

Os múltiplos de um artista antimoderno: Elomar, príncipe da caatinga

Profa. Dra. Simone GUERREIRO¹ (UFBA)

Resumo:

Reflexão sobre o perfil múltiplo do compositor baiano Elomar Figueira Mello, poeta, cancionista, ensaísta, cujas reflexões são lidas de modo particular pela mídia jornalística das décadas de 70 e 80, período em que se consolida como cancionista. Entre os vários temas tratados nas entrevistas e depoimentos do compositor publicados em jornais da época, põe-se em foco a construção da idéia de sertão, a qual se encontra delineada, também, no discurso ficcional. Destaca-se a fala do pensador e crítico sobre o sertão que constrói a própria imagem como artista antimoderno e pensador radical exilado nas barrancas do Rio Gavião: “Elomar, príncipe da caatinga”, como Vinícius de Moraes o denominou.

Palavras-chave: Elomar Figueira Mello, múltiplos do artista, sertão, trânsitos do intelectual e do artista na contemporaneidade.

Introdução

O presente ensaio é resultado de pesquisa de Doutorado desenvolvido na UFBA, defendido em 2005, que resultou no livro **Tramas do sagrado: a poética do sertão de Elomar** (Salvador: Vento Leste, 2007). Integra-se ao projeto coletivo **O escritor e seus múltiplos: migrações**, coordenado pela Prof^a Dr^a Evelina Hoisel (UFBA) e pela Prof^a Dr^a Antonia Herrera (UFBA). Trata-se de estudo do processo criativo e do perfil de escritores que conjugam a atividade criadora com a atividade teórico-crítica, conduzindo a uma reflexão teórica acerca das fronteiras do ficcional, das questões relativas à autobiografia, ao processo criador e à escrita literária. O projeto específico, **Os múltiplos de um artista antimoderno**, constitui-se num estudo sobre o perfil múltiplo e o lugar de pensamento do compositor baiano Elomar Figueira Mello, arquiteto, poeta, cancionista, romancista, ensaísta, um erudito, cujas reflexões foram lidas de modo particular pela mídia jornalística das décadas de 70 e 80 que construiu mitos em torno da figura do artista. São selecionados fragmentos de reportagens e entrevistas, ao tempo em que se observa a construção do discurso do artista sobre o sertão, delineado, também, na obra poética e ficcional.

1 O menestrel e o artista antimoderno

A figura do menestrel que o artista Elomar colocou em cena nas apresentações pelos teatros do Brasil, a partir de 1975, a afirmação de forte laço com o sertão, bem como a postura radical no que se refere ao discurso sobre os valores tradicionais do homem do campo produziram vários mitos em torno do artista. Esses mitos foram construídos, principalmente, pela mídia jornalística das décadas de 70 e 80, período em que sua música é projetada nacionalmente. Nos jornais da época publicam-se os seguintes títulos: **Elomar, das barrancas do rio Gavião para São Paulo** (*O Estado de São Paulo*, 1979); **Elomar, não vem de bode que não pode** (MORAES, *Canja*, 1980); **Elomar na tevê, quem diria** (*Jornal da Bahia*, 1986); **Elomar, o catigueiro que grava discos independentes** (SOARES, *Folha de São Paulo*, 1980); **Longe desse insensato mundo** (RONÁI, *Jornal do Brasil*, 1986). Encontram-se registros, ainda, sobre suas constínuas declarações de abandono dos palcos: **Cantador abandona os palcos** (EITELVEIN, *Zero Hora*, 1985). Esses títulos, ainda que com alguma ironia, focalizam o aspecto de resistência e combate do artista aos símbolos representativos da modernidade, em algumas de suas formas: industrialização, urbanização e mudanças sociais decorrentes desses processos. No cerne da crítica, opõe-se sertão, como espaço da tradição, e cidade, como símbolo do progresso e da modernização, embora o

contraste não se apresenta de modo simplista. Cito fragmento de entrevista de Elomar a Carlos Roque, publicada em 1984: “Eu acho que as cidades são um erro terrível. O progresso técnico é o grande mal da Humanidade e não representa luxo nem conforto e sim um remédio com efeitos colaterais nefastos.” (p. 35) **Canto de Guerreiro Mongoió** é uma canção ilustrativa do tema que marca o rompimento com a cidade em processo de modernização e, por outro lado, a construção utópica do campo e do Rio Gavião: “Adeus vô imhora pra sombra/ do vale do Ri Gavião/ No peito levarei teu nome/ Tua imagem nesta canção/ Por fim já farto de tuas manhas/ Teus filtros tua ingratidão/ Te deixo entregue a mãos estranhas/ Meus filhos não vão te amar não (...)”.

A degradação da cidade modernizada contrapõe-se ao sertão como paraíso campestre, onde o sertanejo, resistente e enraizado, mantém a afetividade pela terra. No processo de urbanização da cidade e, por sua vez, do sertão, estabelece-se tensões entre a permanência de determinados valores da tradição clássica sertaneja e a assimilação dos valores de fora. Exemplo disso é a representação do processo migratório, a retirada do sertanejo, em busca de sobrevivência na terra alheia, configurada na obra de Elomar como perda e corrupção dos valores tradicionais. São em grande número os personagens que encenam esse périplo: o vaqueiro Remundo, de **Chula no Terreiro** (“Mais tinha um qui dexô o qui era seu/ Pra í corrê o trêcho no chão de Son Palo/ Num durô um ano o cumpanhêro se perdeu/ Cabô se atrapaiano cum a lua no céu/ Num certo dia num fim de labuta/ Pelas Ave-Maria chegô o fim da luta/ Foi cuano ia atravessano a rua/ Parô iscupiu no chão pois se espantô cum a lua/ Ficô dibaxo das roda dos carro/ Purriba dos iscarro oiano pra lua, ai sôdade”); o retirante de **Fantasia leiga para um rio seco** (“Veno qui aqui mais nada dá e nem premete/ num vô rimá suzin contra o tempão de Deus/ bandas do suli vô rumano os cumpanhêro/ todos qui fôro num voltaro tão nos ceus”, de **Tirana**); Maria, da ópera *A Carta*, em **Pátra véa do sertão** (“Amanhã vô te dêxá/ Pur um tempo qui nem sei/ também se eu vô voltá/ sabe Deus isto num sei/ vô com o coração partido/ aqui no peito firido/ Cuma qui apunhalado/ vô morá in terra longe/ distante dos meus amado”), constituindo tema recorrente, sendo a migração representada em perspectiva negativa.

Faz-se breve comentário sobre o contexto da ópera *A Carta*, cujas cenas passam-se em grande parte na cidade de São Paulo. A migração da personagem Maria é motivada pela perspectiva futura de casamento, para o que é preciso recursos a fim de comprar o enxoval. Devido à pobreza em que viviam ela e o seu noivo Diudurico, o casamento era sempre postergado e mesmo irrealizável diante da condição econômica dos noivos. A personagem Maria, então, migra para o centro, São Paulo, para trabalhar numa fábrica de tecidos, a partir do que será narrada a sua “decadência”: perda da virgindade por violência exercida pelo personagem denominado Pleibói, representante dos valores urbanos; envolvimento com drogas; homossexualismo etc. Os valores de outrora que ligavam a personagem Maria à terra natal, dramaticamente encenados em **Pátra véa do sertão**, são transformados num sentimento de culpa e desenraizamento que impõem à anti-heroína o impossível retorno à origem, expresso em longa carta que envia para os seus parentes com objetivo de desmarcar o casamento prometido: “Adeus mamãe/ estou morta/ para sempre/ e nunca mais”.

Configura-se, aqui, a tensão entre a identidade ancestral e a assimilação dos valores urbanos, representada com valor negativo. O texto operístico, encenado no teatro em 2004, traz para o momento atual reflexões sobre o sertão colocadas pelo artista Elomar, cujo discurso é o do pensador radical, resistente e envolto em casmurrice e certo ressentimento por sua contemporaneidade. Cito fala de Elomar em entrevista a Miguel Anunciação datada de 1998: “Na economia, ela [a globalização] é inevitável, mas na cultura tem que haver fronteirização, manter as identidades, não a força do dólar arrebentando com tudo. Eu não me globalizo.” E, nesse sentido, também contraditório, como será adiante exposto. Stuart Hall (2001), ao propor a articulação entre global e local, repensa questões relativas à identidade cultural no contexto da modernidade tardia, observando na crise da identidade do sujeito no mundo atual nova configuração das identidades nacionais e globais. Os lugares “fechados”, etnicamente puros e intocados, constituem-se numa

fantasia ocidental sobre a alteridade e numa fantasia colonial sobre a periferia. O efeito pluralizador da globalização nas periferias do Ocidente são evidentes, embora as experiências históricas sejam diferenciadas e os processos de mudanças sejam implantados nas periferias de modo mais lento e desigual.

Cito, de modo ilustrativo, a experiência do professor Gilson Rodrigues Bonfim, que realiza trabalho no município de Bom Jesus da Serra, na Bahia, com alunos do 1º ano do Ensino Médio, com temas recortados da obra de Elomar. No seu exercício pedagógico, observa conflitos pontuais. Os alunos, em grande parte, são adolescentes da caatinga, comumente fascinados com o mundo globalizado e suas inovações. A temática do sertão nos seus cursos compreende a construção da identidade do aluno enquanto sujeito da caatinga e a obra de Elomar se processa como convite para a reafirmação de valores e costumes que estão sendo tragados na dinâmica do mundo contemporâneo com os seus atrativos tecnológicos. O professor observa que, apesar dos escárnios no que diz respeito à questão da linguagem (uso do dialeto catingueiro) e de certo estranhamento com o canto de Elomar, o estudante reconhece a temática abordada. Ou seja, o material de cultura discutido é plausível de compreensão. Entretanto, o estudante não se aceita como catingueiro (categoria social), o que faz de maneira consciente. Conclui que, nesse processo, o sertão de Elomar é antagônico à vida do estudante de Bom Jesus da Serra. Gilson Bonfim defendeu a monografia *Estado do Sertão: um mundo que se dissipa*, na Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, em 2003.

É desse ponto de vista que se evidencia o discurso aqui denominado “antimoderno” do artista, refletido na fobia aos meios de comunicação de massa e na recusa à reprodução da própria imagem. Essa postura é reafirmada pelo próprio Elomar, nas entrevistas, ao rejeitar a identificação de sua obra com a tradição moderna e com a produção massiva contemporânea: “Tenho tradição clássica. (...) Fui à Bienal para ver Van Gogh. Arte para mim tem que nos tocar. Se não me arrepiá, não serve.”, em entrevista a Paulo Chagas; ou mesmo em depoimento de 1998: “Eu tenho formação européia. Minha escola é européia, ibérica. Eu fui formado lendo os grandes autores portugueses, franceses, alemães. Eu vim ao mundo pra marchar contra a multidão.”² Por outro lado, o discurso antimoderno contrasta com o lugar autoral que ocupa e que é próprio do mundo moderno, ou mesmo, com o fato de estar conectado ao mundo globalizado, através de sua página oficial na Internet: www.elomar.com.br. Isso nos obriga a repensar as noções de regional e universal, de centro e periferia, porque esse artista, enraizado, fala de sua pátria, o sertão, mas está em rede, simultaneamente. Reflete-se sobre o lugar do intelectual erudito, antimoderno, mas pensa-se um outro que é o de proprietário de um saber, o que traz questões relacionadas ao modo como esse saber é agenciado e articulado; sobretudo, importa pensar em que sentido o culto aos valores ancestrais, ao mundo medieval e a uma identidade ancestral convive com tal posição.

2 Pensador e poeta do sertão

Elomar, como intelectual e pensador, é destacado como poeta do sertão, lugar de relevância na sociedade, representando uma comunidade cultural, a sertaneja ou, mais especificamente, a *sertaneza*, como a define. A partir de seleções de falas, em confronto com o discurso poético e ficcional das canções, pensa-se sobre a representação do sertão e a posição do artista como espécie de antifauista, conforme Rachel Esteves Lima³, um artista independente, antimoderno, cujos ideais simbólicos são “independência e pobreza”, como expressa numa de suas canções, **O Violeiro**: “Apois pra o cantadô e violêro/ Só há treis coisa neste mundo vão/ Amô, furria, viola, nunca dinhêro/ Viola, furria, amô, dinhêro não”, tema apropriado e atualizado por Caetano Veloso na canção **Beleza Pura**, gravada em 1979, em *Cinema Transcendental*: “Não me amarra dinheiro não!/ Mas a cultura/ Dinheiro não!/ A pele escura/ Dinheiro não!/ A carne dura/ Dinheiro não! (...)”, que

coloca em foco a posse, na década de 70, da cidade (de Salvador) pelos negros, antes restritos a lugares subalternos.

Enquanto autor, Elomar articula de modo consistente as implicações e efeitos de sua estética na contemporaneidade, colocando-se em lugar diferenciado daquele sertanejo que configura em sua obra. Nesse sentido, dinamiza um saber sobre pátria, arte, sertão e identidade, assumindo lugar autoral próprio da modernidade: “Desde então compreendi a necessidade da pátria sustentar a riquíssima música popular de que já é possuidora e mais ainda de criar e produzir uma música orquestral coral e lírica que já vem sendo proposta a partir de Carlos Gomes e até Villa Lobos e outros raros contemporâneos, para que um dia, assim documentada com esta identidade, possa se apresentar e ser respeitada pelas nações ricas do setentrião, as quais sempre nos viram como aldeia de autóctones cuja maior expressão estética se dá nos remexeres de cadeiras e bárbaros dançares”⁴.

Conforme Wisnik (2001), desde o final da década de 50, as fronteiras entre poesia escrita e poesia cantada vêm sendo diluídas, sendo Vinícius de Moraes um dos precursores deste processo, quando migra da poesia à canção. Wisnik observa certa tendência da canção brasileira para a agudeza intelectual que resulta em “nova forma da 'gaia ciência', isto é, um saber poético-musical que implica uma refinada educação sentimental”, associando um pensamento mais 'elaborado' a formas musicais e poéticas de expressão lírica, característica presente em cancionistas eruditos ou semieruditos, como Torquato Neto, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Jorge Mautner e Antônio Cícero. Esse traço de erudição está presente nas canções de Elomar e molda-se em intrincada trama de referências e citações. Foi também Vinícius de Moraes, em 1973, que apresentou o primeiro elepê de Elomar, *Das Barrancas do Rio Gavião*, com canções que se destacam pelo jogo inteligente da linguagem músico-poética manipulado pelo compositor. É nesta apresentação que Vinícius atribui a Elomar o título de “príncipe da caatinga”: “Pois assim é Elomar Figueira de Melo: um príncipe da caatinga, que o mantém desidratado como um couro bem curtido, em seus 34 anos de vida e muitos séculos de cultura musical (...)”. O texto de Vinícius de Moraes, naquele momento apresentando Elomar, novo artista lançado por grande gravadora, a Polygram (atual Universal Music), traz as bases para a construção da figura do menestrel e artista antimoderno, compondo a imagem de um sertão que não se diferencia de estereótipos forjados no antigo regionalismo literário, cuja expressão máxima encontra-se em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha: as canções de Elomar, na fala de Vinícius, “trazem logo à mente os brancos e planos caminhos desolados do sertão, no fim extremo dos quais reponta, de repente, um cego cantador com os olhos comidos de glaucoma e guiado por um menino – anjo, a cantar façanhas de antigos cangaceiros ou 'causos' escabrosos de paixões espúrias sob o assassino do agreste.” O laurel de príncipe da caatinga e todo o imaginário a ele relacionado, como o medievalismo e o exotismo, repete-se em reportagens da mídia jornalística das décadas aqui estudadas e permanece até o momento atual. É preciso incluir, porém, o contraponto que insere o artista Elomar nos processos da modernidade e da globalização, como aqui foi colocado, implicando numa revisão das noções de centro e periferia, bem como revendo o olhar idílico e ingênuo sobre o sertão.

Heloísa Starling (1999), em *Lembranças do Brasil*, faz leitura de *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, como um “mapa alegórico” no qual podem ser lidas várias representações do Brasil político, articulando ficção, história e teoria política. Ao delinear imagens do sertão rosiano como uma “cartografia cruel”, vez que essas são produzidas por constantes deslocamentos e desmontamentos de paisagens, Starling, a partir de personagens representativos como Medeiro Vaz, Joca Ramiro e Zé Bebelo – chefes do sertão, traça perfis de um gesto fundador constituído no desejo de instaurar uma lei, como forma de organizar o sertão, seja por justiça, ou por seu mascaramento, seja em favor da modernização. Pode-se também visualizar o Estado do Sertão, projetado na obra poético-musical de Elomar, como um universo de fragmentos, construído sob o signo de ruínas: “fragmentos, detritos, resíduos de tudo que o Brasil modernizado não consegue aproveitar e descarta por improdutivo, supérfluo, inútil: a massa compacta de vaqueiros, jagunços, tropeiros,

garimpeiros, romeiros, roceiros, prostitutas, índios, velhos, mendigos, doentes, loucos, aleijados, idiotas – gente sem teto, sem terra, sem coragem, sem direitos, sem futuro, sem existência política.” (p. 16)

É importante observar que termos e conceitos relacionados à construção da idéia de sertão são maturados pelo compositor durante a construção da sua obra, especialmente, do cancionista. Essa observação consta na monografia citada de Gilson Rodrigues Bonfim, *Estado do Sertão: um mundo que se dissipa*, que trata sobre migrações campo-cidade na obra de Elomar. Em princípio, fala-se do sertão geográfico, marcadamente do Rio Gavião (interior do semi-árido, região da Serra da Carantonha) e nele são colhidos personagens reais para a criação da obra, como Zé Cândido e Quilimero, cujos depoimentos sobre a música de Elomar são transcritos no elepê **Na quadrada das águas perdidas**, de 1978. Na canção **A Pergunta**, o tropeiro Quilimero, morador do Rio Gavião, é ficcionalizado como personagem do auto intitulado *Tropeiro Gonsalin*: “Ô Quilimero assunta meu irirmão/ Iantes mêmno qui nós dois saudemo/ Eu te pergunto naquele refrão/ Qui na fatura nós sempre cantemo/ Na catínga tá chueno?/ Ribeirão istão incheno?/ Me arresponda meu irirmão/ Cuma o povo de lá tão?”. A pergunta é do tropeiro Gonsalin, indagando a Quilimero sobre a seca no Rio Gavião, que é descrita, de forma épica, como rigorosa e desoladora. O Rio Gavião aparece nas entrevistas alçado à condição de mito e até mesmo de paraíso, quando contraposto à cidade, porque guardava, através, por exemplo, de Zé Cândido e Quilimero, resquícios de um sertão arcaico, clássico, com o qual Elomar conviveu na infância, em São Joaquim – BA, e essa memória será privilegiada na obra: “A minha fazenda, que se chama Duas Passagens, fica no meio do sertão baiano, bem perto do céu.”, fala de Elomar na entrevista a Paulo Chagas.

Entretanto, com a crescente modernização do sertão do Rio Gavião, tornou-se necessário, para a manutenção dessa memória afetiva e poética, a criação de um espaço ficcional a fim de que aqueles personagens sobrevivessem e fossem reinventados. É quando aparece, nas entrevistas e também na obra poética e ficcional, a referência ao Estado do Sertão. Cito entrevista com Maria do Rosário Caetano, de 1990: “Há duas Bahia distintas: a do sertão, ibérica, e a do litoral, africana. Eu, de minha parte, já criei o Estado do Sertão. Só falta colocá-lo no mapa.” A criação é um modo de reunir o que ficou esquecido no sertão arcaico e clássico e faz-se presente, na obra, na fase das árias e óperas. Cito fragmento da **Carta de Arrematação**, da ópera *O Retirante*, gravada em *Árias Sertânicas*: “Fazenda pastoril/ no Estado do Sertão/ sem eira nem beira/ no sertão do Brasil/ Contendo capoeiras/ um olho d’água e u’a lagoa/ um curral de aroeiras/ quatro remos e uma canoa/ um chiqueiro em forma oval/ uma casa-de-farinha/ de fabricação manual.” O Estado do Sertão, enquanto geografia ficcional, é o universo de Naninha, Dassanta, Gabriela, o veado branco, personagens e referências simbólicas presentes na obra e que são evocados como reminiscência do passado ibérico e medieval do sertão, dentro de uma moldura fantasiosa e fantástica.

Mas o avanço da modernização e crescente globalização da cultura do semi-árido impõem ao artista novas formas de preservar esse sertão imaginário, com a criação de outras licenciosidades poéticas, como o “sertão de fora”, que representa o sertão degradado, modernizado, que absorve e assimila o que de pior vem da cidade, e o “sertão profundo”, de caráter fantástico e insólito, pensado como alternativa para preservar o imaginário medieval e clássico presente em suas atuais composições: “Eu vou pegar o sertão lá longe, que deve ter havido nos tempos da Idade Média, ou melhor, dentro do período feudal, que tinha um sertão semelhante a esse sertão profundo que eu tenho proposto”⁵.

Conclusão

O sertão, na obra de Elomar, é construído a partir da apropriação de uma tradição ibérica. Em diálogo com elementos medievais dessa tradição, o sertão, preservado na paisagem cultural, torna-se espaço ideal para a recuperação de valores arcaicos, servindo de contraponto para a exposição

dos signos da contemporaneidade no espaço da arte sertaneja. Elomar remodela imagens extraídas da leitura da tradição literária brasileira, mas também da vivência cotidiana no sertão. Em sua poética, a caatinga, o campo branco, é o espaço cênico, cujos principais atores são o sertanejo, o vaqueiro, o violeiro e o retirante. Configura um sertão onde o épico e o trágico dominam a cena, porque, no seu entendimento, a trajetória do sertanejo não é cômica nem burlesca; é, pelo contrário, épica e trágica. Cito, para concluir, entrevista de Elomar a Paulo Chagas, para o *Jornal da Tarde*, sem data: “Existe uma coisa que é o Estado do Sertão, que é enorme, um dos maiores estados do mundo. Obviamente que há especificidades regionais dentro desse Estado do Sertão, mas há mais semelhanças que dessemelhanças. A realidade que o sertanejo vive não tem paralelo em nenhum outro lugar do mundo. Só o deserto se parece com o sertão, eles são primos. Dentro dessa realidade o que se vê é um povo corajoso, que luta com as maiores adversidades e não desanima, não abandona a luta.” A fala selecionada evidencia, pois, o discurso antimoderno do artista e como esse reverbera em sua obra, sobretudo, aquele que se refere à construção da idéia de sertão, e contribui para repensar as diversas representações artísticas da contemporaneidade que colocam em foco e fazem falar o sertão ou sertões.

Referências Bibliográficas

1. BONFIM, Gilson Rodrigues. *Estado do Sertão: um mundo que se dissipa*. Monografia de conclusão de curso apresentada para a Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, em 2003. (Não publicada)
2. CHAGAS, Paulo. Elomar deixa a Bahia para mostrar ao Brasil a sua ópera do sertão (entrevista). *Jornal da Tarde*, São Paulo, ?.
3. EITELVEIN, Gilmar. Cantador abandona os palcos. *Zero Hora*. Porto Alegre, 18 de novembro de 1985.
4. GUERREIRO, Simone. *Tramas do sagrado: a poética do sertão de Elomar*. Salvador: Vento Leste, 2007.
5. HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 6ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
6. MELLO, Elomar Figueira. *Árias sertânicas*. Participação de João Omar de Carvalho Mello. Manaus: Sonopress - Rimo da Amazônia Indústria e Comércio Fonográfico Ltda., Selo Rio do Gavião, 1992. 1 CD (41 min 36 s).
7. _____. *Das Barrancas do Rio Gavião*. Direção de Produção: Roberto Santana. Apresentação de Vinícius de Moraes. São Paulo: Polygram, 1973.
8. _____. *Fantasia leiga para um rio seco*. Orquestração e Regência: Lindembergue Cardoso. Direção de Produção: Carlos Pita. Manaus: Sonopress - Rimo da Amazônia Indústria e Comércio Fonográfico Ltda., Selo Rio do Gavião, 1981.
9. _____. *Na quadrada das águas perdidas*. Gravação: Alcivando Luz e João Américo. Direção: Carlos Pita e Dércio Marques. Manaus: Sonopress - Rimo da Amazônia Indústria e Comércio Fonográfico Ltda., Selo Rio do Gavião e Discos Marcus Pereira, 1978
10. MORAES, Antonio Carlos. Elomar, não vem de bode que não pode. *Canja*, 06 a 19 de agosto de 1980.
11. RÓNAI, Cora. Longe desse insensato mundo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 03 de outubro de 1986.
12. ROQUE, Carlos. *Pedras rolando*. São Paulo: Global, 1984. (Coleção Navio Pirata)

SOARES, Dirceu. Elomar, o catingueiro que grava discos independentes. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 01 de fevereiro de 1980.

13. STARLING, Heloísa Maria Murgel. *Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Revan, UCAM, IUPERJ, 1999.

14. WISNIK, José Miguel. *A gaia ciência – literatura e música popular no Brasil*. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (orgs.). *Ao Encontro da Palavra Cantada: poesia, música e voz*. São Paulo: 7 Letras, 2001, p. 183-199.

15. VELOSO, Caetano. *Cinema Transcendental*. Rio de Janeiro: Polygram, 1979.

Autora:

¹ **Simone GUERREIRO, Pós-Doutoranda**

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB)

E-mail simoneguerreiro@gmail.com

² Elomar, em entrevista para a pesquisa, no Rio Gavião, em 1998.

³ Em fala na banca de defesa da tese *Tramas do sagrado: a poética de Elomar Figueira Mello*, em janeiro de 2005, na Universidade Federal da Bahia.

⁴ Elomar, em entrevista para a pesquisa, no Rio Gavião, em 1998.

⁵ Elomar, em entrevista para o livro *Tramas do sagrado: poética do sertão de Elomar*.