

Um sertão Elomariano: identidade e modernidade na obra de Elomar Figueira Mello

Helder Canal de Oliveira¹

Elomar e o sertão

Este artigo discute a identidade sertaneja na obra artística do baiano Elomar Figueira Mello.² Desde já, gostaria de frisar que não se pretende com este trabalho esgotar a discussão em torno do tema identidade, ainda mais visto que identidade sempre deve ser referida no plural. Desse modo, estou ciente de que há multiplicidades de identidades sertanejas. Isso também pode ser visto, por exemplo, na própria obra desse artista “sertanez”.³ Sendo assim, o uso do conceito de identidade não deve implicar em essências metafísicas ou entidades naturais, mas em seu caráter plural, contextual e relacional.

A discussão se delineará em torno de cinco obras publicadas ao longo de mais ou menos 40 anos, porém com grandes intervalos de tempo entre algumas delas. Entre as obras estão quatro discos e um romance. Os discos são: *Das barrancas do rio Gavião*, de 1972, com a música “O violeiro”;⁴ *Na quadrada das águas perdidas*, de 1978, com a música de mesmo nome; *Cartas Catingueiras*, de 1983, com a música “Faviela”; e *Árias sertânicas*, de 1992, com a música “Patra Vêa do Sertão”. Já o livro é intitulado *Sertanílias: romance de cavalaria*, publicado em 2008.

Cada disco e cada música fazem parte de obras maiores. As duas primeiras músicas fazem parte da obra *Cancioneiro*. A terceira música faz parte da ópera *Faviela*. A quarta música faz parte da ópera *A carta*. Essas duas óperas fazem parte da pentalogia *Bespas esponsais sertana*. Em momento oportuno, essas obras serão explicitadas no texto. A intenção de colocar em foco essas obras é mostrar que, desde o final da década de

¹ Doutorando em sociologia na Universidade de Brasília (UnB), Brasília, DF, Brasil.  orcid.org/0000-0002-2348-8569. E-mail: helder_canal@hotmail.com

² Agradeço aos pareceristas pelas leituras críticas, cujas sugestões procurei atender.

³ Termo com o qual Elomar Figueira Mello se autointitula. O termo será utilizado neste texto não com intenção de adotar a forma que o artista se refere a si mesmo, mas apenas por conveniência, para não repetir a todo o momento seu nome.

⁴ Esta música foi gravada, primeiramente, em um disco experimental de 1967.

1960, Elomar já trazia à tona certa configuração de identidade sertaneja da região de Vitória da Conquista, na Bahia.

Alteridades e identidades

Claude Lévi-Strauss (2008) argumenta que há certos aspectos na humanidade que são universais, independentemente das culturas e dos contextos sociais em que estão inseridos, como o incesto ou as formas de classificação e pensamento dualistas. Aqui será dada ênfase apenas a este segundo item. Para esse antropólogo franco-belga, as formas de classificação mais elementares se referem a pares de opostos em certa relação de antagonismos e complementaridades. As relações, as oposições e as correlações criadas são inconscientes para o homem em seu cotidiano, o que caracterizaria, assim, essas formas de classificação e pensamento dualistas como estruturais à humanidade.

O antropólogo argumenta que o pensamento dividido nessas formas é típico da *psiqué* humana em qualquer época ou lugar. Nesse sentido, a estrutura (ou forma) é imutável, estática, universal e, conseqüentemente, não histórica, variando apenas o conteúdo. Este último é a parte consciente do cotidiano humano, ou seja, as variações culturais existentes entre as várias sociedades humanas e/ou o desenvolvimento histórico de cada sociedade.

O dualismo estrutural ao qual Lévi-Strauss se refere é percebido nas sociedades humanas por meio das diferenciações entre homem/natureza; mundo natural/mundo espiritual; sagrado/profano; permissões/interdições; geral/particular; masculino/feminino; humano/não humano e assim por diante. Isto é, o conteúdo das classificações realizadas por cada sociedade pode variar, porém a maneira pela qual se classifica é a mesma em todas as sociedades humanas em qualquer tempo.

Toda realidade, com isso, pode ser passível do homem conhecer/compreender através de ordenação por formas de classificação e pensamento dualistas. Nesse sentido, o sentimento de pertencimento a algum grupo só tem relevância em relação ao não pertencimento a outro grupo. Por exemplo, só somos capazes de nos reconhecermos como brasileiros porque não somos argentinos ou paraguaios ou franceses ou qualquer outra população de outro país.

Essa lógica pode ser observada em todos os níveis: internacional, nacional, regional e local.

Então, voltando ao exemplo, temos a tendência de nos identificarmos como brasileiros se estivermos em outro país; caso estejamos em outro estado da federação, nos identificaremos com o estado de origem; dentro de um mesmo estado, nossa identificação será com a cidade da qual viemos e dentro de uma cidade, com o bairro onde moramos. Isso faz tanto sentido que como todos os seres humanos vivem no Planeta Terra não é necessário, entre nós, identificarmos-nos como terráqueos. As identidades, nessa acepção, só são passíveis de virem à tona em relação a suas alteridades, ou seja, é um processo relacional.

Já Sartre, em *O ser e o nada* (2003), coloca a questão da alteridade como significativa para a noção de existência. Isto é, só existimos porque conseguimos nos ver no outro e o outro consegue se ver em nós. Para mostrar isso, o filósofo francês parte de uma crítica ao *cogito* cartesiano.⁵ A crítica feita a Descartes parte da inversão que este filósofo moderno fez sobre a individualidade no *cogito*. Sartre argumenta que, ao partir da primeira pessoa do singular na definição do *cogito*, Descartes considera ser possível um Ser pensar por si mesmo, ou seja, ser significativo por si mesmo. Todavia, Sartre retoma o argumento de que o Ser só tem consciência de si e das coisas que estão a seu redor porque é diferente dessas coisas; não sendo possível ter consciência e nem pensar sobre si mesmo se não existir a sua diferença para mostrar isso.

Seguindo esse caminho, Sartre parte da vergonha para adocicar seus argumentos:

Trata-se de um modo de consciência [...]. É consciência não-posicional (de) si como vergonha e, como tal [...] é acessível à reflexão. Além disso, sua estrutura é intencional; é apreensão vergonhosa de algo, e esse algo sou eu. Tenho vergonha do que sou. A vergonha, portanto, realiza uma relação íntima de mim comigo mesmo: pela vergonha, descobri um aspecto de meu Ser. [...] Com efeito, quaisquer que sejam os resultados que se possam obter na solidão pela prática religiosa da vergonha, a vergonha, em sua estrutura primeira, é vergonha diante de alguém. [...] Assim, a vergonha é, por natureza, reconhecimento (2003, p. 289-290, grifo nosso).

⁵ O *cogito* cartesiano é: penso, logo existo.

De fato relacional, a consciência de si ou a identidade só se faz em relação a algo que lhe é exterior. De acordo com os pressupostos de certa leitura estruturalista, devido ao fato dessa oposição e correlação se dar dentro de uma estrutura de classificação atemporal, os processos de identidade não mudam, pois sempre terão como plano de fundo as formas de classificação e pensamento dualistas. Entretanto, em observação rápida realizada sobre a história de uma sociedade, é possível constatar transformações significativas sobre como esta sociedade se identifica.

Aqui, é importante colocar em relevo as ideias de Marshall Sahlins (2003), para quem a estrutura não é imutável como Lévi-Strauss afirma; ela é passível de mudança na práxis, na ação, na história. Para Sahlins, a estrutura se reproduz na/pela mediação histórica ao mesmo tempo que se transforma pela história. Para entender melhor essa colocação, é interessante trabalhar com a noção de “estrutura da conjuntura” tal como empregada por este antropólogo: “um conjunto de relações históricas que, enquanto reproduzem as categorias culturais, lhes dão novos valores retirados do contexto pragmático” (Sahlins, 2003, p. 160). Isto é, na ação, na prática, as categorias culturais dão significados e são ressignificadas, adquirindo novos valores.

Como as categorias culturais mudam, a estrutura também muda. A partir daí, Sahlins (2003, p. 180) afirma que “a cultura funciona como uma síntese de estabilidade e mudança, de passado e presente, de diacronia e sincronia”. Quanto mais a estrutura pretende se manter igual, mais ela muda, pois ao manter a estrutura funcionando na prática, há a incorporação ou exclusão de elementos que transformam as relações preexistentes.

O argumento de Sahlins se baseia na dinâmica da práxis humana, pois, ao ocorrer um fato significativo, as pessoas irão interpretar as características desse fato novo com as concepções do passado. É justamente nesse processo que acontecem as mudanças na estrutura, pois ao reproduzir esse fato como evento, isto é, na relação entre um acontecimento e um sistema simbólico, o que importa para a interpretação é a significância do evento e não suas propriedades. Ao fazer isso, podem ocorrer incongruências e conflitos entre as categorias e os agentes sociais envolvidos, que podem ressignificar os acontecimentos.

Há de se salientar que muito dessa ressignificação é ao mesmo tempo consciente e inconsciente. O primeiro acontece porque o ato de interpretar é feito com base no sistema simbólico do passado. O segundo acontece

porque, ao não encaixar perfeitamente o sistema simbólico antigo em um novo acontecimento, ocorre uma mudança nas categorias culturais, mas a pessoa ou grupo social que faz essa nova interpretação não tem controle sobre as mudanças que ocorrerão. Nesse sentido é que se pode observar uma mudança cultural significativa em determinada sociedade em um grande espaço de tempo, porém, em curto prazo, as mudanças culturais não são tão percebidas. Isto é, em um longo período de tempo observam-se mudanças drásticas, mas em curto espaço há um *continuum* das categorias culturais. Destarte, identidades além de serem relacionais, são também dinâmicas e históricas.

Na obra elomariana há pelo menos duas alteridades que se contrapõem à identidade sertaneja. A primeira é a Bahia do litoral. A segunda é menos geográfica e mais cultural, política e ideológica: a modernidade. Ao identificar essas primeiras alteridades como sendo as mais próximas para demarcar uma fronteira simbólica, Elomar faz um esforço para diferenciar o sertão do litoral e o sertão da modernidade ocidental-capitalista – contudo, esta última dentro do que o artista considera ser a própria territorialidade da região cultural designada como pertencente à identidade sertaneja.

Espaço, territorialidades e identidades

Foi dito anteriormente que todas as identidades são relacionais, isto é, se reconhecem como tal devido às suas alteridades, e que também são dinâmicas, ou seja, mudam ao longo do tempo. Aqui discutirei outra dimensão, que, a meu ver, é significativa para demarcar fronteiras imaginárias entre identidades, a saber: o espaço.⁶

Antes de continuar, é necessário definir esse conceito. Parto da definição de espaço dada por Milton Santos (2008). Para este autor o espaço é dinâmico e não estático. Em uma análise, o que interessa é o espaço social-morado pelo homem, seu lugar de vida, de trabalho, de manifestações culturais, ordenação e classificação do mundo, de reprodução social. O espaço geográfico muda devido ao processo histórico, pois também é espaço social. Quando se retira o tempo de

⁶ A intenção de discutir o espaço como demarcador de fronteiras não é no sentido de que há uma divisão rígida entre uma cultura e outra como nas diferenças territoriais entre países, mas apenas porque as pessoas que se sentem pertencentes a algum grupo social também se sentem pertencentes a um espaço e uma paisagem.

sua análise, o espaço se torna imutável, sendo mera mercadoria, o que restringe a sua dimensão de análise. Nesse sentido, Santos argumenta que o homem atua sobre o espaço, mas também o espaço atua sobre o homem criando rugosidades.⁷ Estas “são o espaço construído, o tempo histórico que se transformou em paisagem, incorporado ao espaço” (Santos, 2008, p. 173). Destarte, o espaço é uma memória de determinado momento da humanidade.

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

Sua manifestação é polivalente, ou seja, em um espaço há várias tendências para dinamizar a vida social como atração de capitais, migração e colonização. Mas, ao dividir o espaço entre as várias tendências, ocorre um processo mantenedor, baseado na desigualdade de repartição do espaço, por meio de tendências herdadas de situações existentes anteriormente.

Sob esse aspecto, o sertão é um espaço não apenas físico, embora geograficamente situado. Do ponto de vista cultural, um dos últimos autores a definir o sertão foi Darcy Ribeiro. No livro *O povo brasileiro* (2009), Ribeiro faz uma divisão do Brasil em cinco regiões culturais, e uma dessas regiões é justamente o sertão.⁸ Este cientista social descreve o sertão como sendo uma parte significativa do interior do Brasil, que, devido a suas dimensões espaciais e de difícil acesso durante o desenvolvimento histórico brasileiro, configurou-se com

um tipo particular de população com uma subcultura própria, marcada por sua especialização ao pastoreio, por sua dispersão

⁷ Não estou defendendo um determinismo geográfico. Apenas pontuo que o homem também é influenciado pelo ambiente em que vive, porém essa influência é relativa, pois ele transforma o ambiente de acordo com seus pressupostos culturais e materiais.

⁸ A caracterização que Darcy Ribeiro faz do sertão é panorâmica, ou seja, ele parte do que é comum na formação histórica do interior do Brasil. Assim, ele não considera diferenças culturais existentes na população que vive na imensidão do sertão. O caso aqui é considerar especificamente a região de Vitória da Conquista (BA) para entender a visão de um artista que se coloca como defensor e guardião de uma cultura sertaneja dessa localidade.

espacial e por traços característicos identificáveis no modo de vida, na organização da família, na estruturação do poder, na vestimenta típica, nos folguedos estacionais, na dieta, na culinária, na visão de mundo e numa religiosidade propensa ao messianismo (Ribeiro, 2009, p. 307).

Essa região interiorana, a princípio, caracterizava-se como um local de criação de gado para fornecê-lo aos engenhos de açúcar do litoral. À medida que o gado buscava novas pastagens nas margens dos rios, a população o acompanhava. Assim, a colonização do interior do Brasil se dava pelos cursos dos rios. Devido às grandes distâncias dos centros consumidores e com a escassa população, o trabalho “livre”⁹ foi o que mais se desenvolveu na região.

O senhor quando estava presente se fazia compadre e padrinho, respeitador das qualidades de seus homens, o que acarretava o respeito recíproco de seus “funcionários”. Todavia, as relações eram marcadas por uma profunda hierarquização, principalmente devido à existência do latifundiário (Ribeiro, 2009). Essa hierarquização chegava a tal ponto que muitas vezes o patrão poderia decidir sobre a vida e a morte dos “funcionários” que o desrespeitassem.

Na atividade pastoril, os vaqueiros que se destacavam pelo brio e pela coragem eram exaltados pelos companheiros, tornando-se lendas nas bocas populares (Cascudo, 1984). Os vaqueiros, muitas vezes, ajudavam-se uns aos outros na labuta do dia a dia para apartar e recuperar o gado nos vastos campos do sertão. Nesses momentos, os vaqueiros mostravam suas habilidades, o que acabou por transformar-se em festas regionais. Os cultos aos santos padroeiros e as festividades advindos do trabalho proporcionavam às famílias um convívio social que resultava em festas, bailes e casamentos (Ribeiro, 2009).

O vaqueiro, além de trabalhar no manejo do gado, tinha um papel importante na transmissão de informação. Ao levar o gado para os entrepostos comerciais no litoral, em suas paradas, ele ficava sabendo

⁹ Entenda-se que o termo trabalho livre não é no mesmo sentido adotado pelo trabalho assalariado, mas, sim, por não ter as mesmas relações de trabalho que eram travadas com os escravos. Desse modo, o trabalho livre, no período de formação dessa região, é aquele em que o trabalhador fica sob a tutela do patrão, mas não é uma mercadoria que pode ser comprada e vendida a qualquer momento. Um bom exemplo ficcional dessa relação pode ser visto no conto “Gente da gleba”, do livro *Tropas e boiadas*, de Hugo de Carvalho Ramos (2010).

de notícias que estavam por ali circulando e, por conseguinte, era capaz de retransmiti-las para outros lugares.

É nesse espaço do sertão, aqui apresentado de maneira bastante panorâmica, que se desenvolveram Elomar e sua arte. Por ser seu local de referência, o músico considera que o sertão tem suas particularidades socioculturais. Em conversas travadas com Elomar em julho de 2010, durante meu trabalho de campo,¹⁰ o artista afirmou que existe uma diferença cultural significativa entre o litoral e o interior da Bahia. Para ele a formação cultural do interior (sertão) pautou-se mais por uma formação cristã, enquanto no litoral a formação foi mais heterogênea, com grande influência de religiões africanas.

Nesse ponto já se pode observar um princípio de tentativa de identificação de um espaço em que se configurou e se desenvolveu uma identidade sertaneja. Na música “Na quadrada das águas perdidas”, Elomar canta: “Da Carantonha mili léguas a caminhá”¹¹ e “Ontem pr’os norte de Mina o relampo raio”. Esses trechos já começam a delinear um espaço físico do que seria o sertão reivindicado pelo autor. A região cantada tem como referência a serra da Carantonha, passando pelo norte de Minas Gerais no vale do Jequitinhonha. Com isso, o artista tenta delimitar uma fronteira geográfica entre o que ele considera como “seu” sertão.

O delineamento de uma região vista como “seu” sertão é tão forte que, durante a década de 1980, Elomar encaminhou uma epístola para a Constituinte para criar o estado do Sertão (Mello, 2008, p. 37). Os motivos de almejar a criação de um novo estado se devem ao fato de que a região que ele canta é significativamente diferente do litoral e do recôncavo baiano, tanto em aspectos físico-geográficos quanto culturais.

Contudo, o que o artista considera sertão não se restringe apenas ao Nordeste, pois, como a própria canção apresenta, o norte de Minas Gerais estaria mais próximo das características do sertão do que da Zona da Mata mineira, por isso deveria ser incluído nesse novo estado. Além disso, como Elomar argumenta em uma entrevista concedida para uma pesquisa de doutorado (Mello, 2007), o sertão é abandonado pelo poder público. A criação do estado do Sertão

¹⁰ Realizado em Vitória da Conquista (BA), entre os dias 25 e 30 de julho de 2010 e entre 28 e 30 de julho de 2011.

¹¹ Carantonha é uma serra situada próximo de uma das fazendas de Elomar, na região de Vitória da Conquista.

serviria para reverter essa situação e concentrar os investimentos nas reais necessidades da população sertaneja da região.

Em outra música, intitulada “Patra Vêa do Sertão”, Elomar canta: “Patra vêa do sertão / Terra donde eu nasci / Teus campo de sequeidão / Me alembra ôtro sertão / Qui a Sagrada Letra canta / Bem muito lonjo daqui / Pl’as banda da Terra Santa / Nos campo de Abraão / No sertão do Rei Davi” (Mello, 1992, faixa 3). Visto como pátria, esse sertão não pertenceria a nenhuma Unidade da Federação em específico, mas seria um espaço ao mesmo tempo autônomo e dependente de outros lugares. A pátria está impregnada de um sentimento de pertencimento que um grupo tem, não apenas social e cultural, mas também territorialmente.

Ao se referir ao sertão como “Patra vêa”, o artista ressalta que a cultura dessa região não é recente, apesar de propor um novo estado. Pelo contrário, justamente por ser de longa data e ser durante boa parte da história do Brasil um lugar relativamente isolado de outras regiões, principalmente do litoral e de influências estrangeiras, é que se pode criar e cultivar uma cultura sertaneja própria em consubstanciação com a região. Com isso, Elomar defende que há, sim, um lugar que se coaduna com uma identidade sertaneja.

Outro ponto ressaltado nesse trecho é a referência feita à Terra Santa bíblica. Isso acontece de forma metafórica devido às similaridades entre a caatinga brasileira e o deserto da Palestina/Israel: um lugar árido, de difícil locomoção, com uma população sofrida, tendo a religiosidade como um de seus baluartes. Tanto é que se observa a mesma referência na música “Faviela”: “Manda priguntá se a vida/Pr’essas banda miorô/É qui lá nos Impredado/Nossa luita inté faiz dó!/Se a fulo do gado/Do gado maió/De todas mîunça/Se as cria vingo/Da roça/Só indaga/Das mendioca só/Plantada na incosta/Do mato-cipó” (Mello, 1983, disco 1, faixa 3). Nessa música, Aparício,¹² pergunta para sua Madrinha se a vida nessa região melhorou e comenta que, em sua terra natal, está complicado viver, pois devido à seca as criações e plantações não “vingaram”, apenas as mandiocas plantadas na beira de uma mata, onde há um pouco de umidade.

Desse modo, o espaço que compreende o sertão é árido, ou semiárido, lugar de difícil sobrevivência devido à escassez de água e de solo pedregoso, que faz com que as raízes das plantações não se

¹² Aparício é quem canta esses trechos para sua madrinha.

aprofundem no solo, não extraindo nutrientes suficientes da terra e, por conseguinte, não tendo uma boa produção de alimentos. Viver no sertão é difícil, é um desafio dia após dia para os sertanejos. Por isso, na concepção elomariana, eles são duros e rústicos, mas, ao mesmo tempo, fortes e esperançosos de que a vida possa melhorar.

Devido ao solo pedregoso e seco, a maior parte da população vive ao longo dos cursos de água. A principal atividade econômica é a criação de gado e bode. Dessa forma, boa parte dos empregos disponíveis na região está ligada à atividade pecuária e à caprinocultura. Isso se deve muito à resistência que esses animais têm à seca. Essas características, descritas anteriormente por Darcy Ribeiro e Câmara Cascudo, podem ser vistas na cena em que Aparício chega à casa de sua Madrinha, a mando de seu pai, na ópera "Faviela": "Tem presa das bota/Chapéu muntaria/Apois qui Amia/Íantes de rompê o dia/Vai junto c'as frota/Lá pras Aligria/Pras bespa das boda/De Caçula e Fia/Cum priijstença/Alembra qui é proxa/E já quaji às porta/A vinda do Grande Rei/Jesuis, o Nosso Redentô" (Mello, 1983, disco 1, faixa 3).

Depois de se apresentar, Aparício fala para sua Madrinha que no dia seguinte partirá com a comitiva de vaqueiros que estavam a conduzir o gado para algum destino de maior alegria, provavelmente um lugar mais úmido em que a vida seja menos difícil. Na cena, ele lembra um vaqueiro "sertanez" e suas vestimentas, ao fazer alusão à bota, ao chapéu e à montaria. Ao final, faz referência direta ao cristianismo, com a figura de Jesus Cristo, dizendo que o retorno do filho de Deus está próximo, visto que no cristianismo há a crença na volta de Jesus para redimir os pecados do mundo e levar os justos para a presença de Seu Pai.

Ao aproximar o sertão à Terra Santa, Elomar não só transplanta aspectos físico-geográficos do deserto da Palestina/Israel para o Brasil, mas também vincula a religiosidade sertaneja à religiosidade descrita na Bíblia. Esse transplante não fica apenas nesses aspectos, ele remete também à esperança que o sertanejo tem de uma vida melhor, mesmo que seja *post mortem*, em que será justificado do sofrimento que teve na vida terrena. O messianismo e o sebastianismo sertanejos teriam ainda um aspecto social que se assemelharia à luta bíblica de David contra Golias. Isto é, no fundo, a religiosidade é o que dá a esperança para o sertanejo continuar a vida, resistindo às opressões e aos desmandos dos mais poderosos, assim como às desigualdades sociais.

***Ethos* e visão de mundo sertanejo**

Após essa breve apresentação da questão do espaço e de sua influência sobre os padrões de significados dos moradores da região de Vitória da Conquista, passo agora a discorrer sobre outra alteridade presente na obra de Elomar: a modernidade ocidental capitalista. Todavia, nessa alteridade, diferentemente da Bahia do litoral, não há uma divisão espacial em relação à identidade sertaneja, pois ela ocupa o mesmo espaço. Por isso, as diferenças se baseiam em outros quesitos como o *ethos* e a visão de mundo.

Toda identidade pressupõe uma determinada configuração sociocultural. Essa configuração, por sua vez, não é rígida, mas maleável. Isto é, “denota um padrão de significados transmitidos historicamente, incorporado em símbolos, um sistema de concepções herdadas expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida” (Geertz, 1989, p. 103).

Via de regra, esse padrão de significados comporta tanto uma visão de mundo quanto um *ethos*. O primeiro é o ordenamento das coisas no mundo, vistas como verdadeiras e inalteráveis, por exemplo, a hierarquia que o cristianismo coloca entre céu, terra e inferno, ou a ordenação que a ciência moderna coloca sobre as leis gerais de expansão do universo, ou a hierarquia existente na realidade sociocultural. O segundo seria o caráter, a personalidade, a moral, a ética, o estilo de vida, as disposições estéticas de uma sociedade, como as regras de comportamento do funcionário com os clientes de uma empresa ou a conduta que um esposo deve ter em relação à sua esposa e vice-versa, ou, ainda, a ideologia do trabalhismo na sociedade capitalista. Assim, o *ethos* é uma representação idealmente aceita do que se deve fazer em relação à ordenação das coisas na realidade sociocultural que a visão de mundo proporciona (Geertz, 1989).

Nesse sentido, haveria no padrão de significados da identidade e da cultura sertanejas tanto um ordenamento da realidade quanto uma disposição para a ação. No limite, o enraizamento dessas predisposições coloca a modernidade ocidental capitalista como concorrente da identidade sertaneja. Essa, a modernidade, é outra alteridade do sertão, mas, diferentemente da primeira anteriormente discutida, essa segunda

não tem um espaço específico, pois está inserida no mesmo espaço da identidade sertaneja. Destarte, cada padrão de significados pressupõe

um sistema de símbolos que atua para estabelecer poderosas, penetrantes e duradouras disposições e motivações nos homens através da formulação de conceitos de uma ordem de existência geral e vestindo essas concepções com tal aura de factualidade que as disposições e motivações parecem singularmente realistas (Geertz, 1989, p. 105).

O padrão de significados que Elomar coloca como sendo próprio do sertanejo baseia-se em outro modelo de sociedade. Esse outro arquétipo tem um ritmo de vida diferente da modernidade ocidental capitalista, sendo considerada na literatura das ciências sociais e históricas como tradicional/camponesa.¹³ Na concepção elomariana,¹⁴ a honra e a religiosidade regem as condutas de cada pessoa, como podem ser vistos nos seguintes versos: “Reposta madia / Cadê Faviela? / Mía alma Duvia / Qui hai arte do mal / Mía alma difia / Margosa de fel / Só faiz sete lua / Qui li di o anel / Jurô que era mia / Pru tinta e papel” (Mello, 1983, disco 1, faixa 3).

A noção de indivíduo, em seu sentido moral, é relegada em detrimento de uma sociedade de outrora, cuja organização sociocultural estaria mais vinculada ao patriarcado rural descrito por Gilberto Freyre (2005). Uma das características do patriarcado rural levantadas por Freyre é o domínio do patriarca, o senhor de tudo que está em suas terras, o que inclui bens materiais e pessoas. Mas também, outra característica é a questão da honra, entendida como “respeito”¹⁵ às decisões do patriarca.

Elomar faz uma leitura própria do patriarcalismo rural brasileiro, retirando boa parte dos pontos negativos dessa configuração societal e atendo-se mais no que considera como pontos positivos. Isso significa que todas as relações de dominação, controle, violência ou quaisquer outras ligadas a esses pontos são jogadas para segundo plano. O compositor, assim, busca focar mais no que para ele é uma herança boa do patriarcalismo, como a honra, entendida pelo artista como o respeito dos

¹³ O termo tradicional/camponês aqui faz referência a mudanças socioculturais mais lentas e a uma vida voltada mais para o trabalho de subsistência e não para a acumulação de capital.

¹⁴ Concepção declarada pelo compositor durante o trabalho de campo.

¹⁵ Obviamente esse “respeito” por parte das pessoas que viviam ao redor do patriarca devia-se mais ao medo de castigos impostos a quem desobedecesse suas ordens do que pela adesão racional a elas.

mais jovens à sabedoria e à memória dos mais velhos, ao cumprimento das obrigações junto a outras pessoas ou responsabilidades herdadas ou adquiridas etc. A honra, no sentido empregado por Elomar, está ligada a aspectos pessoais, como parentesco, amizade; em vez de aspectos impessoais, como a lei na modernidade.¹⁶

Como enfatizado pelo “artista sertanez”, quando uma pessoa assume uma responsabilidade no sertão, ela cumpre, não sendo necessário nenhum papel/documento, apenas a “palavra de honra”. No trabalho de campo realizado em julho de 2010, Elomar disse que uma das coisas que ele não consegue entender é justamente o motivo de ter que assinar um papel para cumprir algo, sendo que a “palavra” de um homem vale mais do que qualquer papel. Contudo, mesmo assumindo essa posição, as pessoas que vão conversar com ele assinam um papel para garantir a integridade artística da obra elomariana, assim como se pode ver no último verso, em que Aparício (eu-lírico) afirma que Faviela seria sua esposa até por tinta e papel, ou seja, o matrimônio seria realizado no civil e no religioso, com reconhecimento do Estado e da Igreja.

O motivo de Elomar fazer essa exigência a seus “entrevistadores” deve-se a um fato que aconteceu em julho de 2009. Nessa época, um jovem pesquisador foi conversar com ele para realizar seu trabalho monográfico. Ao final da conversa o artista “sertanez” solicitou a esse jovem pesquisador que não publicasse nada do que foi conversado em forma de entrevista. Todavia, o jovem não cumpriu com o prometido. Assim, o artista passou a exigir dos pesquisadores uma garantia por escrito. Caso não fosse cumprido o estipulado, caberia processo judicial por parte desse baiano da caatinga.

A honra, mais que uma categoria ética da sociedade sertaneja defendida pelo artista, é também um aspecto de diferenciação da modernidade. Em outras palavras, o compositor considera que a honra não faz parte dos valores éticos da modernidade, uma vez que é necessário ter um documento escrito e um mediador, no caso a justiça, para fazer cumprir os acordos firmados. Além disso, a honra também mostraria como os valores modernos vão destruindo paulatinamente os valores sertanejos, como mostrado nos versos de Aparício e na exigência de um documento para conversar com Elomar.

¹⁶ Para uma diferenciação mais detalhada entre relações pessoais e impessoais, ver DaMatta (1983).

A religiosidade é também muito presente em sua obra como nos seguintes versos:¹⁷ “A vinda do Grande Rei / Jesus, o Nosso Redentô” (Mello, 1983, disco 1, faixa 3); ou “Qui a Sagrada Letra canta / Bem muito lonjo daqui / P’as banda da Terra Santa / Nos campo de Abraão / No sertão do Rei Davi. / Cumo as brasas qu’incendêa / A foguêra de São João” (Mello, 1992, faixa 3).¹⁸ A crença no sobrenatural, na guerra existente entre o céu e o inferno é recorrente. As festividades religiosas são igualmente marcantes, tanto é que muitas de suas óperas começam e terminam nessas festas, como a ópera *A carta*, da qual a música “Patra véa do sertão” faz parte.

Outra característica que Elomar coloca como parte do sertanejo é a fala peculiar dos habitantes da região. Nesse ponto, o artista diz que sua escrita, ou melhor, a linguagem que utiliza é dialetal.¹⁹ Essa linguagem é uma “variedade regional sem o *status* e o prestígio sociocultural da própria língua. [...] Uma língua se dialetiza quando toma, segundo as regiões onde é falada, formas notadamente diferenciadas entre si; a noção de dialeção pressupõe a unidade anterior, pelo menos relativa, da língua em questão” (Bonazza, 2006, p. 100).

Com a utilização de uma linguagem dialetal, alguns pesquisadores pensaram que Elomar pretendesse cantar numa variante da língua portuguesa falada outrora. Essa interpretação é tão forte que Luiz Karol (2004) chega a afirmar que o “artista sertanejo” utiliza-se, em alguns momentos de sua obra, do português medieval. Nesse ponto observam-se dois processos: o primeiro é a diferenciação da linguagem; o segundo é o resgate histórico, ao procurar algo em comum no passado para afirmar as diferenças identitárias.

Segundo Castells (2000), a identidade é reforçada pela linguagem compartilhada ao longo do tempo. A língua, dessa forma, estaria relacionada ao autorreconhecimento do indivíduo, pois, no ato de falar, a pessoa consegue se identificar e se assemelhar ao sotaque, às gírias, aos vícios de linguagem etc. Além desse aspecto, ela ainda teria o poder

¹⁷ Em vários versos transcritos anteriormente já é possível observar a religiosidade presente na obra de Elomar. Repetirei, assim, alguns desses versos.

¹⁸ Versos de “Faviela” e “Patra véa do sertão”, respectivamente.

¹⁹ Essa afirmação aparece no disco *Cantoria 1*, gravado ao vivo em 1983. Elomar reafirma isso em seu livro de 2008 e no trabalho de campo realizado em julho de 2010 e 2011.

de delimitar a “fronteira” invisível da região.²⁰ “Isso se deve ao fato de que, sob uma perspectiva histórica, a língua estabelece o elo entre a esfera pública e a privada, e entre o passado e o presente, independentemente do efetivo reconhecimento de uma comunidade cultural pelas instituições do Estado” (Castells, 2000, p. 70).

Outro fator que Castells coloca como primordial para a utilização da língua como bastião e guardião da identidade está relacionado ao atual mundo globalizado, principalmente em função da mídia global, no qual ela se torna expressão direta da cultura, uma trincheira de resistência cultural, um reduto identificável. Essa trincheira cultural que a língua preserva é tão forte na obra de Elomar que pode ser vista em seu livro *Sertanílias* (Mello, 2008). Nesse livro, Elomar simula uma “entrevista” com uma mulher sertaneja. A transcrição desta “entrevista” é feita em linguagem dialetal. Por um instante ela fica avexada em conversar com um músico e artista importante, por “falar errado” e “ser anarfabetá”, mas Elomar diz para ela não se sentir assim, pois a fala dela é bonita e representa a cultura sertaneja da caatinga da região de Vitória da Conquista.

Nesse sentido, uma nação²¹ é uma realidade histórica e cultural que não foi inventada. Não é uma “comunidade imaginada”, ela foi e é construída “naturalmente” ao longo do tempo. Ou seja, as pessoas não só viveram e construíram a nação, mas ainda fazem isso hoje. O aspecto consciente, o esquecimento seletivo que permeia, em muitos casos, a construção de uma nação, como afirma Benedict Anderson (2011), não existe. O que existe é uma formação cultural sem controle, sem consciência do que está sendo feito, uma vez que não se objetiva uma linha de chegada, como pressuposto pela ideia de fim da história. Nesse ponto, faz-se também referência à história e à manutenção da tradição como delineadoras de uma identidade cultural, como são vistas nas festas juninas e em suas vestimentas.

Já o padrão de significados que a modernidade coloca como sendo sua característica mais marcante está baseado no desenvolvimento científico-tecnológico, no econômico e no indivíduo no sentido moral. Nesse discurso, os que não têm como base essas características são tachados de arcaicos, obsoletos, atrasados. A modernidade, ao

²⁰ Fronteira no sentido de diferenciar culturas, não sendo demarcada geograficamente como entre países. Por exemplo, os vários sotaques que identificam as pessoas com determinadas regiões culturais.

²¹ O termo nação não é entendido como Estado-nação, mas, sim, como o pertencimento a algum grupo sociocultural como os curdos ou os bascos.

proclamar a razão e a ciência como seu grande suporte (projeto iluminista), elegeu indivíduos como os únicos porta-vozes de determinados assuntos. Assim, é possível observar indivíduos que não são de determinado lugar e nem estiveram nele orientando os rumos que devem ser tomados pelos habitantes “nativos”.

De acordo com Habermas (2002), essa fratura entre poder decisório e aplicação da decisão ocorre devido à separação da realidade sociocultural em dois mundos: o “sistema” (modernização societária) e o “mundo vivido” (modernidade cultural). O primeiro é dividido em dois subsistemas: economia e poder. Já o segundo é a experiência comum compartilhada por todos os indivíduos, como a cultura, a língua, a tradição. No processo de racionalização do mundo, o sistema configurou-se em uma economia de mercado e em um Estado racional-legal. Como esses dois subsistemas focam objetivos bem definidos – lucro e monopólio da força, de um lado; burocracia e sistema jurídico, de outro lado –, a razão instrumental tornou-se proeminente para viabilizar em curto prazo os objetivos traçados. Dessa forma, a racionalidade instrumental tornou-se hegemônica e restringiu outros tipos de racionalidade, como a comunicativa, ao mundo vivido.

Essa configuração societal moderna é muito visível em políticas públicas, como é o caso da transposição do rio São Francisco no Nordeste brasileiro, ou na política agrária brasileira, que privilegia a produção de carne e alimentos vegetais para exportação. Essas políticas são adotadas pensando, sobretudo, no discurso do progresso econômico, tanto é que em boa parte do imaginário coletivo, principalmente pela influência dos meios de comunicação de massa (Adorno e Horkheimer, 1985), pensa-se que quando o econômico vai bem, o social e o cultural também vão. De acordo com Giddens (1991), essas políticas são elaboradas por sistemas peritos. Entretanto, esses sistemas peritos não colocam em jogo a importância cultural das regiões onde organizam e executam tais políticas.

Para Dumont (1992), isso é um reflexo da ideologia característica da modernidade: o individualismo. Segundo este autor, com essa configuração, as relações de sociabilidade da modernidade são hierarquizadas, pois, ao proclamar algumas ideias como “superiores”, não é possível excluir definitivamente ideias tidas como “inferiores”. Há um “englobamento” das últimas pelas primeiras, porém tornando-as segmentadas. Isso implica que somente partes de uma ideia “inferior”, que

satisfaçam aspectos do seu dominador, serão colocadas em prática, refletindo a própria segmentação da ideologia individualista moderna. Para corroborar esse processo, a modernidade propicia um processo de secularização cultural, em que antigos meios de explicação de mundo dão lugar para a explicação racional e científica (Weber, 2004).

Entrelugar: o amálgama do sertão e da modernidade

As características dos padrões de significados foram descritas de maneira mais ou menos isoladas e independentes entre si. No entanto, o que se observa na obra de Elomar e na região de Vitória da Conquista é um amálgama entre esses padrões, não sendo possível diferenciar um do outro de forma clara. Para melhor entender essa configuração, discutirei a ideia de entrelugar, tal como referenciado por Homi Bhabha.

De acordo com Bhabha (2003, p. 20), o entrelugar é um “terreno para elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade”. Nesse sentido, não se pode ficar preso a um conceito de cultura que entende a fronteira cultural como um limite claro e definido. Pelo contrário, a fronteira é entendida no cruzamento entre espaço e tempo para formar figuras complexas de diferença e identidade, passadas e presentes. Assim, há a necessidade de deixar de focar narrativas de subjetividades originais e iniciais e passar a focar “aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais” (Bhabha, 2003, p. 20).

Nesse ínterim, os discursos da modernidade e do sertão estão entrelaçados tanto na obra quanto na região que Elomar canta. Cada qual tenta trazer à tona suas qualidades em detrimento dos “defeitos/falhas” de sua alteridade. É possível observar, assim, que há um conflito latente entre os dois como apresentado nas óperas *Faviela* e *A carta*. Antes de continuar, farei um breve relato da história de cada ópera.²²

A ópera *Faviela* conta a história de um jovem vaqueiro chamado Aparício, cuja namorada (Faviela) mora em outro sertão nas terras de sua Madrinha. Há mais ou menos sete ciclos lunares, um pouco menos de sete meses, Aparício pediu Faviela em casamento, a qual aceitou a

²² A intenção aqui é focar mais o conflito que aparece na obra de Elomar. Desse modo, não há grande ênfase na caracterização que o discurso moderno faz sobre o sertanejo.

proposta. Após isso, voltou para a casa de seu pai onde ficou trabalhando. Em uma festa, Aparício começa a ajudar sua mãe na cozinha e seu pai fala para parar com isso, pois é um vaqueiro. Nesse momento, o pai desconfiado de que algo errado tivesse acontecido com a Madrinha do filho, visto que ela não foi à festa, faz um pedido a Aparício: ir confirmar se estava tudo bem com ela. Ao chegar lá, Aparício pergunta se está tudo bem e pergunta de Faviela. Daí vem a resposta de sua Madrinha: “Foi no minguanete dessa passada / Tão de repente deu-se o sucesso / Qui já nem guento mais essa dô / Vino dos cunfim da istrada / Um mitrioso aqui poso / Se arribo de madrugada / E Faviela, ai de mim, levo!” (Mello, 1983, Disco 01, Faixa 03). Esse “mitrioso” (mentiroso) é um viajante na busca de ganhar dinheiro, ou seja, um vendedor.

O sentido que Elomar coloca no vendedor não é o mesmo do caixeiro viajante de outrora, mas o vendedor moderno, que chega a mentir para vender algum produto ou utiliza de todas as artimanhas para tal feito. Na gíria popular, é um “bico fino”, um cara que tem “lábria”. Como é uma pessoa exótica, inclusive para a estética da região, ele representa a diferença, ou nas palavras de Elomar, a “mudernage”.²³ A modernidade, como busca a todo tempo de um retorno financeiro, é vista pelo artista “sertanez” como obra de satanás.²⁴ De acordo com Elomar, as consequências da modernidade para a cultura “sertaneza” são a desvinculação do homem com Deus e a perda da moral e da coesão social. Nessa obra, o viajante gostou de Faviela e utilizou de suas artimanhas “modernas”, como mostrar as “coisas boas” da modernidade, para conquistar a garota e levá-la com ele, deixando Aparício decepcionado em relação a seu casório e à noiva.

A ópera *A carta* começa em uma véspera de festa de São João. Nessa festa, Maria (protagonista) e Diudorico estão noivos, porém eles não têm dinheiro para efetivar o casamento. Uma prima de Maria, que migrou para São Paulo, mas voltou para essa festa, fala para a protagonista ir para a capital paulista ficar um tempo trabalhando e juntar dinheiro para casar. Depois de alguma relutância, Maria vai para São Paulo. Parte de madrugada, quando todos estão dormindo, pois não avisou para ninguém que iria e, antes de partir, proferiu os seguintes versos: “Amanhã vô te dexá / Por um tempo qui nem sei / Também se

²³ “Mudernage” é modernidade em “sertanez elomariano”.

²⁴ Elomar afirmou isso no trabalho de campo realizado em julho de 2010.

eu vô volta / Sabe Deus isto num sei / Vô com o coração partido / Aqui no peito ferido / Cuma qui apunhalado / Vô morá in terra longe / Distante dos meus amado” (Mello, 1992, faixa 3).

Em São Paulo, Maria começa a trabalhar em uma tecelagem. Por ser muito bonita, o patrão se “apaixona” por ela. Convida-a para ir a sua casa com outras duas pessoas para comemorarem seu aniversário. Contudo, passado algum tempo, os outros convidados “desaparecem”, ficando apenas Maria com o patrão. Este tenta beijá-la, mas ela o rejeita e o ameaça com uma faca. O patrão se mostra “arrependido” do que fez e pede perdão para a moça. Maria o perdoa e, para selar o perdão, o patrão faz um brinde e pede para ela beber uma taça de bebida alcoólica. Maria rejeita falando que não bebe, mas acaba cedendo. Todavia, o patrão pôs uma droga a bebida, que a deixa alucinada. Maria pensa que o patrão era seu noivo Diudorico e acaba cedendo aos prazeres do sexo, visto pelo “sertanez elomariano” como pecaminoso antes do casamento.

No final da peça, Maria começa a se prostituir para se sustentar, devido à perda de sua “honra”. Depois disso, na véspera de festa de São João, a protagonista envia uma carta para sua família e Diudorico explicando os motivos de não voltar e pedindo perdão para seus familiares e para Deus. Essa ópera segue o mesmo caminho traçado em *Faviela*, porém agora é a protagonista que sai do sertão e vai para a cidade grande, no caso São Paulo, que representa a modernidade *par excellence*. Outra diferença é que essa obra explicita mais as artimanhas que o homem moderno “sem nenhuma moral e caráter”²⁵ utiliza para alcançar seus objetivos; logo depois “descartando” a moça à sua própria sorte.

Isso leva a pensar na relação da modernidade com o tradicional. Em uma passagem de *Fausto*, Goethe (1949) escreve que Fausto pediu para Mefistófeles dar um jeito em um casal de velhos que estava em seu caminho para a grande realização de sua vida. Mefistófeles, por sua vez, “some” com o casal. De acordo com Marshall Berman (2003), isso é encarado como o grande processo de modernização. Tudo o que é tradicional é considerado velho e atrasado, sendo necessário acabar com ele para entrar na experiência histórica da modernidade.

O que Elomar denuncia em sua obra é justamente o que Goethe descreve em seu poema épico. Destarte, para o “cantadô sertanez”,²⁶ na

²⁵ O homem moderno tem, sim, moral e caráter, porém são diferentes das preconizadas por Elomar.

²⁶ Este é o termo que Elomar emprega para se referir aos músicos da região.

era da ciência, da tecnologia, da informação,²⁷ a maioria da população da região do sertão quer um emprego dito moderno para ganhar dinheiro, ter roupas da moda, celular, carro, moto etc. Isso chegou a tal ponto que o próprio músico da caatinga afirmou que, muitas vezes, os funcionários das fazendas manejam o gado com motocicletas em vez de cavalo. Além disso, observa-se certa homogeneização do consumo de produtos globais, o que, frequentemente, é encarado como moderno: por exemplo, deixam de comer cabra para comer um sanduíche do McDonald's. Nesse processo, muitos dos antigos moradores do sertão voltam-se contra a cultura característica da região, tachando-a de atrasada.

A negação de alguns moradores contra a cultura tradicional da região de Vitória da Conquista cantada por Elomar pode ser melhor pensada em termos de fetichismo. Em sua descrição clássica de fetichismo da mercadoria, Marx (2003) afirma que esta, nas relações sociais do capitalismo, ganha/aparenta uma espécie de vida própria. Isto é, a mercadoria existe por si mesma, acobertando as relações sociais necessárias para a sua produção. Uma mercadoria – por exemplo, um carro – passa a ter valor por si mesma, não por ter relações sociais embutidas em sua produção.

Desenvolvendo a ideia de fetichismo da mercadoria, Adorno e Horkheimer (1985) afirmam que, no capitalismo tardio-monopolista, a lógica capitalista de produção de bens visando o lucro é implantada nas questões culturais. Assim, um bem cultural é produzido como se fosse uma mercadoria qualquer, como carro, moto, forno, geladeira etc. Ou seja, passa-se a produzir um bem cultural objetivando o lucro, não importando necessariamente as particularidades de cada configuração sociocultural.

Os frankfurtianos apontam que o maior problema da produção de bens culturais, via razão instrumental, é a “manipulação” das massas.²⁸

²⁷ Alguns autores dizem que a questão informacional faz parte da pós-modernidade. Já outros afirmam que faz parte da modernidade, uma modernidade líquida, radicalizada, reflexiva, tardia, visto que os pressupostos da sociedade de hoje ainda são os mesmos considerados da modernidade clássica, a saber: capitalismo, mercado livre, diminuição das distâncias, revolução tecnocientífica, entre outros.

²⁸ É claro que essa manipulação é sempre relativa. Se ela fosse absoluta, os consumidores de bens culturais assimilariam integralmente, sem questionamentos ou interpretações, o que foi postulado pelos produtores culturais. Mas também é verdade que esses questionamentos, muitas vezes, são limitados a alguns aspectos, não à totalidade do bem cultural; ou senão, os bens culturais veiculados pela indústria cultural são interpretados segundo a vida concreta dos consumidores, ou seja, esses bens são pensados de acordo com a realidade de quem os consome, não de acordo com o que os produtores postularam.

Estas podem ser “domesticadas” pelo desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, pela propaganda, pelo *marketing*, entre outros, a fim de serem relativamente passivas em relação ao sistema capitalista de produção e dominação; além, é claro, do imperialismo cultural adjacente a esses aspectos/produtos. Desse modo, os bens culturais disponíveis no mercado podem ser totalmente alheios a seu local de consumo.

O grande foco da indústria cultural é o lazer/divertimento. Isto é, mesmo nos períodos de folga, quando os trabalhadores poderiam desfrutar de momentos lúdicos de acordo com suas preferências, a indústria cultural “molda” essas preferências. Esse adentramento da lógica capitalista na cultura levou Adorno e Horkheimer (1985) a afirmarem que o lazer/divertimento é um prolongamento da vida de trabalho, da produção e reprodução do sistema capitalista, pois a arte veiculada pela indústria cultural, assim como o trabalho no capitalismo tardio-monopolista, é padronizada, repetitiva, alheia ao consumidor, tornando este alienado ao bem cultural e à vida.

A indústria cultural é o que mantém o trabalhador disciplinado fora de seu local de trabalho, uma vez que o divertimento que ela proporciona é uma tentativa de “escapar” da vida massificante, repetitiva, padronizada do capitalismo tardio-monopolista. O escape que a indústria cultural proporciona é o escape da reflexão. Ou seja, o divertimento da indústria cultural priva a pessoa de refletir sobre sua condição, sobre a sociedade, sobre o sistema etc. “A liberação prometida pela diversão é a liberação do pensamento como negação” (Adorno e Horkheimer, 1985, p. 135).

Mais recentemente, a partir do final dos anos 1970, Vilém Flusser (2011) também se dedicou a investigar o tema da indústria cultural. Para este filósofo tcheco-brasileiro, as pessoas que consomem os produtos veiculados pela indústria cultural não assimilam praticamente nada. Ou seja, elas consomem produtos que não são digeridos, simplesmente são consumidos sem nenhuma reflexão ou, ainda, são consumidos apenas com o intuito de consumir, pois esses produtos além de não terem um aspecto libertador, são também estranhos à cultura da região em que são consumidos. Por isso, “o que caracteriza a cultura de massa não é o consumo, mas seu contrário: o refugio, o lixo” (Flusser, 2011, p. 132).

O divertimento, visto como acúmulo de sensações, não é digerido. É eliminado sem obstáculos. Ele não agrega nada à pessoa que se diverte. É mais um mecanismo para a produção e reprodução do sistema sem reflexão. Essas sensações não digeridas acontecem, porque o mundo e o

Eu foram separados, colocados em um plano secundário de forma antagônica, o que proporciona a ideia de que indivíduo e sociedade são opostos e estão em constante conflito, em vez de serem complementares.

Elomar concorda com muitos desses pontos. Porém, ele não adere integralmente às críticas levantadas por esses estudiosos da indústria cultural, principalmente dos frankfurtianos, sobre a cultura popular.²⁹ O artista baiano concorda com os pesquisadores apresentados aqui no que se refere à crítica à indústria cultural e às suas consequências, mas não concorda que a cultura popular³⁰ seja alienante. Assim, em vez de focar somente a alta cultura, a arte séria, Elomar procura vincular as duas para valorizar a cultura regional. Essa valorização é tão importante para o artista que, além de “cantar a cultura da região”, criou em 2007 a Fundação Casa dos Carneiros, com o intuito de preservar sua obra artística, valorizar a cultura sertaneja e incentivar novos artistas a que tenham esse mesmo intuito.

Sobre esse conflito latente entre modernidade e sertão, Kathryn Woodward (2000, p. 21) diz que a globalização é capaz de produzir diferentes resultados nos termos de identidade: “A homogeneidade cultural promovida pelo mercado global pode levar ao distanciamento da identidade relativamente à comunidade e à cultura local”. Por outro lado, ela pode gerar algumas resistências no sentido de reafirmar identidades, tanto nacionais quanto locais, ou levar ao surgimento de novas identidades. Por conseguinte, as mudanças e transformações proporcionadas pelo processo de modernização nas estruturas políticas e econômicas deixam em relevo questões de identidade e lutas pela afirmação e manutenção das identidades nacionais e étnicas.

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

Isto é, no mundo contemporâneo, de grande diversidade de informação, as identidades construídas a partir de uma cultura são

²⁹ A crítica de Flusser não vai para a questão da cultura popular, como é o caso da Escola de Frankfurt. Ela se restringe mais aos meios de comunicação de massa (*media*).

³⁰ Entendida como cultura tradicional.

questionadas. Entretanto, essa contestação faz-se ancorada em velhas estruturas identitárias como pertencimento de classe, etnia, origem etc. Hoje ela se faz concorrencial com as múltiplas identidades que podem existir em um único local. Isso mostra a grande fragmentação identitária que está em curso de algumas décadas para cá. Para melhor compreender o que acontece no mundo e ao seu redor, muitos indivíduos buscam no local o reconhecimento para se sentirem seguros e darem sentido à vida. Assim, “algumas comunidades buscam retornar a um passado perdido, ordenado... por lendas e paisagens, por histórias de eras de ouro, antigas tradições, por fatos heroicos e destinos dramáticos localizados em terras prometidas, cheias de paisagens e locais sagrados” (Woodward, 2000, p. 23).

Já Castells diz que o retorno às identidades locais pode ser encarado como única alternativa de resistência contra o capital. As “pessoas resistem ao processo de individualização e atomização”, agrupando-se em entidades comunitárias que, com o passar do tempo, gera um sentimento de pertencimento que, em último caso, é “uma identidade cultural comunal” (Castells, 2000, p. 75).

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

Além disso, Woodward diz que essas identidades também são entendidas através de um sistema simbólico que representa, classifica e ordena as relações no interior da cultura. Assim, na medida em que existe um esforço para diferenciar culturas e identidades, há também uma diferenciação de aspectos materiais como roupas, chapéus, botas, comidas etc.³¹

Porém, como mostrado nas óperas *Faviela* e *A carta*, Elomar é contra a modernidade. Nesse momento, é interessante e oportuno discutir a primeira música gravada pelo artista – *O violeiro* –, lançada em seu

³¹ Esse aspecto se torna interessante, pois, durante o trabalho de campo em julho de 2010 e 2011, Elomar sempre se vestia com gibão, botas de cano alto, chapéu de couro típico dos antigos vaqueiros da região.

primeiro disco, *Das barrancas do rio Gavião*, de 1972. A meu ver, ela sintetiza o que foi discutido até aqui e mostra esse amálgama e essa miscelânea em sua obra. Para tanto, citarei a música integralmente:

Vô cantá no cantori primêro / As coisa lá da mîa mudernage / Qui me fizero errante e violêro / Eu falo sero e num é vadiagem / E pra você qui agora está me ovino / Juro intê pelo Santo Minino / Virge Maria qui ôve o qui eu digo / Se fô mintira me manda o castigo.

Refrão: Apois pra o cantadô e o violêro / Só há treis coisa nesse mundo vão / Amô, furria, viola, nunca dinhêro / Viola, furria, amô, dinhêro não.

Cantadô de trovas e martelo / De gabinete, ligêra e moirão / Ai cantado já curri o mundo intero / Já intê cantei nas porta de um castelo / De um rei qui se chamava de João / Pode acreditá meu companhêro / Dispois de tê cantado o dia intero / O rei me disse fica eu disse não.

Refrão:

Si eu tivesse di vivê obrigado / Um dia iantes desse dia eu morro / Deus fez os home e os bicho tudo fôrro / Já vi iscrito no Livro Sagrado / Qui a vida nessa terra é u'a passage / E cada um leva fardo pesado / É um insinament' qui derna a mudernage / Eu trago bem dent' do coração guardado.

Refrão:

Tive muita dô de não tê nada / Pensano qui esse mundo é tudo tê / Mais só dispois de pená pela istrada / Beleza na pobreza é qui vim vê / Vim vê na procissão o lôvado seja / O malassombro das casa abandonada / Coro de ceg' nas porta das igreja / E o ermo da solidão das istrada.

Refrão:

Pispiano tudo do começo / Eu vô mostrá como faz um pachola / Qui inforca o pesçoço da viola / Rivira toda a moda pelo avesso / E sem arrepará se é noite ou dia / Vai longe cantá o bem da furria / Sem um tustão na cuia o cantado / Canta intê morrê o bem do amô (Elomar, 1972, faixa 1).

Vinculado a uma tradição interiorana que se caracterizaria como música regionalista (Alencar, 2004; 2005), Elomar estrutura essa canção

como um relato de suas viagens de violeiro/vaqueiro, transmitindo sua experiência de estrada. Logo no começo da canção, o compositor anuncia sua intenção. Dessa forma, ele escolheu falar sobre os ensinamentos da modernidade. Estes o ensinaram que a vida é muito mais do que dinheiro e bens materiais. Para chegar a essa conclusão, o compositor apoia-se na Bíblia. Nesse mesmo raciocínio, ele sentencia: todos os seres vivos são livres. Após esses ensinamentos, o compositor também observa que a modernidade acaba aprisionando as pessoas, pois é essa mesma que baseia a vida sociocultural nos bens materiais e no capital. Então, Elomar conclama a liberdade e o amor como uma nova maneira de viver na modernidade.

Ora, essa música não é uma mistura entre certa vida com valores mais tradicionais e outra mais moderna? É somente com o advento da modernidade que a ideia de liberdade como algo inerente aos seres vivos ganhou peso no cotidiano e, de acordo com o Evangelho, o amor é o maior ensinamento de Jesus, o que faz pensar na tradição cristã do interior da Bahia. Além disso, os próprios meios que o artista buscou para manifestar sua opinião partem de pressupostos modernos, pois se utiliza das técnicas de produção de música e divulgação em massa ao gravar seus discos.

Além das letras das músicas, é importante discutir a sonoridade das canções de Elomar, pois, como salienta Adalberto Paranhos (2002; 2007), o registro fonográfico não se resume à letra ou à partitura. A sonoridade, a interpretação, o arranjo podem trazer um sentido único que não é congelado no tempo. Nesse sentido, é possível observar uma evolução³² nas canções de Elomar desde a sua primeira gravação (*O violeiro*) até seu último disco (*Árias sertânicas*).

Nas primeiras canções e discos, Elomar foca muito no trabalho solo do violeiro, com poucos instrumentos acompanhando o seu desenrolar. As músicas desses primeiros discos não mantêm uma sequência rígida, podendo ser escutadas independentemente umas das outras. Ao analisar a música *O violeiro*, observa-se que o cantor/compositor canta sozinho, acompanhado apenas pelo violão. A sonoridade dessa música faz com que sua composição melódica seja relativamente linear na maioria das estrofes, com uma maior movimentação melódica no refrão (Alencar, 2005); e a maneira de cantar faz com que a canção esteja muito próxima da fala.

³² Esse termo é entendido pelo seu aspecto mutante e não no sentido positivista da palavra.

Outra música que segue o mesmo sentido da descrita anteriormente é *Na quadrada das águas perdidas*. Porém, ela sofre algumas modificações na maneira como o violão é tocado. Nessa canção há maior variação dos arranjos desse instrumento, há uma alternância entre batidas, com acordes, e solos, com dedilhados. Além disso, a própria sonoridade permite ao ouvinte perceber maior agitação rítmica nos momentos em que ouve apenas o violão, acalmando-se quando entra a voz nas estrofes, chegando a uma fala cantada no refrão com uma voz mais suave. Quando a música passa para a segunda parte, diminui-se a intensidade do violão, quase suprimindo seu volume, para destacar um coro de vozes que acompanha Elomar.

As outras duas músicas trabalhadas ao longo do texto não podem ser pensadas fora de suas respectivas obras, pois elas fazem parte, como dito na introdução, de óperas específicas inseridas ainda em uma pentalogia. O gênero musical ópera é originário da Europa, cuja principal característica é a mistura entre teatro e música. Nessa perspectiva, cada música faz parte de um contexto específico, perdendo boa parte de seu sentido se analisadas separadamente das outras ou dos atos.

Na música *Faviela*, observa-se apenas voz e violão. Ela começa com solo de violão andante, entrando logo depois a voz que segue o mesmo ritmo e intensidade do violão. Entre uma estrofe e outra há breves solos do instrumento de corda. Já na música “Patra véa do sertão”, há um solo mais prolongado, mantendo a mesma serenidade da música anterior. Essa música, diferentemente da outra, já introduz outros violões ao longo de sua execução. Entre a primeira estrofe, as intermediárias e as últimas, há um período maior de solo de violão. Por fim, as músicas analisadas aqui têm em comum a proximidade com a fala cantada, característica da cantoria nordestina, inclusive aquelas inseridas em óperas, aproximando-se ainda mais do cotidiano das pessoas.

Todavia, em que sentido é necessário analisar essas canções dentro de suas respectivas óperas? Primeiro: para entender a história contada como descrito anteriormente. Segundo: no desenvolvimento das peças há a introdução de outros instrumentos que são típicos da ópera europeia. São utilizados, portanto, instrumentos vinculados à música erudita, incorporando-se uma orquestra e um maestro (regente) em sua execução. Seguindo esse caminho, o próprio Elomar introduz em suas músicas elementos que seriam típicos do mundo moderno,

principalmente ao gosto da burguesia do século XIX, como as orquestras, óperas e instrumentos eruditos.

Nesse ponto é que se vê mais uma vez o amálgama existente na obra elomariana. O que esse artista faz de tão interessante é justamente mesclar uma cultura musical europeia com uma cultura musical nordestina e as várias influências socioculturais que se conjugaram na formação sociocultural do interior da Bahia. Com isso, é possível aproximar Elomar do movimento armorial surgido em Pernambuco nos anos 1970 cujo fundador, Ariano Suassuna, afirma: “O movimento armorial pretende realizar uma arte brasileira erudita a partir das raízes populares de nossa cultura” (Suassuna, 1974, p. 9).

Considerações finais

Apesar de Elomar ser um crítico à modernidade e exaltar a tradição, o aspecto mais interessante de sua obra é a junção que faz das matrizes culturais ditas tradicionais e modernas. Ao fazer essa junção, o artista está concretizando uma realidade que se observa em Vitória da Conquista, assim como em outros lugares do Brasil e do mundo. Esse aspecto é tão forte que é complicado analisar isoladamente a modernidade e o sertão, pois ambos se misturam e se influenciam na região. Isso é bem observado na apropriação que empresas capitalistas fazem de tradições e aspectos culturais de uma determinada região para gerar maiores lucros, mesmo que essas tradições e aspectos sejam, a princípio, contra o capital. Este é o caso da música regionalista, pois

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

Nesse caso, observa-se comumente pessoas e empresas ligadas ao capitalismo e ao mercado utilizarem-se de pressupostos socioculturais para obterem lucro. Na apropriação de alguns desses pressupostos, vários

outros são relegados ao “esquecimento”³³ imediato. Além disso, busca-se fazer algo mais pelo seu valor de troca do que pelo seu valor de uso, ou seja, na efetivação de alguma tradição ou manifestação cultural no capitalismo, importa mais o retorno financeiro que pode proporcionar para uma empresa, ou mesmo para os órgãos públicos, do que o valor simbólico que pode representar para uma determinada sociedade.

As tradições e manifestações culturais, todavia, não servem, no capitalismo, apenas como meios para angariar maiores recursos financeiros para empresários ou promotores culturais. A mercantilização desses pressupostos ajuda a manter vivas algumas tradições, como é o caso das congadas em Catalão, o fogaréu na Cidade de Goiás e as cavalhadas em Pirenópolis. Nesse sentido, um grande equívoco que se comete quando se olha para culturas diferentes é pensar que estas são estáticas e não dinâmicas, ou seja, muitas vezes cai-se na quimera de pensar que a cultura nunca pode mudar ou que a mudança é sempre para algo pior. Daí a importância de não se buscar mais culturas ou identidades originais ou autênticas e passar a pensar em encontros socioculturais. Esse também é o caso do sertão de Vitória da Conquista cantado por Elomar como música regionalista, já que esta

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

Então, mesmo buscando preservar uma cultura e uma identidade sertaneja, Elomar o faz com aspectos que a própria modernidade criou, como a utilização das técnicas de gravação e a incorporação de valores modernos tais como os direitos autorais. No entanto, o artista está ciente das transformações que a sociedade “roçaliana”³⁴ vem sofrendo e busca, dentro dessas mudanças, amalgamar as várias influências na formação cultural da região de Vitória da Conquista, criticando, através de sua arte, pontos nebulosos que a modernidade prometeu solucionar, mas não conseguiu.

³³ O termo é utilizado aqui não no sentido de que a população esqueça completamente de seus valores e pressupostos culturais, mas, sim, no sentido de que, com a utilização desses valores e pressupostos para obtenção de lucro, alguns são esquecidos, deixados de lado pelo capital.

³⁴ Essa é uma das formas pelas quais Elomar se refere à cultura do interior, sertaneja.

Referências

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max (1985). *A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- ALENCAR, Maria Amélia Garcia de (2004). *Viola que conta histórias: o sertão na música popular urbana*. Tese (Doutorado em História) – Universidade de Brasília, Brasília.
- ALENCAR, Maria Amélia Garcia de (2005). Cancionistas do sertão: entre a tradição e a pós-modernidade. *Estudos*, Goiânia, v. 32, n. 7, p. 1225-1250.
- ANDERSON, Benedict (2011). *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BERMAN, Marshall (2003). *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BHABHA, Homi K. (2003). *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- BONAZZA, Alessandra (2006). *Das visage e das latumia de Elomar Figueira Mello*. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo.
- CASCUDO, Luís da Câmara (1984). *Vaqueiros e cantadores*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp.
- CASTELLS, Manuel (2000). *O poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra.
- DAMATTA, Roberto (1983). *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar.
- DUMONT, Louis (1992). *Ensaio sobre o individualismo: uma perspectiva antropológica sobre a ideologia moderna*. Lisboa: Dom Quixote.
- FLUSSER, Vilém (2011). *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume.
- FREYRE, Gilberto (2005). *Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 50. ed. São Paulo: Global.
- GEERTZ, Clifford (1989). *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara.
- GIDDENS, Anthony (1991). *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: Editora da Unesp.
- GOETHE, Johann Wolfgang Von (1949). *Fausto*. São Paulo: IPE.
- HABERMAS, Jürgen (2002). *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. São Paulo: Martins Fontes.

KAROL, Luis (2004). *Os metaplasmos no Auto da Catingueira de Elomar Figueira Mello*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

LEVI-STRAUSS, Claude (2008). *Antropologia estrutural*. São Paulo: Cosac Naify.

MARX, Karl (2003). *O capital: crítica da economia política*. Livro I. 21. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

MELLO, Elomar Figueira (1972). *Das barrancas do rio Gavião*. Salvador: J.S. Gravações Bahia. Disco.

MELLO, Elomar Figueira (1978). *Na quadrada das águas perdidas*. Salvador: Seminário de Música da Universidade Federal da Bahia. Disco.

MELLO, Elomar Figueira (1983). *Cartas catingueiras*. São Paulo: Rio do Gavião. 2 discos.

MELLO, Elomar Figueira (1992). *Árias sertânicas*. Vitória da Conquista: Rio do Gavião. Disco.

MELLO, Elomar Figueira (2007). *Tramas do sagrado*. CD. In: GUERREIRO, Simone. *Tramas do Sagrado: a poética de Elomar Figueira Mello*. Salvador: Vento Leste.

MELLO, Elomar Figueira (2008). *Sertanílias: romance de cavalaria*. Vitória da Conquista: Rio do Gavião.

MELLO, Elomar Figueira (s/d) *A carta: ópera em quatro cenas – Relato primeiro das Bepas Esponsais Sertana* [Libreto]. Acervo do compositor. Mímeo.

PARANHOS, Adalberto (2002). *Vozes dissonantes sob um regime de ordem-unida (música e trabalho no “Estado Novo”)*. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 4, n. 4, p. 89-97.

PARANHOS, Adalberto (2007). *Além das Amélias: música popular e relações de gênero sob o “Estado Novo”*. *ArtCultura*, Uberlândia: v. 8, n. 13, p. 163-174.

RAMOS, Hugo de Carvalho (2010). *Gente da gleba*. In: RAMOS, Hugo de Carvalho. *Tropas e boiadas*. Goiânia: Kelps, p. 71-141.

RIBEIRO, Darcy (2009). *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia de Bolso.

SAHLINS, Marshall (2003). *Ilhas de história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

SANTOS, Milton (2008). *Por uma geografia: da crítica da geografia a uma geografia crítica*. São Paulo: Edusp.

SARTRE, Jean Paul (2003). *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Petrópolis: Vozes.

SUASSUNA, Ariano (1974). *O movimento armorial*. Recife: Editora da UFPE.

WEBER, Max (2004). *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras.

WOODWARD, Kathryn (2000). Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes.

Recebido em 23 de maio de 2017.

Aprovado em 18 de outubro de 2017.

resumo/abstract/resumen

Um sertão Elomariano: identidade e modernidade na obra de Elomar Figueira Mello

Helder Canal de Oliveira

Este artigo visa apresentar a discussão sobre identidade na obra artística de Elomar Figueira Mello. Para tanto, busquei fazer uma discussão da identidade sertaneja do sul da Bahia, juntamente com suas alteridades mais próximas, a saber: o litoral baiano e a modernidade, e com a dinâmica existente na demarcação simbólica das diferenças culturais. Discuti, assim, a diferenciação espacial existente dentro da Bahia e a configuração dos padrões de significados entre sertão e modernidade. Finalmente, mostrei o amálgama existente entre um *ethos* e uma visão de mundo sertanejo e moderno, visto que ambos repartem o mesmo espaço.

Palavras-chave: Elomar Figueira Mello, identidade sertaneja, modernidade.

An Elomarian sertão: identity and modernity in the work of Elomar Figueira Mello

Helder Canal de Oliveira

This article revisits the issue of identity in the artistic work of the composer Elomar Mello. I investigate Mello's views on the "sertanejo" (hinterland) identity associated with southern Bahia along with his considerations on modernity, as well as the identities of coastal Bahia. I am especially interested in showing how Elomar Mello's work translates the process of symbolic demarcation of cultural differences. This central concern leads me to deal with the geographic differences within Bahia's territory, as well as with the specific meanings commonly attributed to both modernity and the hinterland ("sertão"). In the end, I show how the identities and world views

about modernity and hinterland are amalgamated to the extent that both are part and parcel of one single symbolic terrain.

Keywords: Elomar Figueira Mello, “sertanejo” identity, modernity.

Un sertón Elomariano: identidad y modernidad en la obra de Elomar Figueira Mello

Helder Canal de Oliveira

Este artículo pretende presentar la discusión sobre identidad en la obra artística de Elomar Figueira Mello. Para ello, busqué hacer una discusión de la identidad sertaneja del sur de Bahía, junto con sus alteridades más cercanas, a saber: el litoral baiano y la modernidad, y con la dinámica existente en la demarcación simbólica de las diferencias culturales. Discutí, así, la diferenciación espacial existente dentro de Bahía y la configuración de los patrones de significados entre sertón y modernidad. Finalmente mostré la amalgama existente entre un ethos y una visión de mundo sertanejo y moderno, ya que ambos comparten el mismo espacio.

Palabras clave: Elomar Figueira Mello, identidad sertaneja, modernidad.