

## **Vozes medievais no sertão: o intertexto no cancionero elomariano**

Renailda Ferreira Cazumbá<sup>1</sup>

**Resumo:** O artigo reflete a análise sobre o diálogo entre o cancionero elomariano e a lírica medieval ibérica, para perceber como o poeta se apropria dos elementos que compõem o universo formal e temático da poética galego-portuguesa. Por meio de um estudo comparativo, consideramos que o texto elomariano se revela a partir da criação de imagens poéticas sofisticadas, da reescrita das cantigas de amor e amigo, através de uma releitura da tradição portuguesa, capaz de criar em seu cancionero um mundo místico e valorativo da linguagem e do imaginário do nordestino, através da intertextualidade.

**Palavras-Chave:** Elomar; Cancionero; Intertextualidade; Medieval.

### **Medieval voices in the hinterland: intertext in the Cancionero elomariano**

**Abstract:** The article analyzes the dialog between the poetry of cancionero elomariano and the medieval Iberian lyric, to understand how the poet appropriates the formal and thematic elements from poetic Galician-Portuguese. Through a comparative study, we believe that the text elomariano presents the creation of sophisticated poetic images, the rewriting of the songs of love and friend, through a rereading of the

---

<sup>1</sup> Aluna do Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, UEFS. *E-mail:* renacazumba@ibest.com.br.

Portuguese tradition, capable of creating a world in its cancionero mystical and valorization of the language and imagery of the hinterland, through intertextuality.

**Keywords:** Elomar; Intertextuality; Medieval; Poetry.

O texto poético-musical do cancionero elomariano possibilita uma fecunda leitura intertextual, pela forma como o poeta se apropria dos elementos que compõem o universo formal e estilístico da lírica medieval galego-portuguesa. Esse exercício poético de recriação é visível em suas canções, através da reescrita dos gêneros tradicionais das cantigas de amor e amigo e pela delimitação do campo semântico de suas canções que aludem ao imaginário medieval e extraem múltiplas possibilidades de recriação textual da poética trovadoresca.

Neste ensaio, propomos uma análise de algumas canções do disco *Na Quadrada das Águas Perdidas* (1978) e *Cartas Catingueiras* (1983) para interpretarmos essa relação. Partimos da concepção bakhtiniana do discurso polifônico dos textos literários e das abordagens de Julia Kristeva sobre intertextualidade, para analisarmos a obra de Elomar dentro de uma perspectiva comparativa e refletirmos sobre o processo de interação semiótica de seus textos com a lírica trovadoresca, com a qual mantém um diálogo estilístico e formal. Nossa intenção é interpretarmos como se dá esse diálogo. No entanto, não pretendemos conduzir o estudo de sua obra a um processo reducionista de “busca de trechos paralelos”, como adverte Carvalhal (1992, p. 57), mas permitir uma indagação a respeito dessa relação entre os textos que a interpretem.

Adotamos em nossas especulações a ideia de que o texto elomariano pode ser abordado como poesia e, para isto, partimos de algumas abordagens críticas de seus textos, apresentadas em trabalhos acadêmicos anteriores, dentre eles, a dissertação de mestrado de Alessandra Bonazza (2006) sobre as representações religiosas da poesia elomariana e as pesquisas na área de linguística realizadas por Darcila Simões (2000).

Consideramos, neste trabalho, a perspectiva de que o artista Elomar Figueira Mello tem sua obra apreciada em diversos ramos de pesquisa e não apenas a música, e que o cantador é visto por muitos pesquisadores como um representante autêntico da cultura brasileira.

As canções de Elomar vêm sendo pesquisadas recentemente no meio acadêmico, e resguarda um campo vasto para a investigação não apenas musical, mas linguística, literária e semiológica, por abordar conteúdos, formas e discursos que podem revelar muito dos dramas vivenciados na contemporaneidade.

As análises até agora realizadas em torno das produções artísticas não literárias nos possibilitam perceber que o preconceito em relação ao texto considerado não literário tem sido superado, a partir do desenvolvimento de pesquisas que partem da própria academia, direcionadas à música, ao teatro, ao cinema e ao cordel, incentivando a produção de teses que buscam interpretar a relação entre música e literatura, cinema e literatura, demonstrando que há uma integração entre ramos aparentemente distantes.

No caso de Elomar, os estudos de Alessandra Bonazza, em sua dissertação de mestrado *“Das visage e das latumia de Elomar Figueira Mello”*, defendida no

Programa de Pós-graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo-USP, 2006, demonstram que, embora Elomar seja um *cantador*, podemos perceber a sofisticação presente em suas canções por meio da sintaxe, da escolha lexical e da forma como constrói as analogias, as construções que aliam imagem, som e palavra, que fazem de seus textos verdadeiros poemas.

Alessandra Bonazza considera que suas canções podem ser tomadas como texto verbal e, devido as suas características, denominado como poesia:

A produção de Elomar pode ser tomada como uma modalidade de poesia: a poesia cantada (uma forma de poesia de música, em contraposição à poesia literária, de livro), principalmente pelos aspectos orais presentes em seus textos que os aproximam dos textos tradicionais, dos trovadores e menestréis (BONAZZA, 2006, p. 7).

Para demonstrar que o texto elomariano está muito próximo do texto poético, a pesquisadora citada utiliza as modalidades de poesia abordadas por Erza Pound, e considera que as canções de Elomar responderiam positivamente aos conceitos de *melopéia*, em que as palavras são impregnadas de propriedade musical de ritmo e som, a exemplo de Homero e dos provençais; de *fanopéia*, um lance de imagem sobre a imaginação visual, como Li T'ai-Po e os chineses; e de *logopéia*, que trabalha com o domínio específico das manifestações verbais, que seria a dança do intelecto, como em Propércio (BONAZZA, 2006, p. 7).

Em relação ao texto poético do trovadorismo

português, convém afirmar que “ao usar o termo poesia não percamos de vista o fato de o trovadorismo não realizar poemas, no sentido moderno do termo, mas cantigas”, pois a nossa poesia assim como a grega tem as suas origens ligadas à música, cantada na Península Ibérica ao som da cítola (SEIXAS, 2000, p. 92).

É nesta perspectiva que propomos fazer uma leitura do texto elomariano, para investigarmos como se dá esse processo de apropriação e por que diante das influências exercidas nos poetas contemporâneos pela poética ocidental, que influenciaram a arte romântica e moderna, o cantor Elomar apropria-se principalmente do código de comportamento amoroso da lírica medieval.

A arte poética trovadoresca é marcada por uma intrínseca homogeneidade de gêneros, e a temática é constituída por uma forma de amar que lhe é característica. Podemos iniciar a leitura com a canção *Deserança*, para percebemos como Elomar reconstrói os principais elementos de uma cantiga de amor, e partindo desse texto podemos observar o diálogo intertextual construído pelo poeta com a lírica ibérica:

á não sei mais o que é fazer contas  
até já perdi as contas  
dos cantos dos rios das contas  
que meu peito amor, cantou  
perdido de amor por ti  
já nem me lembro quantas cantigas  
quantas tiranas amiga  
na viola padeci  
também não sei mais quantos foram  
os luares que passaram  
pelo vão dessa janela

indagando suplicantes  
frios, pálidos, dementes,  
onde anda a amiga aquela  
vieste de longe eras tão linda  
como se hoje lembro ainda  
a manseitude da manhã  
foi tua vinda amiga vã  
doi-me no peito ao lembrar  
já não tem jeito a vida é vã  
qui diserança ó minha irmã  
mas apesar de tudo desfeito  
de tanto sonho morto que num tem mais jeito  
tombando a ladeira  
já pela descida  
na tarde da vida  
rompo satisfeito  
foste na jornada  
a jornada perdida  
meu amor pretérito mais que perfeito (MELO,  
1979).

Neste texto, Elomar cria a ambientação característica da *coita de amor*, em que o cavaleiro apresenta uma manifestação do sofrimento amoroso pela ausência de sua dama, e por isso lamenta: “Já não sei mais o que é fazer contas/ Até já perdi as contas/ Dos cantos dos rios das contas/ Que meu peito amor, cantou/ Perdido de amor por ti”.

A sintomatologia amorosa desse tipo de cantiga está presente nestes versos, pois o amado encontra-se em estado de abandono e envolto em sofrimento e lamentando-se, pois está “perdido de amor”. O sofrimento não é omitido pelo amado, que revela ter

perdido as contas das canções que tem cantado para a amada. O diálogo intertextual é enunciado nestes versos, em que o poeta reafirma a diálogo com a tradição trovadoresca através do termo “cantigas”, empregado: “Perdido de amor por ti// já não me lembro quantas cantigas// Quantas tiranas amigas// Na viola padeci”.

Vejamos também que o amado, apesar do abandono da dama, sente-se resignado e “satisfeito”, demonstrando que na ética do amor cortês o amado não se revolta: “Mas apesar de tudo desfeito/ De tanto sonho morto que num tem mais jeito/ Tombando a ladeira/ Já pela descida/ Na tarde da vida/ Rompo satisfeito”. Pelo contrário, demonstra que o sofrimento faz parte do código do amor, e que a melhor forma de reação à indiferença da dama, é realçar-lhe as qualidades: “Foste na jornada/ A jornada perdida/ Meu amor pretérito mais que perfeito”.

Para uma leitura comparativa que nos permita aprofundar a percepção desse diálogo, vejamos a canção intitulada “Cantiga de Amigo”, que nos dará o tom para uma leitura crítica:

Lá na casa dos Carneiros  
Onde os violeiros vão cantar louvando você Em  
cantiga de amigo  
Cantando comigo somente porque você é  
Minha amiga, mulher  
Lua nova do céu que já não me quer  
Dezessete é minha conta  
Vem amiga e conta uma coisa linda pra mim  
Conta os fios dos teus cabelos Sonhos e anelos  
Conta-me se o amor não tem fim Madre amiga  
é ruim Me mentiu jurando amor que não tem  
fim Lá na casa dos Carneiros Sete candeeiros

iluminam a sala de amor Sete violas em  
clamores, sete cantadores São sete tiranas de  
amor para a amiga Em flor  
Que partiu e até hoje não voltou  
Dezessete é minha conta Vem amiga e conta  
Uma coisa linda pra mim  
Pois na casa dos Carneiros Violas e violeiros Só  
vivem clamando assim  
Madre amiga é ruim Me mentiu jurando amor  
que não tem fim  
(MELO, 1973).

Percebemos que o poeta nos antecipa esse diálogo através do título do poema que se trata de uma “cantiga de amigo”, portanto, sua opção fica explícita para o leitor de que ele dialoga com essa tradição. A escolha lexical dessa cantiga também nos remete ao campo sêmico das cantigas de amigo: *amiga, mulher, cantiga de amigo, madre, anelos*. Uma das principais características que distinguem a cantiga de amigo de uma cantiga de amor é o fato de, na primeira, ser a donzela ou namorada quem fala, dirigindo-se a seres da natureza, à mãe ou às amigas, que em oposição às de amor, estão postas na boca de um eu-lírico feminino, fictício. Segundo Yara Frateschi Vieira (1992) o aspecto ficcional das cantigas era evidente, pois eram compostas por homens, os mesmos poetas que compuseram as cantigas de amor.

Na “cantiga de amigo”, no entanto, composta por Elomar, quem fala é o amado, dirigindo-se a sua senhora, de quem se queixa: “minha amiga, mulher, lua nova do céu que já não me quer” ou “madre amiga é ruim, me mentiu jurando amor que não tem fim”. Para um leitor comum, este aspecto representaria um erro formal e

temático, para Yara Frateschi Vieira pode ser considerado como um diálogo muito próximo existente entre esses dois tipos de cantiga, que pode representar relações intrínsecas entre as cantigas de amigo e de amor. Em algumas cantigas, a substituição do vocábulo “amigo” por “mia senhor”, seria suficiente para transformá-las em cantigas de amor, demonstrado na afirmativa abaixo:

Com base nesses elementos comuns entre a cantiga de amor e a de amigo, alguns estudiosos preferem não estabelecer uma distinção entre os dois gêneros maior do que proposta pela “Arte de Trovar”, ou seja, que uma é posta na boca do homem e a outra na da mulher (VIEIRA, 1992, p. 45).

Portanto, podemos perceber uma releitura dessa tradição poética a partir do cancionero elomariano, que demonstra um diálogo também com elementos da cultura regional nordestina, pois o termo “amiga” é usualmente utilizado no Nordeste com a acepção amorosa, bastante próxima a sua utilização semântica medieval. Neste sentido, o professor Cid Seixas chama a atenção para o termo “amigo” em algumas partes do Brasil:

Quanto à designação não esqueçam que no interior da Bahia e outras partes do Brasil ainda se chama de amigo ao amante. Diz-se também que a pessoa está “amigada”, quando vive uma aventura amorosa sem está casada, o que testemunha a pitoresca ressonância medieval ibérica em áreas rurais do Brasil contemporâneo (SEIXAS, 2000, p. 93).

Para o professor, convém lembrar também que

a técnica do fingimento e da despersonalização das cantigas de amigo, ou a sua natureza de texto ficcional, (o fingimento do poeta-autor que cria a personagem feminina da amante enamorada), tornou as cantigas de amor ibéricas distintas das provençais.

Carvalho adverte que um “paralelismo formal e temático” por parte de alguns poetas em relação a outros textos, como se fosse mera cópia, pode “representar um exercício de reescrita”. Com base nisso, podemos observar que Elomar propõe uma correspondência entre os dois tipos de cantiga, que, como fora observado por pesquisadores, apresentam um diálogo estilístico bastante representativo (CARVALHAL, 1992).

Salientamos que esta opção pode ser uma atitude intencional do poeta, assim como é a opção que faz ao utilizar um vocabulário palaciano, que tende para o padrão culto português: “conta os fios dos teus cabelos/ sonhos e anelos/ conta-me que o amor não tem fim”. Em outras canções, Elomar utiliza a variante regional nordestina. Este aspecto foi mencionado por Alessandra Bonazza como “um aspecto que promove à obra de Elomar um livre trânsito entre o erudito e o popular, o oral e o escrito, sem que haja a polarização de um ou outro aspecto”. Tal fator nos permite pensar que em Elomar, a peculiaridade está também na linguagem, no modo pelo qual este material retirado da tradição ibérica, como foi recriado, lido e expresso, através de suas seleções conscientes do vocabulário e da sintaxe, das quais ele compõe suas cantigas.

A absorção do Brasil da lírica cavaleiresca medieval ibérica deu forma a uma extensão dessa tradição, no mínimo, cultivada ainda pelos repentistas, cordelistas

e trovadores, particularmente no Nordeste e em partes do Norte do Brasil. Segundo Darcila Simões (2000), tomando como base os gêneros musicais que povoam a música nordestina, Elomar se aproximaria mais da *cantoria*, um tipo de gênero herdado da cultura ibérica medieval, cujo representante mais expressivo no nordeste seria o *repente*, um tipo de poesia de caráter popular, ligado à memorização e ao improviso e por isso muito próximo da poesia de tradição oral.

Segundo a pesquisadora, “o ramo repentista, mais sutil, lembra os chamados desafios, os tensos provençais e as disputas dos foliões romanos”, no qual o cantador *pé de viola* do nordeste seria a encarnação dos troveiros e trovadores da Idade Média europeia, com antecedentes mais distantes na poética latina. Para Alessandra Bonazza (2006), Elomar representa um “porta-voz de uma tradição ibérica relida pelo sertanejo”.

Paul Zumthor (2001) observa que podemos perceber uma “literatura da voz”, que, segundo ele, se perpetua pela memória e aflora em textos, demonstrando que valores artísticos e culturais são muitas vezes herdados e ressignificados por outras culturas. No caso do Brasil, os valores artísticos baseados na estética europeia medieval podem ser revisitados no Nordeste, que mantém formas musicais transmitidas pela tradição oral, como os cantos religiosos, as danças, os aboios, os ritmos tradicionais de cantigas e do repente. É nesta perspectiva que enxergamos a obra do poeta Elomar Figueira Mello dialogando com a tradição ibérica medieval, a partir da recriação dos gêneros das cantigas trovadorescas e das imagens líricas e religiosas do homem medieval, que Elomar reconduz para o modo de vida sertanejo

Não afirmamos, no entanto, que Elomar se apropria dessa tradição de forma pacífica, como se esses elementos que utiliza em seus textos fossem fruto apenas de uma herança do patrimônio histórico e cultural do nosso país; pelo contrário, queremos problematizar essa relação entre Elomar e a tradição portuguesa, para que possamos interpretar o seu texto.

No poema *Campo Branco*, Elomar instala os componentes que fazem parte do *locus* específico da cantiga de amor, sobretudo pela caracterização do eu-lírico, que se trata de um homem, pela escolha lexical recorrente às cantigas trovadorescas e pela temática do sofrimento de amor:

Campo Branco minhas penas que pena secou  
todo bem qui nós tinha era a chuva era o amor.  
Num tem nada não nós dois vai penano assim  
Campo lindo ai qui tempo ruim  
Tu sem chuva e a tristeza em mim  
Peço a Deus grande Deus de Abraão  
Prá arrancar as pena do meu coração  
Dessa terra sêca en ança e aflição  
Todo bem é de Deus qui vem  
Quem tem bem lôva Deus seu bem  
Quem não tem pede a Deus qui vem  
Pela sombra do vale do ri Gavião  
Os rebanho esperam a trovoada chover Num  
tem nada não também no meu coração Vô ter  
relempo e trovão Minh'alma vai florescer  
Quando a amada e esperada trovoada chegá  
Iantes da quadra as marrã vão tê Sei qui  
inda vô vê marrã parí sem querê Amanhã no  
amanhecer Tardã mais sei qui vô ter Meu dia  
inda vai nascer E esse tempo da vinda tá perto

de vín Sete casca aruêra cantaram prá mim  
Tatarena vai rodá vai botá fulô Marela de u'a  
veis só Pra ela de u'a veis só (MELO, 1979).

O poeta-amante, no entanto, não se dirige a sua “amada”, mas sim a um elemento natural: “Campo branco minhas penas que pena secou”, com quem o eu-lírico dialoga sobre a falta da amada e da chuva: “Todo o bem que nois tinha era a chuva era o amor”.

O termo “campo branco” era utilizado pelos indígenas para referirem-se à caatinga. Com isso o poeta cria um terceiro personagem, que é o *campo branco*, e este aspecto diferencia a cantiga elomariana da tradição das cantigas de amor ibéricas, que apresentavam apenas o amante e a amada como os únicos personagens. Advertimos que um elemento básico da cantiga de amor, a interjeição “ai” é recuperada pelo poeta em sua cantiga. Lamenta-se pelo período de estiagem pelo qual passa o sertão, mas aliado a isso conflui um lamento amoroso pela falta da amada. Ele sofre de *pena de amor*, propondo um diálogo intertextual anunciado com o código do amor cortês, também, a partir do termo *pena*: “Campo branco minhas **penas** que pena secou/ todo o bem qui nois tinha era a chuva era o amor/ não tem nada não nois dois vai penano assim /campo lindo **ai** qui tempo ruim/tu sem chuva e a tristeza em mim”.

O sentimento pela falta de chuva alude ao sofrimento que sente pela ausência da amada, os únicos elementos considerados capazes de dar totalidade à alma do catingueiro, o amor e a chuva. O poema representa um cântico de vinda da chuva: “Num tem nada não também no meu coração/Vô ter relampo e trovão/ Minh’alma vai

florescer/Quando a amada e esperada trovoada chegá”.

Observamos que o trabalho de elaboração linguística e de escolha lexical realizado neste poema confere ao texto de Elomar uma densidade poética comparada aos poetas mais expressivos de nossa literatura. No entanto, ressaltamos que o traço que melhor individualiza a obra elomariana seria a sua aproximação ao modo de vida do sertanejo. Elomar dialoga com uma cantiga de amor, no entanto, percebemos que essa relação entre forma e conteúdo, que parece tão repetitiva, e segundo Carvalho, seria um “paralelismo paradigmático”, não é tão pacífica quanto imaginamos. Elomar desloca os elementos da cantiga de amor para o mundo sertanejo, propondo a confluência dos temas *amor e seca*, sugerindo a incorporação de um espírito crítico por parte do leitor: o amado não sofre apenas de penas de amor, mas também de falta de chuva. Instala-se um novo clima na cantiga, que permite uma observação também do quadro social em que vivem os amantes: “campo lindo/ ai que tempo ruim/ tu sem chuva/ e a tristeza em mim”, ou “dessa terra seca de ânsia e de aflição”. Como diria Carvalho, o poeta reescreve as cantigas “no seu tempo atual”. Este aspecto destoa do clima específico das cantigas de amor, compreendido pelo platonismo do amor cortês.

Na cantiga elomariana, além das personagens principais das cantigas de amor, do poeta-amante e da amada, há a chuva, atuando como elemento responsável pela alegria ou pelo sofrimento. O amante ama platonicamente não apenas a dama, mas a chuva e a dama, que juntas podem dar-lhe a perenidade do amor.

Percebemos que, através de uma visão romântica de busca das origens por uma perspectiva de afirmação

da identidade, Elomar cria um contraponto de uma fala rebelada, que discute a ação do contexto social sobre a vida do sertanejo: “dessa vida seca de ança e aflição”, de um povo que acredita na fé para resolver os problemas que o afligem com resignação: “Todo bem é de Deus qui vem”. Darcila Simões (2000) interpreta que “todavia, este homem sofrido se mostra regido por certo determinismo fatalista, entregando-se ao cumprimento de profecias religiosas. Ele parte de sua terra, sabendo que o seu destino é a morte. Contudo, por sua religiosidade, o seu sofrer é um verdadeiro corban (cf. Levítico, 27. In: *A Bíblia Sagrada*): o nordestino flagelado configura-se como um ser resignado que vê toda a desgraça em que vive como um sacrifício em oferta a Deus”, mas que não aceita isso pacificamente (SIMÕES, 2000).

Percebemos, então, que há um “coro de vozes”, no sentido bakhtiniano e, dentre elas, a voz insatisfeita do eu-lírico, que dá espaços para percebermos no texto de Elomar uma voz que lamenta, e não apenas o amor, pela recusa ou ausência do(a) amado(a), pois além do amor, Elomar aproveita para discutir os grandes temas universais como a vida, a morte, o sofrimento e a esperança. Adiantamos que Elomar se apropria da ideologia de uma cultura erudita, do legado de uma cultura própria, no caso a lírica portuguesa, mas não esquece de sua dívida com o popular, movido pela necessidade de retratar com maior densidade o drama da existência. Em *Língua e estilo de Elomar*, Darcila Simões afirma que:

Documentando que a literatura popular do nordeste ajusta, de maneira intensa e atuante,

o legado de uma tradição oral ou escrita ao cânone de uma cultura própria, ao esquema de uma ideologia que acorda, discorda ou reabilita, segundo Ferreira (1993,53); e enquadrando páginas da obra elomariana na rubrica *literatura popular*, ver-se-á a fala pastoril em contraponto com uma outra fala rebelada, que discute a ação do contexto sobre o vaqueiro, sobre o criador, sobre o plantador (preferimos *plantador a agricultor*), considerando as nuances socioeconômicas contidas nos semas deste vocábulo (SIMÕES, 2006, p. 39).

Percebemos, também, na obra de Elomar traços de erudição que demonstram o resultado de pesquisas e estudos em torno de temas religiosos, principalmente da Bíblia, conhecimento de música, literatura clássica e arte dramática, no entanto mesclados ao caldo cultural popular. Elomar é citado por vários críticos de sua obra como um artista polivalente, compositor de obras clássicas como óperas e árias, que transita entre o popular e o erudito, o oral e escrito. Portanto, a obra de Elomar é composta por uma riqueza de fontes, e não apenas a lírica medieval, que demonstra um diálogo entre o poeta e a diversidade cultural brasileira, alimentada pelas manifestações do cancionero popular nordestino, das festas, dos cantos religiosos das procissões, das modas de viola do sertão, que são apresentadas por ele através do dialeto regional nordestino.

Devemos reconhecer, no texto musical elomariano, um componente de tensão estabelecido pela confluência entre os elementos da delicadeza do imaginário da cultura popular, aliados ao refinamento da música

erudita; o encontro da oralidade com a expressão escrita, com os quais Elomar consegue trabalhar seus temas, elementos que se confluíam na produção literária medieval, que “por se desenvolver nas cortes senhoriais, num lugar para além das dicotomias escrita/oralidade e culto/popular, pode se reconhecer também em múltiplas expressões culturais populares da atualidade” (LAGARES, 2006).

Este aspecto de tensão entre o popular e o erudito, o oral e o escrito, presente na música de Elomar, permite o intertexto com a poesia medieval, em que podemos perceber o caráter popular das cantigas de amigo e também o refinamento formal presente no seu processo de tessitura poética. Devemos observar o caráter híbrido que caracterizou o trovadorismo português, que apesar de ser um movimento de cantigas orais, exigia para a composição em qualquer um dos gêneros, que o autor fosse um homem nobre, que conhecesse os preceitos da criação (SEIXAS, 2002).

Nesse ponto de tensão, preferimos afirmar que a obra elomariana revela um diálogo entre os registros oral e escrito, o popular e erudito, como uma prática de alternância de vozes, a voz do homem culto (Elomar), que dá voz ao homem simples do sertão, para cantar seus dramas e esperanças, através de uma linguagem que tende para as formas arcaicas do português, o léxico medieval conservado, o texto bíblico, as cantigas de roda e as orações, formas e imagens do mundo medieval que o sertanejo bem soube guardar.

## Referências

BONAZZA, Alessandra. **Das visage e das latumia de Elomar Figueira Mello**. São Paulo, 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo.

CARVALHAL, T. F. **Literatura Comparada**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1992.

MELLO, Elomar Figueira. **Na quadrada das águas perdidas**. (CD). Manaus: Sonopress – Rima do Amazônia Indústria e Comércio Fonográfico Ltda., selo Rio do Gavião, 1979.

MELLO, Elomar Figueira. **Cartas catingueiras**. (CD). Sonopress – Rima do Amazônia Indústria e Comércio Fonográfico Ltda., selo Rio do Gavião, 1983.

MELLO, Elomar Figueira. **Das Barrancas do Rio Gavião**. (CD). Phonogram, 1973.

MOISÉS, Massaud. (org.) **A literatura portuguesa em perspectiva**. v. 1. São Paulo: Atlas, 1992.

LAPA, M. R. **Lições de Literatura portuguesa. Época Medieval**. São Paulo: Coimbra Editora, 1996.

NOVAES, Cláudio Cledson. Sertania (en)cantada. In: **Revista Iararana**, Ano III, n. 6, Salvador, 2001.

SEIXAS, Cid. **O trovadorismo Galaico-Português**. Feira de Santana: UEFS, 2000.

SIMÕES, Darcila. **Elomar e a língua sertaneja**. V SENELEP, Erechin, RS, 2000.

ZUMTHOR. Paul. **A letra e a voz: A "Literatura" medieval**. Trad. Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

