a imagem de Sertano que cede espaço para Elomar e J.P., que conversam sobre o valor atemporal da música, das dimensões erudita e popular, sobre a herança ibérica e medieval nas produções de Elomar, falam sobre Deus, Beethoven, Mozart, Darwin, Nietzsche, Freud, Galileu e assim por diante.

O terceiro entrevistador, Miguel Almeida⁴¹, aparece durante o processo de reestruturação de foco da câmera que saía de Sertano cochilando e iria parar em Elomar. Ainda desfocada, a câmera passa pelo chapéu cobrindo o rosto do protagonista, enquadra as botas dele e se volve para as “de Elomar deitado no caticlínio, quando aos poucos vai-se focando a sala e clareando o fundo até a nitidez da imagem de Miguel de Almeida, que começou a falar antes ainda da imagem definida (Mello, 2008, p. 101). M.A. pergunta questões mais específicas sobre a carreira de Elomar, sobre o significado da música para ele, sonhos de

⁴⁰ João Paulo foi um jornalista mineiro, assessor de imprensa da Secretaria do Estado de Saúde de Minas Gerais e diretor da Rádio Inconfidência e Rede Minas. Além de jornalismo, cursou graduou-se também em Psicologia, Filosofia e Pedagogia. Em 2019, lançou o livro “Penso, Logo Duvido” em que trata dos seus últimos cinco anos como comentarista político. No mesmo ano, publicou “Elomar – O Cantador do Rio Gavião” contando sobre a vida de Elomar Figueira Mello e, em 2011, ainda divulgou o seu livro “Em Busca do Tempo Presente”. João Paulo atuou também como pesquisador da Escola de Saúde Pública de Minas Gerais e ministrou aulas no Centro Universitário Newton Paiva e na PUC Minas nos últimos anos de vida, vindo a falecer em 2022, aos 63 anos.

⁴¹ Miguel de Almeida foi colonista em vários jornais como: Última Hora, Folha de São Paulo, Diário Popular, O Globo e outros. Já dirigiu a Casa Mário de Andrade e lá montou cursos de ensaísmo e Literatura. Em 1982, refez os passos de Mário de Andrade, em “Trilha nos Trópicos – Refazendo o Turista”, alusão direta ao livro “O Turista Aprendiz”.

jovem, virada na carreira no universo da música e como ele virou uma espécie de porta-voz do ambiente sertanejo.

Não obstante, a entrevista mais profunda ficou sob a responsabilidade de Anactória – moça simples, órfã tutelada por um tio que não a estimulou a estudar. Ao som de “Cantiga de Amigo”, a câmera aponta para Elomar na antiga postura de Sertano. O leitor tem a sensação de que Sertano ruma em sua montaria, e Elomar volta de outra, pois vai pendurando no cabide as armas que trazia; e, enquanto saúda a jornalista, “deita e se recosta no catriclínio” (Mello, 2008, p. 194).

Enquanto em “Cantiga de Amigo” o violeiro vive louvando a amiga que jurou amor eterno, mentiu e nunca voltou – deixando o rapaz em eterna espera para que ela conte a ele uma coisa linda –, com Anactória tal desfeita não ocorre. Elomar pede que ela vá ao seu encontro, ela atenderá ao pedido, quase como um retorno de uma “certa bela grega esposa que habitou a Ilha de Lesbos há dois mil e seiscentos anos, na Grécia, nos dias de Safo e de Erina” (Mello, 2008, p. 194).

Anactória é a quarta entrevistadora, a única mulher, a única a ter um capítulo com seu nome e a falar no dialeto roçaliano, mas essas não são as únicas alterações em relação às outras entrevistas presentes no livro. A entrevista mútua entre o cantador e a catingueira perpassa pela recuperação da literatura clássica, uma vez que faz referência à amada da poetisa Safo, mas também ao universo da palavra em terras secas como as daquele lugar. É neste capítulo que a metalinguagem é mais pulsante, é nele em que a variante dialetal é mais ressaltada, e, em especial, as fronteiras são mais diluídas: o gênero narrativo foi mesmo substituído pelo jornalístico? A nordestina Anactória seria o duplo da bela moça que viveu na ilha de Lesbos? A nova musa inspiradora do cantador? Ou melhor: seria ela a personificação da poesia que se deságua na prosa do Sertão Profundo? Palavra semeada em meio ao silêncio muitas vezes apregoadado?

Vale lembrar que a obra dialoga com o monoteísmo judaico-cristão (principalmente este), mas também se filia ao monoteísmo islâmico (mesma vertente judaica). Nisso, tem-se a palavra como fator que, ao ser deflagrado, gera vida: “disse Deus” e “o Verbo se fez carne”.

Em oposição a isso, a palavra também mata na medida em que se pode morrer por causa dela, como rememora Anactória: “a prufissão qui matô meu pai”

(Mello, 2008, p. 203). Dentre as várias duplicidades do enredo, podemos afirmar que esta é a mais poética. No sertão, palavra dada vale mais que assinatura no cartório, mas também já fez muita gente “morrer pela língua”, como ratifica o ditado popular em recordação à Bíblia: “como dói o corte que a língua faz!”. Anactória viveu um mundo quase iletrado porque seu pai – jornalista –, por ter posse da força da palavra, perdeu a vida. Para os ouvidos dos outros da região, virou apenas mais um caso passado pelos mais velhos ao mais jovens de que morre cedo quem “fala demais”. Isso significa dizer que, em sua ambivalência, a palavra é vida e morte.

A moça que mal aprendeu a ler, herdou do pai jornalista livros de clássicos literários e um dicionário que viraria seu amigo companheiro para decifrar as difíceis palavras. A Anactória da roça leu:

Zé de Alencá, Rui, Machad' di Assiso, Gonçalo Dias, Castro Alvo, Oclides da Cunha, A. de Azevedo, Remundo Corrêa, Pêro Vaz de Camões, xô vê!... Racheu de Cueiros, Catulo da Paxão Ciarenço e ôtrs' qui tem lá, tud' guardad' cum muint' coidado essas lembrança de meus pai num baú pru dibaxo da cama, na camarã, adonde eu drom'. Hai uns tóbém e muint', qui vem iscrit' nas moda de falá do pôv de meu pai. (Mello, 2008, p. 201–202).

A moça não obteve apenas um baú de livros, seu pai transmitiu à menina o amor pela palavra; pelo efeito desta, Anactória e seu pai ainda se encontram durante a leitura. Diante disso, o baú de memórias se escreve/inscreve, e a linha do tempo não mais os afasta. Se foi o conhecimento em demasia da palavra que fez com que o pai de Anactória fosse assassinado, é essa mesma palavra que os une e faz com que uma moça iletrada conheça, inclusive, um pouco da literatura espanhola. Estimulada por Elomar a falar, Anactória lembra que também conhece alguns livros do povo de seu pai, como: Istóra de Martin Fiero, Calderon de la Barca, Cervantos, Pablo Neruda, Garcia Lorca e uns cantori de uns tali de pajadô. (Mello, 2008, p. 202).

Além disso, o nome de Anactória é mote do rio subterrâneo: cultura, erudição, narrativas, fatos linguísticos que, em um dado momento, manifestam-se na superfície; entretanto, saem da vista e reaparecem em gerações seguintes, em especial, dentre pessoas consideradas iletradas. Como o cantador e o contador que,

mesmo sem saberem ler, retomam/recriam em versos ou prosa Camões, Homero, Salomão e outros mais.

No jogo de palavras de Anactória e seu interlocutor, evidenciam-se também a morte e a vida das palavras, ou melhor: um rebrotar em floração de nova cor. Elomar confia que o livro será simples, “um romance de cavalaria, que só fala de coisas passadas há muito tempo (Mello, 2008, p. 205). Anactória lembra: “Nos livr' de meu pai ieu li um romance desso qui chamava O Cavalêro de Langardero” (Mello, 2008, p. 205), que quando menina escutou muitas canções de Elomar no rádio, evoca a música *O Pedido*: “A daquela muié qui ped' pru cumpâiêr' trazê da fêra uns agravi prela” (Mello, 2008, p. 205). E menciona: “Camp' Branc', Arrumação, A Prigunta, Gabriela, aquela qui fala do boi mitriôs' e muitas ôtra” (Mello, 2008, p. 205).

Ela ainda rememora fragmentos do poema da Terceira Fase do Romantismo, *O Navio Negreiro*, de Castro Alves, para falar dos desalentos do povo como as mazelas da escravidão; mas também se encanta e recita versos do mesmo poeta que remontam aos heróis de seu lugar, como em *Ode ao dous de Julho*. Assim como declama *Ismália*, de Alphonsus Guimaraens, deixando o leitor em contemplação para além das belezas da lua, em uma transcendência que transborda as sinestésias poéticas do Simbolismo e em encantamento ainda maior pelo dialeto catingueiro.

Seja pelo recontar das novelas de cavalaria em nova ambientação, pelas cantigas regionais ou pelos versos retomados de poetas canonizados pela crítica literária, a hermosa Anactória simboliza a fermosura/formosura do dialeto catingueiro, quase como o duplo da palavra empunhada pela beleza da moça roçaliana. Filia-se, então, à ideia de que o sono e o clima tornam o falar/a linguagem típico de seu lugar de assento, como na reza a metáfora de Gonçalves de Magalhães em “Discurso sobre a História da Literatura Brasileira”⁴² (1836).

Magalhães defendia que o português falado no Brasil não era igual ao de Portugal. Segundo ele, o idioma tal como uma árvore transplantada no século XVI

⁴² Manifesto romântico brasileiro publicado em Paris, na *Niterói*, Revista Brasiliense.

para novos solo e clima adquiriria características distintas do lugar de origem. Isso faria, inclusive, que os frutos tivessem sabor diferente.

No caso de Gonçalves de Magalhães, seria a tentativa de resolver o dilema do período pós-independência política como haver literatura brasileira escrita na língua do colonizador? A solução por meio da metáfora da árvore transplantada cria conceito de um idioma diferente de Portugal e que produzia frutos (obras literárias) de acordo com o espaço distinto.

Em Elomar, faz-se a leitura de que a linguagem roçaliana se constitui de elementos próprios do lugar onde circula, mas que também apresenta poeticidade diacrítica em relação à de outros espaços, sobretudo, os urbanos.

CONCLUSÃO ou CONSIDERAÇÕES PARA NOVOS PORTAIS

*“O lugar das certezas absolutas, inteiras,
que não sentem dúvida
nem hesitação, é o manicômio.”*

(Fernando Pessoa)

Investigamos o processo ficcional do livro *Sertanílias: Romance de Cavalaria*, de Elomar Figueira Mello, direcionando-nos pelos estudos comparados, pelo regionalismo fantástico via autoficção em uma narrativa alcunhada de romance de cavalaria, em contexto nordestino e guiado por um narrador que se utiliza de metalinguagem, roteiro de cinema e entrevistas para manter um jogo insólito e dúbio para conduzir o olhar do leitor ao significado máximo da palavra literária.

Pelo prisma do fantástico, como elemento válido para o leitor chegar à instituição do conceito do Sertão Profundo, depreendemos algumas perspectivas para a Identidade Regional pela produção de Mello. Não afirmamos aqui que existam apenas as criadas pelo autor em *Sertanílias*. Afinal, as identidades regionais, assim como as nacionais, são móveis e inconstantes; porém, pela autoficção elomariana conhecemos uma identidade atemporal e múltipla circunstanciada pelo super-regionalismo e pelas memórias regionais que se imbricam durante a narrativa em um lugar que se mitifica pelo insólito dos espaços criados.

Debruçamo-nos sobre o enredo elomariano e analisamos o *corpus* selecionado desde a criação do imaginário ficcional do autor, passando pelas leituras transtextuais do romance, pelos princípios de um protagonista que não segue as normas regidas pelo sertão de fora e pelos mitos de um ambiente catingueiro.

Vários desdobramentos foram constatados na narrativa, desde a pertinência do insólito e do fantástico no enredo ao super-regionalismo, ao pacto ambíguo da autoficção. A escrita labiríntica de um narrador – que tem o mesmo prenome do autor – e de um enredo que anda entre entrevistas, roteiro cinematográfico e se alterna em entrevistas também foi observada para que pudéssemos alcançar o

propósito ideológico e estético de um sertão que rompe as dimensões espaço-temporais para se fazer poético e distante dos muros da realidade, onde podemos evadir do mundo moderno para adentrar na *Quadrada das Águas Perdidas*, uma vez que o efeito tanto do mágico quanto do maravilhoso permite que o leitor adentre ainda mais pelas terras em que passa Sertano.

Para além das representações das memórias regionais de vaqueiros, peões, cantadores, assim como do imaginário de animais e personagens lendários, observamos as imbricações de um texto que, desde o brasão, é cingido pela duplicação entre vistas e conhecemos o sertão de Sertano, que é elomariano e apresentado por entrevistas entre tempos e entre lugares que fornecem lembranças de um mundo cheio de literatura e música, roteirizado como forma de realçar a essência do sertão de dentro e levá-lo para fora, mesmo que pareça uma distopia fílmica, onde a palavra ainda tem o seu valor.

Elomar personifica a ideia do múltiplo com a qual “brinca” de espelho e alter ego via seu narrador; e, a partir desse princípio, compreendemos que tudo na obra em estudo é dúbio – a narrativa é contemporânea, mas remonta ao passado medievo e ao regionalismo de 30, emaranhando novela de cavalaria à vida agreste; é um texto em prosa com grande carga poética, entrevistas e cheio de referências musicais e líricas, inclusive com a própria obra de Elomar – e foi essa peculiaridade que moveu esta pesquisa desde o princípio.

À vista disso, *Sertanílias* representa na literatura a afirmação de Elomar Figueira Mello, que, como outros da música, já tem reconhecimento como poeta, vide Gilberto Gil e Bob Dylan, respectivamente, imortal da Academia Brasileira de Letras e Prêmio Nobel de Literatura. Elomar, dentro da História da Literatura Brasileira, traz a singularidade de ser/ter produção que, no século XXI, arvora-se em complexidades e multiplicidades de forma e enredo também. Há, em *Sertanílias*, um pouco do sertão de Alagoas, da Bahia, do Ceará, de Sergipe e de outros territórios, pois o sertão ficcional criado por Mello é a essência das localidades várias antes do impacto do mundo tecnológico.

No mais, é a representação dos mitos e memórias dos nossos antepassados e de um sertão que existe em cada um de nós, dos que ainda vivem pelas terras agrestes e nos que o carregam consigo por onde andam, mesmo que já vivendo

entre prédios e muros. Entretanto, *Sertanílias* não é apenas local e regional, é contemporâneo e universal. Além disso, a trama passa por um processo interdiscursivo que deixa o texto ainda mais dinâmico e singular.

Por meio da palavra, Elomar se torna um criador múltiplo que se realiza e se concretiza por suas criações. Assim como Sertano é um caminhante vaqueiro multifacetado da/pela caatinga em linguagem resguardado, Elomar é um cantador autor em poeticidade roçaliana transbordante. *Sertanílias*, doravante, obra que deve ser compreendida como um textamento literário que se abre a novos portais; pois, assim como o Esperanto, faz-se de conta que tudo é novo, mas se trata de um rio subterrâneo que retorna a outras paragens.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de Literatura I**. Tradução: Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

ALBUQUERQUE Júnior, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.

_____. **Nordestino: invenção do “falo” – uma história do gênero masculino**. São Paulo: Intermeios, 2013.

Alcorão. Livro sagrado do Islã. 1a edição. Tradução: Mansour Challita. Rio de Janeiro: Best Seller, 2010.

ALENCAR, José de. **O sertanejo**. Melhoramentos: São Paulo, 1980.

AUGÉ, Marc. **não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Tradução: Jovita Maria Gerheum Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes, Campinas: Papirus, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Francois Rabelais**. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013.

_____. **Estética da Criação Verbal**. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

_____. **Problemas da Poética de Dostoiévsky**. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2013.

_____. **Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)**. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini; José Pereira Júnior et. al. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. **Teoria do romance I: a estilística**. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2015.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense LTDA, 2012.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasilense, 2012.

Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2016.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.

_____. **A Educação pela Noite e outros Ensaios**. São Paulo: Ática, 2017.

_____. **Ficção e Confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

_____. A literatura e a Formação do Homem. In. _____. **Textos de intervenção**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol et al. **A Personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CANTON, Katia. **Espaço e Lugar**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

CARVALHO, Alberto. **Textamento**. Aracaju: Edição do autor, 1981.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Global, 2012.

_____. **Literatura Oral no Brasil**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.

_____. **Vaqueiros e Cantadores**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Tradução: Vera Costa e Silva; Raul de Sá Barbosa et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CHIAMPI, Irleamar. **O Realismo Maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de símbolos**. Tradução: Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil: Teoria, Análise, Didática**. São Paulo: Ática, 2002.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tania Faraco. **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CUNHA, Carla. Duplo. In: CEIA, Carlos. E-Dicionário de termos literários. 2009. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/5993/duplo/>. Acesso em: 02 março. 2024.

DIAS, Gonçalves. **Primeiros Cantos**. Laemmert: Rio de Janeiro, 1845.

DRUMOND, Josina Nunes. **As dobras do sertão: palavra e imagem**. São Paulo: Annablume, 2008.

DURÃO, Fábio Akcelrud. **Metodologia de pesquisa em literatura**. São Paulo: Parábola, 2020.

FAEDRICH, Anna. **Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea**. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014. Disponível em: <https://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/5746>. Acesso em: 13 jun. 2019.

FLORI, Jean. **A cavalaria: Origem dos nobres guerreiros da Idade Média**. Tradução: Eni Temório dos Santos. São Paulo: Madras, 2005.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **As Formas do Falso - um estudo sobre a ambiguidade no Grande Sertão: Veredas**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução: Luciene Guimarães; Maria Antônia Coutinho. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

_____. Discurso da Narrativa. Tradução: Fernando Cabral Martins. 3ª ed. Lisboa: Vega Universidade, 1995.

Geraldo Vandré. In: Dicionário Cravo Albin Da Música Popular Brasileira. 2024. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/geraldo-vandre/> Acesso em: 04 fevereiro. 2024.

Glauber e o audiovisual em destaque em Conquista. In: Secretaria de Cultura do Estado da Bahia – SECULTBA. 2011. Disponível em: <https://www.ba.gov.br/cultura/noticia/2024-02/42496/glauber-e-o-audiovisual-em-destaque-em-conquista> Acesso em: 04 fevereiro. 2024.

GUERREIRO, Simone. **Tramas do sagrado: a poética do sertão de Elomar**. Salvador: Vento Leste, 2007.

HALBWACHS, Maurice. **Memória Coletiva**. Tradução: Laurent Léon Schaffer. São Paulo: Editora Revista dos Trimunais LTDA, 1990.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1989.

JARDIM, Luís. **Outras façanhas do cavalo voador**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980.

KELSANG, Geshe. **Budismo moderno: o caminho de compaixão e sabedoria**. Tradução: Editora Tharpa. São Paulo: Editora Tharpa, 2015. Disponível em: https://meditatorocaba.org.br/wp-content/uploads/2022/08/Budismo-Moderno_e-book.pdf. Acesso em: 04 fev. 2024.

LACERDA, Rodrigo, **Arquivos História Viva: Os Melhores textos sobre a Idade Média**. São Paulo; Duetto Editorial, 2008.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução: Irene Ferreira, Bernardo Leitão, Suzana Ferreira Borges. Campinas: UNICAMP, 1994.

_____. **Heróis e maravilhas da Idade Média**. Tradução: Stephania Matousek. Petrópolis: Vozes, 2009.

_____; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval I**. Coordenador da tradução: Hilário Franco Júnior. Bauru, SP: Edusc, 2006.

_____. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval II**. Coordenador da tradução: Hilário Franco Júnior. Bauru, SP: Edusc, 2006.

MAGALHÃES, Gonçalves de. Discurso sobre a História da Literatura no Brasil in **Nitheroy, Revista Braziliense**. Ciências, Letras e Artes. Paris: Dauvin et Fontaine, 1836.

MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias. **Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo**. Curitiba: Arte & Letra, 2019.

MARCELO Costa. In: Dicionário Cravo Albin Da Música Popular Brasileira. 2024. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/marcelo-costa-santos/> Acesso em: 04 fevereiro. 2024.

MARCOS Vinícius. In: Dicionário Cravo Albin Da Música Popular Brasileira. 2024. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/marcus-vinicius/> Acesso em: 04 fevereiro. 2024.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MELLO, Elomar Figueira. **Auto da Catingueira** (disco). Vitória da Conquista: Editora Rio Gavião, 1984. 2 discos.

_____. **Na quadrada das águas perdidas** (disco). São Paulo: Discos Marcus Pereira Ltda / Rio do Gavião, 1979. 2 discos.

_____. **Sertanílias: Romance de Cavalaria**. Vitória da Conquista. 2008.

MOISÉS, Massaud. **A Literatura Portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 1983.

NANÁ Vasconcelos. In: Dicionário Cravo Albin Da Música Popular Brasileira. 2024. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/nana-vasconcelos/> Acesso em: 04 fevereiro. 2024.

NEWTON Júnior, Carlos. **Almanaque Armorial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

_____. **O pai, o exílio e o reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1999.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

NÓBREGA, Geralda Medeiros. **O Nordeste como inventiva simbólica: ensaios sobre o imaginário cultural e literário**. Campina Grande: EDUPEB, 2011.

NORA, Pierre. **Entre memória e História: a problemática dos Lugares**. São Paulo. In: Projeto História, São Paulo, 1993.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim et alli. **Ensaio sobre a autoficção**. Organizadora; tradução de Jovita Maria Gerheim. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

Ocupação Elomar. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento615904/ocupacao-elomar>. Acesso em: 28 de janeiro de 2024.

JORNALISTA MINEIRO JOÃO PAULO CUNHA MORRE EM BH. **O Tempo**. Minas Gerais. 09 Fev. 2022. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/cidades/jornalista-mineiro-joao-paulo-cunha-morre-em-bh-1.2730960>. Acesso em: 01 mar. 2024.

PAES, Marleide Santana. **O mundo medieval recriado: o “Sertão profundo” de Elomar Figueira Mello**. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Presbiteriana, Mackenzie. São Paulo, 2016. 241p. Disponível em: <https://dspace.mackenzie.br/statistics/items/a7722244-93e9-4dd2-938b-ed0ca5b1a883>. Acesso em: 08 fev. 2020.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Crítica e intertextualidade. In: _____. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. A Narrativa Contemporânea. In: _____. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PRABHUPĀDA, A.C. Bhaktivedanta Swami. **Bhagavad-gītā Como Ele É**. Tradução: Sociedade Internacional para a Consciência de Krishna. 2017.

PRELORENTZOU, Renato. **A personagem de autoficção: anotações de uma hipótese para textos futuros**. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 52, n. 2, p. 214-223, abr.-jun. 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/lh/v52n2/0101-3335-letas-52-02-0214.pdf>. Acesso em: 8 out. 2019.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como outro**. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. Tradução: Julián Fuks. São Paulo: Unesp, 2014.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSSONI, Igor. **Tessituras transfiguradas: O espaço do não-lugar em Elomar Figueira Mello e Manoel de Barros**. Disponível em: [http://www/ablalic.org.br/cong2008/anaisonline/simposios/pdf/034/IGOR_ROSSONI.pdf](http://www.ablalic.org.br/cong2008/anaisonline/simposios/pdf/034/IGOR_ROSSONI.pdf). Acesso em: 20 abr. 2009.

_____. **Cenas Brasileiras: Ensaios sobre Literatura**. Salvador: Vento Leste, 2012.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **As Confissões**. Tradução: Wilson Lousada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução: Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANT'ANNA, Affonso Romano. **Paródia, paráfrase & CIA**. São Paulo: Ática, 2003.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. **Nas Malhas da Letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SILVA, Tatiana Cíntia da. **Prosa e poesia Elomariana: cultura, memória e identidade do povo do sertão**. In: Seminário Nacional Literatura e Cultura (SENALIC), São Cristóvão: UFS, 2009.

_____. **Identidades polifônicas em sertanílias: uma travessia entre o sertão e o medieval**. In: IV Seminário Nacional Literatura e Cultura (SENALIC), São Cristóvão: UFS, 2012.

_____. **Sertão e Memória em Elomar Figueira Mello.** In: III Congresso Nacional do Cangaço, Vitória da Conquista: UESB, 2013.

_____. **O sertão encantado pelo aedo Elomar: metáforas da saudade.** Orientadora: Jacqueline Ramos. 2014. Dissertação (Mestrado) – Núcleo de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2014. 145p. Disponível em: <https://ri.ufs.br/handle/riufs/11216>. Acesso em 09 abr. 2020.

_____. A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE EM SERTANÍLIAS. **Revista Fórum Identidades**, Itabaiana-SE, v. 32, n. 1, p. 179–192, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/forumidentidades/article/view/15042>. Acesso em: 04 mar. 2022.

SIMÕES, Darcilia M. P. (org.). **Língua e estilo em Elomar.** Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006. Disponível em: http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/elomar2006_01.pdf. Acesso em: 03 nov. 2009.

_____. **Elomar e a língua sertaneza.** Disponível em: www.darciliasimoes.pro.br/elomar/docs/texto_elomar.doc. Acesso em: 14 mai. 2009.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura Fantástica.** Tradução: Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2014.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** Tradução: Fernando Mascarello. São Paulo: Papyrus, 2003.

Torá. A lei de Moisés. São Paulo: Editora Sefer, 2000.

VICENTINI, A. O SERTÃO E A LITERATURA. **Sociedade e Cultura**, Goiânia, v. 1, n. 1, 2007. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/fcs/article/view/1778>. Acesso em: 18 jun. 2023.

VIEIRA JÚNIOR, Itamar. **Torto arado.** São Paulo: Todavia, 2019.

APÊNDICE I⁴³ -

Alguns diálogos e algumas alusões a personalidades e autores vários

1)

Citação: Diante dessas coisas eu – naquela quadra, já bem adiantado em certas leituras subterrâneas me atendo a Hoerbigger em suas referências a Mundos Paralelos, Dobras do Tempo e outras mais hipóteses que científicas avaliam-nos ante a incredulidade de nossos credores que mui raramente aceitam nos depositar sua fé com juros altos que, quando fazem, só o fazem... [...] (2008, p.10).

Referência: **Hoerbiger** foi um engenheiro que inventou uma válvula que auxilia nos compressores dos motores de metros que tem grande importância até hoje.

2)

Citação: [...]Também, estando até a tampa, cheio de ver esses heróis modernos cloacados pelo cinema enlatado, chato, feio, mesmício, porrista, posudo e despótico, resolvi procurar Sertano, um vaqueiro culto que lê Virgílio, Flaubert e Herculano sem recorrer a dicionários e que sabe das coisas, um bocado delas, que habita mundos de físicas e matemáticas conhecidas (2008, p.11).

Referências:

Virgílio foi um dos nomes mais consagrados da poesia épica. O italiano ganhou notoriedade, em especial, pelo poema épico “Eneida”.

Gustave Flaubert foi um escritor de grande importância para o realismo francês do século XIX e se destacou com o romance “Madame Bovary”.

Alexandre Herculano foi um dos primeiros escritores de Portugal a se despontar no Romantismo. Além de ser historiador e jornalista, teve notoriedade também na literatura em temas de caráter medieval, de teor romântico de lenda, e, destacou-se pela prosa muitas vezes com lirismo e de escrita erudita.

⁴³ Não se pretende, neste apêndice, realizar uma lista exaustiva de todos intertextos presentes no livro, mas criar uma espécie de compêndio com alguns dos repertórios direta ou indiretamente importantes para esta pesquisa.

3)

Citação:

Foi quando me encontrei então com Sertano, velho malungo de conversas e mãos-de-prosa antigas sobre os velhos conceitos de Pessêco, João de Carrim Du Pôçurricco, que em muito se afinam com os modernos Hoerbiger, Jacques Bergier, Robert Charroux, Denis Saurat e outros irracionalistas descrentes do materialismo, que já nascemos irrecuperavelmente apostatados desta fé e ainda que, como os cegos, aprendemos a enxergar no escuro. (2008, p.12).

Referências:

Jacques Bergier foi engenheiro químico, mas ficou conhecido pelo livro “Despertar dos Mágicos”, 1960, com foco em teorias paranormais.

Robert Charroux é o pseudônimo de Robert Grugeau, escritor francês de ficção.

Denis Saurat é conhecido pela poesia filosófica.

4)

Citação:

Como fazê-lo então? Tive que chamar à existência um gênero há muito adormecido nos dias de Alexandre Dumas - o romance ou novela de cavalaria - que só agora, após décadas, estou tendo a condição, segundo o beneplácito de meu Deus, de presentear aos cúmplices admiradores de minhas canções e coisas outras, esses relatos – Sertanílias (Mello, 2008, p. 12).

Referência:

Alexandre Dumas foi um romancista e dramaturgo conhecido pelos seus clássicos “Os três mosqueteiros” e “O conde de Monte Cristo”.

5)

Citação:

Claro! Neles homenageio lugares, cidades de nosso Sertão a partir de malungos que dali são. Verbi gratia, o I Galope Estradeiro traz o subtítulo "Das Caculés ao Livramento". De Caculé, temos meu velho amigo de infância o poeta Dr. Gildásio Pereira de Castro Guerra e de Livramento, o saudosíssimo Lindembergue Cardoso, o grande músico, maestro e compositor (2008, p.30).

Referências:

Há uma escola de ensino infantil e fundamental em homenagem ao Dr. **Gildásio Pereira** em Vitória da Conquista.

Lindembergue Rocha Cardoso graduou-se em Composição e Regência pela Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em 1974, e teve a orientação de Ernst Widmer.

6)

Citação:

E o interessante é que já tenho esboçado pelo menos um galope transcontinental: "De São Sebastião do Rio de Janeiro a Hamburgo". Os amigos do Rio são muitos. Em Hamburgo, a homenagem vai para os jornalistas: Martin Hein, Franz Fluch e Wlrick Wallis (2008, p.30).

Referências:

Martin Hein, Franz Fluch e Wlrick Wallis são jornalistas lembrados e homenageados por Elomar em alusão nominal.

7)

Citação:

É, né? Escuta aqui, seu Zé! Desde que Adão foi expulso da presença de Deus, para o mundo em que vivemos, que a saliva da serpente tornou-se veneno, surgiram os espinhos nos vegetais, o sereno constante virou tempestade, o leão não pastou mais junto do boi, nem o lobo com o cordeiro e nem a onça com o bode; em outras

palavras, vivemos (desde que Adão...) num zoológico em campo aberto. (2008, p.32).

Adão, que vivia no paraíso, foi afastado da árvore do Pai por um vento maligno vindo da boca de Satanás, abandonando-o em seguida fora do jardim num mundo tempestuoso de dor e sofrimentos, sem receber a seiva da árvore-mãe que alimentava a sua alma antes da maturação. Razão esta porquanto veio a apodrecer no erro e no pecado (2008, p.149).

Referência:

Na passagem bíblica de **Gênesis 3:22-24**, Adão e Eva foram expulsos do Jardim do Éden e passam para a condição mortal por terem comido do fruto proibido. Devido a isso, eles e todos os seus filhos estariam sujeitos a todo tipo de dor, doença e morte.

8)

Citação:

Faz tempo mesmo, lembro-me bem: você, Marcos Vinícius e Naná. Esse estava fazendo chous com Vandrê. Às vezes, quando sou convidado, eu pouco me arrisco ir peregrinar em terras de São Sebastião que há muito perdeu o caráter de santidade. Faz um bando de anos que não nos encontramos, o quinteto e eu. Aliás, para não mentir, ali pelos 97, em eu perpassando pelo Ricif' num concerto no Teatro do Parque (chovia muito) estive com Tõinho, Marcelo e Luciano. Fomos à Boa Viagem, com chuva e acho que tudo, tomar caldo de sururu e outros. Lá conheci, naquela noite, um filho do grande Loro do Pajeú e me senti surpreso e grato em saber que o implacável repentista sabia de minha existência (2008, p. 33).

Referências:

Marcos Vinícius e Naná Vasconcelos são músicos que fizeram parte do “Grupo Construção” junto com Geraldo Azevedo, Teca Calazans e Marcelo Melo.

Marcos Vinícius passou um tempo afastado da carreira musical, mas posteriormente lançou o livro “Cinco tempos do olho” em 1968 e, no mesmo ano, ele, Geraldo Azevedo e Naná Vasconcelos formaram o grupo pernambucano.

Naná Vasconcelos por ser um excelente percussionista autodidata e um fato curioso é que iniciou a carreira tocando em cabarés. Em 1968, ele, Geraldo Azevedo, Néelson Angelo e Franklin formaram o “Quarteto Livre”, acompanhando Geraldo Vandré na fase paulista do III Festival Internacional da Canção em “Pra não dizer que não falei de flores”.

Marcelo Costa Santos destacou-se na década de 70. Em 1978, gravou seu primeiro LP e teve a participação de Ivan Lins e Gal Costa e a faixa “de fogo luz e paixão” fez parte da novela global “Pecado rasgado”.

Geraldo Vandré teve como primeiro parceiro musical Carlos Lyra. Em 1968, Vandré participou do III Festival Internacional da Canção com a música “Pra não dizer que não falei das flores”, que virou uma espécie de hino em oposição aos ideais da Ditadura Militar.

Lourival Batista Patriota foi um repentista conhecido como “Louro do Pajeú, rei dos trocadilhos”.

9)

Citação:

ZP: Apetece-te essa história de separar o sertão sul da Bahia e criar o Estado da Bahia do Bode com o Norte de Minas? Se isso viesse a ocorrer, o patrono cultural seria Glauber Rocha, de Conquista, ou Guimarães Rosa, de Cordisburgo? (2008, p.33).

Referências:

Glauber Rocha foi um cineasta conhecido como Pai do Cinema Novo e, assim como Elomar Figueira Mello, é natural de Vitória da Conquista. As obras mais famosas de Glauber são “Barravento” “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, ambos pertencentes à fase em que Glauber se vinculava ao que Albuquerque chamou de “formação discursiva nacional-popular (2011, p. 313)

Guimarães Rosa foi um grande contista e romancista. Seus enredos têm como principal ambientação o Sertão Universal e o autor é conhecido pelo uso de neologismo, arcaísmo e regionalismo. A sua obra de maior notoriedade foi o romance “Grande Sertão: Veredas”.

10)

Citação:

Z.P.: Tu acompanhas as trilhas armoriais que Ariano desenhou e o que o palhaço bailarino Tonheta Nóbrega refaz na rabeca dele?

Elomar: Não. Melhor, bem pouco, face ao ermo da desolação do mundo em que vivo meio longe de quase tudo que é informação. Mas, mesmo assim, li o Auto da Compadecida e A Pedra do Reino até o capítulo: "Uma Estranha Cavalgada". Após este, uns fãs que por aqui estiveram empenharam-se em generoso cuidado de me afanar algumas coisas à guisa de "lembranças da Casa dos Carneiros" e entre estas se foram os dois volumes. Antônio Nóbrega, conheço alguma coisa dele, o que é de alta qualidade num virtuosismo tal, que pode representar a arte de nosso país em qualquer mundo dos chamados civilizados, em terras de Oropa, França e Bahia (2008, p.38 - 39).

Referências:

"O Auto da Compadecida" e "A Pedra do Reino" são obras de **Ariano Suassuna**, um dos grandes paladinos do regionalismo e o idealizador do Movimento Armorial. Em maio de 2013, Ariano foi a Vitória da Conquista e teve uma noite de prosa com o amigo Elomar, assim fizeram o encontro de dois autos, o da Compadecida e o da Catingueira em encanto ElomAriano.

O artista **Antônio Nóbrega** é conhecido por sua colaboração em disseminar a cultura popular. Em 1971, Nóbrega foi convidado por Suassuna a fazer parte do Quinteto Armorial.

11)

Citação:

Os teus irmãos estão muito longe, apressa-te pois, o país de Ofir demora em antiquíssimas terras de Suleiman (Mello, 2008, p. 42).

Se continuarmos nesta marcha, nossas cabeças vão se embranquecer sem que ainda tenhamos alcançado as terras de Ofir (Mello, 2008, p. 153).

Referência:

Ofir aparece em várias passagens bíblicas como sendo um lugar cheio de riquezas, em especial, ouro. Há menções ao “ouro puro” em pó; à consorte adornada de “precioso ouro de Ofir”; às doações de ouro de Ofir feitas por Davi para a construção do templo; à frota de ouro de Ofir recebida por Salomão, dentre outras passagens.

12)

Citação:

Vai tempos que vi o Leviatã. Ai vezes! Quando penso que me estou aperreando. Mãoquelada sempre me traz notícias de lá na passada da cruviana se na visita do espanto quem ronda pela manhã (Mello, 2008, p. 44).

Referência:

O **Leviatã** é um animal lendário, fabuloso e enorme. Na bíblia, ele é esboçado como um “monstro incontrolável”, “uma serpente aquática”, que só Deus seria capaz de derrotar e quem atizar o animal deve ser amaldiçoado. Alusão fantástica a um animal que traria arrepios e apareceria em uma madrugada de vento frio ou, como prefere Elomar, na cruviana, caracteriza ainda mais *Sertanílias* como um texto fantástico.

13)

Citação:

Nos seus oitocentos anos de registro, digamos, a música feita pelos diversos povos europeus, além de ter alcançado os mais elevados graus na escala da buniticeza, traz também em seu bojo os registros de uma não só interessante, como também uma bela história construída a partir da vida de seus compositores. Vejamos Bach o velho solitário, quase que ridicularizado por seus próprios filhos, também compositores, que muitas vezes compunha chorando e que sobretudo, nunca escreveu uma *petite chançon* para uma sua namorada, tão-somente o fez para o Deus Criador. Bethoven, que apanhava duramente de seu pai para que se tornasse ou superasse um Mozart, tornando-se mais tarde completamente surdo, quem sabe, se ou não, em consequência disso? Choppin, que em seus últimos concertos através de uma Europa de invernos rigorosos enviava fundos para que sua irmã sustentasse a revolução libertadora da pátria polonesa, deixava nos finais de noites os teclados dos pianos respingados de sangue face o avançado da tuberculose galopante. Brahms, rico e agiota que preferia viver em sua grande solidão, entre estivedores e prostitutas nos *basfond* de cais noturnos. Mozart "qui nasci na misera e na misera mim criei..." de seus sete filhos de Constance, cinco morreram antes do arco dos 2 (anos) de frio e inanição. Tchaikovsk, Verdi e dezenas e dezenas de outros tantos... Mahler, já cá pelos finais da bela história da música europeia e apenas para não concluir: Ravel que em grande compulsão de espírito, compôs um concerto para piano (e orquestra) a uma só mão para aliviar os sofrimentos de um amigo seu grande músico, que perdera o braço esquerdo na revolução espanhola promovida e coordenada pelo monstro Franco, que também assassinou Lorca, numa fria manhã junto a uma fonte, pátio de sua infância (Mello, 2008, p. 64 – 65).

Referências: Bach, Bethoven, Mozart, Choppin, Tchaikovsk e Ravel são, como o próprio narrador já destacou, grandes nomes da música clássica pelo mundo.

Garcia Lorca foi, por sua vez, um poeta e dramaturgo de grande notoriedade na Espanha do século XX.

14)

Citação:

Dando um grande salto agora, a partir do período renascentista com o advento de certos avanços com Giordano Bruno, Galileu, Newton, revolução industrial, racionalismos e a sequência da série de ismos que foi perpassando os últimos séculos, a consideração foi cedendo lugar à desconsideração, ao desrespeito, até a proclamação da morte de Deus segundo as conclusões dos quatro idiotados cavaleiros pré-apocalípticos Darwin, Marx, Nietzsche e Freud. Então, o Deus que deu a inspiração da forma a Newton, Liebnz, Bach, Miguelangelo, após a proclamação de Sua morte, afastou-se de todos eles que seguiram adentrando este vergonhoso século passado, redundando tudo nesta coisa feia imunda e disforme chamada cultura do século XX. Assim cogito eu! (Mello, 2008, p. 68).

Referências:

Temos nesse trecho personalidades das Ciências Naturais como Giordano Bruno, Galileu, Darwin, Newton, Liebniz, somam-se a artistas como Bach e Miguelangelo e pensadores como Freud, Nietzsche e Marx, ladeando uma grandiloquência feita com o vocábulo Deus.

15)

Citação: Será que este aí andou lendo ou assistindo a leitura - que é o mais provável - de alguma página perdida de Esopo, justamente em *Lupus et Agnus*, pelo avesso?!! (Mello, 2008, p. 71).

Sertano, já gritando - Como te chamas?

Condenado - Esopo!

Sertano - Desejo uma bem melhor sorte para você e para Fedro.

Condenado - Como sabes seu nome?

Cilistrino, já aos berros - Já num deu pra vê qui o patrão Sertano sabe de um tudo?

(Mello, 2008, p. 250).

Referências: **Esopo** é considerado o criador do gênero fábula. **Fedro** foi o introdutor das fábulas para a literatura latina.

16)

Citação:

Ali pelo arco dos sete, despertei-me para a música quando ouvi pela primeira vez as estrofes de um cantador errante chamado Zé Crau e a profonia do Guarany (Mello, 2008, p. 102).

Referências:

A **profonía do Guarany** é uma de do italiano Antônio Scavini.

Na mão de prosa de 2017, Elomar falou um pouco sobre José Cláudio, o **Zé Crau**. Lembrou-se de escutá-lo ainda menino e que Zé Crau era um rapsodo, um violeiro errante. Elomar segredou que o homem tinha epilepsia e na lua nova as crises pioravam, por isso pouco trabalhava nesse período.

17)

Citação:

Por sorte ou por competência dos meus professores de ginásio, em Conquista, e científico - Colégio Dois de Julho de Salvador - eu li os autores portugueses (!) franceses, espanhóis e ingleses, no original vernáculo. Aos dezesseis ainda já lia Buffon que me abriu os olhos: "Le stile c'est l'homme même.".(Mello, 2008, p. 102).

Referência:

Como já assinalou Elomar, **Buffon** era um escritor francês.

18)

Citação:

Em Salvador como aqui em Conquista, em todo lugar, foi muito difícil eu impor minha composição. Naquelas quadras primeiras, eu cantava a música seresteira de Chico Alves, Sílvio Caldas, Orlando Silva, Celestino etc... E os tangos, no original, de Gardel e Lê Pera. Minhas composições eram completamente insuportáveis na época. O que vigorava era a Bossa Nova, como você bem lembrou (Mello, 2008, p. 103).

Referências:

Chico Alves, Sílvio Caldas, Orlando Silva, Celestino são nomes que se destacaram na música entre os anos 30 e 50. O brasileiro Alfredo Alfonso de Paula **Le Pera** foi um grande colaborador do argentino **Carlos Gardel**, famoso cantor de tango.

19)

Citação:

Também muito cedo eu percebi que os grandes poetas e escritores, sobretudo, versavam sobre suas coisas, seus rios, aldeias, costumes de suas gentes. Refiro-me aos europeus e, em parte aos nacionais. Li de Ortega que "Yo soy yo y mis circunstancias" então percebi que o importante para um cantor, no mais amplo da palavra, é a canção de sua terra, seu povo, sua gente, em primeiro plano, a posteriori as coisas dos outros (Mello, 2008, p. 103).

Referências: José Ortega y Gasset é considerado por Elomar um dos maiores filósofos do século XX.

20)

Citação:

me fez adentrar em leituras do pensamento de Marx, Engels e Rosental os quais em nada conseguiram me comover, salvo um poema de Karl Marx escrito quando jovem ainda cantava com Engels no coro da igreja, o qual ainda musicarei, pois se trata de um cântico de louvor a nosso Senhor Jesus Cristo (Mello, 2008, p. 104).

Referências:

Elomar citou nomes importantes do Socialismo e diz que nenhum o impressionou.

21)

Citação:

M.A.: Acredito que muito da sua escolha se deva ao seu conhecimento e estudo de música erudita. Exemplos como Stravinsky, Bartok e, no Brasil, Villa-Lobos me ocorrem em suas opções por usar a base de ritmos populares em seus trabalhos. [...]

Elomar: Não gosto de Stravinsky, Bartók, nada conheço do mesmo; apenas sei que trabalha a rítmica folclórica de seu povo. Villa-Lobos é um grande, ou melhor, o maior compositor do século XX, todavia nada de influências dele me afeta, no que pese ser um grande admirador, ao qual dediquei uma peça de violão intitulada Prelúdio nº Sexto. Por um lado, não tenho nenhuma base teórica em música culta ou erudita.

Tudo que faço fá-lo (!) por conta da intuição pura e dos dotes a mim presenteados por Elohim. (Mello, 2008, p. 105).

Referências:

Os nomes citados são de relevância na música clássica e/ou popular. O Villa-Lobos, inclusive, compôs obras com elementos da cultura regional.

Elohim, em hebraico, significa Deus em sua forma plural, agrupando todas as representações do eterno e do infinito.

22)

Citação:

Isto muito me tem intrigado também, para lhe ser franco! Creio que este aqui talvez seja um pedaço destes territórios que estão do lado de fora da gaiola de Euclides. (Mello, 2008, p. 157).

Então, no espaço físico de Euclides... Pois é. Então em nosso espaço físico, existem conglomerados de porções ou células ultramensionais que formam um corpo compacto, uma espécie de espelho do mundo, refrator invisível, com grande poder de atração e contenção de ondas, criando assim uma espécie de corredor especial e isolado, por onde de tempos em tempos estas ondas imagéticas são capturadas e por algum tempo detidas o que nos leva a ver imagens de realidades -

objetos, pessoas, animais que há muito tempo não já mais existem. (Mello, 2008, p. 163).

Referência: Euclides, matemático grego, é o responsável por grandes descobertas da geometria.

23)

Citação:

Não tenho certeza, mas parecem-me mercenários sarracenos. (Mello, 2008, p. 161).

Referência:

Os cristãos, na Idade Média, chamavam os árabes de **sarracenos**.

24)

Citação:

Não sei se por isto ou se por que me fico muito curioso com seu nome que coincide com uma certa personagem minha em um concerto de piano e orquestra, ou se quem sabe? - por causa de uma certa bela grega esposa que habitou a Ilha de Lesbos há dois mil e seiscentos anos, na Grécia, nos dias de Safo e de Erina, quem sabe lá?! (Mello, 2008, p. 196).

Referências:

Em conversa com **Anactória**, Elomar pergunta a procedência do nome incomum para aquelas redondezas e a mulher responde que seu pai era estudado entrevistador e que sua profissão o levou à morte antes da hora. Ela é uma catingueira com dialeto da região do Riachão, mas que leu os clássicos que herdou do pai. Mesmo tendo pouca escolaridade, já que seu tio a tirou da escola assim que foi alfabetizada, leu obras de cânones do Brasil e da Espanha. Elomar faz referência a Safo e Erina, poetisas gregas. Há, inclusive, um poema famoso de Safo denominado "Ode a Anactória" falando sobre as belezas dessa jovem.

25)

Citação:

De Zé de Alencá, Rui, Machad' di Assiso, Gonçalo Dias, Castro Alvo, Oclides da Cunha, A. de Azevedo, Remundo Corrêa, Pêro Vaz de Camões, xô vê!... Racheu de Cueiros, Catulo da Paxão Ciarenço [...] (Mello, 2008, p. 201).

Aspena ũas poca coisa. Istóra de Martin Fiero, Calderon de la Barca, Cervantos, Pablo Neruda, Garcia Lorca e uns cantori de uns tali de pajadô. (Mello, 2008, p. 202).

Referências:

Conforme as menções anteriores, mesmo morto, o pai de Anactória deixou para ela uma boa base literária e, mesmo com dificuldade, ela teve acesso a nomes como José de Alencar, Machado de Assis e Castro Alves, assim como nomes da literatura exterior, a citar Pablo Neruda e Garcia Lorca. Em seu dialeto catingueiro, Anactória chega a recitar fragmentos de poemas consagrados no Brasil como “Ode ao dous de Julho” e “Ismália”, respectivamente, nas páginas 208 e 209. O primeiro poema é de autoria do baiano Castro Alves, que trata dos heróis em batalha para que o país não mais fosse prisioneiro de Portugal e virou uma espécie de hino de Independência da Bahia. O segundo, por sua vez, é do mineiro Alphonsus Guimaraens e revela, pelo desvario de Ismália, a dualidade humana entre corpo e alma.

26)

Citação: Recite alguma estrofe ou verso para que eu possa me situar em que obra.

- Sim...

Istamo in pleno má

Doido no ispaç'

Vadia o lūá dorada barbuleta

E as vaga adispois dêl' corre e cansa

Cuma turma de infanto inquieta

Istamo in pleno má dois infinit'

Ali se istreita num abraç' insan'

Coli dois é o céu, coli é o ocean'?

- Que beleza, Anactória, me dá vontade de chorar

- Pru que siôro?

- Não sei, quem sabe lá. Se Ceceu estivesse vivo aqui agora para ouvir e ver você recitando seus versos desta maneira tão bela ele também não resistiria. (Mello, 2008, p. 206 – 207).

Referência:

Anactória recita um fragmento de “O Navio Negreiro”, do poeta baiano **Castro Alves**, conhecido na infância de Ceceu. O poema abolicionista trata do sofrimento gerado pelo tráfico negreiro, em especial, dos martírios na embarcação.

27)

Citação:

Maktub, como dizem os islâmicos, está escrito. (Mello, 2008, p. 213).

Referência:

Como já mencionado por Elomar, a palavra **Maktub** se volta para o que já é de seu destino, tinha que acontecer e; portanto, o islâmico deveria se submeter à vontade de Alá.

28)

Citação:

Mestre budista - Nada vimos, tampouco, damos notícias de alguém. Aqui, neste templo, busca-se a paz celestial segundo os ensinamentos do Senhor Krishna Sertano - Mas, esta paz não é pregada tão-somente na China?

Monge - Sim filho, não importa, nós a buscamos também. As coisas do céu pertencem a todos os filhos de Brahma. (Mello, 2008, p. 255).

Segundo os divinos ensinamentos resumidos no *Gitā Māhātmya*... (Mello, 2008, p. 259).

Mestre - Esta é a verdade única, meu filho. Que haja uma só Escritura que sirva para o mundo inteiro, o *Bhagavad Gita*; que haja um só Deus para o mundo inteiro... (Mello, 2008, p. 259).

Referência:

O budismo é uma doutrina surgida na Índia e tem como princípio a busca pela iluminação humana também com denominação de “Dharma”, que significa proteção. Venerável Geshe, pioneiro na introdução do Budismo moderno na sociedade contemporânea, afirma que “por solicitação dos deuses **Brahma** e Indra, Buda começou, então, a expor seus profundos ensinamentos” (2015. p. 03).

Sociedade Internacional para a Consciência de Krishna endossa que originalmente o **Bhagavad-gītā** apareceu como um episódio do épico sânscrito *Mahābhārata*, o qual narra a história do mundo antigo. E mais: “O *Mahābhārata* alude a eventos que se estendem até a presente era de Kali. Foi no início desta era, cerca de cinquenta séculos atrás, que o Senhor Kṛṣṇa falou o *Bhagavad-gītā* a Seu amigo e devoto Arjuna” (2017, p. 18).

Gitā Māhātmya é um livro que canta as glórias do *Bhagavad Gita*, capítulo a capítulo e há a história de cada benção por capítulo.

APÊNDICE II⁴⁴**Diálogos e alusões a obras do próprio Elomar Figueira Mello**

a)

Citação:

Compus a canção Na Quadrada das Águas Perdidas, que já começa esboçar um portal, um corredor de passagem entre mundos (Mello, 2008, p.10).

Estamos ouvindo o prelúdio das águas perdidas na Lagoa Quadrada. Mais adiante, ali pela maecença do dia alcançaremos as terras de um grande criador de cavalos e de bodes. Ali pediremos pouso. (Mello, 2008, p. 154).

Estamos já no território da Quadrada das Águas. De forma que é bom evitarem saudações, olhares, gestos, para o que quer que apareça. (Mello, 2008, p. 155).

Sim mais ele tá do lado de lá do ri num atravesso a Vage dos Trumento! (Mello, 2008, p. 158).

Referência:

Na Quadrada das Águas Perdidas é um disco inicialmente lançado pelo Seco Rio do Gavião, em 1978, e adaptado em CD pela gravadora Kuarup Discos em 2005. A produção musical foi gravada nos estúdios do Seminário Livre de Música da Universidade Federal da Bahia e teve a participação de Alevando Luz, Carlos Pita, Cal, Dércio Marques, Elena Rodrigues Neuma, Ernest Widmer, Fábio Paes, Limonge e Xangai. O disco tem vinte composições, sendo que uma delas é homônima ao título do LP.

Em 2013, um filme de mesmo nome foi lançado sob a direção de Wagner Miranda e Marcos Carvalho com Matheus Nachtergaele como elenco.

⁴⁴ Este apêndice não tem como pretensão realizar uma lista exaustiva de todas as obras do autor que foram citadas por ele, mas endossar algumas das produções de relevância, mesmo que indiretamente, para esta pesquisa.

b)

Citação:

[...] de presentear aos cúmplices admiradores de minhas canções e coisas outras, esses relatos - Sertanílias - pertencentes tão-somente ao mundo que em algum tempo, no passado ou no futuro, com certeza, deve existir: o mundo de Naninha, Gabriela, O Cavaleiro da Torre, do Acalanto, Faviela [...] (Mello, 2008, p. 12).

Ao se aproximarem do castelo, ouvem os acordes de "Naninha" e os versos iniciais do "Cego" cantando sob a janela. Quando Naninha desce e vem à porta, a orquestra segura o tema (Mello, 2008, p. 244).

Referências:

Naninha é personagem do disco I de "Cartas Catingueiras", lançado em 1983, e também aparece no disco "Dos confins do Sertão", em 1986.

Gabriela também apareceu em "Cartas Catingueiras", mas no 2º canto. O disco foi gravado em 1983 em selo independente Rio Gavião e, em 2005, foi remasterizado. A personagem ainda surgiu no disco "Elomar em Concerto", em 1989. O texto é uma espécie de criação das parcas fiadeiras da mitologia grega.

Cavaleiro da Torre é uma canção que afigura no disco "Cartas Catingueiras" e o rapaz vive a cantar o amor pela madre querida e a pedir que ela não se esqueça dele, além de dizer que agora vive no castelo das torturas.

Acalanto é uma cantiga lançada em "Das Barrancas do Rio Gavião", disco de 1972, que teve a apresentação de Vinícius de Moraes e deu o atributo a Elomar de "o Príncipe da Caatinga". A canção fala de um triste rei e de uma princesa que vivia a sonhar. Ela saiu andando sozinha e ele enlouqueceu "vendo as coisas do luar".

Faviela é apresentada ao público em "Cartas Catingueiras", depois em 1995 em "Cantoria 3 Elomar Canto e Solo".

c)

Citação:

Quando se ouve em crescendo os primeiros acordes da "Tirana da Pastora" na voz de Dassanta no pastoreio. Isto já numa paisagem seca de catinga. E Sertano chega até a pastora já no meio da manhã e já no meio da ária; ouve-se o final da ária e retoma o galope; entra "Trabalhadores na Destoca" e "Duvê Esse Chão Quema Meus Pé" (Mello, 2008, p. 39).

Referências:

A **Tirana da Pastora** faz parte do *3º canto – Das Visage e das Latumia*, do "Auto da Catingueira", gravada em 1983, com participação de Andrea Daltro cantando.

Trabalhadores na Destoca é uma canção que aparece no disco "ConSertão", o qual teve a parceria de Arthur Moreira Lima, Heraldo do Monte e Paulo Moura. A mesma canção também está no disco "Cartas Catingueiras", cancionero com cinco peças de violão-solo e treze canções.

Duvê Esse Chão Quema Meus Pé aparece em "Cartas Catingueiras" e em "Cantoria 3 Elomar Canto e Solo".

d)

Citação:

Num sei. João Imburana.

Condo minin' eu fui tropêro

Qui mim pirdi de meu irirmão

Campiei o sertão intêro

Percurano, meu patrão

Já andei pulos quatro canto

do mundo vagan' a toa (Mello, 2008, p. 48).

Referência: No fragmento em que Sertano encontra um retirante que também perdeu os irmãos, há uma menção ao "Tropeiro Gonsalin". João Imburana é personagem em algumas composições elomarianas, a citar: *Puluxia Estradeira* e *Puluxia das sete portas*, do disco "Na Quadrada das Águas Perdidas". O menino

João Imburana é irmão de Gonsalin e vira ajudante da tropa. Na segunda puluxia, inclusive, temos direta menção à fome que assolou o Nordeste.

e)

Citação:

Acontece que no perdido século XX, ou seja, a Era dos Grandes Equívocos - título que dou a um ensaio que estou elaborando a raça humana tida como civilizada foi acometida de uma gigantesca onda de achaques de uma enfermidade até então muito rara: inovar seja lá como seja, Este É O Nome Da Doença. (Mello, 2008, p. 66).

Referência:

A Era dos Grandes Equívocos fala sobre o processo de involução da sociedade nos últimos tempos. O ensaio é ambientado numa ficção em que um antropólogo, um poeta, um intelectual engajado e um andarilho têm uma mão de prosa sobre temas de complexidade social, cultural, ideológica e estilística.

f)

Citação:

Durante o pouso, música "Puluxia Estradeira", com detalhe no preparo da refeição (Mello, 2008, p. 93).

Referência:

A cantiga fala de Gonsalin, "tropêro" que desde que perdeu o pai, "viveu a vida andano de janêro a janêro".

g)

Citação:

Ao chegarem, já ouvindo o "V Canto do Auto da Catingueira", Sertano deixa Russo Pombo sob o umbuzeiro seco junto aos outros animais, saúdam os da calçada e terreiro junto ao fogo, música "Clariô" sanfona, violão flauta violoncello e coro.

Adentram, recebem bebida, comida, por fim vêm para a sala do desafio. Pelos finais, após terem um certo repouso, um pouco antes do "II Pidido", assistem na sala a peleja dos cantadores. Quando saem para o terreiro os cantadores, nos primeiros tinires dos facões já no raiar do dia (Mello, 2008, p. 96).

Referência:

O "Auto da Catingueira" é formado por seis partes: (I) o prólogo – Bespa; (II) 1º Canto – Da Catingueira; (III) 2º Canto – Dos labutos; 3º Canto – Das visage e das latomia (com Tirana Pastora e Recitativo); 4º Canto – Do pidido; e, 5º Canto – Das violas da morte (com Clariô e Desafio). O auto tem como personagens: um narrador, o cantador, a pastora Dassanta e Chico das Chagas, tropeiro e companheiro da moça. O ato cinco, chamado por Elomar de 5º Canto, em **Clariô**, tem na Flauta doce Marcelo Bernardes; no violoncelo, Jaques Morlenbaum; no violão, Xangai; na viola, Dercio Marques; no canto, Elomar; no cômico, Dercio, Xangai, Gutemberg Vieira, Julio Oliveira, Amélia, Claudia, Rita, Marinalva e Duvije. Em **Desafio**, Xangai ainda afigura como o cantador que desafia o tropeiro em duelo de violas e de facas, personagem feito por Dercio, aqui Marcelo ainda toca Flautas transversal, de Taquara, Báia, Borêta e ainda clarinete. O Cantador diz que quem o canta com ele sai morto ou "dotô".

h)

Citação:

Mas qui musga bunita ("Cantiga de Amigo") (Mello, 2008, p. 159).

Adentram. Nas duas grandes salas da frente, orquestra e coro executando "Cantiga de Amigo" (Mello, 2008, p. 168).

Referência:

A **Cantiga de Amigo** elomariana tem uma inversão do eu lírico medieval e quem abandona a terra é a mulher, restando ao violeiro cantar e chorar pelo abandono da amada. Essa canção foi gravada pela primeira vez em 1972, lançada no LP "Das Barrancas do Rio Gavião" e regravação mais quatro vezes. Em 1980, no CD

“Parcelada Malunga”; em 1984 foi regravada duas vezes, respectivamente nos CDs “Cantoria e Cantoria 2”; e, por fim, em “Dos confins do Sertão”, 1986.

i)

Citação:

- Lá no Riachão, nos toca disc' de meus amig' vizin'. leu ach' qui já iscutei foi tud' qui é musga sua e tombém mais veiz nas radia.

- Quais assim?

- Tud'. A daquela muié qui ped' pru cumpâiêr' trazê da fêra uns agravi prela.

- O Pidido.

- Sim. Camp' Blanc', Arrumação, A Prigunta, Gabriela, aquela qui fala do boi mitriôs' e muitas ôtra. (Mello, 2008, p. 205).

Referência:

No aporte, Anactória conta a Elomar que, na verdade, já havia escudado as músicas dele e cita algumas. Todas as canções têm ambientação na caatinga.

Em **Campo Branco**, temos a poeticidade das penas da terra que se estendem para o povo que dela vive. É um canto de lamentação pelo fim da chuva e pelo amor que foi embora. A canção apareceu nos seguintes “Na Quadrada das Águas Perdidas” e “Cantoria Brasileira”.

Em **Cantiga do Boi Encantado** aparece um boi que cresce de tamanho a depender da arrogância de quem tenta pegá-lo. O enredo se assemelha ao livro infantil “Boi Aruá”, de Luiz Jardim, lançado em 1940. Nos anos 80, a cantiga serviu de trilha sonora para o longa-metragem de animação “Boi Aruá”, de Chico Liberato, que estreou em 1983 e que foi premiado pela Unesco. O CD “Sertania” foi editado na Europa e no Brasil, em 1985, e resgata a canção *Boi Encantado*, lançado em “Cantoria 1” e que mais tarde também apareceria em “Dos Confins do Sertão” e em “Cantorias e Cantadores 2”.

A Pergunta também aparece “Na Quadrada das Águas Perdidas”.

O Pidido aponta em “Das Barrancas do Rio Gavião”, “Auto da Catingueira”, “Dos Confins do Sertão”, “Concerto Sertanez” e “Cantoria Brasileira”.

Arrumação, por sua vez, irrompe em “Da Quadrada das Águas Perdidas”, “Cantoria 2”, “Elomar em Concerto” e “Cantoria Brasileira”.

APÊNDICE III

Na Casa dos Carneiros: lembranças de uma viagem ao Sertão Profundo, uma página de memórias

*À medida que vão se multiplicando erros
sobre minha obra,
mais difícil vai ser desfazê-los.⁴⁵
(Elomar, em conversa com a autora)*

Em um domingo ensolarado, um pouco antes das 8h da manhã, fui recebida ao som dos pássaros, bodes e cachorros pelo aedo do Sertão. À janela da *Casa dos Carneiros*, encontro Elomar com café em mãos, um sorriso aberto e o estampido da frase que viria escutar tantas vezes durante nossa prosa: “me arreceba!”

Entre um gole e outro de café, no último domingo de outubro de 2013, Elomar falou de ensinamentos importantes para sua vida, das suas indignações e de sua arte, fez citações de filosofia, sociologia a textos bíblicos.

A *Casa dos Carneiros* cheira poesia desde a porteira. É de lá, em lugar árido, há “mili eras” do arcaico, em terra seca, às vezes até de ideologia, que se afirma ainda mais o grande trovador. A poesia, sem mecenas, no sertão se cria. Troubadour, trovador, trovador...

A conversa foi iniciada com ele dizendo que desceu em uma estação errada porque, na realidade, era um inconformado com o mundo de hoje e continuou:

Paulo disse que Cristo veio na plenitude dos tempos. Tá entendendo? E... Eu vim ao mundo, meu Deus, eu não sou ninguém não, mas eu vim na plenitude de um mal tempo. Uma coisa dessa... Não sei nem definir o estágio. O tempo em que desci aqui na terra. Uma coisa é certa. Não era essa estação que eu deveria ter descido.

⁴⁵ O contexto da frase: o autor comentava sobre mitos e equívocos sobre ele e sua obra na Internet. Um desses mitos citados por ele foi o de que ele não gosta de falar com as pessoas. Corrigiu dizendo que não tem problema com pesquisadores, porque eles tinham papel importante. No entanto, declarou que não gostava dos que se dizem fãs, pois, muitas vezes, deixam a obra de lado para focar nele. Ele não era importante, “era só um instrumento”, afirmou.

Quando eu o refuto sobre se deveria ter sido antes, ele diz que aí está o problema, uma confusão. Continuo: Ou um tempo que não veio ainda? Ele me responde que entre um tempo que já se foi e um que não veio ainda.

Um tempo lá adiante, quando o profeta Isaias disse e naqueles dias quando o senhor rei narra na terra, em Jerusalém, não haverá a luz do sol. Olha que coisa fantástica! Porque Cristo vai ser a luz do mundo. Me diz, eu sou a luz do mundo! Seria num tempo desse... ou num tempo pretérito aí, eu não sei em que estágio. Não sei se nos dias de Cristo... de Jerusalém. Tá entendendo? Não sei se nos dias pré-Cristo, né? Nos dias dos gregos, digamos assim, nos dias do rei David, digamos... Salomão, não sei... mas eu sou muito satisfeito com a paisagem da estação em que descí.

Quando o sondo sobre como ele faz para se aproximar desse tempo, o compositor responde que isso tudo é uma espécie de saudade. Que uns historiadores clássicos como Barthes, por exemplo, costumam chamar Idade Média de Idade das Trevas, mas “há umas quadras na Idade Média que não se faz nos dias de hoje”, lembra Elomar. Adverte, ainda, que se é verdade que a arte seja o reflexo de um povo, de uma sociedade, de um tempo, de uma cultura, a poética da Idade Média é, claramente, um reflexo de um povo, que mesmo que tenha vivido num tempo de grande escassez de alimentos, dificuldade, relativo atraso, carrega muita poética que jamais faremos. Torno a lembrar da frase dita pelo Bode⁴⁶: “Será mesmo que antes era a treva? Será que realmente estamos na Era das Luzes?” Perguntas retóricas para afirmações que ele retifica em suas composições e em sua postura reclusa de quem não gosta de abandonar seu lugar, nem mesmo para fazer suas apresentações.

O compositor divaga parcialmente para falar de outro tipo de atraso, o trazido pela tecnologia. Diz que daqui a 20 anos falaremos do “grande atraso do celularzinho”. Fala da “deusa tecnologia” – do culto à tecnologia. Para Elomar, esse culto é que está desvirtuando, tirando a atenção do homem para o Criador. “Invés de honrar o Criador, vão honrar a criatura”, diz ele.

⁴⁶ Outra alcunha costumeiramente usada para alusão ao poeta. Apelido, aliás, mais comum entre as pessoas que o escutam.

Vão honrar o homem que inventou a criatura. O homem que inventou o celular. “Por exemplo, esse Bill Gates, (pronuncia como se escreve e ri, depois fala “correto”) é celebrado”. Todo mundo sabe o nome dele, até os catingueiros mais simples dali de Conquista. O Príncipe da Caatinga dispara:

Veja que coisa... ele é adorado, admirado. Quando eu era menino, eu sempre fui encantado com o Rei David, com as histórias, com o povo grego, os feitos de Péricles, Alexandre [...] Os feitos grandiosos... Eu era encantado sempre com isso. Tinha uma tecnologia relativa... Tinha um rádio na época. Não tinha televisão, não tinha telefone [...]. Não precisávamos da tecnologia de Bill Gates. A matéria hoje é posta em plano maior que o espírito [...]. O espírito foi sobrepujado pela matéria.

Mudamos o rumo da prosa, ou melhor, passamos a falar da prosa poética de Elomar, que me adiantou que a continuação de *Sertanílias, Romance de Cavalaria* já está praticamente pronta. As sagas de Sertano, como fora previsto já na edição do primeiro livro, terá mesmo mais três romances que narrarão as andanças do anti-herói por paragens físicas do Brasil, fora do nosso país e, principalmente, no Sertão Profundo além do real. Sertano irá com seu cavalo alado por várias outras paragens ainda não mostradas no primeiro livro.

Na garupa do cavalo do vaqueiro culto, adentraremos ainda mais nas metáforas da natureza e dos caminhos tortuosos das cidades, nos régulos de belas montanhas que lembram a cor do céu e em mares cheios de pedras, que só esse cavaleiro-vaqueiro poderia entrar e desvendar. Elomar me diz que tudo só é mesmo possível numa quarta dimensão, já que lá é que fica o *Sertão Profundo*; logo, muita coisa, que o leitor não compreendeu ou vago ficou pela leitura do primeiro livro, será desvendada nos livros que posteriormente virão.

Aproveito o ensejo e o questiono sobre esse *Sertão Profundo*. De imediato, ele me responde que desde o princípio se sentiu como um estranho no ninho. Que sempre sentiu uma dificuldade imensa de impor suas personagens para o mundo contemporâneo, pois seu cantar “é fora de moda, tal em desuso...”. Disse-me, porém, que ele não iria deixar de cantar sobre reis e donzelas mortas, pois isso fez parte de sua infância, isso é nordeste. “Qual é o rapsodo, menestrel, cantador,

repentista nordestino que não fala sobre os príncipes, reis, o épico? O Medieval? Nossa formação é ibérica, nós viemos com essa herança”. Ele ficou pensando como colocar esses valores, não só à guisa de canção, mas para sair um pouco do mundo onírico, ou melhor, adentrar nele e dar uma certa realidade a isso tudo. É um mundo incompatível com o mundo de hoje. Elomar é muito preso ao irreal. Sentiu a necessidade de criar esse mundo. As personagens estão em um mundo inexistente, incompatíveis com a realidade física, política e econômica.

Continuo a questioná-lo. Eu o sondeo no que concerne esse sertão mágico e o linguajar típico do nordestino – sotaque e dialeto – ou, como ele prefere, “nossa linguagem sertaneza”. Eu o “provoco”: Só há verdade no fazer poético na linguagem sertaneza? Só há propriedade da fala de um violeiro se ele cantar sua terra em sua forma particular no dizer? Só assim teremos uma verdade? A resposta é rápida: “Falo da minha pátria ‘véia’, é assim que tem que ser”.

Sua linha de composição está mais para o erudito, para o clássico. Mesmo quando noto a letra simples, na melodia me parece ter uma construção culta, uma harmonia erudita. Tento fazer o poeta entrar nesse assunto para tocar na questão do receptor de pouco estudo. Quando Elomar diz que realmente predomina o culto em suas canções, pergunto como ficam os ouvintes “roçalianos” com um texto assim. Como é a recepção dos sertanejos de pouca instrução e muitos vaqueiros que nunca estudaram, quanto mais o apurado do clássico? Há uma estranheza? “Eles se encantam. Simplesmente se encantam. Não pedem explicação”, diz o compositor. Continuo. Mesmo encantados com sua canção, sem necessidade de compreender qualquer elemento usado ou desvendar uma metáfora maior, nunca chegou nenhum vaqueiro pedindo uma explicação da letra? Ele diz que não. Que fala no vernáculo deles. “Eles deitam e rolam ali. O urbano ou douto é que se perde, que pede explicação”. Além disso, “tem um dialeto culto. Existe um dialeto culto. Eu, por exemplo, trabalho um dialeto culto. Dou erudição ao dialeto”.

Elomar lembra que o jornalista Moacir Ribeiro se questionou certa feita sobre “onde fica Elomar?” Dizia ele que as composições não eram para o popular, que a poesia não era exatamente folclórica e só sugeriu que as canções eram eruditas. Dentro do campo das sugestões, ele deixou em suspenso algumas perguntas para que as pessoas pudessem concluir: “Poesia culta? Sacra? Erudita? Popular?”

Folclórica? Erudito popular? Na ocasião, ele disse que Elomar não é um pesquisador, mas que ele canta suas circunstâncias”, rememora o poeta.

No meio desta conversa, o compositor cita Ortega Y Gasset⁴⁷ e diz: “‘Eu sou eu e minha circunstância’, a minha pátria do sertão”. E mais, afirma que existe a pátria física e política, que nós amamos e brigamos por ela. Agora, dentro desta, há uma pátria melhor, que é onde você nasceu, passou sua infância, onde viu seus amores, sua bem querência, e tudo isso faz você ter mais propriedade no cantar, pois “a gente canta com propriedade porque a gente é uma espécie de cronista de um tempo e de um lugar. Meus cantares são crônicas da minha própria vivência, do meu dia a dia, das minhas circunstâncias”, o que corresponde à ideia de aedo conforme já explicitado neste trabalho.

E, então, cesso minha conversa com o poeta para uma rápida digressão e me lembrar de que o nome do compositor é de origem árabe, Junção “el” e “Omar”, e quer dizer: O de vida longa e/ou o de fala eloquente. Elomar estava a menos de dois meses de fazer 76 anos e falava com grande oratória sobre as “crônicas poéticas de um violeiro”.

Aliás, em cada verso de o *Violêro*, por exemplo, temos essa verdade no dizer catingueiro e que o poeta recita/canta em meio a nossa conversa: “Vô cantá no canturi primero/ as coisa lá da minha mudernage/ qui mi fizero 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[...]”. E nos lembra que ali ele está na pele de um violeiro, um rapsodo, um aedo sertântico, que sabe tudo o que ele está falando. Não tem nada importado, é do próprio chão, do seu próprio lugar... “Ali é tudo honesto e com propriedade. É do seu próprio telúrio”.

No momento em que o “violêro” canta e clama por Maria, lembremo-nos de que não é o compositor Elomar, que é “protestante fundamentalista, luterano e calvinista”, mas um eu-lírico que fala em nome de tantos outros violeiros do sertão, que se agarram à Virgem Maria e a ela prestam contas. Nesse ínterim, podemos dizer que Elomar entra na pele de um violeiro errante, que fala em seu dialeto as

⁴⁷ Ortega Y Gasset, filósofo do século XX, destacou-se por tratar das questões das massas. Na ocasião, Elomar citou vários fragmentos da obra do filósofo na língua materna deste, o espanhol. E recomendou a leitura do livro *La Rebelion de Las Massas*.

coisas da sua cultura e da sua religião. Devido a isso, muitos estudiosos da obra de Elomar o consideram meio paradoxal, contraditório, mas advirto mais uma vez que ali não é o protestante fundamentalista Elomar, mas um eu-lírico violeiro como tantos outros que vivem fora da poesia e nela foram representados.

Se a representação do sertanejo se dá pela poesia, é pela linguagem que melhor o conhecemos. A “linguagem sertaneza” é o meio pelo qual a memória do povo do campo, da cultura sertânica, do vaqueiro é transmitida. É por intermédio desse *verbum*, que é esse dialeto sertânico, que melhor compreendemos o homem do sertão, ressalta o próprio poeta.

Uma linguagem que, por do campo ser, não tem rebuscamentos como tem o vernáculo, porque o vernáculo é preservado, cultivado, trabalhado e resguardado por gente culta, por eruditos, filólogos e linguistas, o que, de grosso modo, evidencia a posição tradicional do poeta-cantador. Assim questiono o compositor: Por que tantos poetas, mesmo do sertão, não usam o dialeto? É uma espécie de negação da própria raiz? O senhor acha que tantos poetas não dão destaque ao dialeto “prumode” quê? O compositor afirma que os poetas e escritores se expressam no vernáculo por questão de vaidade e também de busca pelo belo, eles rebuscam a linguagem, enquanto no dialeto não há essa busca pelo belo.

Desse questionamento, passamos para um debate sobre as poéticas do passado, sobre a verdade do dito, a mentira do escrito e fomos parar em alusões ao texto bíblico. Como o menestrel falou muito rápido e não permitiu gravação, faço assim uma “transcrição” livre de sua fala em alguns momentos e, em outros, tal qual como fora pronunciado por ele:

O homem do campo não está preocupado com o belo falar. Não há o achaque parnasiano. Fora o texto bíblico, que é sagrado, a história oral é a mais confiável, a escrita é mentira pura. Ela é imposta pelos “vencedores” como verdadeira, como uma lei. Imposta, apenas imposta... E em nada ali vejo a verdade. O oficial é uma mentira, no oral não tem mentira. Tem deformação semântica, isso tem. A verdade é tudo. A verdade é fundamental no mundo divino, no mundo de Deus, no mundo dos homens. Precisamos de justiça, da verdade e da beleza. Beleza, justiça e verdade quando se amalgamam no rebatimento de um plano traduzem-se num fundamento: o amor. O amor é um aprofundamento do homem de Deus. O amor é o bem maior que o homem tem.

Daí, Elomar falou que a matemática não é tão exata assim, que a ciência não é tão comprovada como afirmam. E diz, rindo, que a matemática conceitua que um mais um, mais um será três ou que dois mais um também será igual a três. Errado – diz ele – no final, seremos apenas um e cita a trindade e vários fragmentos bíblicos de cor.

Cessamos nossa conversa para que o poeta fosse dar atenção também aos outros visitantes que o esperavam: artistas da pintura e da fotografia, que tinham como projeto tratar do Rio Gavião pelo olhar do velho cantador. Em seguida, fomos almoçar.

Retornamos ao cair da tarde, dia já quase escuro e as cabras, quase nos convocando, faziam um balido que me chamou atenção. Não fomos a elas, não pedi. Já era tarde e não queria cansar ainda mais o compositor.

Nossa conversa retorna em um tom menos poético, filosófico e religioso que dantes. Emendamos nossa conversa falando dos idos dos anos setenta. Queria saber mais os porquês de ele ter ficado um tempo na mídia e depois ter se ausentado desse mundo. Se ele havia se recolhido, digamos assim, pelo fato de o espaço mercadológico visar mais produção apenas pela produção, mercado por mercado, venda por venda e nada mais. Ele diz: “nem dei por fé!” Como ele não ouvia rádio nem via televisão, não soube de fato sobre a aceitação de suas composições. Na época, soube apenas que sua obra teve certa penetração no meio culto, no meio universitário, entre alguns intelectuais de direita e de esquerda. Gente que ele nunca imaginava⁴⁸.

Tento estimulá-lo um pouco mais a tratar desse assunto. Sua música não é do tipo que se toca todo dia nas rádios, muito menos exposta nas televisões. O senhor nunca fez força para estar na mídia, pelo contrário. A que atribuiria essa aceitação nos anos 70 e 80? Eu o questiono. Elomar acredita ter sido o fenômeno da Ditadura. O mesmo afiança que “a Ditadura fez com que o povo brasileiro ficasse

⁴⁸ Elomar lembra, nesse instante, que algumas pessoas o procuraram. Menciona, também, uma visita mais recente, lá mesmo em Conquista. Diz que quando chegou a casa sua, Rosa, sua filha, falou: “papai, não saia, não, que Leonardo foi a Magé e volta já para conhecer o senhor”. Leonardo Boff... Quando ele e a esposa me viram, fizeram uma cara de deslumbramento estranho”. Citou ainda alguns atores que gostam de sua arte, como: Marcos Palmeira, Cássia Kiss, Osmar Prado, Paulo José e outros.

sem pai nem mãe. Órfão! Era uma repressão violenta”. O compositor continua dizendo que, em meio a tudo aquilo, ele surge cantando os nossos valores. Rindo, pergunto: Apegaram-se às suas composições como um consolo? Ele diz: “Bem, um mundo de artista durante a Ditadura andava perdidíssimo por causa da censura [...]. Muitos ficaram agarrados à ordem da lhama”. E, Elomar, com um violão sozinho, cantava suas singelas cantigas, que falavam de um tempo ancestral, de um tesouro que nós perdemos, segundo o poeta.

Mudamos o rumo da prosa para tratarmos das *coisas lá da sua mudernage*.

Exponho: O senhor fala na cantiga “O Violêro” sobre a “mudernage”, mas é a sua mudernage. Ele me interrompe e diz: “de quando eu era novinho, lá da minha mudernage...”

Eu continuo, então, são memórias da sua infância – mais uma vez ele me interrompe num diálogo já menos formal que no princípio de nossa prosa, agora mais um papo à janela da cozinha em um tempo já mais ameno lá fora – memórias da infância, da transição da puberdade, da primeira mocidade... Eu o interrompo. O porquê de eu perguntar sobre o termo *mudernage* advém do fato de o senhor negar, de certa forma, o mundo moderno. Uma negação dessa transgressão absurda da sociedade contemporânea. Em meu texto, eu não me reporto à questão da infância ou da puberdade, mas digo que não é essa *mudernage* de hoje, é uma *mudernage* poética, uma *mudernage* do seu tempo, de sua memória. Ele diz: “da minha infância, aquela quadra perdida, da cidade primeira. Agora, tem um sentido também semântico de *mudernage* quando se fala a modernidade, que é a questão do dialeto”.

No meio de nossa conversa, começamos a falar das canções que eu analiso em meu texto de mestrado e entramos no capítulo em que falo do mito do boi e ele passa a falar da “Cantiga Boi Encantado”.

Digo a Elomar que para mim, falar desse boi, desse mito, desse encantamento é mostrar ainda mais as nossas memórias, que o fato de ele ser encantado e de falarmos desse encantamento, torna-o ainda mais forte como mito nas mentes de tantos sertanejos como um artefato da memória.

Elomar se pronuncia dizendo que a tradição do boi encantado, do boi surubim, do boi aruá, do boi bezerro, do boi mitrioso, que é o misterioso, mitrioso no

dialeto, é antiga. Essa tradição é super-milenar. O boi encantado está em todas as nações do mundo. Está na África, na Índia, nos Estados Unidos, no Canadá, no México, na América Latina toda, na Ásia toda. “Então ele existiu. O boi encantado está em uma página perdida da Teogonia de Hesíodo, no mundo grego, arrancaram uma página lá e ele não entrou pelo Panteão. A questão do boi encantado é pré-diluviana”, diz o aedo.

Cito que sua “Cantiga do Boi Encantado” tem um intertexto com o conto infanto-juvenil, de Luís Jardim. Digo que há frases bem semelhantes em relação à postura do vaqueiro perante o boi e o questiono se tal diálogo foi pensado ou ocorreu naturalmente pelo fato de ambos trabalharem com as imagens e lendas criadas para e pelos sertanejos, já que sua canção nos remete ao mito do boi no sertão e às imagens a ele associadas; além disso, o mito do boi passa pela tradição. Ele me responde:

Isso é uma herança de cavalaria templária. É coisa que vem da primeira Renascença. Isso vem da ordem dos templários, dos cavaleiros hospitalares, pelas ordens místicas e porque os valores de cavalaria permanecem no mundo através dos últimos representantes repositórios, que são os vaqueiros, pois ainda têm a honra de serem valentes. Todos eles sabem, mesmo não o sendo, eles se esforçam para dizer ou impostar, ou incorporar, ou dizer que são limpos, justos, honestos, valentes, que não mentem, que são honrados. Isso está na classe dos vaqueiros. Eles não perderam ainda esses valores.

Em meio ao mito do boi e do vaqueiro, Elomar passa a falar do ferreiro e diz que ele perdeu a cultura fantástica do ferreiro, do alquimista, do sábio, que transforma o ferro em objetos sagrados, espada para a guerra, escudos, em lanças para os guerreiros. Era uma figura muito respeitada. Na Idade Média era chamado de “sacamula”, ele também era o dentista e o sangrador. O compositor cita sua ópera a Faviela, que tem um ferreiro, e começa a cantar em espanhol para mim, em seguida recita em português: “Eu sou um sacamula e sangrador, escrevo cartas de amigos e leio cartas de amor”.

E afiança que houve um mundo valoroso, sobrecarregado de qualidades, de éticas morais pelo homem. Era a forma que os homens tinham de enfrentar as grandes dificuldades da vida durante a Idade Média, as pestilências, a fome, o frio,

as longas distâncias, eles se sustentavam na fé da cavalaria. Primeiramente Deus, diz ele. Então, buscavam ser límpidos de alma e coração para poder justificar a misericórdia de Deus e, em troca dessa misericórdia, todos eles imitavam os cavaleiros bem postados dos campos de justas. “Isso ainda continua no vaqueiro, um pequeno resquício, um sobejo, uma sombra. Ainda resta um pouquinho. Daqui a pouco não vai ter mais nada, conforme o avanço técnico”.

Retorno à questão do vaqueiro. Afirimo que a imagem do vaqueiro é associada a um homem inculto do sertão, Elomar me interpela: “O vaqueiro é um homem inculto e, às vezes, uma espécie de sábio”. Digo que era isso que eu iria perguntar. Como ele consegue ser ao mesmo tempo inculto e sábio? Ele me responde rapidamente: “Inculto para a sociedade dos urbanóides. Ele é culto para o povo, para a sociedade roçaliana”. E passa a exemplificar contextos diversos para diferenciar o ser considerado tabaréu. Diz que o homem do campo é um tabaréu na cidade; o homem da cidade, o doutor, no campo, é um super-tabaréu. Ambos vão fazer perguntas descabidas. O homem da cidade faz perguntas infantis sobre a abóbora, a onça, fica especulando questões bobas. Na cidade, o homem do campo se assusta até com o tamanho das casas, achando que tudo vai cair na cabeça dele. Eu digo: É outro mundo! Ele continua: “São dois valores, duas ciências completamente diferentes”.

Além dessa questão de ora ser um inculto ora um sábio, afirmo a relação da importância desse vaqueiro em relação ao animal, já que só há um bom vaqueiro se ele conseguir domar um boi, pois vai mostrar que ele é íntegro, por exemplo. O vaqueiro, homem inculto do sertão, fiel ao dono da fazenda, é coroado como campeão, herói honrado por domar o boi. Então, questiono-o: podemos dizer que só há um bom vaqueiro por conta do mito desse boi ou não? Não, diz ele. Quando se trata do mito do boi, faz sentido; mas, por exemplo, existe vaqueiro que nunca ouviu falar no mito do boi aruá, dentro desse conceito literário do boi aruá, mas todos eles sabem que isso se deu no século do pai, citando a canção “A donzela Tiadora”. “Antes de Cristo, século do pai, *secullum*... mundo... Todo vaqueiro sabe que houve,

no século do pai, o boi surubim, o boi pintado, o boi bezerro, o boi mitrioso, um boi invisíve”.⁴⁹

Deixamos o mito do boi um pouco de lado para tratarmos das canções que dialogam com o Trovadorismo. Afirmo que em “Cantiga de Amigo”, em “Incelelença pro Amor Retirante” e em tantas outras há um intertexto com a lírica trovadoresca, mas há o que eu chamo de inversão do sentimento do eu-lírico, da postura masculina. Gostaria que o senhor me explicasse por que na sua cantiga de amigo é a mulher quem vai embora e o homem que fica reclamando, chorando, cantando à Madre que foi embora? Continuo em tom de brincadeira para cutucar o Bode: No sertão a mulher é mais forte que o homem? É mais comum que ela vá embora e ele fique a reclamar?

Ele ri e diz que claro que não é por esse motivo. Torna a falar sério e afirma que a cantiga de amigo é uma expressão poética, simplesmente poética, sem nenhuma intenção de remodelar, de pegar um modelo medieval, apenas evoca aquela quadra, aquele tempo, aquela maneira de cantar, a sonoridade, a musicalidade, a melodia, o ritmo. “O que ela tem mesmo de ‘Cantiga de Amigo’ é *madre*, é o queixume para a *madre*. Esse queixume meu está no ‘Cavaleiro da Torre’: *Madre, eu lhe peço, não chore as penas minhas*. Só há mesmo o queixume à mãe”. Segundo ele, não tem nenhuma intenção de fazer o inverso ou algo no sentido direto mesmo de fazer uma cantiga de amigo como o da outra quadra.

Digamos assim que eu fiz uma nova cantiga de amigo. Por que eu fiz uma cantiga de amigo? É... Tentando... Está mais no sentido de uma citação. Porque se eu fosse um cavaleiro da Cantiga de Amigo *ipsis melodia*, eu venderia várias cantigas de amigo, tá entendendo? Mas só há uns 10 anos foi que eu vim realmente conhecer Cantigas de Amigo. Fora Gil Vicente... Você conhece Martim Codax? Ele tem umas cantigas bonitas. ‘Mia irmana, vamos a la igreja de Vigo, E então veremos las ondas!’ É tão lindo. Eu gravei isso. Gravei para um disco na Europa. Meu português é ruim, meu espanhol é pititinho. Da Galícia, Carlos Ordunez veio da Espanha para gravar comigo.

⁴⁹ *Boi mitrioso* é o boi misterioso, um *boi invisíve*; por sua vez, é invisível, transparente, termos usados por Elomar no dialeto catingueiro.

Digo que a mesma coisa acontece em “Incelença pro Amor Retirante”. Novamente é ela quem vai embora e ele que fica em sua terra. Elomar diz que, na realidade, esse é um quadro, um clássico que a sociedade está vivendo.

Apesar de tudo que havíamos falado sobre o medievalismo nas canções, não me dou por satisfeita. Digo que em “O Rapto de Joana do Tarugo”, por exemplo, noto mais um eu lírico parecido com os cavaleiros medievais que com o trovador ou menestrel das Cantigas de Amor, pois não vejo vassalagem amorosa na canção, e a amada não é apenas enaltecida e idealizada. Podemos dizer que os homens do sertão se parecem com os cavaleiros medievais ou tentam simbolizar a saudade por essa imagem? Essa canção não está mais para uma Novela de Cavalaria? Questiono-o. Ele diz que sim, que é verdade. “Está mais para uma Novela de Cavalaria realmente, né? É uma narrativa épica. Todos os valores de cavalaria estão lá. Ele é um valente, um campeão de justas”.

Aproveito o ensejo e o questiono se todo vaqueiro tenta ou quer ser um cavaleiro templário. Ele me diz que todos os vaqueiros tentam ser, até os que não sabem que a ordem existiu. Todo vaqueiro pretende ser um herói. Eles sabem pela tradição, de certa forma, que existiram cavaleiros valentes, e tudo isso se mostra hoje na figura do vaqueiro. Via de regra, eles têm uma couraça, uma vestimenta para a defesa. Na Idade Medieval eles se protegiam com as armas, com as lanças; o vaqueiro tem a defesa pelos espinhos, pelos galhos. O vaqueiro, sem a pederneira (espécie de calça usada na montaria), sem o gibão (tipo de casaco usado pelos vaqueiros) e sem o peitoral (jaleco), se sente despido, parafraseio Elomar.

Torno a falar da mistura entre o culto e o popular. Lembrando que a própria canção “O Rapto de Joana do Tarugo” tem expressões bem simples em alguns momentos, é uma canção popular, com linguagem sertaneja; mas, em outros, faz alusões muito eruditas, diálogos com a poesia e prosa medievais. Então Elomar revela que leu muito Alexandre Herculano, João de Deus, Antero Tarquínio de Quental, Eça de Queirós, Camilo Castelo Branco e António Feliciano de Castilho. E continua:

Então, Tatiana, essa linguagem que eu tenho, essa linguagem culta e quinhentista são leituras. Se você quer dominar a língua; se você quer ser uma poetisa; quer escrever, se expressar em versos com

linguagem assonante, leia Herculano, leia os autores portugueses. Se você quer se expressar em versos com a lira clangorosa, leia Gonçalves Dias, Castro Alves, este foi um poeta de clangor, os condoreiros, né? Castro Alves tem cada passagem... Meu Deus! 'E quando sopraram as brisas matutinas num leque das gentis palmeiras, no campo de batalha uma voz ressurgue divina: era a luz do arrebol – eras tu, liberdade peregrina, esposa do porvir, noiva do sol.' Um menino!⁵⁰

Depois de mencionar um fragmento da Castro Alves, Elomar me pergunta se eu quero saber algo mais de “O Rapto de Joana do Tarugo”. Então, eu continuo. Sim, sim. Na canção, há um momento em que o eu-lírico diz que sua “alma só teme ao Rei dos reis”, logicamente fazendo alusão de que nada teme e que só baixaria a cabeça à palavra de Deus. O cavaleiro não teme os homens nem os outros animais. Não teme o pai da moça, carrascos, escorpiões ou mouros. O mesmo não teme a soberba e a valentia dos príncipes e reis, só teme os juízos do Senhor, caso a Ele não seja fiel. O que o me diria dessa memória religiosa tanto no sertão quanto na raiz medieval? Ele responde que, na verdade, “faz parte da índole de todos os servos de Deus pelas culturas. Nós não temos que temer nada no mundo. Ou você confia em Deus ou não. Não tem meio termo”.

Insisto na questão do intertexto entre o medievalismo e o sertão em suas canções, e Elomar me diz que é tudo tão simples. Que nas suas canções o medieval está muito presente porque, desde muito cedo, ele teve “olhos especiais para enxergar a Idade Média”. Que leu “um mundo de Romance de Cavalaria”. Não leu tudo. “Tem muito romance que não li”, mas já leu bastante. Além disso, ouviu determinados rapsodos brasileiros cantando histórias, feitos épicos dos ancestrais, de “nossas avós lá de Portugal”. Sentiu, desde cedo, que no sertão há a figura do cavaleiro andante.

⁵⁰ A menção de Elomar, com adaptações, foi ao poema *Ode ao Dous de Julho*, de Castro Alves. Veja alguns versos conforme publicação pelo poeta dos Escravos: ERA NO DOUS de julho. A pugna imensa / Travara-se nos cerros da Bahia.../ O anjo da morte pálido cosia / Uma vasta mortalha em Pirajá. /Neste lençol tão largo, tão extenso, / Como um pedaço roto do infinito... / O mundo perguntava erguendo um grito:/Qual dos gigantes morto rolará?! [...] Mas quando a branca estrela matutina / Surgiu do espaço... e as brisas forasteiras / No verde leque das gentis palmeiras/ Foram cantar os hinos do arrebol,/ Lá do campo deserto da batalha/ Uma voz se elevou clara e divina:/Eras tu — Liberdade peregrina!/ Esposa do porvir — noiva do sol! [...].

Daí Elomar afirma que a Idade Média continua em várias partes do mundo. No Brasil, ainda tem vários rincões que vivem em plena Idade Média ou, pelo menos, tinha há pouco tempo. “É comum você ver no sertão, numa estrada desolada, despontar um sujeito montado num jumento, um vaqueiro com terno de couro”. O jumento é o símbolo do cavalo, o terno de couro é a armadura, e o facão na cintura é a espada.

Interpelados mais uma vez pelo olhar de Faquir⁵¹ e por seu latido, Elomar diz que deu esse nome ao cachorro devido a um gato que sua vó paterna tinha de quando ele era moço. Aproveito a ocasião para perguntar-lhe sobre a influência das avós em sua vida.

Ele diz que dona Maricota, sua avó materna, era protestante e muito rigorosa, já sua avó paterna, a Mãe Neném, era católica e também muito boêmia. Sobre esta, diz Elomar: “Minha ‘veiazinha era retada’, boêmia rasgada. A casa dela vivia em festa, tinha noite de ter trinta primos lá bebendo, dançando, cantando. Era um sarau dentro do outro”.

Falou brincando que a Mãe Neném, então, deveria deixá-lo mais contente por conta da liberdade e dos saraus, já que dona Maricota era brava. Ele diz rindo que a última “não era braba, não. Só não aceitava vida boêmia, dissoluta”. E mais, foi ela quem lhe deu seu primeiro violão, ele só tinha 14 anos. “Ela achava bonito”. Em um tom já mais sério, ele se lembra da morte de dona Neném e menciona ter feito um concerto de umas duas horas só para a avó. Mãe Neném na cama e Elomar cantando junto com Dércio Marques e Diana Vilhena. Ele rememora: “Só tinha gravado *Das Barrancas* e sabe o que foi que ela falou? Uma vate. ‘Meu filho, eu agora aqui tive um sonho, uma visão. Vi você cantando umas músicas pra uma multidão’. Ela me disse isso lá por 74. Eu tinha uns 35 anos. Nem imaginava que ia cantar para multidões”.

Digo que então daí vem sua raiz na canção. Ele diz que sim, que tem uma herança genética. Que sua mãe tinha uma voz linda, cantava entoada; que seu pai era sanfoneiro, não oficialmente, mas tomava a sanfona emprestada de um vizinho. Admirada ao saber que seus pais também viviam mergulhados na música, questiono

⁵¹ Faquir foi o primeiro animal que vi quando cheguei pela manhã. Tirando as fotos que fiz da paisagem no caminho para a fazenda e a imagem da porteira fechada, ele, junto com outro cachorro, foi o primeiro fotografado por mim naquele lugar.

o porquê de eles não aceitarem desde o começo sua vontade de ser violeiro. Ele me responde que seus pais não concordaram de imediato porque queriam que ele fosse um doutor. A família queria que ele fizesse medicina, ele fez arquitetura.

Enquanto eu escrevia sobre tudo que ele estava me contando, o compositor me interpela: “Gosta de sanfona?” Digo que sim, embora não tenha conhecimento musical de forma acadêmica. Então ele pede que eu levante, deixando meus escritos na cozinha e o siga à *Sala de Sopros e Cordas*, um espaço da sua casa onde ele produziu e produz muitas de suas canções. “Levante só um pouquinho e vamos ouvir um rasgo de sanfona”.

A denominação *Sala de Sopros e Cordas* foi uma homenagem aos elementos principais da orquestra, segundo Elomar. Lá me deparo com alguns escritos dele, ainda não terminados; um computador com letras e melodias do compositor e violeiro; e muita poesia contada e cantada pelo menestrel. Elomar me pergunta, rindo, se eu já escutei ópera verdadeiramente sertaneja e continua: “Já escutou numa mesma música, numa música clássica, o som do aboio e da sanfona?” Eu, com meu pouco entendimento sobre música clássica, digo que não, que nunca vi uma música assim se misturar a elementos tão regionais. Ele começa a tocar uma canção muito singular. Uma canção em que, no computador, só tinha a melodia criada por ele. Então escuto do próprio Elomar, ali ao meu lado, um pouco de sua ópera ainda não terminada. Por motivos óbvios, não cito os fragmentos por ele cantados e muito menos o nome da canção, já que o compositor ainda nem a registrou. Digo apenas que naquele momento melhor compreendi o que Elomar chama de *Sertão Profundo* ou ainda mais me indago sobre tal imagem quando, às vezes, deparo-me tentando resgatar a canção daquela noite que me pareceu uma sinfonia no sertão, uma orquestra tocando um forró antigo, clássico.

Em seguida, eu lhe pergunto como é “andarilhar” entre o presente e o passado, o arcaico e o clássico, o medieval e o sertão. Emendo perguntando como surgiu a ideia de Sertão Profundo. Ele diz:

O Sertão Profundo veio por último. Surgiu da necessidade... Se encontra numa dobra do espaço e do tempo dentro do sertão físico Brasil. O sertão político, físico que nós temos. Dentro dele tem uma bolha em outra dimensão. Ao mesmo tempo em que existe esse sertão habitado sob a cartilha da república, sob a ordem social. No

mundo paralelo está lá o *Sertão Profundo*. Eu tive que criar, sabe por quê? Tive que criar para dar trânsito e um *lócus* de existência a meus personagens. Eles são incompatíveis com o sertão contemporâneo. Eles só têm compatibilidade com um sertão muito especial dentro do tempo deles.

Afirmo, então, que suas personagens transitam entre tempo e espaço, andam pelas Eras. Ele confirma: “tempo-espaço, espaço-tempo. Exatamente. Isso mesmo. Eles navegam, transitam entre tempo e espaço sem pedir licença, sem dar explicação nenhuma”.

E em trânsito pelo tempo e espaço, peço licença para sondá-lo sobre um elemento tão caro, ao menos para mim, em suas canções – a saudade. O retorno ao passado medieval em suas canções surge como um canto de saudade. Não digo que seja um mero saudosismo de um tempo perfeito e distante, mas como um recurso retórico e estilístico de sua poética, até como algo que não tivemos. Gosto de pensar em suas canções como espaços de memória e saudade. “Incelença pro Amor Retirante”, “Cantiga de Amigo”, “O Violêro”, “Campo Branco”. Vejo em todas, um tom de saudade.

Ele diz que todo o meu canto é um canto de saudade e que muitas pessoas que escutam suas músicas dizem sentir saudade de um tempo e de um lugar que eles não vivenciaram. E continua:

Todos nós viemos de uma sociedade agrária, primitiva. Depois é que veio a *urbe*. [...] No fundo, a saudade que as pessoas sentem e que eu sinto é uma saudade de Deus, de um bem que perdemos, o Éden, a vida feliz. Nós não ganhávamos o pão com o suor do rosto. O Senhor preparou o pão nosso. Era só colher. Um jardim no Éden. A saudade é desse tempo. É dessa felicidade primeva que acabou. Saudade de um tempo de alta irresponsabilidade, descompromisso com os fazeres. Só tinha um fazer: colher o fruto. A *posteriori* a saudade do bucolismo primeiro; da existência primeira dos nossos antepassados, nossos ancestrais, eles viviam do campo; saudade dos castelos. Vejo os cavaleiros chegando; as donzelas cada uma mais bela, sisudas, vetustas, lindas. Êêê mundo de sonhos! E sobretudo os valores que estamos perdendo a cada instante. Nós vivemos como num barco, que houve um rombo no casco, tá enchendo d’água e ele devagarinho afundando. Assim está a sociedade.

Além da saudade de Deus e do tempo perdido, digo que em “Cantiga de Estradar”, “Retirada” e “Campo Branco” teríamos a saudade de um sertão antigo ou, talvez, de um sertão que nunca tenha existido. Elomar menciona que todo o seu canto é ancestral e, se é ancestral, já tem um convite à saudade. A grande maioria que o escuta se comove e se sente feliz porque é invadido por uma saudade que não machuca, que não magoa, mas dói um pouco.

Emendo com a questão da dor para questioná-lo sobre o sofrimento na canção. Digo que há poetas e escritores que exaltam o sertão só como um lugar sofrido, como uma imagem estereotipada de um lugar miserável, como diz Elomar, um lugar só de penar, de purgas; já outros, apenas como um lugar exótico. Digo que suas canções não carregam um escudo nem outro. Em “Retirada”, por exemplo, fala da vida do retirante, fala do sofrimento, sim, mas o cantador diz que não canta por soberba, nem canta para mostrar o sofrimento. Ele continua: “nem por reclamar”. O sertão que Elomar canta é como se fosse um convite camuflado de “uma volta ao bem perdido”. Em suas composições, ele evidencia as vicissitudes do homem, dos seus semelhantes, quer ele seja do sertão, quer seja da urbe, que seja brasileiro ou esteja no Japão, na Rússia. Porque na realidade o sertão é um mundo. Todo lugar tem um sertão, tem um nordeste.

Encerro minha fala com o menestrel com ele autografando meus CDs, o livro Sertanílias, tentando me ensinar a como fazer seu autógrafo, em que ele desenha seu estimado carneiro e me dando um abraço apertado de despedida. Digo adeus, ele diz até logo.

Entre o aqui e o lá do sertão de dentro e do Sertão Profundo, deixo Elomar cantando nosso passado, falando sobre reis, rainhas, vassallos, bodes, ovelhas, cavalos, lua, sol, chuva, seres encantados como Naninha, Gabriela e Sertano. Um cantar de saudade!

ICONOGRAFIA

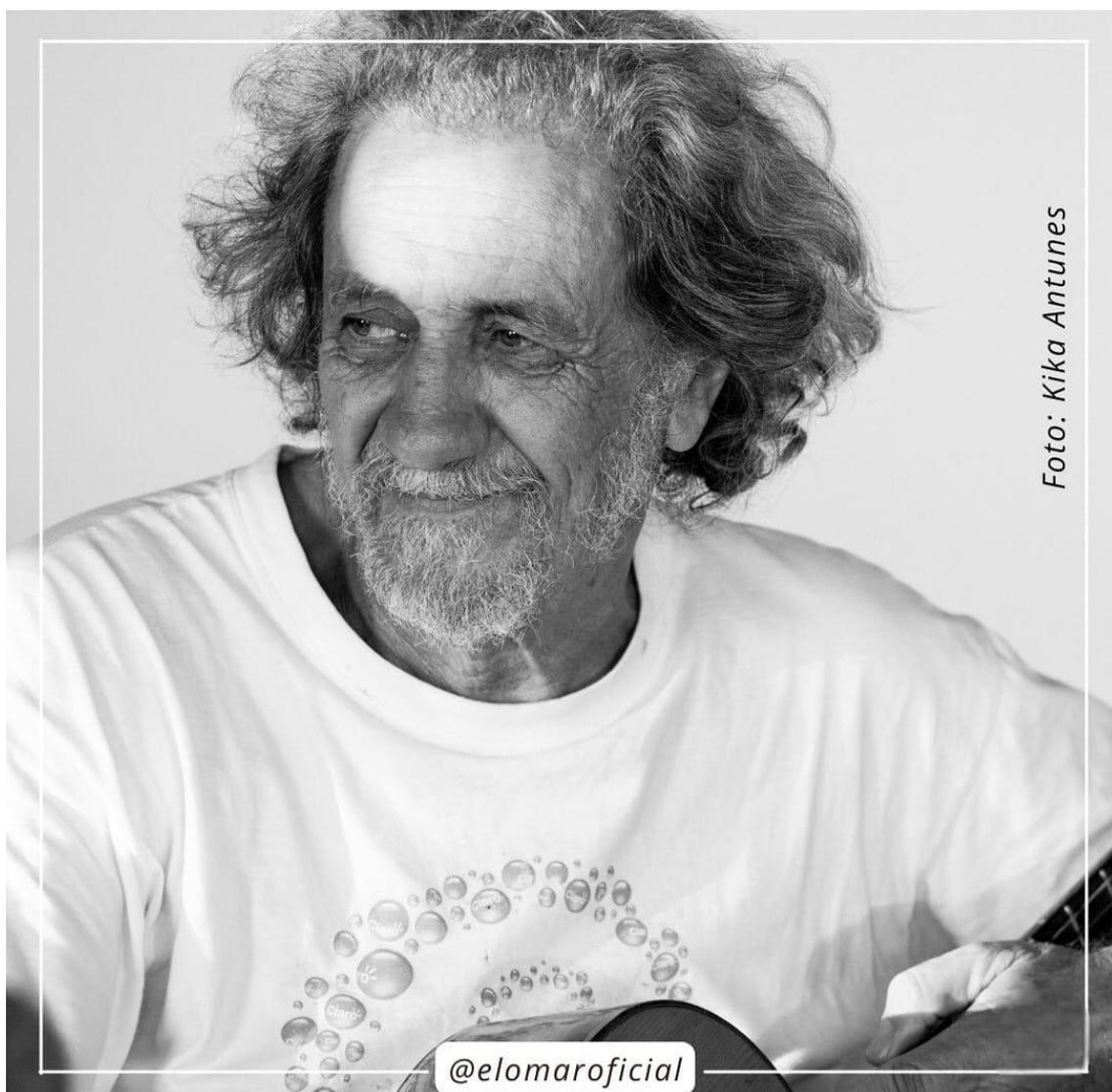


Imagem 1

Fotografia feita por Kiko Antunes e retirada da página oficial de Elomar Figueira Mello no Instagram, postada em 2023. Na ocasião, foi comunicado que os *malungos* já poderiam escutar o compositor em todas as plataformas digitais.



Imagem 2

Divulgação de Elomar em todas as plataformas pelo Instagram @elomaroficial ao som de *A Donzela Tiadora*, em 2023.



Imagem 3

Painel do escultor Paulo Sérgio Nogueira Soares, conhecido na região como Paulinho. A arte simboliza elementos de notoriedade da cultura e da economia de Vitória da Conquista, a citar: plantação, criação de bodes e cantoria. Fotografia feita pela pesquisadora em 2013.

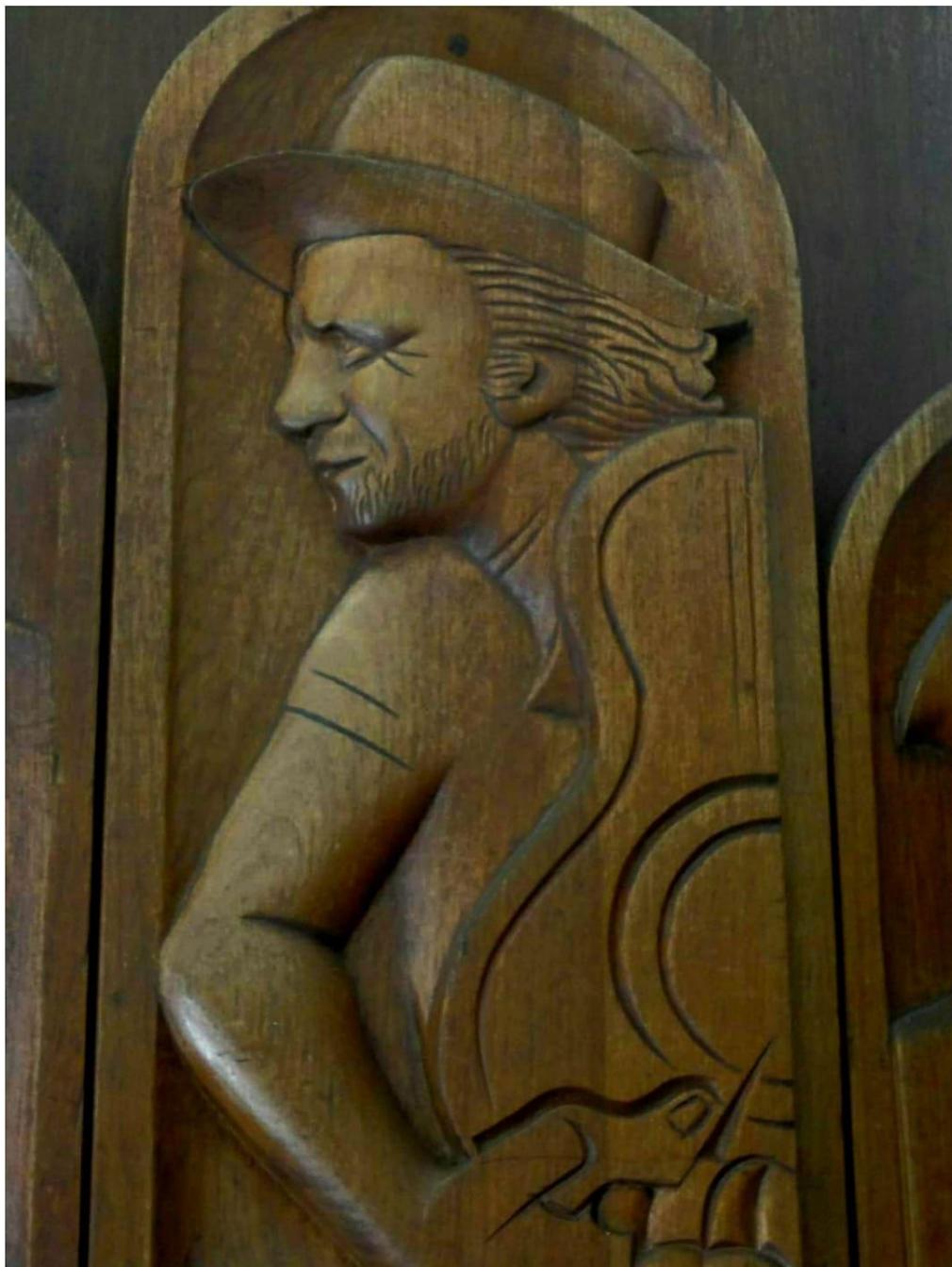


Imagem 4

Arte exposta no centro comercial da cidade de Vitória da Conquista, dentro do Banco do Brasil. Fotografia feita pela pesquisadora em 2013.

LIVE LANÇAMENTO
GUARIBA 2024
PRESENÇA DE ELOMAR

23 JULHO | TERÇA
ÀS 19H

Siga nosso
Instagram
@elomaroficial
Elomar

Imagem 5

Depois de quatro anos sem o encontro “As Guariba” na fazenda Casa dos Carneiros, Elomar anuncia, em sua página oficial do Instagram, o retorno do evento e divulga detalhes no dia 23 de julho, em *live*.

O TROPEIRISMO EM ELOMAR

Na música e na literatura, Elomar Figueira Mello, um também tropeiro, também exalta e dissemina essa nossa cultura tropeira através da sua obra. Seja no cancionário, nas óperas, nos romances- líricos, nos romances de cavalaria, nos roteiros para cinema e teatro, Elomar eterniza como que guardado em um imenso baú, esse grande tesouro cultural. O Tropeirismo na obra de Elomar vem sendo tema de debates e estudos nas academias em várias áreas do conhecimento, em monografias e teses de mestrado, doutorado e pós-doutorado. Dentre estes trabalhos, citamos Jurema Paes, cantora, compositora e historiadora, nascida em Salvador-Bahia, com mestrado em história social na UFBA, com o Tema Tropas e Tropeiros no Alto Sertão Baiano, tendo como fonte a obra de Elomar Figueira Mello.



Imagem 6

Tela da artística plástica Marina Jardim, inspirada na fotografia feita por Beto Veroneze. A imagem figurou como capa do projeto “Cenas Brasileiras” em referência à viagem do cantor por algumas capitais brasileiras em concerto. Posteriormente, a mesma imagem foi usada para a divulgação de “Elomar e a Tropa Encantada” na página do cantor no Instagram, que faria apresentação em Vitória da Conquista, em dezembro de 2023. Faziam parte da tropa encantada: Elomar, João Omar, Daniel Silva, João Liberato, Luciana Monteiro e Gabriela Almeida. Página do artista no Instagram.

GUARIBAS 2024

ÓIA EU AQUI DE NOVO

CONCERTO

ELOMAR E TARGINO

PARTICIPAÇÃO **João Omar e Gabriela**

Programação do dia

- 14h - Receptivo na Casa dos Carneiros
- 15h - Mão de prosa com Elomar
- 17h - Café da roça
- 19h - Concerto no Teatro Escola Lírica Mineira
- 21h - Jantar e Chula no Terreiro
- 23h - Encerramento

80 VAGAS

28 SET | SAB
LÁ NA CASA DOS CARNEIROS

inscrições (77) 99925-5390
VITÓRIA DA CONQUISTA - BA

Realização  Produção 

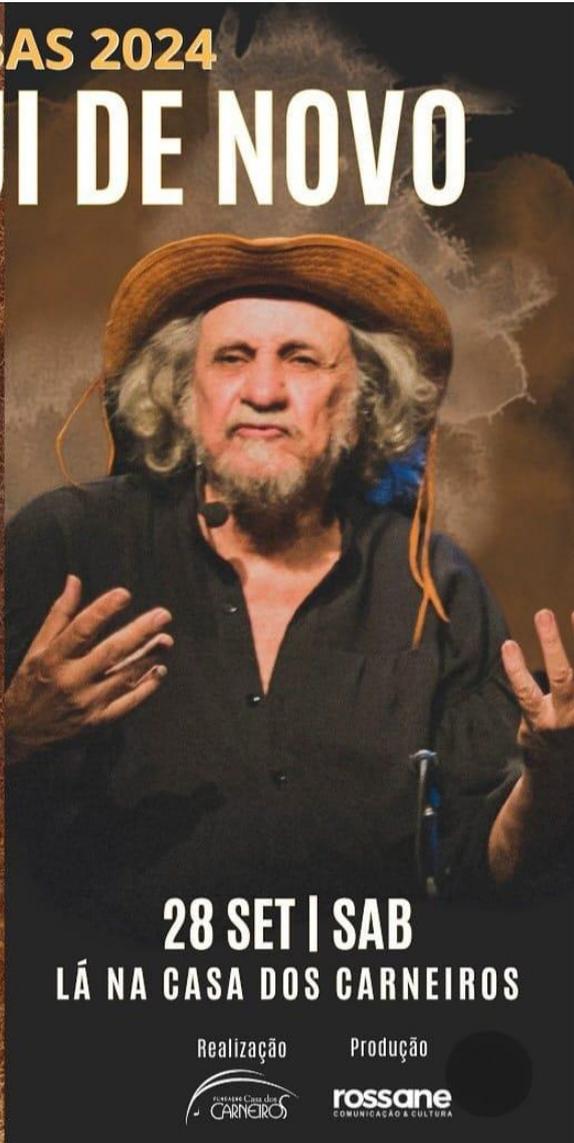


Imagem 7

Encarte do retorno das Guariba em 2024. O concerto intitulado “Oia eu aqui de novo” tem o músico Targino Goldim como convidado. O evento ainda conta com a participação do maestro João Omar e da violoncelista Gabriela Almeida Mello, respectivamente filho e neta de Elomar. Página do artista no Instagram.

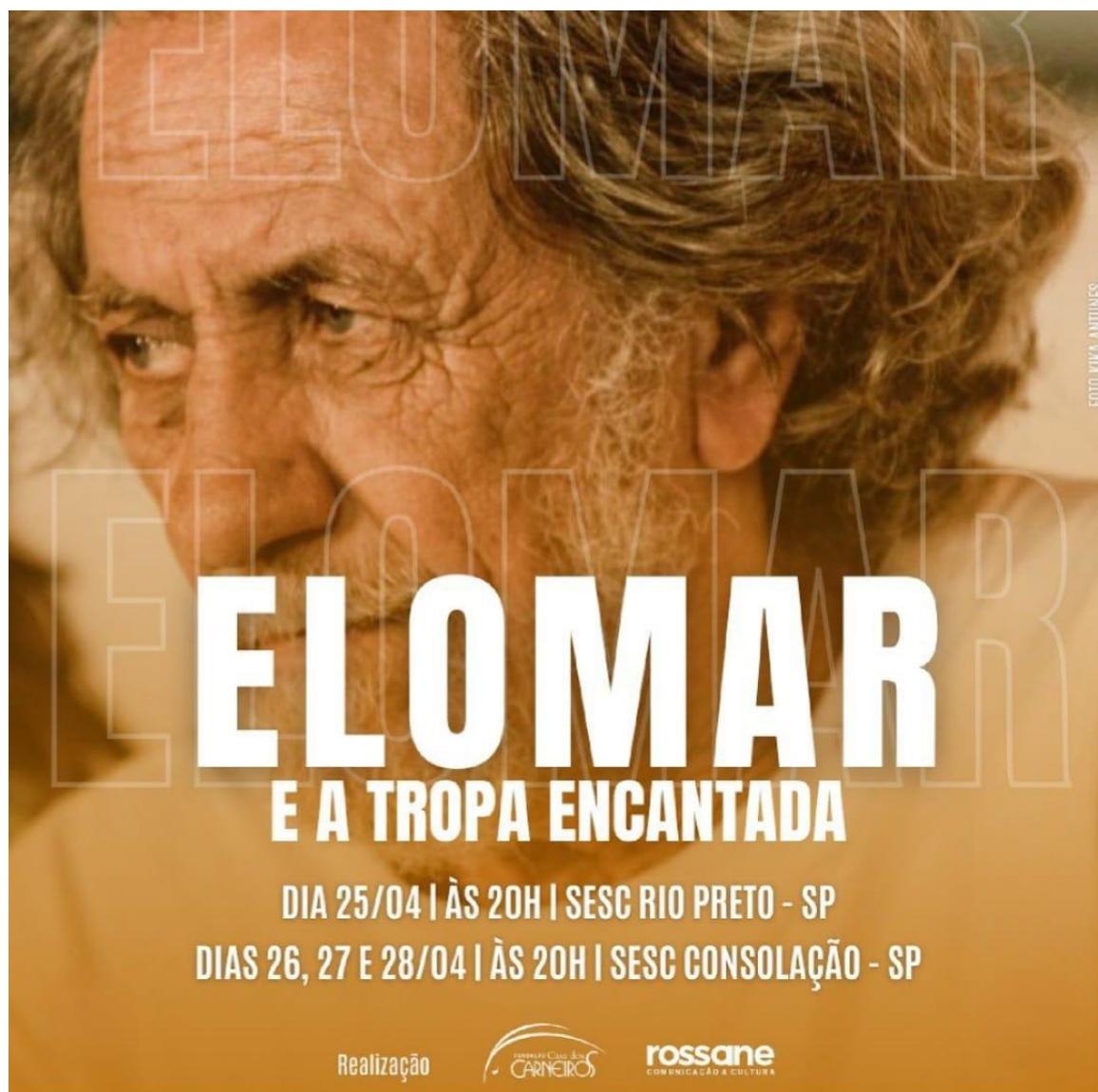


Imagem 8

Divulgação da passagem da Tropa Encantada por São Paulo, abril de 2024. Página do artista no Instagram.



Imagem 9 - Retorno de Elomar aos palcos, novembro de 2022, no Espaço Glauber Rocha. O compositor foi convidado pela prefeitura de Vitória da Conquista para se apresentar durante a execução do projeto FESTECCON. Em fevereiro do mesmo ano, o compositor testou positivo para Covid-19 e ficou internado na unidade de terapia intensiva do Hospital Samur, na cidade de Vitória da Conquista. Página do artista no Instagram.



Imagem 10

“Clariô”. Vídeo postado na página oficial de Elomar referente ao concerto realizado em dezembro de 2022. Página do artista no Instagram.

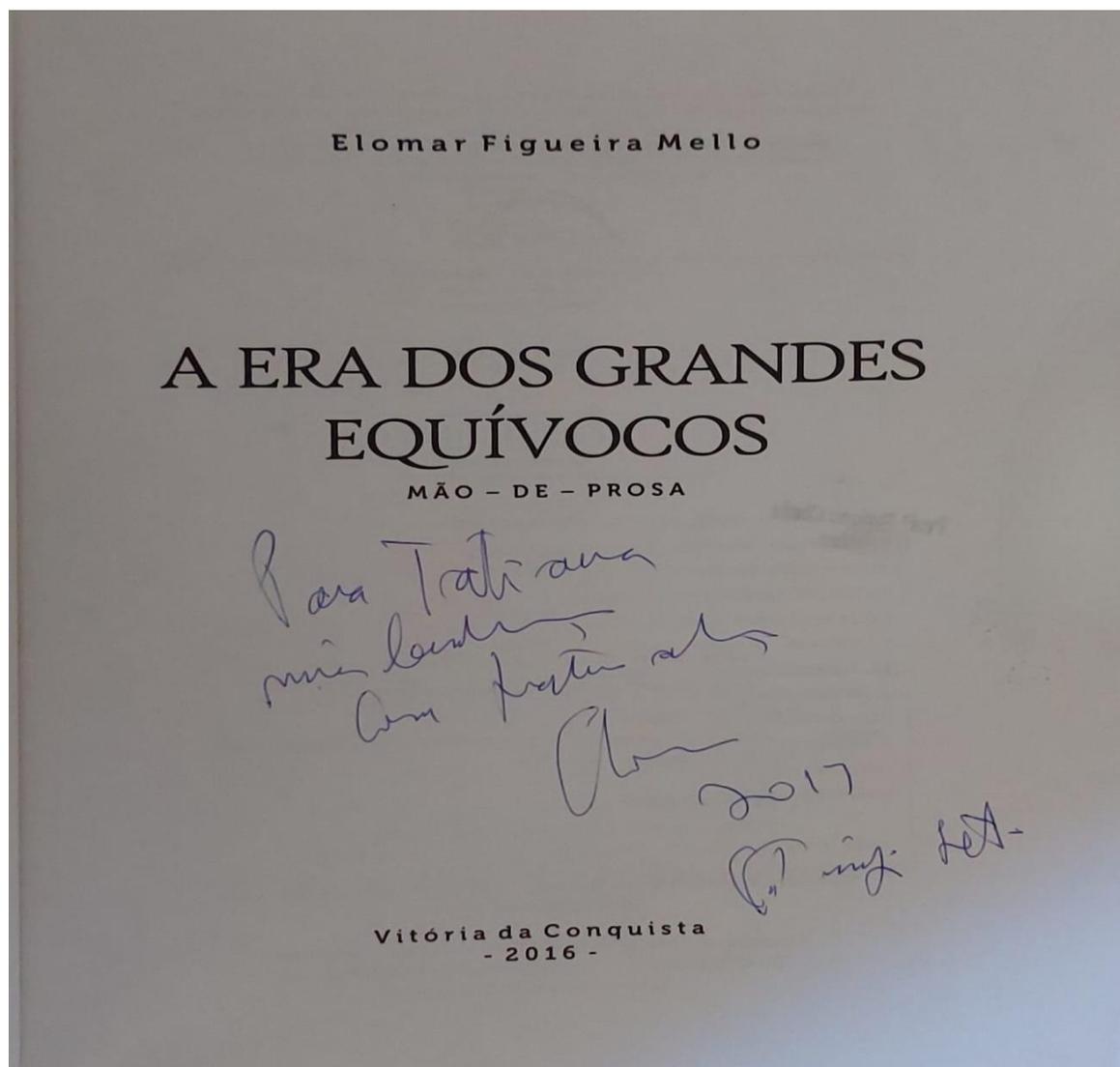


Imagem 11 -

Mais uma lembrança em forma de autógrafo lá na Casa dos Carneiros. Assinatura na ocasião de mais um evento das Guariba, em 2017, no livro de ensaios recentemente lançado: *A Era dos Grandes Equívocos*. Créditos de imagem: autora do trabalho.

Tatiana
É na realidade
um leitor tenaz,
Pentecoste, por vê-la!
petra
Elomar
07. out. 2013

Imagem 12.

Primeiro autógrafo que a pesquisadora recebeu de Elomar. Na ocasião, ocorreu um domingo de amenidades e muito conhecimento regado a café e prosa. O autógrafo foi dado no livro *Sertanílias: Romance de Cavalaria*, que posteriormente seria objeto de pesquisa no doutorado. Créditos de imagem: autora do trabalho.