

LETÍCIA DE QUEIROZ BERTELLI

Da inventiva ao papel
Oralidade e escrita na obra de Elomar Figueira Mello

São Paulo

2023

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

LETÍCIA DE QUEIROZ BERTELLI

Da inventiva ao papel
Oralidade e escrita na obra de Elomar Figueira Mello

Versão corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Música.
Área de Concentração: Musicologia
Orientador: Prof. Dr. Ivan Vilela

São Paulo

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Bertelli, Leticia de Queiroz

Da inventiva ao papel: Oralidade e escrita na obra de Elomar Figueira Mello / Leticia de Queiroz Bertelli; orientador, Ivan Vilela Pinto. - São Paulo, 2023. 168 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia
Versão corrigida

1. Elomar Figueira Mello. 2. oralidade. 3. partitura. 4. ópera brasileira. I. Vilela Pinto, Ivan. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Nome: BERTELLI, Letícia de Queiroz

Título: *Da inventiva ao papel: Oralidade e escrita na obra de Elomar Figueira Mello.*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Música.

Prof. Dr. Josiley Francisco de Souza

Instituição: Universidade Federal de Minas Gerais

Julgamento:

Prof. Dr. Pedro Marques Neto

Instituição: Universidade Federal de São Paulo

Julgamento:

Profa. Dra. Regina Machado

Instituição: Universidade Estadual de Campinas

Julgamento:

Prof. Dr. Fábio Cardozo de Mello Cintra

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento:

A Maurício Ribeiro, João Paulo Cunha, João das Neves e Dércio Marques,
malungos de alma maneira

Agradecimentos

Não há medidas para a gratidão que sinto por Daniel de Lima Magalhães, meu companheiro e alicerce nos caminhos da pesquisa.

Agradeço em especial por todo o auxílio e afeto de Marcela Bertelli, Cristiani Ferraz, Hudson Lacerda, João Omar, Jacqueline Sanches, Edina, Viviane Fortes e Tarita de Souza.

A Ivan Vilela, meu orientador, por confiar em mim e trazer momentos de luz na travessia.

Aos queridos Regina Machado, Josiley Souza, Pedro Marques e Fábio Cintra, pela fundamental contribuição ao trabalho e por tornarem a defesa um momento de aprendizado e leveza.

A Carolina Bednarek, revisora preciosa.

Agradeço de coração às amigas e amigos que me apoiaram nesta empreitada, das sutilezas às necessidades mais estruturais, no cotidiano e nas urgências! São elas e eles: Flora Magalhães, Inês, Damaris, Natália, Kika Antunes, Kristoff, Mayana, Du, André, Derval, Joana, Juliana, Regina, Déa, Alexandre, Rosaura, Adalmária, Gabriela e Rossane.

Aos colegas e professores que atravessaram comigo os mares acadêmicos e tornaram tudo mais leve e seguro: Luciana Monteiro, Alberto Ikeda, Regina Machado, Marlui Miranda, Vitor Trindade, Fernanda Marques, Renata Gelamo, Lúcia Campos, Lucas Oliveira, Chico Saraiva, Rafael Galante, Ailton aboiador, Bruna Favaro, Déa Trancoso, Carô Murguel, Thiago Pires e José Geraldo Vinci.

As amigas e amigos cantantes sanantes e companheiras da Tingui.

A quem, simplesmente, me esperou, com afeto e paciência: Alê Gloor, Carlinhos, Rosy, Ludmila, María Cristina, Iara, Fabi, Loló, Giselda, Leonora, Brisa, Marcelinho, Waguinho, Lu Lucarelli, Raquel, Ceumar, Hernan, Anelise, Patrícia, Aline, Fernando, Jussara, Giselda, Lana, Leandro, Edson, Raíra, Amapola, Lena, Aída e Elton.

Aos companheiros Caju e Tutu.

A Mariana, Flávia, Flávio, Beatriz e Cecília, meus eternos tesouros.

A Elomar, sentido maior desta jornada.

Resumo

Percorrer o território inventivo de Elomar, caminhar ao seu lado pelas fendas do tempo de seus sertões para ouvir as narrativas que marcaram o chão do seu estradar. Compreendê-lo pelas marcas de suas experiências para então buscar os elos que o ligam a outros cantadores em sentidos mútuos de pastorear palavras. Ouvi-lo, ouvir a obra, ouvir aqueles que construíram os saberes que alicerçam os caminhos teóricos de nossa pesquisa no campo das oralidades e escritas. Nosso trabalho coloca a partitura, especialmente em Elomar, como um instrumento a ser revisto e relativizado. Para tanto, discorremos sobre como se dão os ajustes necessários para representar as várias linguagens presentes na obra, tratando especificamente características de sua oralidade, e buscamos ampliar as possibilidades de leitura a partir da contextualização das musicalidades impressas. Reunindo a diversificada produção acadêmica sobre sua obra e colaborando com novas análises, nossa abordagem conduziu a duas perspectivas: a primeira, de que a figura deste cantador narrador persiste no tempo em tradições renovadas quanto a linguagens e meios de comunicação, incluindo a partiturização. E a segunda, na visão de que sua ópera, como ampliação do discurso narrativo de seu cancioneiro, se presentifica não dentro da tradição do gênero europeu, mas como forma genuinamente brasileira de continuidade da tradição romancesca, ainda que tendo em seu horizonte as salas de concerto.

Palavras-chave: Elomar Figueira Mello, oralidade, ópera brasileira, partitura.

Abstract

Traveling through Elomar's inventive territory, walking by his side through the cracks of time in his sertões (hinter lands of Brazil) to listen to the narratives that marked the ground of his road. Understand him through the marks of his experiences to then look for the links that connect him to other singers in mutual senses of shepherding words. Listening to him, listening to his work, listening to those who built the knowledge that underpins the theoretical paths of our research in the field of orality, narratives and writing. Our research places the score, especially in Elomar, as an instrument to be revised and relativized. To do so, we discuss how the necessary adjustments are made to represent the various languages present in the work, specifically addressing characteristics of its orality, and we seek to expand the possibilities of reading from the contextualization of printed musicalities. Bringing together the diverse academic production on his work and collaborating with new analyses, our approach led to two perspectives: the first, that the figure of this narrator singer persists in time in renewed tradition in terms of languages and means of communication, including the score. And the second, in the view that his opera, as an expansion of the narrative discourse of his *cancioneiro*, is present not within the tradition of European opera, but as a genuinely Brazilian form of continuity of the romance tradition, even though having in its horizon the theaters of concert.

Keywords: Elomar Figueira Mello, orality, Brazilian opera, sheet music

Lista de figuras

Fig. 1: Dança da <i>bourée</i>	27
Fig. 2: Notações da <i>bourée</i> de Feuillet.....	28
Fig. 3: Follia, de Arcangelo Corelli.....	31
Fig. 4: Partitura de <i>Puestos están frente a frente</i>	36
Fig. 5: Prelúdio. <i>Cinquième concert</i> da obra <i>Les Goûts-réunis</i> , de François Couperin (1668-1773).....	44
Fig. 6: Allemande. <i>Cinquième concert</i> da obra <i>Les Goûts-réunis</i> , de François Couperin (1668-1773).	45
Fig. 7: Canto nº 1, de Aires.	48
Fig. 8: Canto 2 A1, de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo.	48
Fig. 9: “Em casa de Mãe Nenê”.	61
Fig. 10: Abertura da <i>Cantiga do Boi Encantado</i>	71
Fig. 11: <i>Tirana da Pastora</i>	73
Fig. 12: <i>Aboio</i>	73
Fig. 13: Comparação entre melodias de <i>Tirana da Pastora</i> e <i>Aboio</i>	74
Fig. 14: <i>Aboio</i> da canção <i>Chula no terreiro</i>	75
Fig. 15: <i>Aboio</i> da <i>Primeira Sinfonia</i>	76
Fig. 16: Trecho de <i>Lamento de Vaqueiros</i>	77
Fig. 17: A arrancada do boi, escrita por Elomar.....	80
Fig. 18: Trecho correspondente à fig. 17.....	80
Fig. 19: Canta o cururu.	81
Fig. 20: <i>O Pidido</i>	88
Fig. 21: <i>Anunciano</i> e <i>A tempo</i>	91
Fig. 22: saltos de 5º e 6º na palavra “Alagoa”	92
Fig. 23: <i>Xaxano</i>	93
Fig. 24: <i>Joana Flor das Alagoas</i>	94
Fig. 25: Progressão da melodia e apoio nas palavras que orientam a organização dos versos.....	96

Fig. 26: <i>Laudant</i>	97
Fig. 27: Xaxano final.	98
Fig. 28: Tocadores de gaita e caixas.	100
Fig. 29: Cadência andaluza.	104
Fig. 30: <i>Balada do filho pródigo</i>	105
Fig. 31: Trecho da <i>Cantiga do Boi Encantado</i> , compassos 28 (com anacruse) ao 30.	105
Fig. 32: Trecho da <i>Cantiga do Boi Encantado</i>	106
Fig. 33: Cena da <i>Leitura</i> , da ópera <i>A Carta</i>	114
Fig. 34: <i>Bespa</i> . Alguns compassos do violão.	125
Fig. 35: <i>Bespa</i>	125
Fig. 36: <i>Bespa</i> . Indicação de agógica: decaindo para lento.	126
Fig. 37: Introdução de <i>Cantada</i>	126
Fig. 38: “Vai nuntornano”.	132
Fig. 39: “Seresteiro”.	132
Fig. 40: Interpretação em <i>Das Barrancas do Rio Gavião</i> (1973).	139
Fig. 41: Interpretação em <i>Elomar em Concerto</i> (1989).	139
Fig. 42: Trecho de <i>Incelença pro amor ritirante</i> arranjada por Elomar em 1989.	140
Fig. 43: Trecho de <i>Incelença pro amor ritirante</i> arranjada por Elomar posteriormente (s. d.).	140
Fig. 44: Trecho original da ópera <i>A Carta</i> – Quem me dera.	144
Fig. 45: Transcrição aproximada da interpretação – Quem me dera.	144
Fig. 46: Trecho original da ópera <i>A Carta</i> – Ontio pela madrugada.	145
Fig. 47: Transcrição aproximada da interpretação – Ontio pela madrugada.	146

Sumário

INTRODUÇÃO.....	12
1. TERRITÓRIOS DA ORALIDADE E DA ESCRITA MUSICAL	20
1.1. Tradição e oralidade	20
1.2. Elaborações.....	24
1.3. Narrativas cantadas.....	34
1.4. “Um aboio no pentagrama é um pinguim no Saara”	41
2. PARECE A INVENTIVA, SEU ZEZIN!.....	51
2.1. Estado de Poesia	51
2.2. Necessidade narrativa.....	62
2.3. Travessia.....	64
2.4. Retirância.....	66
2.5. Canto boiado.....	69
2.6. Os sapinhos tão cantano tiranas de bem querê	78
3. GESTO DA VOZ	83
3.1. Música narrativa	83
3.2. Deus chorou no sertão	89
3.3. Caleidoscópio, a primeira orquestra	99
3.4. Violão	103
4. CANCIONEIRO LÍRICO	107
4.1. Da canção à ópera.....	107
4.2. Palavra enraizada.....	110
5. DA INVENTIVA AO PAPEL	122
5.1. Primeiras partituras – <i>Bespa do Auto da Catingueira</i>	124
5.2. Escrevendo o Cancioneiro	128
5.3. Trovadoresco	131

5.4. Escrita em Elomar	134
5.5. Árias Sertânicas	141
CONCLUSÃO.....	148
Fontes Discográficas	162
Partituras consultadas	163
ANEXO I. Arquivos de áudio e vídeo.....	164
Áudios.....	164
Vídeos.....	168

INTRODUÇÃO

Em 2013, em um café da manhã com Elomar, perguntei a ele sobre os cantadores que ouvia quando jovem. Seus olhos brilharam ao se referir imediatamente a Zé Krau. Em noites de lua cheia, este violeiro, mineiro das proximidades de Araçuaí, percorria a estrada do São Joaquim, fazenda onde vivia o menino Elomar. O menino o acompanhava e por ali sentava para ouvir aquele “cavaleiro menestrel errante, um rapsodo, um aedo grego! [...] E quando eu vi ele tocando a viola, aquilo encheu minha alma de encantamento. A música. O conjunto verso-melodia e a sonoridade do instrumento”¹. Nas quadras de lua nova, Zé Krau só fazia tocar e cantar e restringia seu convívio às crianças, como o “meninozinho”, como se referia a Elomar.

Ainda dentro do assunto daquele café, Elomar passou a contar que, quando Cristo sentou-se junto aos apóstolos, todos comeram e beberam o pão e o vinho e, sobre a mesa, restaram ao final algumas migalhas. Ao irem embora, os donos da casa viram a mesa repleta dos pequenos pedaços de pão e desfrutaram ainda das migalhas que restavam da histórica ceia. Elomar então completou: “Zé Krau é minhas migalhas”².

O que nosso cantador Elomar nos fala é que aqueles sentados à mesa com Cristo ouviram de Sua boca as palavras. Outros ouviram a palavra da boca de quem as ouviu. E nesta movência de boca a ouvido, as palavras seguem sendo compartilhadas ao longo dos anos, carregando narrativas do “tempo em que Jesus andou aqui”³.

O vaqueiro Zé Krau, cantador e violeiro das encruzilhadas, é alimento de sua emoção, seu imaginário e sua musicalidade. E, o chão por onde passou este menestrel, rastro – entre tantos outros – de uma tradição milenar.

[...] eu vi esses menestréis, eu vi aquela música singela ali no campo, os forrós, tocando na sanfona, no violão. Aqueles cantares rústicos, aquelas canções, aquelas modinhas, aqueles romances medievais já bem distorcidos semanticamente pelo passar dos séculos, não é? Roubo de donzelas... Ouvi Zé Krau, Zé Guelê cantar, não foram muitos não! Zé Tocador lá na região da Palmeira onde eu passei parte da minha infância. [...] Aos 7, 8 anos já

¹ Diálogo informal entre Elomar Figueira Mello e a autora em 2023.

² A frase está entre aspas, mas não está gravada ou anotada. Este diálogo ficou na memória da autora, dentre as migalhas que generosamente Elomar deixou sobre a mesa em um café da manhã. Estávamos em turnê com o espetáculo Elomar: Cancioneiro, que fizemos entre 2011 e 2013.

³ Trecho de *Noite de Santos Reis* (1979), de Elomar Figueira Mello.

ouvia Luís Gonzaga, Humberto Teixeira, essas coisas, aquele sucesso que tava. E no rádio ouvindo as serestas, a música seresteira brasileira: Chico Alves, Orlando Silva, Augusto Calheiros, Vicente Celestino e Carlos Galhardo, cantando esse cancioneiro da seresta, né? Tangos de Gardel, muitos [...] aos 15 anos eu fui pra Salvador estudar”⁴.

Quando gravou seu primeiro disco, *Das Barrancas do Rio Gavião* (PolyGram), em 1973, Elomar tinha 35 anos, e algumas das composições já datavam de mais de uma década. Não é difícil perceber a maturidade da interpretação e a riqueza e complexidade de seu violão, instrumento pelo qual o músico é referenciado. Apesar de conhecido principalmente por seu cancioneiro, criou, em mais de sessenta anos de trajetória artística, diversas peças para grupos orquestrais e de câmara e grandes narrativas cantadas – óperas. Seu vínculo com a música de concerto, oriundo de uma escuta interessada e algum contato com maestros, instrumentistas e cantores, o alimentou a empreender um esforço pessoal de criação e escrita para instrumentos com os quais estava pouco familiarizado, em especial quanto à mecânica e à tessitura, mas soavam nítidos em sua memória.

Criou canções como se compusesse árias de ópera e árias de ópera como se fossem canções, usufruindo de características da linguagem dramática narrativa como recitativos, mudanças de andamento e caráter, uso de *intermezzos*, textos contínuos (são raras as canções com estrutura de estrofes e refrão) e diversas narrativas de histórias ou partes de uma narrativa maior, mas que ganharam autonomia como canção em sua vasta discografia. Sua obra lírica nasce como ampliação de seu cancioneiro, bebendo nas fontes da oralidade, que se evidencia por diversos caminhos, como em temáticas narrativas, musicalidades e em práticas interpretativas.

Uma profunda formação literária e a verve de arquiteto colaboraram ainda mais no engenho de uma obra complexa, em que voz e violão estão imbricados em igual protagonismo. O violão, sua primeira orquestra, ampliou-se em trio e conjuntos camerísticos maiores, mas toda a obra carrega a linguagem idiomática do seu tocar e os sons de sua orquestra interior. Em entrevista concedida à pesquisadora Simone Guerreiro (2007), Elomar diz que seu aprendizado se deu por intermédio e inspiração de Deus e entende o fato de as canções apontarem para uma vertente sinfônica como “saudade da orquestra”.

⁴ Eduardo de Carvalho Ribeiro, *Entrevista: Elomar na Fazenda Casa dos Carneiros*, Vitória da Conquista, Bahia, 29 jul. 2009.

É importante ressaltar o valor do texto em suas composições e o quanto a música se coloca a serviço deste, vestindo-o para que suas personagens e as narrativas ganhem vida. Sua obra merece ser reverenciada como importante referência literomusical.

Em 1992, ao gravar *Árias Sertânicas* (Gravadora e Editora Rio do Gavião), Elomar se dizia preocupado por ter, até ali, gravado apenas quinze por cento de sua música composta. Hoje a escrita alcançou “36 mil compassos”⁵ partiturizados por ele mesmo, fora seu cancionário. Atualmente, sua obra corresponde a cerca de oitenta canções; onze antífonas para diversas formações; uma sinfonia; cinco óperas: *A Carta*, *O Retirante*, *A casa das Bonecas*, *O Peão Mansador*, *Os Poetas são Loucos Mas Conversam Com Deus* e *Auto da Catingueira*; três romances líricos (óperas pequenas): *Faviela*, *Pedro Caminheiro* e *O Peão e a Princesa*; um concerto para violão e orquestra, uma peça para violão e orquestra denominada *Alfarrábios*; um concerto para piano e orquestra; um concerto para saxofone alto e piano; treze peças para violão solo⁶; três galopes estradeiros⁷, sendo dois para orquestra e um para orquestra e coro.

Em seu processo composicional, Elomar teve a necessidade de criar nomenclaturas próprias e gêneros híbridos para nomear muitos dos seus trabalhos que não tiveram compromisso com fórmulas canonizadas ou mesmo com a busca por inovações racionalizadas.

Observamos a descontinuidade estilística entre as suas composições e as correntes intelectuais de vanguarda vigentes, uma vez que o compositor não se compromete com a linearidade da problemática estética no que se refere ao “novo”, atendo-se a um universo sonoro delimitado por componentes culturais e à sua poética criativa de autodidata (Mello, 2002, p. 10).

Com o tempo, ele mesmo foi compreendendo dimensões de seus conjuntos de obras e nomeando-os, como as “Bespas Esponsais Sertana”, o grupo de óperas que versam sobre vésperas de casamento do sertão, e “Romances Líricos”, suas narrativas cantadas menores, às

⁵ Em diálogo informal com Elomar em sua casa, em julho de 2023.

⁶ Um *Estudo n° Único*; um *Prelúdio n° Sexto*; as peças *Calundú e Cacoré*, *Lagoa da Porta*, *São João Xaxado*, *Batuque na Serra da Tromba*, *Batuque no Painela*, *Labuta Sertaneza* (composta de três peças), e a trilogia *Três Tiranas para Al Quedah*.

⁷ Galope estradeiro, termo cunhado por Elomar, refere-se a sinfonias compactas baseadas em momentos de viagem de tropeiros, no ritmo da cavalgada. Trata, segundo o compositor, de viagem a cavalo de um lugar para outro, de um ou vários cavaleiros. Estruturalmente, constitui-se de três movimentos: o primeiro retrata melodicamente o início da jornada pelo andar compassado em crescendo até a marcha galopada do animal; o segundo remete à representação musical de tema de descanso e regozijo do cavaleiro; e o terceiro, à retomada e ao prosseguimento da viagem até o destino traçado (Guerreiro, 2005, p. 178).

quais percebe que, comparativamente às Bepas, não comportam a mesma nomenclatura – ópera.

Em culturas em que o letramento não é o principal veículo de transmissão dos saberes, o que ocorre inclusive em grupos onde todos ou a maioria dominam a leitura/escrita, a oralidade segue sendo o mecanismo principal de construção de conhecimentos, e a manutenção da memória está pulverizada no cotidiano da vida, em processos de identificação, repetição e criação, no contato presentificado ou intangível. Para este trabalho, nos importa trazer esta manutenção pela via das narrativas cantadas – o que inclui sua relação com o passado e o futuro, seu contexto histórico e suas utopias.

Sua obra está imbricada em diversas tradições. No campo da literatura oral, pode apontar associações diretas com um acervo de narrativas que remontam ao período das navegações e séculos anteriores. Será importante considerar que, mesmo quando entendemos que os fios da história preservam no tempo diversos elementos, reconhecíveis no presente, comumente as associações feitas sobre a obra de Elomar recaem sobre a música medieval (Mello, 2002). Sabemos que a região Nordeste do Brasil é tributária de uma musicalidade em que o modalismo constituiu-se como uma das principais características, e em Elomar seu uso é expandido em sentidos harmônicos múltiplos (Lacerda, 2013).

Mesmo assim, o Nordeste possui uma inventiva própria que, sendo reflexo de seu amálgama cultural, pertence a um território criativo autônomo. O trovadorismo em Elomar se dará muito mais como ideia figurativa, em vínculo de imaginários, inspirações e pelo fio dos sentidos de um “cantador narrador” que canta sua aldeia e as utopias de um território popular.

Em Elomar, buscamos ampliar o olhar sobre conteúdos poéticos e sonoros – estes, também narrativos –, pela abordagem de suas elaborações, com o entendimento de que a perspectiva de erudição, dentro dos cânones do termo⁸, sobre sua obra limita o entendimento das origens de seus diversos conteúdos e mecanismos criativos. A oralidade não é entendida aqui apenas como um meio, mas como um lugar de construção de sentidos e saberes que extrapolam os componentes táteis de sua inventiva, termo em que nos aprofundaremos adiante.

O estudo da trajetória musical elomariana é uma oportunidade de revelar ao olhar acadêmico algo que raramente é enfatizado nos currículos modernos: a estreita conjunção entre a vida e a música, atribuindo uma nova dimensão de significado social aos processos e práticas musicais (Ribeiro, 2011, p. 46).

⁸ O Dicionário *Aurélio* define erudição como “instrução vasta e variada adquirida sobretudo pela leitura”, e traz dois sentidos de “erudito”: 1. “que sabe muito, que tem erudição”; 2. “que revela erudição”.

Nossa pesquisa coloca a partitura, especialmente em Elomar, como algo a ser revisto e relativizado. Para tanto, discorreremos sobre uma inventiva que, ao migrar para o papel, busca seus ajustes na linguagem da partitura. Desejamos assim, ampliar a possibilidade de leitura do autor a partir da contextualização das musicalidades impressas, considerando ainda que parte da obra de Elomar não está gravada e tem na partitura seu único meio de acesso.

Uma pesquisa que contemplasse, para além da voz, a orquestração e o tratamento que Elomar dá à escrita instrumental, demandaria profundo mergulho e conhecimento técnico, empreitada que merecerá um esforço coletivo, de muitas pesquisadoras e pesquisadores, para que vejamos sua obra contemplada em todas as suas dimensões.

Aqui, a escolha pela voz justifica-se pela tônica do canto na construção de sua música, em especial, dada pelo sentido estabelecido por suas personagens e, conseqüentemente, pelo texto. Entendemos que, mesmo que o violão seja aquele que opera o encontro entre a voz e o território instrumental de sua obra, o processo de partiturização da voz implicará demandas de escrita muito particulares, por sua relação intrínseca com a palavra. “No princípio era o verbo, não era a música”⁹, disse Elomar.

Mesmo assim, o cantar elomariano estará presente em condutas instrumentais, como nas linhas melódicas do violão, especialmente na condução de sua rítmica. Tratado em grande parte de sua obra não como acompanhador, mas importante protagonista junto à voz, o violão é afetado pela expressão do canto, como comenta João Omar¹⁰:

São abordagens diferentes. Agora, entre elas, tem uma similaridade, que é o violão, ou melhor, como o canto na canção conduz o restante: a harmonia, acompanhamento, andamento... A melodia, na música dele, procura fazer algo similar. Tanto é que você vai encontrar um certo excesso de acelerandos, ritardandos, a tempo¹¹.

Neste processo de investigação, buscamos trazer concepções da obra de Elomar que, postas em diálogo com suas expectativas e sua forma de grafá-las, abrem uma relevante discussão sobre uma leitura e interpretação que implicam. Dentre os temas de tais concepções,

⁹ Diálogo informal com Elomar em sua casa, em julho de 2023.

¹⁰ João Omar de Carvalho Mello é filho de Elomar, violonista, maestro e compositor. Defendeu sua dissertação de mestrado pela UFBA em 2002, na qual abordou a fraseologia da obra *Dança de Ferrão*, de Elomar. Além da participação em dezenas de trabalhos como músico, tem dois discos próprios gravados, sendo o segundo dedicado às peças para violão solo de Elomar Figueira Mello. É o principal instrumentista não apenas nas interpretações de Elomar em voz e violão, mas em grupos instrumentais, como na Camerata Caleidoscópio, conjunto criado por Elomar, e mesmo junto à orquestra em peças para grandes conjuntos.

¹¹ Diálogo informal com João Omar Carvalho Mello via WhatsApp em julho de 2023.

consideramos primordial buscar, junto ao autor, suas dimensões histórica, territorial e afetiva, tomando ainda alguma liberdade na análise e na construção sobre perspectivas de elaboração e fixação de seu repertório.

Assim, o escopo desta pesquisa abrange a relação entre oralidade e escrita na obra de Elomar Figueira Mello, partindo da diversificada produção acadêmica sobre o artista e sua obra e propondo novas análises e contribuições para a discussão. A investigação conduz a duas perspectivas principais: 1. a figura deste cantador narrador persiste no tempo, em caminhos de transmissão, renovados em suas linguagens e meios de comunicação, incluindo, aí, a partituração; 2. sua ópera, como discurso narrativo e ampliação em forma de seu cancionário, o desloca para o presente e para fora da tradição operística europeia, como continuidade genuinamente brasileira da tradição romancesca, ainda que tenha em seu horizonte as salas de concerto.

O trabalho se apresenta em cinco capítulos. O primeiro, “Territórios da Oralidade e da Escrita Musical”, pretende a abordagem de conceitos e temáticas que nos importam conhecer para que sejam compreendidas na perspectiva de nosso objeto de estudo. Concepções de tradição e oralidade são tratadas como chaves de leitura para a tese. Na segunda parte do capítulo, propomos uma reflexão sobre os processos de elaboração no campo da música, seus entrelaces e fricções. A terceira e a quarta parte trazem breves contextualizações históricas de estruturas fundantes de nossa discussão sobre a obra de Elomar: as narrativas cantadas, em especial o romance, gênese de sua “forma de compor”, e a partituração, fronteira a ser transpassada.

O segundo capítulo pretende nos conduzir para os sentidos e as fontes da inventiva de Elomar, termo que também será abordado adiante. Este capítulo se organiza em duas partes: a primeira, que corresponde aos dois primeiros itens (“Estado de Poesia” e “Necessidade Narrativa”), trata de seus sentidos criativos, compreendendo-os como necessidade de responder a um chamado. A seguinte apresenta temáticas centrais nas narrativas de Elomar, como a “Travessia” (condição humana) e a “Retirância” (realidade sertaneza). Os dois seguintes (“Vaquêro Canôro” e “Os sapinhos tão cantano tiranas de bem querê”) ilustram as relações com a natureza, o mundo dos bichos que falam e escutam.

No terceiro capítulo, exploramos os territórios de suas musicalidades ou quando a voz do narrador se expressa. Para ilustrar este percurso, trazemos uma análise mais detalhada de uma das canções de Elomar, contemplando diversas de suas nuances composicionais. As três últimas partes, “Caleidoscópio, a Primeira Orquestra”, “Violão” e “Trovadoresco”

contextualizam brevemente o espaço dos instrumentos na obra de Elomar e a ideia de caráter expressivo que norteia todo o gesto cancional.

No quarto capítulo, as vocalidades e a expansão narrativa são tratadas nas vozes de personagens, e outras vozes são chamadas para contar histórias. Subdivido em temas, ali destrinchamos o fazer musical, compreendendo como se dão expressões melódicas e rítmicas na construção texto-música, que se amplia tanto na voz quanto na instrumentação a partir de seu território inventivo.

O quinto e último capítulo mergulha na partituração em Elomar e por Elomar, convidando-nos a pensar as leituras e interpretações de sua escrita, compreendendo como se dá, no autor, a relação entre oralidades e a notação musical. Exemplos são utilizados para melhor compreensão de alguns modelos.

A maior parte da obra de Elomar não está gravada. Seus discos e a participação em raros trabalhos alheios concentram, de maneira geral, o repertório cancional. Por outro lado, a escuta de seu cancionário lírico se faz em concertos ao vivo, onde Elomar apresenta obras inéditas e convida outros artistas para interpretá-las. Assim, as observações da pesquisa se concentraram em partituras, tanto de seu cancionário¹², publicado em 2008, como de grades e partes de óperas do acervo do compositor, em sua discografia e pela memória pessoal de diversas apresentações e escutas comentadas ao pé do computador junto a Elomar. Além disso, tivemos com o compositor um contínuo diálogo, construído ao longo do tempo em horas de conversas salpicadas por telefone, via “vapt-vupt”¹³ e presenciais. Estes diálogos foram fundamentais, uma vez que grande parte das questões que tratamos correspondem a temas ainda não abordados em outros trabalhos. A escuta de parte da obra também foi feita utilizando o Encore, programa de computador com o qual Elomar trabalha. Algumas partituras foram cedidas por ele em formato Encore e constituíram importante referência em nossa análise, sempre atenta à forma como o compositor se vale dos recursos que o programa oferece, como ferramentas de escrita e sonoridade. Deste material, inédito, destacamos pequenos trechos, a fim de ilustrar nossas observações.

Tanto pelo reconhecimento quanto pela característica de transversalidade da obra de Elomar, as pesquisas são uma imensa contribuição para que cada vez mais possamos olhar para a música brasileira com nossos próprios olhos, ainda que recorrendo a autores do Norte Global neste diálogo. Alguns trabalhos como teses, dissertações e artigos são muito caros para

¹² A palavra aqui tem duplo significado. A obra cancional de Elomar ganhou uma publicação cujo título é *Elomar: Cancioneiro* (2008), coordenada pela autora desta tese.

¹³ Assim chamado por ele o WhatsApp.

nós e foram importantes referências na realização deste pequeno percurso que fizemos, principalmente pelo olhar de pesquisadores brasileiros como Simone Guerreiro, Eduardo Ribeiro, Hudson Lacerda, Darcília Simões e João Omar Figueira Mello.

A tese de Simone Guerreiro, *Tramas do Sagrado: a poética de Elomar Figueira Mello* (2005), publicada em livro em 2007, tanto colaborou em nossas reflexões quanto serviu como material de consulta cotidiana, pois trata amplamente as composições de Elomar considerando suas subjetividades e tendo em vista a relação intrínseca com o sagrado. Eduardo Ribeiro, professor de regência da UFMG, dissertou (2011) sobre a ópera em Elomar a partir dos conceitos de gênero do discurso, enunciado e estilo de Mikhail Bakhtin, tendo como objeto de estudo a “Cena do Espancamento na Paulista”, da ópera *O Retirante*, de Elomar. É um dos poucos trabalhos defendidos na área da música, sendo muito relevante para nossa abordagem, principalmente a respeito do repertório operístico. O estudo de João Omar concentrou-se na abordagem da *Dança de Ferrão*, obra instrumental de Elomar que integra a ópera *O Retirante*. Seu trabalho foi importante referência sobre processos composicionais, como também nos aportou uma consistente biografia de Elomar. *Língua e estilo de Elomar*, organizado por Darcília Simões (2006), amplia a dimensão linguística da obra, somando-se as outras análises presentes aqui. Hudson Lacerda, embora tenha dedicado sua dissertação (2013) à análise da harmonia do cancionário elomariano, é referência fundamental no trato com o violão de Elomar, sendo ele integrante da equipe da publicação *Elomar: Cancioneiro*, já referida. Hudson colaborou conosco em diversos momentos de conversa, concedendo valioso apoio na pesquisa. Na contextualização da obra trouxemos ainda colaborações de Igor Rossoni (2007) e João Paulo Cunha (2008). Outros trabalhos sobre a obra de Elomar colaboram em momentos de nossa pesquisa, mesmo que não citados, configurando uma grande rede colaborativa e interessada no músico e em sua imensa obra.

A análise de cada peça nos mostrou que seria necessário manter a pesquisa aberta, e os elementos foram se desvelando a partir delas, convocando diversos autores que colaboraram tanto em nossas observações quanto em contextualizações, principalmente nas áreas da literatura e música. Dentre eles citamos a importância de Sigismondo Spina, Regina Machado, Dona Betinha, Silvano Peloso, Amadou Hampaté Bâ, Beth Rondelli, Lenine Santos, Ailton Aboiador e Luis Soler, dentre muitos outros.

O trabalho contou ainda com a colaboração de Luciana Monteiro, cantora intérprete de Elomar e profunda conhecedora de sua obra lírica, que compartilhou conosco sua experiência em quase três décadas de atuação junto a Elomar.

1. TERRITÓRIOS DA ORALIDADE E DA ESCRITA MUSICAL

1.1. Tradição e oralidade

A seguir, pretendemos apresentar alguns conceitos que serão utilizados amplamente neste trabalho a partir de debates atualizados, trazendo também a voz de pessoas ligadas diretamente às práticas das culturas tradicionais.

Como exemplo, abordo o sentido de tradição, contemplando comunidades e pessoas com quem convivo em áreas rurais de Minas Gerais, precisamente no Vale do Jequitinhonha, onde inúmeros grupos renovam suas tradições em um cotidiano vivo e distante de grandes centros urbanos, fazendo uso de recursos próprios de subsistência e de saberes ancestrais. Nestes espaços, o termo tradição é comumente utilizado, praticamente como sinônimo de cultura ou saber e, em consonância com o sentido que lhe é dado, compartilho o trecho de um diálogo com Dona Betinha (Elisabete Costa), matriarca do quilombo Macuco, área rural de Minas Novas:

Tradição é o que vem lá do passado. É coisa que veio lá do meu avô, que vem lá de trás, né? Dos antepassados, dos meus avós, dos meus bisavós. E também até as coisas que existiam nas comunidades, as festas, que vêm lá de trás. [...] A minha mãe gostava muito de rezar o terço e de se divertir. Eu também lá venho seguindo essa tradição porque todo dia gosto de rezar meu terço. Meu avô morava aqui, minha avó morava aqui, meus pais cresceram aqui. Pra mim aqui no Macuco é uma tradição porque lá vou seguindo a memória dos meus avós. Meus irmãos saíram, mas eu continuo aqui na tradição. Meu pai vivia trabalhando na lavoura, eu também trabalho na lavoura, meu pai não sabia ler, eu infelizmente também não sei, então pra mim tradição é todas as coisas que vêm lá de trás. [...] Cultura é cultivar as coisas que vêm do passado. Minha avó morreu com quase cem anos. Ela era do Congado de Nossa Senhora do Rosário. Eu sou neta que estou com sessenta e sete anos, continuo na mesma tradição, no Congado de São Benedito. Tradição é uma coisa que a gente não foge¹⁴.

Para Dona Betinha, todos os saberes dos antigos são tradição. Saberes transmitidos de geração em geração e que são tratados com importância e valor familiar e comunitário. Em certa medida, são ainda saberes que proveem maior autonomia, pois quase não dependem de recursos financeiros para que sejam expressos, produzidos e/ou consumidos. Neste campo, podemos apontar os saberes de manejo agrícola, beneficiamento e preparo de alimentos, formas de construção, fabricação de artefatos, assim como tradições religiosas populares,

¹⁴ Conversa com Elisabete Costa, 2021.

cantos, danças, festas, narrativas e outras memórias. Tradição é também tratada como “nossa” cultura, por entendimento de que aquilo que é próprio da comunidade é sua cultura, e sua cultura é forjada dentro de uma tradição: “Cultura é cultivar as coisas que vêm do passado”, uma ação a partir da tradição. Há uma clareza sobre o que pertence ou não à tradição, mesmo que muitas práticas façam parte do cotidiano – por exemplo, membros comunitários reconhecem quando alguma prática não encontra referências de transmissão local ou não foi criada por eles, como um artesanato recém-aprendido com pessoas de fora e incorporado há pouco à prática local.

A tradição é, então, uma necessidade para a manutenção da vida. Na medida em que há a necessidade de transmissão dos saberes e que as práticas culturais são intrínsecas ao cotidiano, a memória se torna a mais fundamental ferramenta, arma contra o esquecimento e certeza de vínculo com a própria história. Do que decorre também o reconhecimento dos mais velhos como aqueles que detêm o conhecimento.

Tal observação é paradoxal, visto que a ideia de tradição também pode remeter a algo engessado, preso ao passado, imutável; mas, em sua dinâmica de transmissão da boca ao ouvido, causa inevitável movimento de transformação, mais próximo de seu caminho etimológico: do latim *traditio*, cuja ação, *tradere*, significa entregar, passar adiante. A cultura popular, mesmo balizada em fórmulas fixas e em memória de longa duração, é dinâmica, constantemente criativa e improvisativa. “Pode-se dizer que a tradição é uma invenção moderna. É o homem do presente que olha para o passado e elege ou escolhe determinados aspectos que vão compor o que ele define ou reconhece como tradição” (Zan, 2003, p. 4), o que demonstra que a tradição corresponde a escolhas coletivas do que lhes importa manter.

Em texto de divulgação de uma palestra, Frei Chico, pesquisador da cultura popular do Vale do Jequitinhonha, questiona o olhar alheio sobre as comunidades locais, quando estas são vistas de forma fragmentada e folclorizada:

Muito distante do conceito de folclore, a cultura destas populações não é folclore, mas sua maneira própria de viver em comunidades. Isto se percebe no mutirão, no leilão, nas rodas e batuques, até na procissão. Na pluralidade comunitária, as pessoas resolvem seus problemas em função do bem comum, na construção de um rico processo de autonomia articulado com sua produção cultural (Van der Poel, 2019).

Para Frei Chico, a noção de folclore constrói forçosamente um parâmetro distorcido para a vida das comunidades, que dissecava sua cultura muitas vezes sem considerá-la algo

intrínseco à própria vida. Pensamento comum a Lélia Coelho Frota, citada por ele no mesmo artigo:

[...] culturas com valores próprios, critérios de gosto e aperfeiçoamento próprios, que demonstram possuir invenção formal, mestria técnica e fruição estética. [...] São eles indivíduos cuja criatividade espelha um viver assumido, onde a imaginação reintegra e reinventa os objetos do existir, modificando-os e modificando-se. Homens e mulheres em que não há distinção entre o ser e o fazer, que não dissociam a arte da vida (Frota, 1976, p. 25-26 *apud* Van der Poel, 2019).

A categorização como folclore gera comumente um discurso distanciado. Não é incomum escutar os próprios protagonistas se referirem à suas práticas como folclore, o “nosso folclore”, expressão carregada de um senso de paralisia, imutabilidade, coisa antiga pertencente aos mais velhos, algo pelo que “os jovens não se interessam mais”, como ouvimos comumente no meio rural.

Mas em muitos territórios brasileiros cultura e vida estão imbricadas em relação intrínseca aos sentidos do fazer, seja pela fé, pela função social ou pela manutenção desejosa da tradição. Se o sentido se perde, a comunidade ou abandona ou repete para “não deixar morrer”, a partir da perspectiva de seu valor imaterial.

Quando adentramos o campo das oralidades, sabemos que há caminhos de inevitável incerteza, vislumbrando o que a palavra escrita carregou e o que a memória foi, entre esquecimentos, lembranças e reinvenções, movendo. A oralidade é atributo fundamental das culturas populares, e ambos os termos são fruto de diversos debates e pesquisas mais aprofundadas, conceitos ainda em discussão por diversas áreas, como antropologia, educação, literatura, história, sociologia e artes.

Os estudos das oralidades foram marcados pela dualidade entre culturas escritas e não escritas, trazendo inicialmente uma série de tipificações e conceitos, mas é relevante lembrar como as mudanças tecnológicas das últimas décadas e a quebra de paradigmas têm aproximado espaços distintos de produção de conhecimento.

Não é objetivo deste trabalho abordá-los amplamente, no entanto, reconhecemos que há uma estreita relação entre as narrativas populares e as oralidades como mecanismo de vida, o que justifica parte de nosso percurso para chegar em Elomar. Ao tratarmos as oralidades, o fazemos conscientes das mudanças que ocorreram ao longo do tempo, aproximando ouvidos e livros em trocas e intercessões.

A construção do conhecimento se dá como via de mão dupla. O sensível, o criativo e o receptivo tanto recebem quanto geram. Assim, a cultura é gestada por um povo, que também

a constrói em sua maneira de perceber o mundo, de criar conhecimento e dele fazer uso. Tanto a expressão desse conhecimento se dá nas suas variadas formas (dança, música, cultura alimentar, formas de construção e outras tecnologias etc.) quanto é a partir dessas mesmas formas que ele se nutre coletivamente.

A mudança da vida comunitária para a particular nos grandes centros urbanos reduziu drasticamente essa troca de saberes e construção das subjetividades, deixando nas mãos das escolas, livros e tecnologias a mediação primeira nos processos de aprendizado e experiência. E, em geral, mesmo que tenha ganhado pouco a pouco novos olhares¹⁵, a oralidade não é comumente associada à produção de conhecimento e à tecnologia, mantida em uma lógica binária entre o escrito e o oral como paradigmas que determinam sua menor valoração.

La entusiasta aceptación de las ventajas de la escritura impidió, hasta épocas recientes, comprender la magnitud de sus limitaciones, y produjo una desvalorización apresurada y acrítica de la oralidad, cuyas sutilezas técnicas recién están siendo estudiadas en toda su complejidad [...]. Pero el vehículo fundamental de la cultura no es la escritura, sino la lengua. Ella, de por sí, ha sido capaz de permitir la transmisión cultural durante siglos y milenios. El lenguaje es un fenómeno principalmente oral, pues de las miles de lenguas que se hablaron a lo largo de la historia de la humanidad, solo ciento seis se plasmaron por escrito en un grado suficiente para producir una literatura de este tipo, y la mayoría de ellas no llegó a la escritura. De las tres mil lenguas que hoy existen, nos dice Walter Ong, solo setenta y ocho poseen una literatura escrita (Colombres, 1998, p. 15).

Chegamos em um ponto de nossa abordagem sobre a oralidade como território do saber que, mesmo na presença da escrita por diversas vias (transmissão, registro, fluxo econômico etc.), segue sendo o maior mecanismo de experiência e transformação humana.

Tomaremos como princípio então que a oralidade aqui tratada extrapola a ideia de forma de transmissão comunicacional (da boca ao ouvido), mas ocupa uma dimensão cultural central, autônoma e criativa, como principal mecanismo de produção de conhecimento.

Na tradição oral encontra-se um relevante repositório dos saberes herdados e reconstituídos dos legados civilizatórios de povos e culturas milenares, o que já remete a uma anterioridade histórica que precisa ser reconhecida como um lugar de enunciação e anunciação que continua se expressando diante das mononarrativas estabelecidas pelo ocidente no propósito da dominação:

¹⁵ A exemplo do Encontro de Saberes, movimento iniciado em 2013 pelo INCT de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa (INCTI/UnB/CNPq) da Universidade de Brasília, por iniciativa do professor José Jorge de Carvalho, com a “inclusão dos mestres e mestras dos saberes dos povos tradicionais, indígenas, afro-brasileiros, quilombolas e das culturas populares como docentes nas universidades em disciplinas regulares” (Carvalho, Vianna, 2020, p. 23).

escravismo e colonização, sendo que os processos de colonização epistemológica permanecem nessa *práxis* (Paula Junior, 2020, p. 324).

Importa ainda dizer que a linguagem vocalizada não consiste na única forma de fixação e transmissão de saberes e ideias, pois a comunicação se dá pela via do gesto, de objetos, grafismos, modos de vida e outros meios materiais que comunicam, além de tecnologias, ideias e conceitos. Permanecendo dentro do escopo da música, mas reconhecendo-a como matéria das musicalidades, como outros mecanismos de fixação, além da escrita musical ou mesmo gravações, a produção iconográfica teve importante papel de registro para acessarmos conhecimentos sobre o passado. “As musicalidades, cuja visualidade mediada, fixaram-se em imagens, identificáveis pelos instrumentos e movimentos corporais, sugerem a dimensão histórica destes suportes de transmissão de culturas materiais, orais e simbólicas” (Silva, 2005, p. 27).

1.2. Elaboraões

Os fatores que afetam as culturas populares em seu encontro com a partitura não estão ligados apenas a uma limitação da escrita, mas também aos campos da literatura e da linguística. Há um viés político de marginalização das culturas populares que as impede de serem reconhecidas nos processos de construção de conhecimentos e que alimentou, ao longo de séculos, a ideia de uma erudição “elaborada” em detrimento de um popular “simples”, que serviria, no entanto, como fornecedor de materiais composicionais à arte erudita, mas que corresponderia a esta como mera tentativa de imitação de uma alta cultura.

A prática musical do homem ocidental desde o seu princípio pressupõe a violência planificadora dos estratagemas, a estratégia das questões dissimuladas e os modos mediados de acesso ao real. O olho acolhe o ouvido nas disponibilidades relacionais que se encontram na esfera dos sons. O olho introduz o ouvido no espaço das operações e das funções. O músico europeu mantém da sua origem a mentalidade de um copista e de um construtor de autômatos. Sua arte é a dos movimentos violentos, sistematicamente ocupados em enganar as limitações que foram impostas (Dufourt, 1997, p. 9).

No campo da música, não apenas em grande parte da produção acadêmica, mas também dentro dos espaços de ensino e performance, o entendimento de cultura se dá pela perspectiva da dualidade erudita e popular, na qual a erudita teria o atributo da complexificação e a popular, da simplificação. Ainda assim, são conceitos difusos e tratados muitas vezes na confiança de que o leitor já os tenha estabelecidos.

Diversos estudos propõem a análise de obras em busca dos materiais composicionais presentes e suas possíveis origens. No entanto, a forma com que estes materiais se imbricam ao longo do tempo e em linhas de transmissão que ultrapassam o universo pessoal de cada compositor ou compositora nos leva a um esvaecimento das fronteiras canonizadas entre repertórios eruditos e populares.

Entendemos que há características intrínsecas a mecanismos de fixação e transmissão, territórios de ocorrência, espaços sociais e um maior ou menor vínculo com as culturas essencialmente orais. Não entraremos aqui em méritos ou análises a respeito dos fatores sociais que persistem em qualificar repertórios, influenciando gostos e políticas institucionais, embora possamos reconhecer que o ensino escolarizado da música tem ampliado as discussões sobre a permeabilidade cultural. Nossa discussão está centrada na porosidade da produção de repertórios e no reconhecimento de mecanismos de elaboração.

Traçamos um pequeno panorama a respeito deste tema sem a pretensão de esgotá-lo, mas tão somente “sular”¹⁶ parâmetros que nos ajudem a pensar a obra elomariana, tanto do ponto de vista composicional como social. E, de forma mais ampla, olhar para além da dualidade popular/erudita e colocar este *corpus* em perspectiva com um ambiente ainda repleto de limites – o operístico – para então reconhecê-lo na dinâmica da ópera brasileira ou, mais ainda, reconhecer sua ópera dentro de uma tradição popular.

Na música de concerto há um campo amplo de estudos que cercam o desenvolvimento de repertórios a partir de suas estruturas, tratados e práticas, referências canonizadas de autores e grupos orquestrais, vocalidades e escrituração. Em certa medida, se práticas e repertórios seguem sendo exaustivamente executados ao longo de séculos, em tradição de escrita e meios de produção específicos, as culturas populares percorreram seus caminhos próprios de imanência.

Em suas dinâmicas, na cultura popular também se assentam fórmulas, estruturas com determinado rigor, gestadas ou mantidas pela força da coletividade. Mesmo independente de meios escritos, seus modelos também atravessam séculos, de boca a ouvido, de disco a ouvido, de corpo a corpo, com riqueza de detalhes tais que são capazes de ser reconhecidos e reafirmados em sua dinâmica de transmissão.

Em entrevista a Luciano Matos, Letieres Leite, instrumentista, arranjador, pesquisador, produtor, educador e diretor musical, comenta o caráter racista que faz perdurar a distorção de valores no ambiente da produção cultural, como também aponta para a

¹⁶ Sular, ideia de que busquemos nosso Sul, não nosso Norte.

elaboração de repertórios canonizados que têm em sua estrutura basilar, ainda que encobertos na arquitetura, os alicerces de um elaborado sistema.

Esse embranquecimento tem a ver não só com a própria indústria, mas com o próprio caráter embranquecedor que a gente tem na cultura brasileira, essa dificuldade de colocar o negro nas questões elaboradas, geralmente o negro está junto com as questões mais diletantes. “Formas mais estruturadas não, isso não é de cultura negra”. Isso que a gente tenta romper, é tão estruturada que existe até hoje, de forma clara. Não é só o jazz norte-americano que tem rigor, que conseguiram botar na universidade, que tem rigor. Toda música popular oriunda da diáspora negra tem rigor. É preciso reconhecer isso e aprender com essas formas. Quando você observa a música brasileira você percebe. A bossa nova, por exemplo, a gente vai ver ela como uma música praticamente branca, porque ela foi criada dentro de um ambiente branco, classe média alta do Rio de Janeiro, na casa de Nara Leão, mas a estrutura rítmica dela se mantém no seu rigor. O João Gilberto, ele não desloca, a bel-prazer, a melodia pra cá e pra cá, ele desloca onde este sistema diz onde ele deve deslocar. Isso não tira a genialidade dele, pelo contrário, reafirma a genialidade dele como sendo uma pessoa que reconhece esse sistema. Esse sistema está invisível, ele não está tocando, não está no violão dele, não está na voz dele, mas é um sistema rítmico que organiza aquela música e que é da cultura das matrizes africanas e que forjou ritmicamente a bossa nova, não tem saída. [...] Tudo que eu falei aqui está estruturado dentro de um pensamento racista, de não reconhecer a cultura negra dentro de visões estruturantes e de organização científica, essa negação é uma ação racista (Leite, 2020).

Mas não é exagero constatar que, além da música popular brasileira, tanto cantatas e óperas quanto grandes formas instrumentais, como suítes e sonatas, se desenvolveram em diálogo estreito com a corporalidade popular. Além das práticas polifônicas e a construção de um pensamento retórico-musical, a dança foi decisiva para o estabelecimento de uma cultura musical que está hoje projetada nos corpos orquestrais e camerísticos tradicionais. Tanto pelas danças, levadas para dentro das cortes, estilizadas e então tratadas como cultura das elites, quanto pela via cancional, berço de procedimentos retóricos insurgentes que se propunham à criação de um repertório calcado na corporalidade dos afetos, no período barroco se estabeleceram formas estruturais para a música de concerto, incluindo a ópera.

Foi a partir do século XVI que grupos instrumentais foram configurando orquestras tal como se estabeleceram até hoje, com cordas friccionadas, madeiras e metais, incluindo já neste início também a percussão. Mas mesmo na Europa grupos instrumentais já existiam em espaços sociais populares e caminhavam paralelamente de forma autônoma, em espaços privados ou nas ruas (Burke, 2010).

Intrínsecas às formas estabelecidas ao longo de séculos no campo erudito, diversas danças populares foram levadas para dentro das cortes, reelaboradas por mestres de dança e

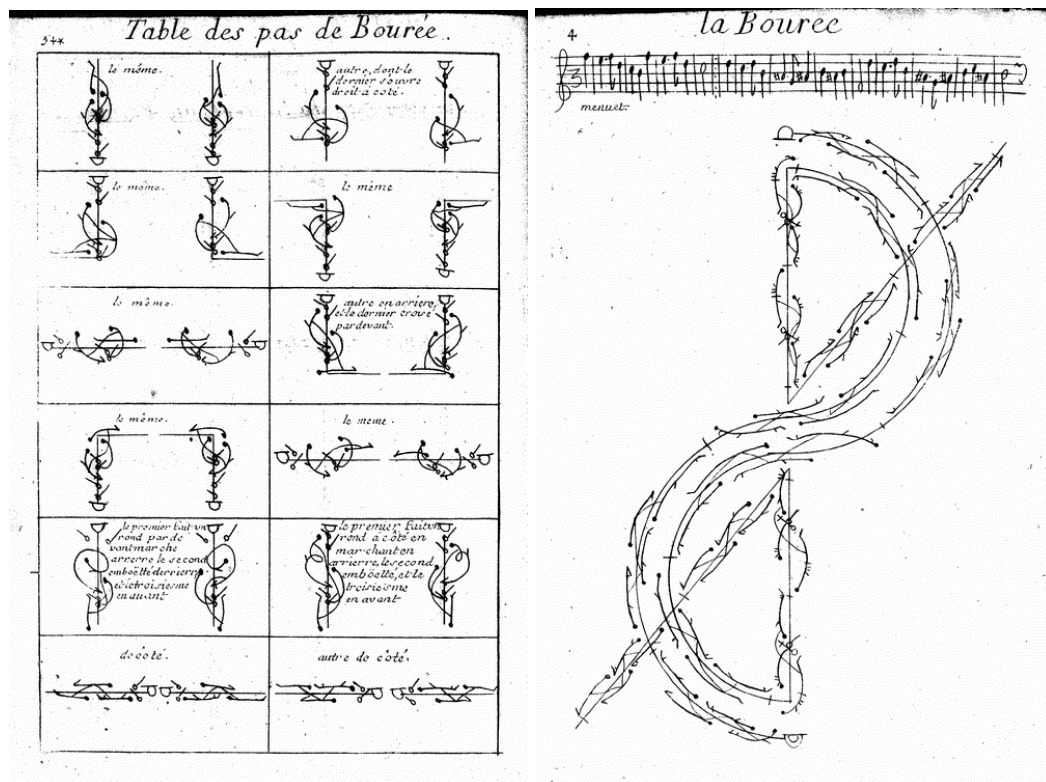
sistematizadas em tratados com grande detalhamento. Um acontecimento que não se deu de maneira súbita, nem homogênea, mas que inseriu danças de roda e cortejo oriundas de espaços públicos ou mesmo privados, já reelaboradas, entre as artes liberais (Sparti, 1996). A corte francesa de Luís XIV (1638-1715) foi o ápice desse processo, em termos de importância e reconhecimento da dança como uma das principais virtudes humanas. Como resultado, danças que foram levadas para a corte tiveram suas novas versões documentadas, o que não ocorreu com seus gestos de origem, distanciando-se de forma definitiva do ambiente popular – ou mesmo burguês – que ocuparam um dia. Como ocorreu com a *bourée*¹⁷, dança popular do maciço central francês e possivelmente na província espanhola Biscaia. Sua descoberta, no século XVI, a levou para a corte francesa, onde tornou-se uma das principais danças presentes em óperas, balés e importantes tratados de mestres de dança. Até os nossos dias, o *pas de bourée* barroco é estruturante para o balé clássico. E, apesar de ainda ser dançada na tradição popular, segue sendo referenciada como dança de corte.

Fig. 1: Dança da *bourée*.



Um cartão postal de Aubervigne (França) de 1909, mostra a imagem de um casal de camponeses dançando uma *bourée*, acompanhados por músicos.

¹⁷ Vídeos 1 e 2, anexo I.

Fig. 2: Notações da *bourée* de Feuillet.

Fonte: FEUILLET, Raoul. *Chorégraphie Chorégraphie, ou l'Art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*. 1700. À esquerda, sequência de símbolos para os passos coreográficos da *bourée*. À direita, partitura correspondente à coreografia descrita logo abaixo, para uma das partes de uma *bourée* presente no tratado.

A corporalidade alcançou facilmente a música instrumental, dando às suítes, que a organizavam em sequências coreográficas, seu principal alicerce, até o desenvolvimento de grandes formas orquestrais. As mesmas estruturas de danças constituíram formas complexas, postas em conjuntos de pequenas seções, chamadas movimentos¹⁸, com modulações e variações instrumentais e, quando o corpo já não bailava mais este repertório, se estabeleceu na música de concerto, atravessando séculos de história de forma canonizada e sendo interpretada quase exclusivamente em ambientes muito mais próximos das cortes europeias de outrora do que do ambiente popular que forneceu a ela sua matéria-prima basilar.

A respeito do que trouxemos até aqui, Mariana Monteiro acrescenta:

A dança de corte, tradição francesa exportada para todas as cortes europeias, de alguma forma também chegava aos salões setecentistas da colônia; os minuetos e as contradanças, os “passepieds” aparecem na documentação relativa a festejos na América portuguesa. Como apontou Richard Alewyin,

¹⁸ As danças foram se organizando em sequências, como grandes coreografias que passavam de um tipo a outro. As suítes, termo para estas sequências coreográficas, também se estabeleceram como forma musical autônoma, configurando conjuntos de peças instrumentais que intercalam ritmos de dança rápidos, lentos e moderados, formando uma única obra.

em *L'Univers du Baroque*, o abismo que aparentemente separa o casal elegante, que, sob os lustres de Versalhes, adentra o salão para dançar o minueto, do grosseiro¹⁹ casal de dançarinos de braços dados, dos quadros de Teniers e Ostade, prestes a dançar na roda, nas tavernas ou nas ruas das aldeias, não deve impedir de constatar que as danças camponesas sempre forneceram o material para a renovação das danças de corte. Na corte, nunca se inventou dança alguma. A dança de corte foi sempre o resultado da apropriação e adaptação de inúmeras danças populares. A dança praticada nos salões coloniais, ao longo do século XIX, perpetuou tais intercâmbios verticais ao refinar, no ambiente elitizado, lundus, maxixes, práticas de dança muito antigas entre negros, brancos e mestiços pobres (Monteiro, 2011, p. 29).

Tanto a partir desta absorção quanto por sua característica movente fora do ambiente cortês, gestos populares se alastraram para dentro de outros sistemas, assumindo formas variadas, de maneira muito significativa.

Bakhtin (2010), ao se debruçar sobre a obra de François Rabelais, revela a irresistível penetração da esfera popular na hierarquia das instâncias oficiais nos espaços comuns (a praça, a rua, o carnaval) a partir das manifestações da cultura popular, quando

[...] o homem tornava a si mesmo e sentia-se um ser humano entre seus semelhantes. O autêntico humanismo que caracterizava essas relações não era em absoluto fruto da imaginação ou do pensamento abstrato, mas experimentava-se concretamente nesse contato vivo, material e sensível. O ideal utópico e o real baseavam-se provisoriamente na percepção carnavalesca do mundo, única no gênero (Bakhtin, 2010, p. 9).

O que nos importa trazer deste movimento é como as práticas da oralidade são gênese e estão imbricadas desde muito cedo na produção musical das elites, diluídas nas fronteiras entre o erudito e o popular. Se para a música nacionalista isso se configurou como algo intencional na sustentação de um discurso de identidade, a prática de tratar elementos das culturas populares – não apenas temas e células rítmicas, mas também conteúdos inteiros – nas composições foi fundamental para o desenvolvimento das estruturas que já existiam antes do nacionalismo.

Uma corporalidade, geradora tanto de danças como de poesia e música – ou, ainda, apenas corporalidade, sem separações entre gestos e sons –, atrelada ainda a labores como fiar, tecer, capinar e ninar, constituiu-se de seus gestos, ritmos, gêneros, temas, formas e encadeamentos melódico-harmônicos, repertórios moventes que atravessaram países e séculos de forma mais ou menos abrangente.

¹⁹ Termo que não usaríamos e que, pelo teor do livro, nos parece desconectado da abordagem da autora.

Desatar esse nó significa [...] abrir o caminho à pesquisa, também no popular, de específicos níveis estilísticos e conteudísticos, em relação dialética com a área culta no âmbito de um mecanismo cultural comum, que se manifesta com formas e potencialidades diferentes, segundo as diferentes épocas e a variação das relações de força entre classes subalternas e classes hegemônicas (Peloso, 2019, p. 12).

Como exemplo, as composições em “tema e variações” atravessaram o período barroco como prática comum dentre autores da época, onde determinado tema utilizado, tanto como melodia principal como também como acompanhamento, era apresentado e então transformado ao longo da obra, reapresentado em diversas variantes, com o acréscimo de notas intermediárias (diminuições), ornamentações, variações harmônicas, extensões, improvisações, dentre outros procedimentos cujo uso promove modificações, porém, sem descaracterizar o tema principal. Com denominações distintas, a prática aparecera também pelo uso de estruturas melódicas ou harmônicas como acompanhamento circular, sendo então a melodia livre e baseada apenas nas repetições harmônicas. Podemos encontrar obras com tais características sob diversos títulos, como *sopra*²⁰, ou mesmo variações, mas a prática de utilizar temas em variações não se limita a uma obra fechada, podendo ser realizada dentro de estruturas diversas, como sonatas e outras formas.

Do século XVII vemos diversas obras *sopra*²¹, com temas populares oriundos de danças, canções, cantos de trabalho, de ninar, dentre outros. Por vezes, compositores e compositoras esclarecem em seus títulos a origem do tema escolhido, mas ao longo do tempo veremos que os temas foram se diluindo cada vez mais no emaranhado sonoro dos autores, sendo por vezes identificado apenas por musicólogos dedicados à análise de obras.

Bach recorreu às melodias populares de sua época, pois nos 23 movimentos que se seguem, encontramos alusões musicais a diversos gêneros de danças e canções que remetem tanto aos ambientes rústicos quanto às danças refinadas da sociedade burguesa: *bourrée*, sarabanda, minueto, polonesa, mazurca e *passepied*. Cada solista interpreta uma ária refinada, estilizada à maneira urbana, ao lado dos cantos folclóricos (Apro, 2009, p. 106).

Flávio Apro (2009) dedicou-se à abordagem das *Folias de Espanha*, que, como tema – pequeno traço de uma tradição popular – permaneceram na forma de uma melodia que atravessou o tempo, sendo utilizada em composições ao longo da história da música ocidental.

²⁰ O termo era dado a composições cuja melodia fora construída a partir (sobre) de determinado tema, em geral, como base melódico-harmônica. Melodias e danças populares eram muito utilizadas, como por exemplo: *La Monica*, *La Nanna*, *Il Ruggero*, *La Bergamasca*, *La Spagnoleta*, *La Folia*, *La Ciaccona*, dentre muitas outras.

²¹ Ver vídeo 3, anexo 1.

O autor investiga sua estrutura melódica e harmônica e demonstra como o tema partiu das ruas portuguesas e espanholas, passou pela Itália e chegou aos salões da aristocracia francesa, difundindo-se, a partir daí, a outros países, em grande diversidade de formas e instrumentações, de monodias a polifonias, de instrumentos solo a grandes obras orquestrais, somando mais de uma centena de composições ao longo de mais de três séculos.

“A *Folia* era, pelo menos até a década de 1670, uma dança muito rápida e tumultuada, na qual dançarinos carregavam homens vestidos de mulheres sobre seus ombros, que literalmente enlouqueciam ao som do ritmo barulhento e vibrante” (Apro, 2009, p. 6). Importa ainda dizer que, em seu trânsito para a “alta cultura”, a tradição erudita pinçou da festa uma parte de sua expressão estética, deixando de lado seu caráter festivo. Diversas obras compostas a partir do tema da *Folia* têm caráter solene, são lentas, por vezes estão mescladas a outras danças, como a *passacaglia*, a *chaconna* ou a *sarabanda*.

A figura abaixo mostra a primeira página de uma longa composição de Arcangelo Corelli (1653-1713), compositor italiano, sobre a *Folia*²². O tema, para instrumento solo e contínuo, é apresentado com repetição e alguma ornamentação nos primeiros dezesseis compassos e depois é desenvolvido em uma série de variações, com alterações também no andamento:

Fig. 3: *Follia*, de Arcangelo Corelli.

The image shows the first page of the musical score for 'Follia' by Arcangelo Corelli. It is a single melodic line for a solo instrument or continuo. The score is divided into two sections: the first section is marked 'Adagio' and the second section is marked 'Allegro'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. The first system is marked 'Adagio' and the second system is marked 'Allegro'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments.

Roma: Gasparo Pietra Santa, s.d. [1700]. Fac-símile. Fonte: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/74741/oe/c>. Acesso em 20 dez. 2023.

²² Áudio 1, anexo 1.

Folia, de etimologia francesa, significa loucura, capricho. No Brasil, o termo refere-se a festa, festejo, mas também representa os grupos de adoração ao Divino, aos Reis Magos e outros Santos, que saem em cortejo partilhando sua fé²³.

O exemplo da *Folia*, mesmo que corresponda a um dos temas mais difundidos e reutilizados, assim como as tantas estruturas de danças e melodias, demonstra como o trânsito entre estratos sociais culturais se dava de maneira intensa, lembrando-nos de que a elaboração do repertório “erudito” não se fez de maneira criativamente autônoma.

Numa perspectiva brasileira, as culturas populares – chamadas de folclore até meados da década de 1990 – são o arcabouço determinante para a construção de uma “imagem” brasileira que cunhou o discurso artístico institucional do país, alcançando vasta produção, tanto erudita quanto popular, como partes de um mesmo território onde é preciso reconhecer a

[...] força de um fenômeno popular de massas nascente (o carnaval urbano na capital de um país mestiço e tardo-escravocrata), ao mesmo tempo que projeta nele as energias utópicas de um novo modelo de arte que engolfaria consigo os modelos tradicionais de importação europeus (Wisnik, 2007, p. 57).

Vale lembrar que este trânsito não se dá apenas como via de mão única. O popular recebe a cultura escrita e a “lê” a seu modo. No entanto, neste processo, a assimilação de conteúdos a partir do ambiente aristocrático, por via de mediadores, era feita de maneira espontânea, não articulada como estratégia.

Debret, ao passar pelo Rio de Janeiro por volta de 1819, observou os músicos barbeiros que ocupavam as praças onde trabalhavam, tocavam, nas horas vagas, músicas já antigas na Europa, porém, segundo ele, com um caráter mais vivaz, diferente de como eram tocadas lá na Europa pelos europeus. Ora, esses músicos sabiam ler uma partitura, mas não estudaram história, nem estilo, nem estética da música europeia que tocavam. Assim, o que os movia a tocar como tocavam era o seu próprio arcabouço cultural de conhecimentos pessoal e interno (Vilela, 2022, p. 13).

De etimologia árabe e presente no vocabulário português desde pelo menos o século XVI, a rabeca (ou rebeca) encontra no Brasil sua releitura. Em perspectiva contrária à que abordamos até aqui, o instrumento, inicialmente trazido pela empreitada jesuítica, como também para a prática das primeiras corporações musicais que se formavam deste lado do

²³ Há diversos estudos que abordam tanto o tema quanto grupos específicos de foliões. Sugerimos a leitura de textos de Carlos Rodrigues Brandão (1977, 1985) e Alberto Ikeda (2011).

Atlântico, encontrou seu “jeito” brasileiro²⁴. Em relação ao violino, seu formato e maneira de tocar, se acomodaram territorialidades, imaginários, tipos de madeiras e técnicas construtivas e o vínculo com musicalidades e práticas locais, muitas vezes modificando-o em formato, forma de tocar, número de cordas e materiais empregados, efeitos, articulações e afinações. Restrita ao território das culturas populares até pouco tempo atrás, a rabeca tem sido utilizada por artistas urbanos da música popular e reencontrado a música de concerto principalmente a partir de experiências que a religam aos instrumentos utilizados na Europa nos séculos XVI ao XVIII, que incluem também sua antecessora *vielle* (também chamada *fiddle*). Alcançamos dizer que diversos instrumentos europeus encontram na península árabe seus antecessores, como o *rebab*, caracterizando etimologicamente as rabecas brasileiras em sua mais longínqua ancestralidade (Gloor, 2014).

Ilustramos esta narrativa com duas referências para escuta: a primeira²⁵, *Alegria da Rabeca*²⁶, de Nelson da Rabeca (1941-2022), músico e construtor de rabecas alagoano que viveu em Marechal Deodoro. “Seu” Nelson aprendeu a construir e tocar rabecas sozinho, depois de se encantar com um violino que viu pela TV. Feitas a enxó e facão, esculpidas em duas partes (duas gamelas que formam tampo e fundo, sendo o braço extensão do fundo), as rabecas de Seu Nelson estão hoje nas mãos de diversos músicos e colecionadores brasileiros e estrangeiros.

A segunda referência nos leva a Minas Gerais, com o músico Alexandre Gloor. Violista, violinista, rabequeiro e professor, interpreta, acompanhado ao violão por Hudson Lacerda, um *ground* do compositor inglês John Eccles (1668-1735), ária que integra a obra *The Mad Lover*²⁷, composta em 1701 para cordas friccionadas e baixo contínuo. Na versão solo, executando a parte de primeiro violino, Alexandre utiliza uma rabeca de cinco cordas de autoria desconhecida e, mesmo realizando uma interpretação balizada em sua experiência com a música barroca, permite efeitos comuns da rabeca brasileira, como deixar que mais cordas tenham contato com o arco. Aqui, a rabeca retorna à sua proximidade com o violino barroco, mas com as marcas de quem andou no tempo e se abraçou.

²⁴ Ver Gramani (2003).

²⁵ CD *Segredo das Árvores* (2008). Disco independente.

²⁶ Áudio 2, anexo 1.

²⁷ Áudio 3, anexo 1.

1.3. Narrativas cantadas

Compreendendo que a oralidade constrói, na cultura popular, um conhecimento dificilmente trazido fora da experiência, “a arte de narração não está confinada nos livros, seu veio épico é oral. O narrador tira o que narra da própria existência e transforma em experiência dos que o escutam” (Bosi, 2007, p. 85). Portanto, as narrativas refletem princípios éticos, morais, solidários, estéticos e religiosos, traços presentes em diversas elaborações discursivas, mas que se movem e são expressas em cada território, de acordo com culturas locais e determinadas funções, mas não de maneira abstrata e autônoma. A figura do narrador torna-se fundamental; é o elo que compartilha as memórias do grupo.

Presentes em distintas tradições, as narrativas populares revelam uma “informação histórica, etnográfica, sociológica, jurídica, social. [...] documento vivo, denunciando costumes, ideias, mentalidades, decisões e julgamentos” (Casudo, 2001, p. 12).

Indagamos como o interesse na escuta de tais narrativas alimenta o vínculo entre o real e o ficcional: o imaginário que narra uma realidade acrescida de seu potencial ficcional; a ficção que se torna instigante por conter a possibilidade de ser real. E como a música se apossou dessa potencialidade para criar um vasto repertório que atua como cronista²⁸, tornando-se ferramenta para que os homens não perdessem o vínculo com sua própria história.

Se antes este fato era ainda mais relevante em lugares de pouco letramento, a tradição de narrativas cantadas segue construindo espaços de sustentação de memórias de relevância coletiva e de utopias marginalizadas.

Podemos vislumbrar o acesso ao campo simbólico da música, enquanto forma de arte, para conhecer experiências reais e ficcionais a partir das vivências de indivíduos e de seus sentidos. Ao mesmo tempo, admirar como autores e autoras vestem narrativas em musicalidades próprias, tanto por características comunitárias como pela experiência individual.

Neste sentido, mesmo que como traço comum de diversas civilizações (caráter universal), a forma com que as linhas de transmissão se organizam se dá por diversas particularidades. Estruturas formais, práticas, encenações, musicalidades, momentos, relação com espectadores, associações a outras linguagens, aproximações com a escrita e outras formas de fixação.

²⁸ Como gênero literário, caracteriza-se pela narrativa de fatos ocorridos, com ou sem algum grau ficcional. Aparecem em prosa, mas também versificada, musicada e cantada (Oliveira, 2010).

Dentre suas diversas formas narrativas, o cantar associou-se à versificação. Como referência no contexto desta pesquisa, destacamos registros da tradição das narrativas versadas que aportaram neste continente trazidas sobretudo no período da colonização, entre os séculos XVI e XVIII. Tratados por romances, ou *rimance*, são diversos os estudos sobre suas gêneses, conteúdos temáticos, a característica marcante de sua transmissão oral e mesmo sobre alguns desdobramentos na cultura brasileira – estudos que contaram com a memória de quem os ouviu, cantou/narrou e ainda canta ou recita²⁹.

A partir dos trabalhos de pesquisa que contemplam os romances, vemos que sua relação é tão longínqua quanto podemos conhecer da cultura de nossa civilização, pois pertencem ao mesmo fio da história por onde caminham contos tradicionais ancestrais africanos e orientais, compartilhados através de diversas práticas narrativas orais. Como gênero, o romance, tal qual o conhecemos e trataremos aqui, é conceituado a partir de referências europeias de meados do século XV, sob influência da canção de gesta e da lírica trovadoresca. Difundido por toda a Península Ibérica, teve seu primeiro testemunho documental conhecido feito por Jaume de Olesa, em 1421. Cerca de um século depois, as compilações nos mostram como o gênero se consolidou, mas de forma bastante transformada.

Talvez a palavra “reflexo” de uma tradição oral medieval seja o melhor termo para designar versões que, em muitos casos, apresentam, do ponto de vista rimático, sintático ou lexical, grandes intervenções e normalizações levadas a cabo sobretudo pelos editores das grandes antologias de romances do século XVI. Tal intervenção na fixação de romances que visa directamente o aperfeiçoamento dos modelos orais resulta, então, num debate de longa data que se traduz na dificuldade em discernir qual o fundo tradicional dos romances pertencentes à Tradição Antiga fixados a partir de 1421 (Boto, 2008, p. 3).

A controversa tradição compilatória se soma à permanente oralidade, correspondências manuscritas e textos impressos que registram tanto romances quanto narrativas de notícias atuais, que nos interessam menos no âmbito da pesquisa, mas demonstram como a difusão de narrativas para o Brasil não está restrita ao romancero, tampouco à Península Ibérica.

²⁹ Muitos autores, como Mário de Andrade, Câmara Cascudo e Sílvio Romero, se empenharam na coleta de romances brasileiros. Em sua maioria, a partir do cantar das gentes que encontraram em suas pesquisas. Também há farto material reunido por outros estudiosos em estados e regiões específicas.

Uma das histórias mais difundidas é a de Dom Sebastião, o rei português que desapareceu na batalha de Alcácer-Quibir, também conhecida como Batalha dos Três Reis, em 4 de agosto de 1578.

Os diferentes exemplos evocados a partir dos relatos da Batalha dos Três Reis permitem traçar uma breve síntese das diferentes formas de comunicação envolvidas: 1. relatos orais, incluindo os de testemunhas presenciais; 2. relatos manuscritos circulando em redes regulares de correspondentes; 3. folhetos impressos, incluindo gravuras e mapas e textos em prosa e em verso, relacionados com uma transmissão oral, por via da recitação ou do canto (Belo, 2022, p. 66).

Uma das testemunhas da batalha, Miguel Leitão de Andrada organizou sua *Miscellanea* (Fig. 4), de 1629, onde narrou uma versão mítica da história em forma de romance, intitulado *Puestos están frente a frente*³⁰. Dentre as versões, esta se difundiu por ter sido musicada a três vozes e escrita em partitura:

Fig. 4: Partitura de *Puestos están frente a frente*.

The image shows a page from a musical score with three staves for each system. The lyrics are in Portuguese and are written below the notes. The lyrics are: 'Pues - - - tos es - tan fren - te a fren - te', 'de Se - bas - tia - - - - - no', 'los dos va - le - ro - - - - - sos cam - - - - - pos', 'el Lu - si - - - - - ta - - - - - no el', 'u - no es del Rey Ma - lu - - - - - co o - - - - - tro', 'Lu - si - - - - - ta - - - - - no.'

Últimas páginas da publicação *Miscellanea* (1629), de Miguel Leitão de Andrada. Disponível em <http://purl.pt/14193/3/#/274>. Acesso em 28 jul. 2023.

³⁰ Áudio 4, anexo 1.

Embora sejam conhecidos diversos conjuntos de romances impressos oriundos da Península Ibérica, muitos trazem apenas textos e nenhuma notação musical. Compilados a partir de informantes orais ou mesmo a partir de coletâneas anteriores, muitos registros que se seguiram até meados do século XIX também se limitaram aos textos escritos, trazendo ainda sua fixação textual de forma adaptada (Boto, 2008).

Para nós, interessa reconhecer as incertezas dos registros históricos e mesmo a formação de diversos romances tanto pela via oral quanto pela escrita. Tal problemática nos instiga a compreender como a memória de diversos deles, ainda hoje, mesmo com modificações inevitáveis se levarmos em conta os tantos séculos de sua transmissão oral, estão próximos de narrativas descritas há muitos séculos.

Em geral, as melodias se repetem estrofe após estrofe, dando ritmo à narrativa, mas sem gerar muitas variações melódicas. De curta extensão, há menos preocupação em mantê-las do que em transmitir com máxima fidelidade seus enredos cantados. A distância temporal e a forma como foram registradas não nos permitem conhecê-las com precisão, mas, por meio de seu potencial mnemônico, a música serviu como linha de transmissão e contribuiu para que esta tradição de cantar histórias persistisse. Pela musicalidade e o uso de versos rimados, a memória garantiu a permanência de um vasto repertório, embora não seja possível saber quantos e quais aqui aportaram e quantos foram aqui inventados. “Mas podemos considerar que uma história que é assim aprendida, com ritmo e rima, consegue manter a fidelidade do relato no passar dos tempos” (Vilela, 2013, p. 85).

Um tempo de repertórios próprios, de tramas postas em versos que reverberaram não apenas para um Novo Mundo, mas que povoaram ainda o imaginário de viajantes naturalistas e colonizadores que traziam da Europa suas histórias e expectativas sobre as terras e povos que aqui encontrariam. O imaginário, assim, não é apenas fruto da experiência humana, mas colabora na construção de sentidos e atua diretamente nos desenhos da realidade. De tal amálgama brotaram e brotam em canto, poesia, histórias versadas, romances e outras formas carregadas de memórias construídas, através dos tempos, entre imaginários e fatos, filtragens e resistências, tensões entre culturas hegemônicas e subalternas que se manifestam principalmente na cultura popular.

Nosso vínculo musical com a tradição de narrativas cantadas/narradas ibéricas é evidente ainda em estados do Nordeste, onde muitos romances permanecem na voz de

cantadores e cantadeiras, e onde soam expressões oriundas da tradição árabo-ibérica, como por exemplo na literatura de cordel e em formas da cantoria³¹.

Confiados à viola do cantor e a milhares de folhetos de cordel, que remetem ao alvorecer da imprensa na Europa, Carlos Magno e Roberto do Diabo, Genoveva de Brabante e Marcolfo assumem conotações impensáveis no encontro de uma vasta rede de raças, línguas e tradições culturais diversas, que é o Brasil da idade moderna (Peloso, 2019, p. 6).

Mesmo diversos romances não encontrados nas coleções impressas, mas cantados no Brasil, preservam estruturas de sua origem, como também seu vínculo estreito com o modalismo e com temáticas próprias de um imaginário histórico. As vozes poéticas deste período permeiam, ainda hoje, dezenas de narrativas de histórias cantadas em versos cuja memória ancestral alcança experiências jamais vividas em nosso continente, mas que se fazem presentes pela tradição de cantá-las. Séculos de fantasias misturadas a fatos norteiam ainda hoje um imaginário presente principalmente no sertão brasileiro, em romances e folhetos de cordel.

Para compreender como o Nordeste tornou-se território de determinadas tradições, é preciso considerar que o Brasil não é depositário de qualquer medievalidade europeia, mas da árabo-ibérica. Recorro ao professor e pesquisador Luis Soler, pioneiro na abordagem da cultura moçárabe no sertão brasileiro, que dedicou dois livros ao assunto, *As Raízes Árabes na Tradição Poético-Musical do Sertão Nordestino* (1978) e *Origens Árabes no Folclore do Sertão Brasileiro* (1995), sendo o segundo uma reedição revista e aumentada do primeiro. Soler constatou que:

As influências árabes não se diluíram nas terras ibéricas a ponto de estar deglutidas e descaracterizadas entre os portugueses que colonizaram o Brasil. Ao contrário. Elas predominavam, com nítidos perfis, nos modos e conceito de vida dos luso-colonizadores. Sendo precisamente no sertão brasileiro que conseguiram-se preservar vivas e inteiras, incontaminadas pelos modismos evolutivos que, no Reino, foram-nas encostando em planos cada vez mais recuados (Soler, 1978, p. 18).

Em texto de apresentação para o livro de 1978, Ariano Suassuna chancela o autor:

Entre as várias observações agudas que ele alinha nesse trabalho, encontra-se a suposição de que o caminho através do qual a Música árabe veio roçar

³¹ Em conceito de Idelette Santos (2006), cantoria designa o “conjunto da poesia oral cantada e improvisada segundo modalidades e regras poéticas muito precisas, onde a performance oral condiciona em grande parte a expressão”.

com sua asa de fogo os cantares do nosso Romanceiro, assim como os toques das nossas violas e rabecas, teriam sido o mesmo dos judeus cristãos-novos que para cá vieram, trazendo nas cordas de seus instrumentos e nas de suas gargantas as coplas, xácaras e romances cantados em ladino. Suposição ousada e original, porém não temerária (Suassuna *in* Soler, 1978, p. 11).

Para fundamentar suas teorias, Soler destaca a escrita de outros autores, como Menéndez Pidal, Emílio Garcia Gómez, Adolfo F. Schack e Ortega y Gasset, para exemplificar como a poesia destes territórios está imbricada à poética árabe, seus recursos, formas e práticas declamatórias e improvisadoras por glosadores que refletem a alma dos cantadores deste lado do continente. “O poeta conhecia o sol e o deserto, descrevia as vértebras do camelo, os arbustos das dunas, as rixas sangrentas, os bárbaros festins, a liberdade infinita da miséria e a fome. [...] Em poesia eram cantadas genealogias e era descrita a botânica e a geografia das rotas da areia” (Soler, 1978, p. 31).

Soler realiza ainda diversos levantamentos, suscitando comparações sobre as práticas musicais, como na presença das rabecas, fazendo a primeira referência ao *rabab* (ou *rebab*), que deu origem não apenas ao termo rabeca, como vimos, mas também ao uso de cordas friccionadas na Europa. Mesmo que as rabecas brasileiras sejam inspiradas no formato do violino, o reconhecimento das origens árabes deste instrumento nos aponta ainda outra percepção, tratada anteriormente, sobre como a movência contém atributos de interesse, reconhecimento, interrelação e conseqüentemente, continuidade.

Soler constrói uma abordagem apaixonada e instigante, que merece não apenas reconhecimento, mas o aprofundamento de pesquisas no tema. No entanto, o autor não contempla o vínculo de comunidades nordestinas com os povos originários da região, e consideramos que é preciso admitir que a organologia não é a única resposta para as relações entre instrumentos, mas também sua sonoridade, matérias-primas, práticas sociais mobilizadoras da música e musicalidades. A exemplo, se a posição do pífano (instrumento horizontalizado) é citada por Soler na tratativa de uma ancestralidade árabe³², é importante considerar que tanto os sopros diretos (sem palhetas ou bicos) quanto o bambu (taboca, taquara) também pertencem aos saberes de povos indígenas e africanos. Assim, a sonoridade do pífano é raiz comum entre muitas tradições.

Suassuna reconhece valor no trabalho de Soler a partir de uma percepção sua anterior, citando um disco e algumas fitas cassete a ele presenteados. As fitas,

³² A hipótese de Soler sobre a origem do pífano não tem uma fundamentação clara.

[...] gravadas por Yehuda em Israel, com pessoas velhas do Povo, na maioria mulheres, e todas pertencentes a comunidades que ainda falam esse espanhol-judaico do século XVI que é o ladino, essas têm garra e gume. São cantos ásperos, belos, fortes, meio salmodiados e monocórdicos como um aboio ou um canto árabe (Suassuna *in* Soler, 1978, p. 11).

O pesquisador, no entanto, não acrescenta ao livro ou à sua segunda edição revisada e aumentada nenhuma menção ao aboio, a exemplo de pesquisadores anteriores, referenciais para os estudos das culturas brasileiras, como Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga, que também não tratam o aboio dentro desta perspectiva. No entanto, Mário de Andrade, em seu *Dicionário Musical Brasileiro*, aciona a palavra “arabesco” na descrição sonora do ato de aboiar (Andrade, 1999, p.1), como observa Adriano Mendes:

Ao ouvir uma gravação histórica de um aboio de 1938 colhida pela missão de Andrade, fica evidente o porquê do termo “arabesco” empregado por Mário de Andrade. A melodia contém importantes elementos musicológicos que se assemelham a cultura árabe e a forma de cantar dos Muezins (Mendes, 2015, p. 22).

Câmara Cascudo atesta que a origem oriental lhe parece fora de dúvida: “Amigos que têm ouvido cantos melopaicos na África muçulmana, na Costa do Marfim, afirmam a impressionante semelhança desses gemidos melódicos intermináveis e assombrosos de sugestão” (Cascudo, 1959, p. 29).

O que podemos acrescentar ainda a este assunto é a presença, sobretudo no sertão nordestino, de cristãos novos, marranos oriundos da diáspora sefardita, de negros escravizados e de descendentes dos povos indígenas que ali habitavam e habitam. E que grande parte das pesquisas deixaram de lado o aprofundamento sobre culturas não europeias implicadas na construção da cultura nordestina, por vezes abordando-as como “influências”. No entanto, quando Câmara Cascudo lembra que o canto de trabalho na condução de rebanhos é “de efeito maravilhoso, mas sabidamente popular em todas as regiões de pastorícia do mundo” (Cascudo, 1959, p. 27), podemos perguntar se estas presenças promovem permanências e continuidades por seus sentidos, mesmo os imemoriais, como apontaremos adiante no depoimento do músico Sérgio Santos.

1.4. “Um aboio no pentagrama é um pinguim no Saara”³³

A partitura assumiu, junto ao texto escrito, o principal meio “chancelado” de acessar a história sonora, o que a coloca também no centro das discussões sobre sua eficácia como recurso de fixação. Mas, mais ainda, sobre sua influência na produção da cultura musical para além de sua função primeira e sobre quando este mecanismo encontra musicalidades muito distintas daquelas que a constituíram como linguagem.

Foge ao escopo deste trabalho reconstituir o processo histórico que implicou toda a elaboração da escrita musical. Nos interessa, no entanto, contextualizar brevemente este campo, na medida em que a partitura será objeto aqui analisado.

De forma sintética, no contexto da liturgia cristã podemos dizer que os primeiros procedimentos mnemotécnicos começaram a aparecer no início do século VIII, como meio de auxiliar a memória.

Os neumas, traços flexíveis as inflexões da voz, se prestavam a sugerir globalmente uma atmosfera; poucas marcas, poucos traços eram suficientes para a rememoração. Tratava-se apenas de reconstituir a plenitude de um movimento interior. Os neumas procuravam imitar por dentro o movimento da forma vocal na sua gênese, com sua complexidade latente, seu tempo próprio, sua continuidade necessária (Dufourt, 1997, p. 11).

A partir do século X, a simbiose entre o gesto das palavras cantadas é aos poucos substituída pela mensuração e estruturação de pautas. O desenvolvimento da notação mensurada para o pentagrama gera mudanças paradigmáticas: “A pauta desloca o sistema da figuração gestual. Não são as formas que contam, nem sua significação intrínseca, mas a posição que cada unidade discreta ocupa no sistema de referência” (Dufourt, 1997, p. 12).

Implicada não apenas em processos de produção, mas de aprendizado, a notação ainda permaneceu como modelo misto, junto à improvisação e ao aprendizado oral, por ao menos quatro séculos.

Entre uma experiência vívida, com suas regulações espontâneas, seu poder de memória, suas intuições dinâmicas que prolongam, de alguma forma, os esquemas de ação; de outro, a ordem da composição das relações espaciais, o poder sinalético e combinatório da notação, a exatidão dos esquemas construtivos, em resumo, o regime da quantidade, dos condicionamentos explícitos e das implicações precisas (Dufourt, 1997, p. 12).

³³ Cascudo, 1959, p. 28.

A escrita se desenvolveu na formalização do aprendizado de habilidades, mas a improvisação ainda estava integrada à prática e ao ensino. No período barroco, a notação não contemplava toda a execução musical, e ao intérprete era dada a tarefa de, seguindo determinados princípios, realizar o que não estava grafado. A habilidade pressupunha uma capacidade inventiva e improvisatória do músico (Campbell, 1989, p. 37).

O desenvolvimento da escrita musical após esse período se deu pela necessidade de garantir maior precisão das estruturas rítmicas e frequenciais elaboradas fora da escrita e proporcionou a determinados compositores o compartilhamento de suas obras da forma mais aproximada possível de suas intenções autorais. Tomando como princípio o sistema normativo adotado, em muitos séculos de uso foram incorporados sinais e palavras com determinadas indicações expressivas, efeitos, ações corporais, dentre outros, e, à medida que o tempo avançou, novas figuras gráficas vieram a ser utilizadas. Algumas se estabeleceram, outras pertencem a um glossário específico não convencional, mas, em geral, pretendem representar graficamente o que se espera que o intérprete construa sonoramente, por vezes de maneira mais hermética, noutras, de forma mais aberta.

A partitura tornou-se uma forma quase universal de compartilhamento de toda uma produção musical, tornando-a codependente, mas garantindo a execução de repertórios que seriam dificilmente reproduzíveis de outra maneira. Neste sentido, a notação musical tem imensos méritos. Se, por um lado, este sistema não foi concebido ou não se articulou em uma direção tão ampla, capaz de assegurar o registro de toda a complexidade, um vasto repertório foi, através dele, constituído. Assim como a escrita, que não é capaz de associar plenamente a ela a musicalidade das palavras, parte importante da verbalização, mas é um recurso indiscutivelmente engenhoso. Como exemplo, pela via da partiturização, compositores puderam estruturar obras extensas, com dezenas de vozes distintas para serem interpretadas por grandes grupos, permitindo sua execução sem o recurso da escuta prévia. Podemos dizer que escuta e leitura são mecanismos distintos na construção de uma interpretação, embora possamos tanto acessar a escrita de uma obra que já conhecemos “de ouvido” como também apreendê-la pela via da escrita. A partitura tanto pode servir durante a performance quanto apenas no processo de aprendizado das obras, mas requer um intérprete que a domine enquanto linguagem e tenha intimidade com a obra de seus autores e autoras, uma vez que, mesmo utilizando uma mesma ferramenta, o resultado musical dependerá de quem o lê e transforma mapa em território. Ou, como metaforiza Sandra Loureiro,

[...] aquele pedaço de papel em que há uma composição de signos e que chamamos partitura, está grávido: contém dentro de si um ente dotado de espírito – uma obra musical, com conteúdo e forma determinados, ligada ao contexto cultural em que foi concebida, refletindo também a personalidade e a vida do autor, mediante a marca do estilo (Loureiro, 2001, p. 496).

Uma primeira questão surge quando entendemos que a linguagem musical escrita padronizada, apesar de não ser de origem exclusivamente europeia, se estruturou, estabeleceu-se e foi universalmente difundida a partir da Europa e, mais especificamente, em determinados circuitos de produção cultural. Com ela, signos para uma musicalidade específica não vestem a variegada trama sonora que jorra das aldeias do mundo, com seus temperamentos, ritmos, efeitos vocais e instrumentais.

Ao tratar o aboio em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Câmara Cascudo é categórico quando afirma que “seja como for, o certo é que, rigorosamente, a música polifônica jamais poderá figurar toda a folclórica, sem a desfigurar. Certas canções ficam verdadeiramente contrafeitas na camisa de força do compasso” (Cascudo, 1959, p. 28).

A utilização mais frequente do sistema de notação desenvolvido pela música europeia é questionada em função das limitações impostas pela hierarquia de valores musicais que contempla – alturas e ritmos; pela maneira particular com que esse sistema divide o contínuo temporal e o das frequências, o que provoca, muitas vezes, o ajuste do que é percebido a essa forma de articulação; e pela diferença na sua função – sobretudo prescritiva – em se comparando com a função descritiva da notação etnomusicológica. Seu uso, portanto, foi considerado etnocêntrico na medida em que reduz e traduz o fenômeno sonoro à luz da concepção musical que fundamentou esse sistema de notação (Lucas, 2001, p. 231).

A grafia musical normatizada em culturas ocidentais não contempla a infinidade de possibilidades de gestos que provém da diversidade sonora de inúmeros povos. Sequer é suficiente para contextualizar a “corporalidade” da própria música europeia, que em determinadas circunstâncias demonstra como a leitura pode relativizar a escrita, a exemplo de autores franceses de meados do século XVII, que pressupõem o caráter de desigualdade entre tempos: na *inegalité*, duas notas iguais, por exemplo, duas colcheias, deveriam soar em proporções distintas, sendo a primeira ligeiramente maior do que a segunda³⁴. Renata Pereira cita o trabalho de Robert Donington³⁵, que organiza notas de diversos autores dos séculos XVI ao XVIII sobre o tema, como por exemplo o inglês Roger North, que por volta de 1690,

³⁴ Áudio 8, anexo I.

³⁵ *Baroque Music: Style and Performance*. New York: W. W. Norton, 1982.

explicita: “Em notas curtas, desigualdade dá vida e espírito para o movimento; e não notar é uma boa maneira de obter este efeito”. Michel de Saint Lambert, em tratado de 1702, indica: “Algumas notas são feitas desiguais porque a desigualdade nos dá mais graça, mas nenhuma regra é fechada, porque o gosto julga como fazer o tempo” (Donington *apud* Pereira, 2009, p. 35).

Pavan, Hora e Ray (2016) correlacionam as articulações musicais francesas deste período à língua falada, sugerindo que determinadas variações resultaram em uma musicalidade própria de composição e interpretação, localizada no território francês.

Destarte, valer-se dos recursos de articulação, significa ao mesmo tempo, almejar a pronúncia do instrumento, como se almeja a pronúncia falada, como recurso retórico expressivo. Na cultura musical, em que os instrumentos almejam imitar a voz humana falada e cantada, alguns recursos de expressão são de extrema importância ao cravo, que baseia sua execução na duração dos sons (Pavan, 2016, p. 45).

Não havia indicação para a execução *inégal*, uma vez que este repertório estava dentro de determinada acepção em o caráter “desigual” estava subentendido. Assim, na escolha de um caráter *égal*, a indicação era informada ao intérprete na partitura. Os exemplos abaixo (figuras 5 e 6) mostram duas distintas partes do *Cinquième concert* de François Couperin (1668-1733), da obra *Les Goûts-réunis*. No Prelúdio³⁶, há apenas uma indicação de que a obra deve ser executada graciosamente. Já na *Allemande*, há indicação de execução “alegre, e com colcheias iguais”³⁷.

Fig. 5: Prelúdio. *Cinquième concert* da obra *Les Goûts-réunis*, de François Couperin (1668-1773).



Fonte: Disponível em <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/29449/oefc> Acesso em 28 jul. 2023.

³⁶ Áudio 9, anexo I.

³⁷ Idem.

Fig. 6: Allemande. *Cinquième concert* da obra *Les Goûts-réunis*, de François Couperin(1668-1773).



Fonte: Disponível em <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/29449/oefc> Acesso em 28 jul. 2023.

Diversos tratados históricos aportam questões pertinentes à relação música e escrita que ultrapassam formas de execução de notas *inégaies*. A pesquisadora Patricia Ranum afirma que, embora discussões de notas *inégaies* apareçam em muitos tratados instrumentais, textos direcionados aos cantores raramente mencionam esta convenção rítmica. A autora compartilha afirmações de Bacilly, Grimarest, Olivet, dentre outras fontes literárias que sugeriam que os cantores não deveriam distorcer a poesia para encaixar na notação musical, mas ajustar a notação conforme as palavras. Em qualquer colaboração musical entre cantores e instrumentistas, os primeiros traduziriam os ritmos da notação musical em padrões da fala, enquanto os últimos deveriam imitar o fraseado dos cantores, com as arcadas, dedos e golpes de língua (Ranum, 2001).

Notamos que teóricos e compositores tinham a preocupação de orientar cantores e instrumentistas para que as obras fossem interpretadas segundo gostos e características particulares. E que, ao longo do tempo, muitos pesquisadores se dedicaram a conhecer com profundidade este repertório para interpretá-lo segundo convenções e estilos.

A relação entre a partitura e a linguagem da música de concerto tornou-se intrínseca e comumente se entrelaça inclusive ao ato de compor. E, exatamente por ser a partitura uma forma limitada para registrar a diversidade musical oriunda de culturas distantes, diversos conteúdos precisaram ser adaptados para “caber” nas linhas e espaços do pentagrama e em signos rítmicos ajustados, acrescentando ainda que na maior parte deste ato os transcritores optaram por uma

simplificação da escrita, com ritmos menos quebrados³⁸ e uma afinação arbitrária de temperamento igual, o que ocorreu inclusive com a música europeia de tradição oral.

[...] a infidelidade com que foram transcritos os cantos primitivos por etnólogos e viajantes. A transcrição de tais cantos para a linguagem escrita acarreta verdadeira poda, despojados que ficam de inúmeros atributos determinados pela música e pelas condições prosódicas e estruturais da língua (entonação, acentos melódicos, fenômenos de redobro e de expressividade etc.) (Spina, 1982, p. 4).

Se por um lado a partitura solucionou a dificuldade dos registros sonoros, por outro foi incapaz de representar graficamente a diversidade sonora que se ouve. Como resultado, temos hoje acesso a uma vasta produção musical histórica e, mesmo sem indicações precisas, a partitura pode nos trazer uma ideia de como soava. No entanto, ao lermos estes escritos “apenas” baseados em sua grafia, sem familiaridade com o contexto, caímos numa interpretação distanciada do repertório.

No Brasil, por questões históricas, o registro em partitura de uma imensa porção de nosso repertório transcrito da oralidade seguiu modelos europeus sobre o campo das culturas populares. E, até recentemente, era a estes modelos que se recorria em estudos e análises neste campo.

Como exemplo, trazemos os escritos de Aires da Mata Machado (1909-1985), filólogo e etnólogo que em 1943 publicou *O Negro e o Garimpo em Minas Gerais*, fruto de suas pesquisas na região de Diamantina. O livro traz um importante registro de 65 cantigas entoadas por descendentes de escravizados do trabalho da mineração. Chamados *vissungos*, os cantos foram anotados por ele em condições controversas (Giovannini Junior, 2012)³⁹, mas serviram como importante referência para os estudos, principalmente de linguística, sobre a cultura bantu na região de garimpo em Diamantina. Aires, em visita ao povoado de São João da Chapada, em 1928, fez anotações sobre ideias centrais a respeito do sentido de cada um, apontadas como fundamentos pelo autor.

Cantados para ele por alguns informantes, os registros, anotados em partitura com a colaboração de Araújo Sobrinho, nos dão ideia de como esta forma de grafia musical, apesar de ser um recurso disponível por eles naquele momento, acarretou perdas, pois não foi capaz

³⁸ O termo é comumente utilizado na área da música quando, na perspectiva de que a grafia rítmica obedece a uma lógica de divisão em frações, estas não se organizam em tempos de igual valor, dando a ideia de que as partes (frações) apresentam quebras em partes variadas (ex: ao invés de 4+4, 1+2+2+1+2).

³⁹ O pesquisador Oswaldo Giovannini Junior relata que Aires da Mata revelou ao jornal *Estado de Minas* (1985) que um dos informantes, Roseno, havia perdido sua pequena filha e necessitava de recursos para o funeral. Assim, Aires prestou auxílio financeiro em troca dos cantos entoados por Roseno.

de representar as nuances da oralidade que podemos ouvir nos poucos registros sonoros da época, a exemplo das gravações de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, feitas em 1944⁴⁰, ambos objeto de análise da pesquisadora Andréa Albuquerque Adour da Camara: “Na busca de contornos, os registros não denotam a importância das pausas, ausências, silêncios e tampouco traduzem a voz e seus modos de vigência; elementos que não podem ser negligenciados, pois estabelecem sentido” (Camara, 2013, p. 8).

O próprio Aires afirma no livro que as melodias eram “incertas”, muito mais próximas da fala do que do canto. No entanto, o uso de figuras rítmicas em igual proporção (com recorrente uso de fermatas para dar ideia de um tempo mais flutuante) e as notas dispostas no pentagrama, em escalas fixas, sem maior detalhamento, acabaram gerando uma ideia reduzida da elaboração destes cantos.

Parece-me evidente, entretanto, que essa complexidade não decorre de um processo composicional segundo os moldes europeus, mas sim do próprio cantar. Muito desse aspecto deve-se ao papel do cantor, cujo improviso parece ser constitutivo do fazer criativo, e pelo qual são realizados acréscimos, omissões e repetições de palavras ou até de sílabas, além de variados recursos vocais. As ênfases interpretativas (ataques glotais, tenutas, acentos, acelerandos e retardandos), sugeridas pelo texto, interferem diretamente na melodia e no ritmo (Camara, 2013, p. 72-73).

Se cada canto traz ainda um conjunto de sentidos, um fundamento, as vozes das pessoas negras que viviam na região carregavam mais do que uma presença linguística e o retrato de um cantar. Os cantos revelavam operações sociais, formas de relação com o trabalho, com seus mortos, a natureza e um coletivo cujo cantar é pertencente.

Andrea Adour da Camara (2013) analisa algumas das partituras de Aires, comparando as anotações de “Padre Nosso” (fig. 7) com o registro sonoro⁴¹ feito por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo na mesma região. Para melhor compreensão, o anexo 1 desta tese traz ambas as melodias, sendo a primeira interpretada por Geraldo Filme no disco *O Canto dos Escravos* (Gravadora Eldorado, 1982)⁴².

Mesmo que os informantes não sejam os mesmos, é possível reconhecer na transcrição de Andrea (fig. 8), feita com auxílio do software Praat, que “numa observação superficial [...]”

⁴⁰ Os registros foram feitos em colaboração com o musicólogo Alan Lomax, do America Folklife Center da Library of Congress, local onde hoje estão guardados os originais.

⁴¹ Áudio X, anexo I

⁴² Áudio 11, anexo 1.

já fica patente que alguma simplificação do ritmo deve ter ocorrido no exemplo de Aires, decorrente da já mencionada metodologia utilizada em sua publicação” (Camara, 2013, p 75).

Fig. 7: Canto nº 1, de Aires.

N.º 1

solo

Oté Pade-Nosio cum Ave-Maria, securo cameraqui t'Ange
nanzambê, ai ô... Aiô!... t'Anga nanzambê, ai-ô!... ê calunga qui
tom'osse-má, ê calunga qui tom'Anzam-bi, ai-ô!...

Fonte: Machado Filho, 1985, p. 97.

Fig. 8: Canto 2 A1, de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo.

♩ = 76 *♩ = 112*

1 Oi Pa-de-Nos-so cum A-ve-Ma-ri-a, se-cu-ro ca-me-ra qui
5 tom'-an-zam-bi dê Ô Pa-de-No-so cum
11 A-ve-Ma-ri-a, se-cu-ro ca-me-ra qui tom'-an-zam-bi-dê
15 Au-ê iê iê ei (ia)-na-gom-bê Ô
♩ = 96 *rit.*
20 ca-lun-ga to m'o_as-se-má Ô ca-lun-ga tom'-an-zam-bê iai-ê

Fonte: Camara, 2013 (transcrição de Andrea Adour da Camara).

A partitura era, ao mesmo tempo, uma solução e um problema para os viajantes e pesquisadores do passado, quando esta era a única maneira de registro do conteúdo sonoro que lhes interessava. E é de se lamentar que, comumente, grande parte do repertório anotado não tem sequer uma partitura, mas tão somente os textos que foram cantados e eventuais anotações sobre suas performances – como vemos em diversos compêndios de romances.

Analogamente, Segismundo Spina trata a palavra escrita como limitadora de “valores tonais, metalinguísticos [...], pois todo aquele tesouro de matizes emocionais que acompanhavam a língua falada primitiva foi aos poucos devorado pela palavra fria e intelectualizada do texto escrito” (Spina, 1982, p. 7).

É também o que observamos em dialetos e sotaques, que explicitam a imensa diversidade de formas de falar uma mesma palavra ou mesmo de seus possíveis significados. Comparativamente, a escrita musical mais difundida (partitura) é também um sistema incapaz de fixar nuances da oralidade, por vezes tão fortes quanto os sons que encontram símbolos já sistematizados pela escrita. Resulta em um empobrecimento do objeto transcrito e a consequente percepção de simplismo e desqualificação intelectual, sob um valor simbólico, portanto não palpável, de uma suposta superioridade do saber escrito sobre o saber oral.

Também por este mecanismo, a oralidade foi posta, na narrativa comum da história da música, como um lugar de menor elaboração, se comparada à composição que nasce já com o suporte da partitura. Nossa provocação está em questionar tal perspectiva tendo em vista que é exatamente a partitura que possui limites de grafia. Tomamos emprestadas as palavras de José Jorge de Carvalho, que discorre sobre as representações etnográficas, para abordar problemáticas semelhantes na escrita musical:

Na tradução da língua oral, popular ou nativa, para a escrita acadêmica, o “informante” traduzido (um sujeito qual objeto) na maioria das vezes tem estado inteiramente indefeso e desprotegido diante do tradutor. Para caracterizar o modelo mais comum da tradução etnográfica, que ainda segue uma herança teórico-política que pode ser chamada de neocolonial, vale adaptar uma expressão de Pierre Bourdieu e reconhecer que frequentemente o etnógrafo-tradutor tem desapropriado o nativo do seu capital linguístico e expressivo (Carvalho, 2002, p. 3).

Neste caso, a narrativa que se faz pelo caminho etnográfico espelha a narrativa etnomusicológica transcrita em partitura, que até bem pouco tempo atrás discorria sobre origens “anônimas” e estava restrita ao registro de locais e data, mas com raro detalhamento sobre a pessoa que cantou/tocou/narrou e seu contexto. Além de toda a problemática sobre a limitação da partitura, já citada. Esta realidade tem se transformado, tanto por mudanças na compreensão de pesquisadores e sujeitos da pesquisa quanto pela facilitação de acesso a formas de registro que ultrapassam a grafia musical, como gravadores portáteis e equipamentos de filmagem. Mas o que nos alcança ainda é um problema histórico que afeta radicalmente a valoração de saberes constituídos em caminhos de oralidade.

Por fim, ocorre na maior parte dos registros da oralidade uma ideia de fixação, em que a performance é dinâmica, além de permitir a inventiva de improvisos. Assim, trovas de cantos de trabalho, repentes, narrativas, dentre tantas, quando escritas, são retratos que na verdade não traduzem a prática de performance.

2. PARECE A INVENTIVA, SEU ZEZIN!

2.1. Estado de Poesia

Mas o pobre vê na estrada
O orvalho beijando a flor
Vê de perto o galo campina
Que quando canta, muda de cor

Vai molhando os pés no riacho
Que água fresca, Nosso Senhor
Vai olhando coisa a grané
Coisas que, pra mode ver
O cristão tem que andar a pé
(Teixeira; Gonzaga, 1950)⁴³

Seja pela coletividade ou individualidade, a experiência poética nasce e se alimenta radicalmente das experiências da vida. Também, na perspectiva de um olhar poético sobre as coisas, constituímos uma disposição para o que experimentamos, a forma como geramos sentidos e emoções, como constituímos memórias e saberes.

Neste processo podemos encontrar diversas forças que implicaram e implicam, para além da formação primeira de grupos culturais, fenômenos de segregação, condições econômicas, territoriais, migrações, sincretismos, aculturações etc. Neste meandro temporal, as expressões da cultura se modificam em dinâmica constante, mas carregam consigo um conteúdo que “insiste” em se mover, sustentando laços com o passado e o futuro.

Este é um ponto fundamental neste trabalho: a perspectiva de construção cultural sempre a partir de algo existente e que, desde os primórdios, se constituiu em gesto, som, tempo e experiência sensível. Estados de poesia que deram à própria existência melodia, ritmo, conteúdo, forma e fundamento. “Coisas que, pra mode ver, o cristão tem que andar a pé”.

Em *Na Madrugada das Formas Poéticas* (1982), Segismundo Spina apresenta uma síntese de seus estudos e reflexões sobre uma possível morfologia para as formas tradicionais da poesia. Antes de se deter em estruturas próprias da criação poética, Spina nos leva por um sutil e apaixonado caminho de compreensão sobre a gênese de formas que, antes de se darem a conhecer por nós estruturadas em papel ou pela memória, se constituíram em expressões da

⁴³ Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, *Estrada de Canindé*. RCA Victor 80-0744 (matriz S-092815), 1951. Ver: Áudio 12, anexo 1.

alma-corpo humana. “O homem, antes de chegar à etapa em que forma ideias universais, forma ideias imaginárias...; antes que possa articular, canta; antes que fale em prosa, fala em verso; antes de usar termos técnicos, usa metáforas”, destaca o autor em epígrafe⁴⁴.

A relevância da racionalidade humana em detrimento de todo o “resto” nos distanciou do sentido de pertencimento ao comum da natureza, onde movimentos atuam como força/forma de toda nossa corporalidade, desde o funcionamento de estruturas biológicas às nossas emoções e gestos de corpos individuais e coletivos.

A relevância que Spina dá à música, no entanto, nos alimenta a investigação sobre como a musicalidade organiza nossas expressões desde o primeiro sopro de vida, assim como também é a natureza, em que ritmo, tempo e comunicação já constituem intrinsecamente a existência. As ondas batem em ritmo, têm densidade espumosa ou translúcida, a depender da maré, da lua, do oceano em que habitam. Os rios correm, ora calmos e profundos, do borbulho primeiro das nascentes às grandes cachoeiras e corredeiras. Tudo tem seu tempo, ciclos de expansão e contração, musicalidade. A música, quando abordada pelo autor, não é vista como um produto, mas como gesto sonoro traduzido de corpos que dançam – expandem e contraem.

Kristoff Silva (2020), em tese que versa sobre processos de musicalização através da canção popular brasileira, faz uso da ideia taoista como imagem que se assemelha à abordagem de Luiz Tatit para uma semiótica tensiva da canção:

Sem abrir uma longa explanação sobre o Tao, trouxe esta aproximação por observar que em ambos os domínios o entendimento é dinâmico, inseparável das noções de: direção, de movimento (de expansão e contração), complementaridade, quantidade, ciclo. Todas estas se fazem presentes também no domínio da Semiótica Tensiva. São duas propostas de abordagem que operam com o tempo e com sinais de aumento e diminuição, possibilitando abordar diferentes grandezas até simultaneamente, a depender da perspectiva escolhida para a análise. Ambos os sistemas operacionais realmente possuem maleabilidade suficiente para serem aplicados aos mais diversos objetos de análise. [...] Pode ser chamado de “o passo do *yang* ao *yin*”. Este está na transição da ideia à forma, ou ainda, é o plano em que se percebe a manifestação da ideia (ou força) na forma. Este plano humano é também o plano do sentimento, o que nos devolve àquela questão de que tudo que entra no nosso “campo perceptivo” só o faz por apresentar algum valor afetivo, alguma intensidade, ou ainda, alguma tonicidade analítica. É o plano de maior interesse desta pesquisa, pois está intimamente ligado à percepção e à presença, como uma existência acentuada (Silva, 2020, p. 103-104).

⁴⁴ Benedetto Croce, *The Philosophy of Giambattista Vico*, London, 1913, p. 48 (*apud* Spina, 1982).

Expansão e contração, princípios fundamentais para o pensamento taoista, correspondem aos ciclos de “nascimento, crescimento, desenvolvimento, colheita e armazenamento de todas as coisas” (Wang, 2001, p. 49) presentes na natureza, incluindo a humana, que respira, pulsa, circula, digere e expele, articula pela expansão e contração muscular, pisca, dorme, acorda, princípios de movimento e intensidade, ciclo temporal, forma, Criativo⁴⁵ que se faz forma-estrutura poética.

É nesse olhar de Spina que a dimensão da oralidade se amplia como princípio, mas também como *locus* de elaboração artística, norteadora de uma construção cultural que, no decorrer do tempo, a colocou em segundo plano nos sistemas de elaboração. O autor defende que neste corpo, onde são inscritos os saberes que pela oralidade se movem, reside a gênese das formas estruturais da dança, da música e, conseqüentemente, da poesia. Ou tudo já era poesia, quando não há uma hierarquia sobre as dimensões da experiência e expressões da vida. Segundo Peter Burke:

A poesia tivera essa ação viva entre os hebreus, os gregos e os povos do norte em tempos remotos. A poesia era tida como divina. Era um “tesouro da vida” (*Schatz des Lebens*), isto é, tinha funções práticas. Herder chegou a sugerir que a verdadeira poesia faz parte de um modo de vida particular, que seria descrito posteriormente como “comunidade orgânica” (Burke, 2010, p. 27).

Hampaté Bâ nos amplia a dimensão da palavra, na qual as narrativas integram um conjunto de oralidades que constituem ao mesmo tempo diversas camadas da vida, como a construção de conhecimentos, a espiritualidade, a diversão, as compressões sobre o mundo materializado, o vínculo com a história. Palavra pela força transformadora, como ação, que se constitui em som com seus cantos, ritmos, vibrações, alma corpórea.

Assim como a fala divina de Maa Ngala animou as forças cósmicas que dormiam, estáticas, em Maa, assim também a fala humana anima, coloca em movimento e suscita as forças que estão estáticas nas coisas. Mas para que a fala produza um efeito total, as palavras devem ser entoadas ritmicamente, porque o movimento precisa de ritmo, estando ele próprio fundamentado no segredo dos números. A fala deve reproduzir o vaivém que é a essência do ritmo. [...] Nas canções rituais e nas fórmulas encantatórias, a fala é, portanto, a materialização da cadência. E se é considerada como tendo o poder de agir sobre os espíritos, é porque sua harmonia cria movimentos, movimentos que geram forças, forças que agem sobre os espíritos que são, por sua vez, as potências da ação (Hampaté Bâ, 2010, p. 173-174).

⁴⁵ Para a filosofia tradicional chinesa, o Criativo é a máxima expansão (energia) que leva à contração, transmutando-se em forma (partícula).

Não faz a oralidade nascer a escrita, tanto no decorrer dos séculos como no próprio indivíduo? Os primeiros arquivos ou bibliotecas do mundo foram o cérebro dos homens. Antes de colocar seus pensamentos no papel, o escritor ou o estudioso mantém um diálogo secreto consigo mesmo. Antes de escrever um relato, o homem recorda os fatos tal como lhe foram narrados ou, no caso de experiência própria, tal como ele mesmo os narra (Hampaté Bâ, 2010, p. 168).

Será possível viver experiências sem tocá-las? Imaginar os pés no riacho nos dá a dimensão do frescor e de seu som borbulhante, que percebemos em sensação corpórea?

As palavras determinam nosso pensamento porque não pensamos com pensamentos, mas com palavras, não pensamos a partir de uma suposta genialidade ou inteligência, mas a partir de nossas palavras. E pensar não é somente “raciocinar” ou “calcular” ou “argumentar”, como nos tem sido ensinado algumas vezes, mas é sobretudo dar sentido ao que somos e ao que nos acontece. [...] A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca (Bondía, 2002, p. 21).

Mas, talvez possamos supor que a imaginação também nos atravesse como experiência poética. Se não vivemos determinadas experiências, podemos gerar uma experiência de imaginação capaz de mover sentidos e sentires, mesmo que distintos do que a realidade nos oferece. A imaginação torna-se território próprio de experiências poéticas que, mescladas aos fatos da vida, alimentam suas narrativas de “possibilidades”.

Neste momento retornamos à “Estrada de Canindé”, canção de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga gravada em 1951, para iluminar nossa perspectiva sobre estados de poesia em que só a experiência sensível pode nos colocar, territórios poéticos por onde é preciso trilhar para então compartilhar, alimentando imaginários. Experiência humana inscrita em corpos, prática da oralidade na formação de uma poética narrativa cancional brasileira – recorte de nossa investigação—, que se expressa não apenas em texto, mas em formas e fórmulas sonoras como parte do discurso poético. “Estado de poesia é um estado alterado de dentro para fora”, disse Chico César⁴⁶ ao nomear um de seus discos. E completa: “É como vi meu estado de origem e como me vi”. Tomando emprestadas as palavras de Chico César, acrescentamos: Estado de origem poética. Gênese em movimento espiralar.

⁴⁶ Em entrevista a Dominique Dreyfus para texto de divulgação do disco. O texto na íntegra pode ser lido em: <https://chicocesar.com.br/estado-de-poesia/> Acesso em 26 dez. 2023.

Se outrora o pão fora compartilhado entre tantos, as migalhas dispostas à mesa são experiência encarnada que nos conecta ao que “veio antes”, mobiliza interesses, reconhecimento, interrelação e continuidade: Movência⁴⁷.

El relato oral es móvil [...] Es un medio de transmisión de conocimientos que en mayor o menor grado vehicula una carga subjetiva, la que incluye los fermentos que permitieron al mito cambiar de máscara, responder a las nuevas situaciones (Colombres, 1998, p. 139).

Sérgio Santos, músico negro mineiro, é compositor e intérprete, reconhecido e admirado como cancionista e cantor. Recuperamos uma publicação feita em sua rede social Facebook em 2015, que ilustra nossa intenção de abordar formas de movência reveladas de maneiras tão sutis e profundas:

No dia 21 de junho, eu publiquei aqui na minha *time-line* (vocês podem conferir 5 *posts* abaixo), um vídeo⁴⁸ com a música dos Baka Gbiné, um povo pigmeu das florestas de CAMARÕES na África. Vou colar aqui o texto desse meu post:

“Ouvindo e vendo esse vídeo me veio uma sensação clara de que a música que busco fazer, de alguma maneira, por algum motivo, esbarra na música que fazem esses pigmeus. Uma boa parte do que ouço dentro da cabeça tem alguma conexão com a pulsação dos Baka Gbiné. Esse pulso, a percussão na árvore, os pés arrastando no chão, o canto atravessando o violão reto, o sentido do canto coletivo: isso tudo me representa. Em algum momento, já fui um Baka. Há algo aí, que não sei dizer o que é, que me aproximou do motivo real da música”.

Pois bem, ontem eu tive a resposta na lata daquilo que eu não sabia dizer o que é, e agora sei. Fui procurado há uns 5 meses por uma instituição chamada African Ancestry, que realizou testes de DNA pelo Brasil afora, para identificar a ancestralidade africana de algumas pessoas que eles escolheram. Fui uma delas. Caso houvesse essa ancestralidade, o teste indicaria de que país e de que região africana viriam os ancestrais do testado. É um teste caro e extremamente preciso. Pois bem, nem me lembrava mais disso, e ontem, dia 6 de agosto, esse resultado que eu desconhecia me foi entregue. E de onde vem a minha ancestralidade? DE CAMARÕES, da terra dos Baka!!!! O motivo que eu não sabia dizer qual é da minha identificação com o vídeo dos Baka, agora pra mim é cristalino: é daí que eu venho!!! De verdade, verdade científica!!! É atávico!!! E agora, com 100% de comprovação!!! Meu DNA tem 100% de similaridade sequencial com o DNA do povo Tikar, de Camarões. A chance de erro é zero! Na verdade não venho dos Baka como os do vídeo, mas dos Tikar. Os Baka são pigmeus. É ruim de um negão (SIM, AGORA SOU 100% NEGÃO!!!) de 1,90m querer vir de pigmeus. Mas os Tikar são vizinhos colaterais dos Baka, estão colados

⁴⁷ O termo movência é tratado na obra de Paul Zumthor e Colombres a partir de entendimentos comuns sobre a natureza da voz poética. Para o aprofundamento no tema sugerimos a leitura destes autores, em especial: Zumthor (2001, 2010) e Colombres (1998).

⁴⁸ O vídeo citado por Sérgio pode ser acessado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=Q1qaUALAVjc> Acesso em 26 dez. 2023.

pelas mesmas florestas camaronesas, e pelo mesmo som que me hipnotizou!!! Isto tudo está escrito no meu DNA e foi ele que vibrou junto com o som! E eu não sabia de nada disso antes do resultado do teste que me foi entregue ontem. Só que eu não sabia, mas de alguma forma intuitiva eu sabia! Isso só me mostra que nunca devemos desprezar as intuições e os sentimentos de identidade que às vezes nos parecem difusos e estranhos. Eles sempre têm algum traço de ligação com aquilo que somos. Nesse meu caso, uma ligação oculta, mas profunda. Mais profundo que o DNA, é literalmente impossível. Saca aquela estória de todos terem um pezinho na África? Pois é, agora eu sei que tenho os dois!!! Agora sei porque a pulsação do vídeo dos Baka se conecta com a música que tenho na cabeça. Porque está na cabeça e no sangue! E isso para mim é muito emocionante! VIVAAA!!! (Santos, 2015).

Sua emoção, compartilhada aqui para além da situação narrada, expressa como nossa alma se organiza através das experiências culturais. E, por que não dizer, as experiências de prazer e dor diante da beleza, do assombro, do novo ou do velho para nós. Muito mais do que fazedores de cultura, somos moldados em nossa percepção, nosso modo de ser, sentir e mesmo racionalizar, a partir das experiências sensíveis e poéticas da vida. Não podemos conceber apenas que expressamos uma cultura, mas que nossa expressão é moldada pela forma com que a cultura nos constituiu, como via de mão dupla. E produzimos conhecimento a partir dessa experiência do ser, dos aviões ao carro de bois.

O próprio vídeo dos Baka Gbiné nos levaria a uma série de análises sobre a elaboração de sua música, polirrítmica, agregadora de tantos participantes e componentes, como a imensa árvore percutida. A tecnologia de construção de seus instrumentos, a dança, o pouco que é possível observar sem conhecer a língua, a cultura dos Baka Gbiné e o contexto da produção deste vídeo denotam a elaboração de sua música. Se para nossos ouvidos organizados em semínimas e colcheias as polirritmias se apresentam como estruturas complexas, precisamos reconhecer como a “orquestra” dos Baka Gbiné ressalta a inventividade de povos e comunidades que, ao invés de consumirem, ou de se limitarem ao consumo cultural, criam continuamente. Entendemos que não é somente a cultura que expressa o sujeito, mas é também ela que o determina, em um movimento espiralar tanto individual quanto comunitário.

Podemos empregar tais ideias ao nosso cantador Elomar, reconhecendo fragmentos (substanciais) de experiências que lhe atravessaram e se fixaram de tal forma que transfiguraram em sua obra:

Eu sou um brasileiro que veio da Ibéria. Meu gene veio de lá. Quando eu ouvi pela primeira vez Robert de Visé, Don Luis de Millan, essas peças que ouvi, aquilo me... era... eu disse: eu sou isso, eu sou daí! Aquilo me encantava tanto

que você vê, dentro da minha música você sente bonitas passagens que você fala: não é de hoje. Eu não sou daqui, eu sou desse tempo aí⁴⁹.

É relevante destacar que a experiência que lhe alcança está próxima, mas vinculada a tradições de longa duração. Um passado que nutre o que nos atravessa no presente:

Eu fui criado, Letícia, desde criancinha, ouvindo mil histórias. Medievais, histórias de castelos, rainhas reis, donzelas trancafiadas em torres, cavaleiros andantes, libertadores de donzelas adormecidas que matavam dragões para libertar as donzelas. Essas histórias quem me contava era minha mãe, meu pai, meus avós e a peãozada lá de casa. Tinha cada um que narrava... Conheci um Tropeiro chamado João de Carrin. Ele parava com a tropa lá em casa no São Joaquim, era a alegria minha e de meus irmãos. Que ele ia contar as histórias dos reis, tomadas de castelo, cavaleiros mancos. Eita que era um sonho ouvir todas aquelas narrativas, dos contos, do romanceiro medieval, ficou desde minha alma, hoje reflete nas minhas canções e nas minhas óperas⁵⁰.

Ele se refere às narrativas que ouviu ainda menino, pela voz de seus parentes próximos e outros narradores. Dentre eles, João de Carrin o impressionara tanto que Elomar está finalizando uma trilogia de roteiros para cinema, visando a realização de três médias produções. Intitulada *João de Carrin Me Contou*, as histórias são autônomas. “Todas três são bem surrealistas, assim, dentro do realismo fantástico, que é meu território. É o trágico, o épico e tudo banhado, mergulhado no realismo fantástico. Nas coisas do Sertão profundo”⁵¹.

O épico e o trágico se misturam para constituir a verve de sua obra: “trabalhando o épico, não consigo vê-lo como narrativa festiva, como se ele fosse proclamado pela boca de uma das Vitórias de Samotrácia, [...] eu vejo o épico com uma certa tragicidade” (Elomar Figueira Mello *apud* Guerreiro, 2007, p. 293).

Dentre as narrativas de *João Carrin Me Contou*, está *João Suspirante*, “a história de um meninozinho novo, pobrezinho, do campo, que nasceu com som da viola dentro da alma, é um violeiro de ponta [...] e sonhou em tocar para o rei”⁵². Podemos relacionar livremente a história do menino[zinho] à do autor, que desde pequeno já vislumbrava o fazer musical, inspirado pelos cantadores e tocadores que via na igreja, nas feiras e folias do sertão, mas que também reconhece que sua música é dom de Deus. O compositor é ainda intercessão entre os cantares de Zé Krau e o hinário da Igreja Batista, tradição familiar por parte de sua mãe:

⁴⁹ Diálogo informal entre Elomar e a autora, em 2023.

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ *Idem.*

⁵² *Idem.*

Me encantou demais, porque eu, quando eu era novo ainda, minha mãe me levava para a Igreja Batista. E lá eu ouvia os hinos sacros do cantor cristão. Melodias lindas demais. Sem entender textos nem nada. Eu me lembro que tinha um hino que até hoje eu canto. Quando Lutero, reformista alemão, Martinho Lutero, foi trancafiado na torre do castelo de Wartburg na Alemanha e o Imperador Carlos V editou a Dieta de Worms. Ele lá, trancafiado, ele compôs uma canção, ele era um grande compositor. Uma canção chama Castelo Forte. Olha que melodia medieval renascentista linda, Lelé:

[cantarolando]

Castelo forte é nosso Deus, espada e bom escudo.
Com seu poder defende os seus, em todo transe agudo
Com fúria pertinaz persegue Satanás
Com artimanhas tais e astúcias tão cruéis
Que iguais não há na Terra
Sim que a palavra ficará
Estamos convencidos... Por aí vai⁵³.

Ele remete a *Castelo Forte (Ein feste Burg ist unser Gott)*⁵⁴, hino composto por Martinho Lutero em 1529, como música “medieval renascentista”. Estudioso desta tradição, Elomar a identifica na beleza de uma musicalidade de outrora. Em certa medida, não deixa perceber, das primeiras canções do hinário luterano, um vínculo com tradições mais antigas da oralidade.

Na concepção de Lutero, a música adequada para a liturgia seria a que contivesse os seguintes princípios: em primeiro plano, que fosse um meio de louvor e adoração a Deus; a seguir, instrumento auxiliar à devoção e piedade do cristão e ainda elemento eficaz na educação cristã e na propagação do evangelho. Em razão desse ponto de vista didático, Lutero rearranjou o canto, com texto inserido em melodias antigas e populares, a fim de que a participação fosse mais íntima e pessoal (Frederico, 1998, s. p.).

Elomar se identifica com a estética dos hinos, mas a tradição religiosa o alimenta de um senso maior e mais profundo. Deus não está representado em suas composições, mas é a própria justificativa de existência de sua obra. Elomar compõe para e por Deus, é instrumento de Suas mãos, uma perspectiva que traz de si mesmo e que alimenta cotidianamente em suas orações. O fascínio pelo sagrado está presente em toda sua obra, inclusive em peças instrumentais. Princípios de fé que espelham um autor absolutamente conectado com suas crenças, apreendidas nas experiências de vida e em sua relação intrínseca com o protestantismo, religião que herdou da família materna. “Conversar com Deus é dialogar com

⁵³ *Idem.*

⁵⁴ Áudio 13, anexo 1

a poesia; é dizer o sagrado de forma poética; é apreender a linguagem como morada do ser; é estar vigilante e atento à epifania da natureza. O poema, então, é um chamado que se faz para acordar o homem, para despertá-lo” (Guerreiro, 2007, p. 35).

Eu ouvi muitas histórias. Presenciei muitos relatos. Vi meus parentes, os que eu não conheci, quando eu nasci, eles já tinham viajado para o céu. Meus tetravôs, meu tataravô Vital Correia de Mello. Minha tetravó que é Zinha, ô povo... Povo lindo. Os parentes meus, meus ancestrais lá de longe, desde a península ibérica, né? quando eu tive em Portugal pela primeira vez eu fui à Torre do Tombo e lá fui buscar as origens de meu povo, ver meu povo, os Oliveira, os Figueira e os Gusman [Gusmão]. Que vieram do Rei de Castela, eram príncipes, guerreiros que iam na frente das batalhas, e grandes matadores de leões, olha que coisa mais bonita, não é? Pois bem, então essa inventiva minha, grande parte dela eu vi de meus ancestrais que eu não conheci⁵⁵.

Comumente Elomar utiliza a palavra “inventiva”, que aprendeu com Du Poço Rico, para referir-se ao seu território criativo, onde borbulham as fontes de imaginários, lembranças, ideias, conceitos e parâmetros estéticos, morais e espirituais.

E quando ele terminava de contar aquela história, ele falava, parece a inventiva, Seu Zezin, coisa da inventiva! Inventiva é isso, de invento, inventar. Eu tenho a inventiva poética, musical. Uma inventiva das narrativas, de contos, de romances, de histórias que eu invento, que vem na minha mente, que vem na verve, né?⁵⁶

Termo consagrado pela arte da oratória em Quintiliano, elaborado a partir de um entendimento menos intuitivo do que a inventiva, a *inventio* representa a gama de conteúdos a serem dispostos (*dispositio*), escolhidos pelo autor por serem favoráveis à eloquência de determinado discurso⁵⁷. No barroco, a *inventio* foi traduzida dentro do campo da música em elementos que comporiam uma obra a partir de sua intenção, considerando texto e subtextos. Como pressuposto, escolhas de tonalidades, tipologia vocal, instrumentação, elementos rítmicos e melódicos que deveriam, pelas estratégias da retórica, ser adequados para servir à palavra e conseqüentemente afetar a alma humana.

Em um princípio composicional, as constituintes da *inventio*, pouco a pouco canonizadas ao longo de mais de um século, em suas primeiras argumentações consistiam em

⁵⁵ Diálogo informal entre Elomar e a autora, em 2023.

⁵⁶ *Idem*.

⁵⁷ Para um mergulho aprofundado no tema sugerimos os estudos de Rubén López-Cano, em especial *Música y Retórica en el Barroco*, Ed. Amalgama, 2012. Diversos artigos deste autor estão disponíveis em seu site: <http://musicayretorica.blogspot.com/p/enlaces.html> Acesso em 20 dez. 2023.

elaborações que deveriam partir da observação da alma humana (Chasin, 2004), o que ainda pode significar um labor meticulosamente planejado por autores engenhosos.

Vale dizer que os tratados históricos nortearam em seu tempo a interpretação do repertório composto sob a égide da retórica. E esta, “tramada a partir da vida objetiva, do *modus faciendi* do homem” (Chasin, 2004). Esse vasto conteúdo deixado por compositores e intelectuais da época visava tanto a performance quanto a composição, em que figuras rítmicas e melódicas constituíam emblemas de significados (a alegria que ascende como o riso ou a tristeza que descende como as lágrimas) ou representavam respostas emocionais para estados de alma, como a verborragia, o grito agudo de uma dor, as pausas entre as sílabas de um “suspiro”, dentre os tantos exemplos.

Mesmo que as estratégias da retórica e da retórica tenham sido desenvolvidas e aplicadas em determinado tempo e lugar, diversos estudos fazem uso delas para a análise de repertórios compostos depois do século XVIII e até mesmo da música popular brasileira. Podemos considerá-los bastante adequados, tanto pela propriedade movente dos mesmos recursos de linguagem como pela eficácia na análise da relação texto-música, sendo associável a diversos repertórios, inclusive a Elomar, como ele mesmo reconhece:

Eu tive observando que eu intuitivamente, sem nenhuma intenção primeva, toda vez que eu estou cantando, quando fala nas alturas a melodia está lá em cima e, quanto a terra, desce. Veja que coisa instintiva. O que seria isso? Uma sintaxe texto-musical. Uma retórica, né? Uma retórica sintaxiada, de botar a música no lugar que a palavra pediu. A palavra vem primeiro, é o verbo. No princípio era o Verbo⁵⁸.

O que distingue a *inventio* barroca (ainda que aplicável também a Elomar) da *inventiva* elomariana é, principalmente, como em Elomar ela se realiza:

Fui ver, buscar o *locus* de minha inventiva, como é que minha inventiva vem. Aí eu, buscando dentro de mim mesmo, eu descobri o seguinte: Deus me deu uma condição. Que pertence mais à questão quântica do que a física normal. É eu viajar no tempo. Avançar para o futuro e regredir para o passado. Eu consigo, Letícia, ouvir quase que perfeitamente, a harpa do Rei Davi tangendo nos montes de Israel, guardando os rebanhos e ovelhas de seu pai Jessé e ele tangendo na harpa os cânticos de louvor a Cristo. O senhor é meu pastor. Nada me faltará. Ô coisa linda. Eu tenho esse dom. Tanto que minha inventiva, ela vem de duas audições. E outra é no presente meu desde minha infância até a idade que estou. Eu vi muita história de cavaleiro. De donzela, de caçador, pescador, de matador de onça, de valentão. De capanga, de briga de parente. De encrenca. De mortes vi muitas histórias, muito épico

⁵⁸ Diálogo informal entre Elomar e a autora, em 2023.

e muito trágico. Agora, eu também consegui viajar, por exemplo, na minha vida presente, quem me contou essas narrativas, viu? Minha avó Mãe Nenê, minha avó Maricota, tia Olmerinda, tio Ivaldo, meu pai, minha mãe, os peões que morava lá em casa, Zé Krau, Mané Pé seco, é narrador fantástico, Zé Guelê, João de Carrin, que fantástico!⁵⁹

O compositor não faz escolhas prévias a partir de princípios sistematizados, reconhecendo-os como apropriados ao discurso e aplicando-os. Sua inventiva, como fonte, é a própria vida, as fendas do tempo de um sertão histórico, metafísico, divino, e o emaranhado da caatinga que circunda a Casa dos Carneiros com suas gentes, pássaros, sapos, carneiros e onças, feiras, vestuários, secura e abundância, transformadas em narrativas poéticas e gestos musicais.

A partir de que ponto se trataria de crença na verdadeira existência de um outro lugar fantástico, onde o artista se refugia das agruras da existência terrena? Sendo apenas imaginário, de onde esse lugar mágico tira tamanha força e consistência, para ser capaz de se impor como imagem rica em sensações e surpresas? Seria esse lugar realmente um outro, ou apenas o lugar mesmo da realidade, quando propriamente percebido através da sensibilidade potencializada pela arte? (Lacerda, 2012, p. 1).

Fig. 9: “Em casa de Mãe Nenê”.



Foto retirada de sua Porteira oficial. “Em casa de Mãe Nenê abraçando o vazio deixado pela vó numa foto que lá se vão seus quarenta anos e lustro” (Mello, s. d.). “Onde eu compus *Calundu e Carcoré*, *Samba do Jurema*, *Naquela favela*, as primeiras canções, aí nesse trezinho aí” (Diálogo informal entre Elomar e a autora, 2023).

⁵⁹ *Idem.*

Em Elomar, a dimensão do saber oral o alcança em origem inventiva, no arcabouço imagético e nas experiências cotidianas, da lida com os animais, na prosa com vaqueiros, em noites de cantoria, na casa dos avós e tios, no “ermo da solidão das istrada”⁶⁰, no tango e nas serestas. Estará, inclusive, nas “erudições” que o alcançaram, como na arte flamenca dos estudos de violão. Caminhará pelas conexões internas que comoveram sua escuta. Compreendendo a oralidade como território de produção de conhecimento e subjetividade, a inventiva de Elomar é, pelos caminhos da oralidade, desvelada em sua arte.

[...] o que a música diz de si mesma enquanto representação. A música representa a força originária de seu movimento e matéria, trazendo à presença sua carga afetiva e significadora; em uma palavra: a música é essencialmente metáfora da força que lhe concerne. Contudo, a experiência mostra que a música pode metaforizar as coisas do mundo, ampliando o gesto que há em sua essência (Silva, 2013, p. 14).

2.2. Necessidade narrativa

A experiência poética transparece em sua obra pela voz do cantador/narrador. Como no *Auto da Catingueira*, é ele quem conhece a saga de Dassanta e os violeiros que duelam até a morte.

O poeta bebe nessa fonte. Eu, por exemplo, eu canto o canto, o épico desse povinho pobre, do vaqueiro, de caçador, de pescador, de matador de onça, de brigador de festa, esse épico aqui que eu narro. Eu vi e ouvi histórias e mais histórias de confrontos, assisti também. Quer dizer, tudo é inspiração que vai somando. Eu tinha uns onze anos, nós viemos passar um final de semana na casa de Tio Bento. [...] Viemos montados. Quando nós voltamos, voltamos num domingo. No sábado anterior passamos num terreiro de uma festa, um ranchinho, uma casa, o chão todo vermelho. Reparando foi isso, o sangue, dois sujeitos lançados no facão, todos dois morreram. O chão todo banhado de sangue. Daí você vê, as impressões que ficam na gente, vai somando para dar num Auto da Catingueira, no trágico da história. Foi feia a briga, não teve condição de apartar, briga de facão, os dois morreram esbagaçados no facão. Pra você ver, uma coisa vai puxando até dar no Auto da Catingueira. Tudo isso é a experiência da vida⁶¹.

A figura do cantador é presentificada em Elomar. Como mediador de tradições narrativas e protagonista de sua obra, o cantador é referência fundamental para nós. A construção imagética formulada por pesquisadores como Câmara Cascudo o insere em uma

⁶⁰ Mello, Elomar Figueira. “Cantiga do Estradar”. *Cartas Catingueiras*. Gravadora e Editora Rio do Gavião, 1983.

⁶¹ Diálogo informal entre Elomar e a autora, em 2023.

linha longínqua, mas pontua sua imagem como forte linha de transmissão, comum ao humano de tempos e espaços:

Que é o cantador? É o descendente do Aedo da Grécia, do rapsodo ambulante dos Helenos, do *Glee-man* anglo-saxão, [...] das runoias da Finlândia, dos Bardos armoricanos, dos escaldos da Escandinávia, dos menestréis, trovadores, mestres-cantadores da Idade Média. Canta ele, como há séculos a história da região [...]. É a epea grega, o barditus germano, a gesta franca, a estória portuguesa (Cascudo, 1984, p. 129)⁶².

Se Sant’Anna (2009) aborda o senso de pertencimento e comunhão societária espelhado na música caipira, consideremos ampliar o olhar sobre “o modo de interpretar o mundo que tende ao conceito de comunidade e não da individualidade”, quando “somente se é com o outro, uma das sentenças mais importantes encontradas na filosofia africana” (Paula Junior, 2020, p. 326).

Sendo justamente a relação com o tempo a que caracteriza um tipo de produção popular, que Miguel de Unamuno define como “sedimento poético dos séculos”, o cantador popular, herdeiro do menestrel medieval, pode ser, ainda hoje, o depositário de um corpus de *topoi*, de situações e de imagens, que precisa ser explorado na sua morfologia e na trama de nexos que conjugam entre eles tradições diversas e distantes (Peloso, 2019, p. 14).

A narrativa, torna-se, portanto, uma necessidade existencial. Em Elomar, é a grande forma de expressão por via de sua obra, seja ela cancional, operística, instrumental, em roteiros de cinema, ensaios ou romances. O que o distingue de outros compositores de ópera é a tratativa de temas, vinculados estritamente ao seu universo pessoal, o sertão ao qual pertence, sua experiência sensível diante da realidade da seca, da escassez, do *modus operandi* roçaliano e as questões associadas à realidade social do sertão, inclusive quando a cidade aparece. Mesmo que atravessado por outras leituras e fazendo alusão a um riquíssimo arcabouço literário, Elomar canta sua aldeia e a travessia do homem sertanez⁶³.

[...] eu tenho comigo um compromisso com a história. Eu já vi, por exemplo, tanta informação errada que se registra. Porque a canção, o poema, é crônica de um dia! De um estado, de um tempo, de uma quadra. [...] Eu aprendi isso logo cedo. [...] Um texto, um romance, uma canção, é história!⁶⁴

⁶² Sobre esta referência, sugerimos a leitura de Gomes (2008), que discute a ausência de tradições narrativas negras na abordagem de Câmara Cascudo.

⁶³ Adotaremos o termo sertanez(a), utilizado por Elomar, em detrimento a sertanejo(a) para localizar sua obra fora do mercado que associa sertanejo(a) a gêneros da cultura de massa.

⁶⁴ Diálogo informal entre Elomar e a autora, em 2023.

2.3. Travessia

Atravessada pela caatinga, suas serras e chapadões, há uma “dobra do tempo”⁶⁵, onde as moiras gregas⁶⁶ foram batizadas por *Morte, Saudade e Dor*⁶⁷. Neste espaço, entre estradas de ouro e pó de um sertão concreto e metafísico, vivem as personagens que povoam a obra de Elomar, criador de cabras, compositor e violonista residente do sudoeste baiano, próximo a Vitória da Conquista; precisamente na Fazenda da Gameleira, conhecida como Casa dos Carneiros. Histórico, projetado, chamado por Elomar de *sertão profundo*, este território

[...] existe num estado de espírito de grande inventiva, imaginário e real, ao mesmo tempo insólito. Justamente porque há um tempo – o tempo real sobre o qual falei, pretérito – eu comecei a sentir que era muito apertado o sertão físico para conter os personagens, minhas histórias, minhas canções (Elomar Figueira Mello *apud* Guerreiro, 2007, p. 287).

O sertão de Elomar é utópico, calcado na sobreposição de tempos históricos. Sua música o presentifica através de um conjunto de imagens, linguagem, personagens, musicalidades e narrativas que servem como códigos de acesso para sua reconstituição. A cidade só aparece quando nela está o retirante, o catingueiro que se perdeu em outras práticas sociais. A cidade é sempre espaço de ilusão e perdas. E a estrada, “única estratégia possível de sobrevivência” (Cunha, 2008, p. 21). Elomar nos transporta para o sertão experimentado por ele, um sujeito afetado pela história.

Motivado pelas memórias pueris, Elomar reinventa, através de recursos ficcionais, a geografia do sertão. Assim como faz com o Rio do Gavião, lugar simbólico, simultaneamente, pátria e exílio, terra natal e refúgio. Deste modo, os lugares que constituem o universo cotidiano do artista são transpostos para uma geografia inventada que se concretiza na instância poética. Conforme Elomar, através de um “traslado geográfico licencioso poético” (Guerreiro, 2007, p. 63).

O sertão delinea os traços de um complexo discurso estético, mas é, antes, a fonte existencial de suas narrativas. O olhar que considera “a dor inexprimível, o lamento da

⁶⁵ Elomar considera a existência de tempos paralelos, que segundo a mecânica quântica, braço da física quântica, podem ser compreendidas numa perspectiva de que “o mundo é uma sobreposição de telas, de camadas, dentre as quais o campo gravitacional é apenas uma. Como as outras; não é nem absoluto, nem uniforme, nem fixo, mas se dobra, se estende, é puxado e atraído com os outros” (Rovelli, 2017, p. 64).

⁶⁶ Na mitologia grega correspondem a Cloto, Láquesis e Atropo, fiandeiras que controlam o destino dos homens, desde o nascimento até a morte.

⁶⁷ Referência à canção “Gabriela” (*Cartas Catingueiras* [Disco 2], Gravadora e editora Rio do Gavião, 1973); Áudio 14, anexo 1.

humanidade, o triunfo do mal, o desdenhoso domínio do acaso, a irrecuperável degradação do justo e do inocente” (Williams, 2002, p. 60) como trágico parte de uma experiência de travessia. Neste caminho, está a figura do violeiro-narrador, que percorre as estradas do sertão em seu *modus vivendi*, devolvendo em cantoria o que a experiência lhe ensina, em viola e fúria. O conceito de trágico em Williams pode ser considerado, aqui, para a abordagem das composições de Elomar na medida em que vemos no conjunto da obra um senso de degradação humana (individual, espiritual e coletiva), pautada, principalmente, na experiência da seca, nos “desacertos, os feitos que não deram certo, as grandes frustrações do homem, da humanidade, sempre redundando em morte” (Elomar Figueira Mello apud Guerreiro, 2007, p. 296): “São sete mil léguas imendada de camin / Pr'esse mundão largo sem portêra vem o fim / Só vejo na Terra a morte a rondá / Peste mil enfermidades, fome e guerra, ai de mim”⁶⁸ (Mello, 1982).

A travessia se constitui também de um movimento interno. É concreta e metafísica, sensível e intangível. Dércio Marques, um dos principais intérpretes de Elomar, amplia este conceito, ligando o cantador a um sentido comum e ancestral:

Há milênios, em eras mais ou menos remotas, o homem nômade atravessou todo o espaço da América, do estreito de Behring à Terra do Fogo, em busca de um lugar sem dor, sem pedra, nem espinho⁶⁹. Legou-nos raízes comuns nas travessias. Ainda hoje, em cantos e costumes espontâneos do continente, encontramos vestígios, ponto de partida para a busca dos porquês. Por que sobrevivem, até hoje, através dos séculos, algumas experiências inquietantes, retrato de uma profunda espiritualidade? (Marques, 1977, p. 23).

“A Terra é lugar de realização do plano divino e, por isso, embora penitente de uma falta original, caiba ao homem criar as belezas do mundo para cantá-las, ainda que para descobri-las, devolutas, tenha que penar em seca, ânsia e aflição” (Cunha, 2008, p. 19).

Tive muita dô de num 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 lovado seja / o malassombro das casa abandonada / Coro de ceg' nas porta das igreja / e o ermo da solidão das istrada⁷⁰ (Mello, 1968).

⁶⁸ Trecho de *Corban*, 7º, canto de *O Mendigo e o Cantador* (1982), de Elomar Figueira Mello. Áudio 15, anexo 1.

⁶⁹ Trecho de *Cavaleiro do São Joaquim* (1973), de Elomar Figueira Mello. Áudio 16, anexo 1.

⁷⁰ Trecho de *O Violeiro*, (1968), de Elomar Figueira Mello. Áudio 17, anexo 1.

Nessa perspectiva, sua experiência de mundo e a consciência do esfacelamento moral e social estão imbricadas em um senso de justiça divina que trespassa a mediação. “Peregrino, ele completa seu saldo de conhecimentos e propósitos voltando o olhar para o mundo, reafirmando a liberdade como condição de existência, o caminho ascensional da espiritualidade e o destino de cantar as criações de Deus” (Cunha, 2008, p. 19).

Ele insinô qui nós vivesse / A vida aqui só pru passá / Qui nós intonce
invitasse / O mau disejo e o coração / nós prufiasse pra se branco / inda mais
puro / Qui o capucho do algodão / Qui nun juntasse, dividisse / Nem negasse
a quem pidisse / Nosso amô, o nosso bem / Nossos terém, nosso perdão⁷¹
(Mello, 1983).

A narrativa cantada de histórias é lugar comum para o sertanez, embora a tradição esteja cada vez mais reduzida. O cantador peregrino de Elomar atravessa as fendas do tempo para compartilhar visões e histórias de sua experiência vivida ou carregadas no próprio tempo por outras oralidades. Ora a narrativa está em terceira pessoa, mas fora de sua experiência pessoal (certo dia, dizem, contam, certa vez ouvi contá), por vezes é partícipe da cena que observa e comenta (“Vai pela istrada enluarada / tanta gente a ritirá / Levano só necessidade / Saudade do seu lugá / [...] Se eu tivesse algum querê / nesse mundo de inlusão / não dexava qui a saudade / Suciada com' o pena / Vivesse pelas instrada / do sofrê a mendiga”⁷² [Mello, 1973]), ora está em primeira pessoa, sendo ele próprio o protagonista de uma jornada (“caminhante e tão só / vejo a terra ruim / O sol tudo queimou / a lagoa virou pó / e os rebanhos estão caindo / Vem mugindo atrás de mim”⁷³ [Mello, 1973]).

2.4. Retirância

A estrada expressa um chão de liberdade para o violeiro que encontra em seu caminho outras travessias: procissões, peregrinações, boiadas, tropas, retirantes, transloucados. Homens e mulheres cujos anseios ultrapassam as estiagens do tempo e as necessidades de sobrevivência física. A retirância, termo comumente adotado pelo autor como derivação do ato de se retirar⁷⁴, expande seu sentido quando compreendemos que, além da migração do

⁷¹ Trecho de *Cantiga do Estradar* (1983), de Elomar Figueira Mello. Áudio 18, anexo 1.

⁷² Trechos de *Retirada* (1973), de Elomar Figueira Mello.

⁷³ Trecho de *Cavaleiro do São Joaquim* (1973), de Elomar Figueira Mello.

⁷⁴ Neste caso, trata-se especificamente da ação do retirante, entendido como aquele que migra em busca de melhor condição de subsistência ou econômica de vida.

campo para a cidade, ela pertence à busca de um outro lugar para a vida, que corresponde tanto à necessidade quanto ao desejo.

Passa dia passa tempo / Passa o mundo divagá / Lembrança passa com o vento / pidino num ritirá / Tudo passa nesse mundo / só não passa o sofrimento / Vai pela istrada enluarada / tanta gente a ritirá Sem sabê qui mais adiante / Um retirante vai fica / [...] / Vai pela istrada enluarada / Tanta gente a ritirá / Passano cum' ta se vêno / Bebeno fê e luá⁷⁵ (Mello, 1973)

Entre o ficcional e o real, as narrativas personificam o retirante sem deixar para trás a angústia inerente à existência humana, mesmo quando quem se retira almeja apenas cumprir o desejo do coração. Também amplia a dimensão do ato, humanizando-o, para quem vê o retirante como número periférico, substantivo e coletivo.

Vínculos e desenraizamentos são captados e precipitados em música, como na saga dos sertanezes de *Chula no Terreiro* (Mello, 1978)⁷⁶, que conta como estes homens são tragados pelas mãos do destino: O vaqueiro Raimundo, espantado com a lua no céu da cidade grande, fica “dibaxo das roda dos carro / purriba dos iscarro oiano pra lua”. Para além de uma morte anônima no asfalto, esticam-se os braços da tragédia quando há uma mulher e seus filhos sob a mesma lua: “Naquela hora na porta do rancho ela também viu a lua por trás dos garrancho do céu // Pertô o caçulo contra o peito seu / O coração deu um pulo, os peito estremeceu // Soltô um gemido fundo, as vista inscurecêu / Valei-me Sinhô Deus meu apôis eu vi Remundo nas porta do céu, ai sôdade”.

Em diversas óperas, catingueiros e catingueiras, tragados pela urbe, são vilipendiados, desonrados, enlouquecem ou ainda, como na *Cena de Espancamento na Paulista*, Zezim, que aos dezesseis anos se aparta para tentar a vida em São Paulo, discursa sua consciência social enquanto é brutalmente espancado por um policial (representante do Estado) sob acusação da participação em um assalto, junto a outros garotos, à mão desarmada.

Em outras árias e canções, as narrativas do cantador dão licença para o eu-lírico do sertanez que experimenta o sofrimento oriundo da partida. Em *Curvas do Rio*, a retirância está por vir, dada a impossibilidade de permanência no sertão. O catingueiro antecipa seu intuito de retorno, e o sentimento de enraizamento aparece metaforizado no umbuzeiro, árvore catingueira que resiste às mais duras secas, dando sombra e frutos, mesmo quando nada mais resiste: “Me

⁷⁵ Trecho de *Retirada* (1973), de Elomar Figueira Mello. Áudio 19, anexo 1.

⁷⁶ Áudio 20, anexo 1.

ispera, assunta viu / Sô imbuzêro das bêra do rio / Conforma num chora mulé / Eu volto se assim Deus quisé / Num dêxa o rancho vazio / Eu volto pras curva do rio”⁷⁷ (Mello, 1978).

Neste caso, a narrativa está em primeira pessoa e pertence ao próprio retirante, que expõe as condições precárias da vida e, com amorosidade, se despede. “Ispera”, “Conforma”, “volto”, “dêxo” e “sôdade” são palavras inerentes ao diálogo do catingueiro, que se aparta do seio familiar contra a própria vontade. As narrativas de retirância também consideram aqueles que permanecem, marcando relações de vínculo tanto com o território do sertão quanto entre pessoas. Estes vínculos são, em verdade, a tônica das canções abordadas.

Por analogia, o retirante se torna aquele que parte, independente da origem do ato. Se pela impossibilidade de subsistência ou pela correspondência ao próprio coração, em ambos os casos, estão presentes os sentimentos de medo, saudade, abandono e tristeza. O afastamento é retirância.

Em *Canção da Catingueira* (Mello, 1973) o motivo do afastamento é diluído e tanto pode estar no abandono amoroso quanto na ida de Maria para a cidade em busca de trabalho. O que é preponderante na música é o sentimento daquele que fica e a caatinga como recurso retórico de convencimento para que o outro retorne:

Maria, minha Maria / não faça assim comigo não / Olha que as flores do umbuzeiro / ainda não caíram no chão / [...] Maria, minha Maria / não vá se embora ainda não / Esqueça o xale, esqueça a rede / esqueça até o meu coração / Mas não te esqueças oh! Maria / desse nosso pedaço de chão⁷⁸ (Mello, 1973)

Na perspectiva da ânsia de liberdade que alcança o cantador, a retirância se faz também como ímpeto do desejo e do encantamento. Em *Acalanto*, história narrada pelo cantador em terceira pessoa, a princesinha que se debruçava em sonhos na janela sai pelas portas de seu castelo, numa noite de lua no céu. A busca estava além e “contam que esta princesinha não parou de caminhar / e o Rei endoideceu / e na janela do castelo morreu / vendo coisas ao luar” (Mello, 1973), expondo também o vínculo ferido do pai.

Em *Incelença pro Amor Retirante*, o lamento pertence ao homem que espera ao menos notícias da mulher que partiu prometendo nunca o deixar. Junto dele, esperam os elementos que compõem o espaço da canção e as relações com a terra: “Geme os rebanhos na aurora / mugindo cadê a senhora / que nunca mais voltou” (Mello, 1973). “O amante pede notícias a

⁷⁷ Trecho de *Curvas do Rio* (1978), de Elomar Figueira Mello. Áudio 21, anexo 1.

⁷⁸ Trecho de *Canção da catingueira* (1973), de Elomar Figueira Mello. Áudio 22, anexo 1.

um tropeiro, viajante, responsável pelo intercâmbio de mercadorias e informações entre o sertão e o litoral. Prevalece, contudo, o sentido trágico, porque a tropa não regressa, dissolvendo as mais ínfimas esperanças do eu-lírico” (Guerreiro, 2005, p. 122).

Faz um ano in janeiro / que aqui pousou um tropeiro / o cujo prometeu / de na derradeira lua / trazer notícia tua / se vive ou se morreu // Derna aquela madrugada / tenho os olhos na istrada / e a tropa não voltou // Ao Sinhô peço clemença / num canto de incelença / pro amor que retirou⁷⁹ (Mello, 1973).

Podemos ver, em analogia, a “incelença”, canto da tradição de se velar os mortos, também entoado por mulheres carpideiras em procissões no tempo de quaresma, como morte simbólica de uma união, aqui, amorosa.

Pressupomos que, ao menos em parte, a construção desta analogia não mereceu uma articulação intelectual do autor, mas partiu de sua permanência no lugar de origem, onde a realidade sertaneza e seus afastamentos são vistos a partir de cada janela da Casa dos Carneiros. A prática da retirância para os centros urbanos é ainda, no sertão, parte das histórias de vida do catingueiro. Quando este não comenta seus vínculos entre parentes migrantes, conhece histórias de vizinhos e famílias que viveram ou vivem apartados.

Além das canções citadas, a retirância, como forte realidade que estabelece relações entre a cidade e o sertão, entre o impuro e o puro, entre ilusão e certeza, é tópica estrutural de suas óperas e está presente em todo o ciclo *Bespas Esponsais Sertana*. Como argumento trágico, Elomar a expressa como metáfora da vida, personificando a realidade dos sertanejos.

O narrador-cantador também coaduna com tal experiência, uma vez que seu aprendizado sobre a vida e as histórias que compartilha partem desse mesmo *locus*. A retirância se faz tópica dentro da obra a partir de experiências cotidianas e reais de um autor brasileiro que compreende a migração para grandes cidades-caleidoscópico como degradação do sertanez.

2.5. Canto boiado

Poéticas de vaqueiros e bois são presença marcante no território atravessado por Elomar. O vaqueiro é ilustre, imagem de força e destreza. Chapéu, gibão e perneira, partes do traje necessário para que os espinhos da caatinga não cortem demasiado a pele, mais parecem a armadura dos cavaleiros de outrora. Pertencentes às tradições do ciclo do gado, povoaram

⁷⁹ Trecho de *Incelença pro amor retirante* (1973), de Elomar Figueira Mello. Áudio 23, anexo 1.

não apenas o sertão, mas o imaginário em torno desses homens bravios, seus códigos sociais e o domínio da profissão. Os bois, famosos por enfrentá-los, serviram à construção de mitos e arquétipos de heróis vaqueiros e bois invencíveis, alçando a imagem do sobrenatural, como o boi misterioso, de vidro, invisível, boi encantado.

Desde menino, na minha primeira infância, eu conheço a vida do campo, o lidar de gado na casa de meu pai, na casa de meus tios, eu tenho uma criação campesina, fui criado no campo, junto do curral, vaqueiros... Eu sempre conheci esse canto de vaqueiro, chamando o gado, como “boiado”. Aboio em vim saber, ouvi isso, depois que cresci, quando fui estudar, fazer ginásio, é que vim ver a palavra aboio. Achei estranho, pois eu sempre conheci como boiado. E isso, eu, como eu canto, meu elemento é o campo e as coisas do campo, da lida de gado, de vaqueiro, o boiado está sempre – ou o aboio está sempre – dentro de minha música. Você vê lá na Chula no Terreiro, tem um boiado lá, do vaqueiro Antenoro⁸⁰.

A música de Elomar nos mostra que, para além de sua forma estrutural, as narrativas e suas personagens seguem sendo aquelas que conduzem a construção da linguagem musical, dando significado aos gestos ritmos e melódicos, um processo hierárquico determinante na análise de suas composições. Resultado retórico, em certa medida, comparativo com diversos desdobramentos de outras produções, é também gestado a partir de suas experiências, da construção de imaginários próprios, da absorção de conteúdos que carregam, em si, seus sentidos locais e, na medida em que estes conteúdos se aproximam de outros, distantes no tempo e espaço, tanto podem ser carreados por sua característica movente quanto surgir novamente a partir da expressão comum na experiência humana.

Como exemplo miúdo, citamos a nota longa que não tem qualquer dimensão e expressão senão o chamado do aboiador que tange o gado e abre o canto do vaqueiro em *Cantiga do Boi Encantado*⁸¹: “êh... boi incantado e aruá, êh boi, quem hávera de pegá!”

⁸⁰ Diálogo informal entre Elomar Figueira Mello e a autora em 2023.

⁸¹ Dentre as canções transcritas em *Elomar: Cancioneiro* (2009), *Cantiga do Boi Encantado* chegou-nos em partitura escrita por Elomar, a ser incorporada na publicação. Para ajustar aos padrões gráficos da edição (como o uso de clave de sol na linha do canto) uma nova versão foi escrita, considerando também sua interpretação no disco *Os Confins do Sertão* (Gravadora e editora Rio do Gavião, 1986).

Fig. 10: Abertura da *Cantiga do Boi Encantado*.

Musical score for the opening of *Cantiga do Boi Encantado*. The score is in 2/4 time, with a tempo marking of quarter note = 84. It features a vocal line and a guitar line. The key signature has one sharp (F#). The vocal line starts with "Êh..." and continues with "boi in-can - ta-do e a - ru-". The guitar line is marked "Capotraste no registro do cantor" and includes a section starting at measure 8 with a piano (p) dynamic and a section starting at measure 14 with the lyrics "quem ha - vé-ra de pe - gâ!".

Fonte: *Elomar: Cancioneiro* (2008).

A canção aparece antes integrada ao disco *Sertania: Sinfonia do Sertão* (Salvador: FCEBa, 1983), de Ernst Widmer, trilha do longa-metragem de animação *Boi Aruá* (1984)⁸², de Chico Liberato⁸³. O roteiro, de Chico e Alba Liberato, é inspirado na história do *Boi Misterioso*, cordel de Leandro Gomes de Barros, editado pela primeira vez em 1912, e baseia-

⁸² Vídeo 4, anexo 1.

⁸³ Chico Libertato (1936-2023) era desenhista, pintor, escultor, gravador, cineasta e designer gráfico. Sobre *Boi Aruá* (1984), o artista assim o descreve: “No ambiente árido do sertão nordestino, a fantástica combinação das tradições indígena, africana e europeia medieval cria uma riqueza cultural de incomparável vigor em solo brasileiro. Boi Aruá penetra no universo mítico da lenda homônima, reproduzindo o panorama sócio-cultural pelo percurso do fazendeiro Tibúrcio, orgulhoso e tirano, cujo poder é desafiado pela figura fantástica do boi misterioso. O bicho formidável o surpreenderá, derrotando-o por seis vezes perante seus subalternos, até que na sétima e última peleja, quando os insucessos fazem do fazendeiro um homem mais humilde e fraterno, tudo se transforma. Compreendendo a real condição humana ao aproximar-se de si mesmo e dos seus semelhantes, Tibúrcio vence finalmente o bicho, que se transforma em amorável bezerrinho em seus braços. [...] Festas, labores, situações individuais e coletivas perpassam a cena cotidiana daquela gente, em tocante poesia documental cujos símbolos retratam o processo de individuação do fazendeiro Tibúrcio no mundo sertanejo, em que a solidariedade estrutura e conforma o caráter de suas comunidades” (Liberato, s.d. Disponível em: <https://www.chicoliberato.com.br/obra/arte-em-animacao/boi-arua-1/> Acesso em 26 dez. 2023).

se no livro *Boi Aruá*, de Luís Jardim. O filme traz elementos diversos da cultura sertaneza e do protagonismo dos vaqueiros. A narrativa do Boi Misterioso bebe nas fontes épicas da gesta do boi e seus diversos romances sobre as sagas de vaqueiros que desafiam por dias um boi astuto e invencível, até que este, exausto e sedento, se aproxima da pouca água que encontra nas várzeas do sertão e é enfim tombado. O cordel de Leandro Gomes de Barros reflete o interesse pelo tema, mas se distancia da gesta do boi na estrutura (o cordel está em sextilhas, não em quadras), no uso da narrativa para designar condutas morais e éticas e na presença de elementos fantásticos, recorrentes nas tradições de contos orais (Pereira, 2017).

Em *Tirana da Pastora*, um som longo, contínuo e pungente, de caráter melismático, abre a primeira ária de Dassanta no *Auto da Catingueira*, mas antes o tema surge na flauta, de maneira mais estilizada, e então na voz que que brota em elisão com a flauta: “Êh...!” Dassanta não conduz o gado, mas as cabras. Seu canto lamentoso soa transpondo a ideia de um aboio para a lida do pastoreio. A ideia persiste em melodia quando a catingueira canta seu primeiro texto: “Sina cigana, vida de onça, vida tirana é essa de viver perseguino a criação miunça // êh... gado miúdo!”⁸⁴

A partitura do encarte traz algumas diferenças em relação à gravação, onde há um trecho oitavado, muito mais cômodo para a voz, e alguns ajustes rítmicos. Mas tanto na partitura quando na escuta da obra foi possível encontrar fragmentos da linha melódica deste trecho de Dassanta em outra peça, um aboio cantado por Elomar em disco de Dércio Marques. Dércio montou uma faixa em que, mesclado à voz de Elomar, cantarola diversos trechos de canções de Elomar. A faixa *Aboio* está no disco *Cantigas de abraçar: Almanaque musical de Dércio Marques* (1999)⁸⁵.

Como tradicionalmente ocorre entre aboiadores, melodias autorais já estruturadas podem ser cantadas por um mesmo vaqueiro, com improvisações no texto⁸⁶, caracterizando repertórios pessoais. Para além de uma composição específica, como em *Tirana da Pastora*, a sequência intervalar da melodia (figura 11), pode ser ouvida no aboio utilizado por Dércio Marques (figura 12), configurando um motivo elomariano para o ofício do vaqueiro aboiador. As imagens abaixo mostram os trechos descritos de ambas as peças e um modelo comparativo das melodias (figura 13).

⁸⁴ Áudio 25, anexo 1.

⁸⁵ Mello, Elomar Figueira (composição e interpretação), “Aboio”. In: MARQUES, Dércio. *Cantigas de abraçar: Almanaque musical de Dércio Marques*. Manaus: Sonopress, 1999, CD 2, faixa 23. Disponível para escuta em: Áudio 26, anexo 1.

⁸⁶ Diálogo informal com Seu Ailton aboiador via WhatsApp, em 1 jan. 2023.

Fig. 11: *Tirana da Pastora*.

Êh - - - - - (gliss.)
 - - - - - Si - na ci - ga - na vi - da de on - ça vi - da ti -
 accel.
 - ra - na é es - sa só de an - dan - ça e de vi - vê pris - si - guin
 rall. A tempo
 a cri - a - ção mi - - un - - ça iê
 o o o
 135t/min.
 Êh - - - - - ga - do mi - ú - do

Fonte: Faixa cantada por Andrea Daltro no disco *Auto da Catingueira*. Transcrição de Hudson Lacerda.

Fig. 12: *Aboio*.

♩ = 84
 Êh - - - - - boi - - - - - lá
 Êh boi da gui - a êh boi ai a êh

Fonte: Faixa cantada por Elomar no disco *Cantigas de Estradar*, de Dércio Marques. Transcrição da autora.

Fig. 13: Comparação entre melodias de *Tirana da Pastora* e *Aboio*.

The image shows a musical score comparing two pieces. The top staff, labeled 'Aboio', features a melody in G major with lyrics: 'Êh boi lá Êh boi da guia êh boi ai a êh'. The bottom section, labeled 'Tirana da Pastora', consists of five staves. The first staff has the lyrics 'Êh Si - na ci - gana'. The second staff has 'vi - da de on-ça'. The third staff has 'vi - da ti - ra-na_é es-sa só de_an - - dan-ça_e de vi-vê prissi-guin a'. The fourth staff has 'cri-a-ção mi - un - ça iê'. The fifth staff has 'Êh ga - do mi - ú - do'. The melody for 'Tirana da Pastora' is more complex, with many eighth and sixteenth notes, and includes a long melisma on the word 'an'.

Fonte: Transcrição da autora. Edição de Hudson Lacerda.

Em geral, o aboio de Elomar nasce no agudo da voz. Seu Ailton Aboiador⁸⁷ explica:

Esse aboio que é mais puxado que é um aboio que já traz uma paixão do vaqueiro pra fazer aquele aboio, sabe. Quando ele mexe com o gado, parece que entra uma coisa nele que parece que ele se inspira e sente essa paixão pra fazer aquele aboio. [...] A voz, na verdade, quando você enche o peito, que fala mais alto, principalmente quem tá mais de longe vai ouvir a sua voz, é por isso que ele faz isso, sabe. E é pra criar um tom, né? Um tom de voz pra ele sentir que o povo tá ouvindo ele. [...] Quando eu tenho que altear a voz, eu canto mais fino, sabe. Aí é o modo de cada vaqueiro, né?⁸⁸

Quando os vaqueiros e a pastora de cabras cantam, suas canções e árias trazem o canto aboiado nas aberturas. Mas, como tópica, o aboio está presente também em *Chula no terreiro*, em cujo final o rompante do “vaqueiro canoro”⁸⁹ aparece, fantasmagórico a soar “pelas hora medonha”⁹⁰, ouvido desde que Antenoro sumiu na travessia arriscada do rio Gavião. O canto surge da elisão com seu próprio nome, quando a última sílaba de “Antenoro”, está suspensa na nota ré (2º grau) e pousa no 1º grau (dó) do contexto tonal da canção. O aboio transita ainda pelo modo lígico e retorna à tonalidade de origem (fig. 14):

⁸⁷ Vaqueiro e aboiador de Valente (BA) com quem tenho constante diálogo desde 2015.

⁸⁸ Diálogo informal com Seu Ailton aboiador via WhatsApp, em 1 ago. 2021.

⁸⁹ Verso de *Chula no terreiro* (Mello, 1978).

⁹⁰ *Idem*.

Fig. 14: Aboio da canção *Chula no terreiro*.

Fonte: Elomar: *Cancioneiro* (2008).

Há ainda, em sua obra lírica, outros momentos em que ocorre um aboio longo e melismático: em *Boca das águas*, segunda cena da ópera *O Retirante*, escrita para barítono, representada apenas por Elomar e pelo cantor mineiro Francisco Meira⁹¹ e na Abertura do 1º movimento de sua *1ª Sinfonia*⁹², “em uma melodia alongada propondo a paisagem das imensidões sertânicas, é quando em cena e na proposta sinfônica entra um vaqueiro encourado com um aboio denso e profundo que se vai ribombando por quebradas e boqueirões que demoram na infinda planície catingueira” (Mello, 2017, s. p.) Este segundo aboio, gravado em 2017⁹³, teve a partitura escrita por Elomar, com detalhamento das notas ornamentais características do aboio (na segunda metade do compasso 21):

⁹¹ A cena desta ária integrou o espetáculo *Cenas Brasileiras*, em 1998.

⁹² Áudio 27, anexo I.

⁹³ *O Menestrel e o Sertão mundo*, gravado pela Orquestra Sinfônica Nacional UFF sob regência de Tobias Volkmann, foi produzido pela Universidade Federal Fluminense em parceria com a Associação Cultural Casa dos Carneiros em setembro de 2016 e lançado em 2017.

Fig. 15: Aboio da *Primeira Sinfonia*.

Abôio
(da Primeira Sinfonia)

$\text{♩} = 60$

8 Êh êh boi lá da gui - a

9 êh boi pé du - ro êh meu va - len - tão va - za - as

13 pon - ta pra nós í ma - tá a pin - ta - da qui ma - tô nos - so - i - rir -

19 - mão Vô - mo meu va - len - tâ ã ã ã ão

Fonte: Gravada no disco *O Menestrel e o Sertão mundo*. Partitura original escrita por Elomar.

Dentre aboiadores, como nos contou Seu Ailton⁹⁴, o aboio característico (em sua região, no nordeste baiano, tratado como aboio pé duro ou mineiro) não se associa à poesia⁹⁵, mas a algumas palavras e fonemas de chamado do gado, como o nome ou característica de algum animal (ê, ê boi... ê boi da guia, boi pé duro, mansinho, meu barbatão etc.). Já as toadas são cantos associados a textos e não têm a mesma função do aboio, embora haja diversos aboiadores que também cantem toadas. Distintamente do aboio, as toadas dão espaço a textos estróficos e em rima, cantadas em dupla ou por uma pessoa, por vezes iniciada com um canto de aboio. Elomar, em liberdade composicional, mescla em canto o melisma dos “boiados” à narrativa das personagens, como em *Tirana da Pastora*, em que, sobre o canto melodioso do canto de trabalho, Dassanta poetiza sobre sua vida (“vida tirana é essa só de andança e de vivê prissiguin a criação miunça, êh”).

Elomar revela como a sutileza de tantos elementos estão imbricados em sua inventiva. O canto boiado de sua infância, mas que também soou pelos sertões onde Elomar sempre viveu, aflora na voz de personagens vaqueiras, mas vagam como boiadas em suas tantas

⁹⁴ Informação verbal, diálogos presenciais com Seu Ailton Aboiador entre junho e dezembro de 2016.

⁹⁵ Como Seu Ailton trata a música cantada com letra, como a canção.

melodias, na maneira de cantar, nos agudos pungentes de lamentos, em cenas trágicas, em seu jeito de alinhavar as notas na grande extensão de sua voz.

E na ópera *O Retirante*, o camarada lá é um vaqueiro mestre, um mestre lá da região, um vaqueiro exemplar, querido por toda a vaqueirama naquele lugar, na Vargem dos Meira, Lagoa dos Ariri. Então ali, eu chamo aquela ária de *Lamento de Vaqueiro*. São os vaqueiros que estão lá reunidos naquele dia que o banco foi anunciar que a fazenda foi executada. Então eles cantam, né? Eu botei à guisa, eu botei em tom de boiado, de aboio⁹⁶.

Em seu comentário Elomar cita sua ópera *O Retirante*. Em um dos trechos, gravado como “A Terra Qui Nóis Pissui” no disco *Árias Sertânicas*, Elomar e João Omar revezam as vozes das personagens Joana Senhora e Fazendeiro e interpretam os vaqueiros. Elomar, ao representar o vaqueiro, entoou um breve aboio (“êh ê ê ê ê ê ê! Boi da guia!!”)⁹⁷ no lamento da desventura de ter perdido a terra (“o tempo fela de desapropriação”). No entanto, o momento da ópera citado por Elomar, *Lamento de Vaqueiros*, não foi gravado, mas reflete a presença do canto boiado para além do aboio. Podemos ouvir como a estrutura melódica comporta o texto triste do vaqueiro, com uma passagem melismática característica do cantar dos vaqueiros na lida com o gado:

Fig. 16: Trecho de *Lamento de Vaqueiros*.

voz-masc.

3º Vaqueiro

Nos tem-po qui nóis vi - vi - a - á

a - tôa pe - los ser - ra - ra - do

cam - pi - an e taren' lô - a can - tan' can - ti - ga de

ga - do

nois cur - ria / a - tras do boi e / a - tras de nois es - te mal - va - do

Primeiros compassos do canto, extraído da grade de orquestra da 4ª parte do Prólogo – *Carta de Arrebatação*, de *O Retirante*. Fonte: Acervo de Elomar Figueira Mello.

⁹⁶ Diálogo informal entre Elomar Figueira Mello e a autora em 2023

⁹⁷ Áudio 28, anexo 1.

2.6. Os sapinhos tão cantano tiranas de bem querê

Também a própria natureza tem voz na obra de Elomar. Grilos, pássaros, sapos, flores, bois dão recados de prenúncios de secas e notícias de chuvas, reagem aos acontecimentos humanos e não humanos, narram seus próprios fenômenos.

A exemplo, na canção *Joana Flor das Alagoas*⁹⁸, “o truvão longe ressoa Tiranias de bem querê”. O som grave, ainda distante, já anuncia o bem divino (“Olha como Deus é amor”) que chegará com as chuvas. Os bichos cantam enquanto a noite cresce e a chuva enche as lagoas. Saracuras, sapinhos são os sons que enchem o ar de alegria e anúncio da beleza que Joana é chamada a testemunhar.

“Pergunto aos sertanejos se, mesmo olhando pro céu e não vendo nuvem nenhuma, como os bichos ficam sabendo que a chuva está próxima. A explicação é simples. Jau diz que ‘eles adivinham muito, a natureza tem muita experiência’” (Bertelli, 2020, p. 52).

Podemos dizer que tanto a tanta dor e o sofrimento humano e não humano, mas também a alegria, são da mesma natureza, ou da mesma condição, fruto do ambiente compartilhado e no qual nutrem uma íntima relação.

Em *Incelença pro amor retirante*⁹⁹, o grilo canta “inhambado”, da mesma maneira que o violeiro canta à procura da amada. Ainda na mesma canção, são os rebanhos que gemem dizendo “cadê a senhora que nunca mais voltou”:

Ouçõ em toda noite escura
 Como eu a tua procura
 Um grilo a cantar
 La no fundo do terreiro
 Um grilo violeiro
 Inhambado a procurar
 Mas já pela madrugada
 Ouçõ o canto da amada
 Do grilo cantador
 Geme os rebanhos na aurora
 Mugindo cadê a senhora
 Que nunca mais voltou
 (Mello, 1073)¹⁰⁰

⁹⁸ Áudio 30, anexo 1.

⁹⁹ Áudio 23, anexo 1.

¹⁰⁰ “Incelença pro amor ritirante”, *Das Barrancas do Rio Gavião*, 2023.

Ainda, em *Campo Branco*¹⁰¹ a esperança se materializa nas marrãs¹⁰² que o sertanejo verá parir antes de se completar o ciclo biológico, fenômeno que ocorre quando as chuvas fortes são anunciadas pelos trovões:

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 amanhecê
 Tardã mais sei qui vô tê
 Meu dia inda vai nascê

Também é a tatarena, árvore da região, quem vai abrir suas flores amarelas festejando a alegria da chuva que chega:

E esse tempo da vinda tá perto de vim
 Sete casca aruêra contaram pra mim
 Tatarena vai rodá vai botá fulô
 Marela de u'a veiz só
 Pra ela de u'a veiz só

Elomar comenta que, apesar de não compor de forma planejada, eventualmente incorpora, como representação mimética, “outras músicas” para dentro de sua música.

Tudo vai chegando, na hora. Agora, determinadas passagens, por exemplo, você lembra da ‘Cantiga do Boi Encantado’? Tem um instante lá que eu vou cantando, na harmonia do violão, o violão faz [cantarola as notas rápidas, um gesto vocal em movimento ascendente]. Aquele é um símbolo da arrancada do boi pra poder pegar. Na arrancada do boi, no estirão da carreira¹⁰³.

A arrancada do boi aparece entre longas estrofes, seguida sempre dos versos “te levá, Boi Aruá” e “te pegá, Boi Aruá”¹⁰⁴. O trecho nos serve ainda para observar a escrita de Elomar, que recorre à subdivisão em quiáltera de sete tempos para representar o gesto. Na edição de *Elomar: Cancioneiro* (2008) optamos por utilizar apenas notas em menor proporção, indicando em nota de edição que se trata não de uma quiáltera *a tempo*, mas de um gesto *ad libitum*, conforme sua interpretação:

¹⁰¹ Áudio 40, anexo 1.

¹⁰² “Marrã é uma cabra fêmea, uma cabrita que não pariu ainda. Novilha, né?” (Diálogo informal entre Elomar e a autora, em 2023).

¹⁰³ *Idem*.

¹⁰⁴ *Cantiga do boi encantado*, áudio 24, anexo 1.

Fig. 17: A arrancada do boi, escrita por Elomar.

210

e la viu te pe gá Boi A ru á

A arrancada do boi escrito por Elomar, com a representação da arrancada do boi em sequência de notas quialteradas (compasso 211). Fonte: Acervo de Elomar Figueira Mello.

Fig. 18: Trecho correspondente à fig. 17.

viu ti pe - gá boi a - ru - á

Fonte: *Elomar: Cancioneiro* (2008).

Às vezes vem, dentro da orquestra minha ou do meu violão, tem muitos instantes onomatopaicos, que simbolizam a coisa. Por exemplo. Eu tenho um pequeno concerto pra sax alto e piano chamado 'Deserta Casa, não há mais Cabras no Chiqueiro'. Ali tem uma hora que o sax toca [cantarola uma melodia em movimento rápido ascendente que alcança uma nota e nela permanece em rápidas repetições], é o cururu cantando na barranca do rio¹⁰⁵.

O mesmo cururu está em *Boca das águas*, segunda cena da ópera *O Retirante*: na sala de casa, de madrugada, o vaqueiro que empenhou todos os seus bens, endividado pelo empréstimo que contraiu para investir em sua lavoura, aguarda a chegada de um oficial de justiça. Sem dormir, atormentado, começa a ver a imagem do Anjo da Morte. Mas ouve o canto do sapo cururu (*Rhinella diptycha*), sinal de que a chuva está para chegar, anúncio de bonança e fartura. Para o peão endividado, salvação. Se o vaqueiro está presentificado no cantor, o cururu

¹⁰⁵ Diálogo informal entre Elomar e a autora, em 2023.

também comparece, tocado pela clarineta. Uma escala rápida em movimento ascendente que alcança um som contínuo, em notas curtas repetidas, tal como realiza o sapo¹⁰⁶:

Fig. 19: Canta o cururu.

Trecho de *Boca das águas*, onde a clarineta imita a vocalização do sapo cururu. Extrato da parte dos sopros da grade completa. Fonte: Acervo de Elomar Figueira Mello.

Os traços de sua inventiva espacial, dos elementos presentes na história, estão imbricados e configuram desde texturas a elementos específicos, como o cururu-tete e a arrancada do boi. Por vezes, esses elementos têm um sentido consciente, mas entendemos que são constituintes de sua musicalidade, como o vaqueiro que aprende a se comunicar com o boi e sabe que o canto do cururu é anúncio de chuva.

Mas, para além de elementos musicais como estes, aos quais podemos trazer referências diretas de seus sentidos, a obra de Elomar compreende um imenso campo simbólico onde estão impressas subjetividades de sua inventiva, como ilumina João Omar:

Compreender os aspectos contextuais aos quais o autor se refere musicalmente enriquece-nos o potencial interpretativo e intuitivo, através de

¹⁰⁶ Não há gravações das obras citadas. No entanto Elomar nos enviou um áudio do pequeno trecho de “Boca das Águas”, do momento em que a clarineta realiza a vocalização do cururu, através do midi do programa Encore. Como comparativo, também trouxemos o som do sapo cururu (*Rhinella diptycha*). Ambos estão, respectivamente, disponíveis em: Áudio 41 e Vídeo 7, anexo 1.

induções imagéticas participantes na obra, porém é preciso estar consciente de que essas referências, na interpretação, participam num campo subjetivo. Embora as descrições imagéticas possam ser objetivas, o discurso musical dissipa tal objetividade. Um mesmo elemento imagético no contexto da obra assume significações diferentes, podendo dar uma ideia “aproximada” do que se “quer” dizer, referir ou comunicar (simbolizar), ou seja, a interpretação margeia uma ideia objetiva-subjetiva que guia um percentual de intenções musicais (Mello, 2002, p. 49).

Neste sentido, compreendemos como as escolhas musicais, conscientes ou não, são colhidas de seu entorno, das experiências vividas e suas sonoridades, resultando tanto em mimeses quanto em reelaborações de imagens, diluídas em seu tecido sonoro. Dissecar a obra em busca de todos os elementos, apontando possíveis origens, no entanto, seria reducionista. Os elementos estão imbricados em sua alma, trazidos à tona na intenção significativa, constituindo em suas peças musicais uma mescla única e indissociável. Mesmo pinçando de suas composições alguns destes gestos, como os apontados aqui, sabemos que a expressão musical de Elomar nasce de uma inventiva de grande profundidade, de elementos singulares, de experiências transformadas em sua memória.

3. GESTO DA VOZ

3.1. Música narrativa

Uma voz sem linguagem (o grito, a vocalização) não é bastante diferenciada para “fazer passar” a complexidade das forças de desejo que a animam: e a mesma impotência afeta, de outro modo, a linguagem sem voz que é a escrita. Nossas vozes assim exigem ao mesmo tempo a linguagem e desfrutam, a esse respeito, de uma liberdade de uso quase perfeita, pois ela culmina no canto (Zumthor, 2010, p. 8).

Zumthor ilumina algo fundamental para nós: reconhecer a voz de Elomar como culminância de um gesto que abriga os sentidos de sua inventiva. Para além de conteúdos específicos que possamos descrever de sua obra (estruturas formais, relações com outras tradições musicais, uso dialetal etc.), é preciso reconhecer que as análises não alcançam o que seja sua voz, mesmo quando presentificada. E a escrita, como esforço de fixação, será então um passo mediador, mas incompleto.

Ao narrar uma história, acontecida ou ouvida por ele, uma música acontece. Entre “decaíndo para lento” e acelerandos, sons onomatopaicos, movimentos melódicos em expansão e contração, silêncios, rompantes, gestos, risos e as tantas corruptelas e palavras dialetais, por vezes inventadas, Elomar é grande contador de causos e tem uma memória prodigiosa. Lembra com detalhes seus encontros com vaqueiros, andarilhos, garimpeiros, malungos, onças, situações que viveu ao longo da vida. Sua inventiva bebe em muitas fontes e se mistura aos jeitos de contar de sua mãe e de sua avó, à musicalidades das narrativas que ouviu, aos sons dos bodes no chiqueiro que podem ser ouvidos da varanda, dos bois que berram ao longe, do canto dos aboiadores, de sapos, grilos e do silêncio das horas mortas. Fontes materiais e afetivas que se fixaram em sua voz. E o violão, como continuidade de seus gestos sonoros, toca em uníssono muitas passagens, embalado em sua vocalidade e flutuando com ela, ou configurando suas paisagens sonoras.

A relação com o tempo se dá a cada intenção e oscila, adianta, pula, refreia, se ajusta em acordo com as palavras e seus sentidos. A expressão falada da narrativa, associada ao dialeto local e às estruturas poéticas de tradições nordestinas, constrói seu território rítmico.

Na música de Elomar, veremos que trechos mais *cantabile* ocorrem muitas vezes em movimentos ternários, valseados, em caráter seresteiro. A regularidade ocorre em alguns trechos, em “xaxandos”, no galope dos cavalos e no andar, como exemplos, porém, está mais

presente na obra instrumental. Mas, integralmente, nas canções só ocorre em algumas, como *Seresta Sertaneza*, *Cantiga de Amigo* e *Arrumação*. Nos galopes, pode estar associada ao movimento da marcha do animal, mas, ainda assim, quando há canto, o texto assume um protagonismo e rejeita a regularidade do pulso porque precisa exercer princípios próprios. O ritmo será aquele que mais colocará em xeque a linguagem escrita de sua obra e nos exigirá maior exercício contextualizador para sua leitura.

E, exatamente por ser a canção a origem de sua obra operística, a partitura torna-se uma fronteira intransponível para o inapreensível da voz. Pelos percursos da oralidade, a canção opera uma organicidade e variedade de nuances rítmicas que se relacionam diretamente com a palavra.

Uma vez que a melodia está a serviço da expressão da fala (conteúdo linguístico) e do canto (conteúdo musical), ela pode apresentar uma estrutura bastante maleável do ponto de vista das durações. [...] A escrita rítmica é, com efeito, a questão mais complexa e a que pode gerar dilemas de difícil solução, mesmo quando se reconhece o contexto musical da obra representada – o que é imprescindível na lida com qualquer tipo de partitura. No caso da canção popular, porém, não basta uma recomendação de caráter geral, como, no domínio da música antiga, o *inegale*, ou o *swing*, nas transcrições dos *standarts* de jazz. [...] Questões rítmicas que advenham da conjugação da letra com a melodia só são solucionadas quando se considera a relação fala e canto, com tudo aquilo que resulta dessa interação (Silva, 2023, p. 128).

Em Elomar se imbricam tais características da canção popular e sua estreita relação entre canto e fala, mas também o gesto narrativo – em seu sentido de um “contar contínuo” que extrapola a canção de pulso regular, estrofes e refrão. Sua canção constrói, para além de nuances da palavra, frases inteiras que buscam seu fluxo na duração do tempo, entre pontos de partida e chegada. Frases autônomas que não dependem de um pulso estabelecido fora de seu contexto imediato e caminham na cadência de cada fragmento narrativo.

Em *A Arte da Palavra e da Escuta* (2015), Regina Machado lança luz sobre o comentário de um contador de histórias da região do Cariri que se referia à tradição narrativa das Histórias de Trancoso¹⁰⁷: “Histórias de Trancoso não têm diferença. Depende só da cadência de como é contada” (Lima *apud* Machado, 2015, p. 102):

¹⁰⁷ São assim chamadas, na região do Crato (Ceará) as narrativas de contos maravilhosos, tratados pelos narradores como histórias ficcionais (Lima, 1985).

A cadência é o ritmo, a respiração do contador de histórias, em consonância com a “respiração” da história. Para poder acompanhar a cadência da história é necessária uma disposição interna do contador de forma a deixar-se levar pela “respiração”, pela cadência, pelo fluxo da narrativa, modulando sua voz, gesto e olhar, de acordo com os diferentes “climas expressivos” que o conto propõe (Machado, 2015, p. 103).

E acrescenta o comentário de um de seus alunos de um curso sobre a arte de contar histórias: “Quando a fala de quem estava contando a história tinha ritmo, a imagem vinha na minha cabeça. Quando não, a imagem não aparecia” (Machado, 2015, p. 103).

Em Elomar, a cadência narrativa estabelece grande variedade de “climas expressivos”, impulsionando os gestos de suas melodias. É possível reconhecer tal ato em praticamente todas as suas canções e árias, não apenas naquelas em que há uma história sendo contada. Como afirma João Omar:

O texto, ou seja, a oralidade, o texto é que diz se está falando sobre algo mais, digamos, se a personagem está mais apressada, se a personagem está preocupada, se está lembrando algo, a atitude. Essa atitude da fala, né? Que se aproxima para a interpretação, para contribuir para a interpretação. Então, eu acho que esse ponto é de fato algo que tem na música dele. Até mesmo essas variações são muito lógicas a partir do texto que se está cantando. Por exemplo no Pedido, né? (Mello, 2023).

No exemplo de João Omar, a ária *O Pedido*, gravada por Elomar no disco *Das Barrancas do Rio Gavião* (PolyGram, 1973), integra a obra *Auto da Catingueira* (Gravadora e Editora Rio do Gavião, 1984) e nos revela como se dá a construção entre texto e música já nas primeiras gravações de Elomar (as obras costumam ser bem anteriores). O texto revela ainda a presença do dialeto e a metrificação em redondilhas maiores, presentificando não apenas a personagem sertaneza, mas o ambiente da cantoria:

Ja qui tu vai la pra fêra
 Traga di la para mim
 Água da fulô qui chêra
 Um nuvelo e um carrin
 Trais um pacote de misse
 Meu amigo ah se tu visse
 Aquele cego cantadô!
 Um dia ele me disse
 Jogano um mote de amô
 Qui eu havéra de vive
 Pur esse mundo
 E morrê aina em flô

Passa naquela barraca
 Daquela mulé reizêra
 Onde almoçamo paca
 Panelada e frigidêra
 Inté você disse ùa lôa
 Gabano a boia bôa
 Qui das casas da cidade
 Aquela era a primêra
 Trais pra mim ùas brividade
 Qui eu quero matá a sodade
 Fais tempo qui fui na fêra
 Ai sôdade...

Apois sim vê se num isquece
 Quinda nessa lûa chea
 Nois vai brincá na quermesse
 La no Riacho d' Arêa
 Na casa daquele home
 Feiticero e curadô
 Qui o dia intêro e home
 Filho de Nosso Sinhô
 Mais dispois da mêm noite
 E lubisome cumedô
 Dos pagao qui as mãe isqueceu
 Do batismo salvadô
 E tem mais dois garrafão
 Cum dois canguin responsado

Apois sim ve se num isquece
 De traze ruge e carmim
 Ah se o dinhêro desse
 Eu quiria um tracilin
 E mais treis metro de chita
 Qui e preu faze um vistido
 E fica bem mais bunita
 Qui Mado de Juca Dido
 Qui Zefa de Nhô Joaquim
 Ja qui tu vai la pra fêra
 Meu amigo traís
 Essas coisinha para mim
 Ja qui tu vai la pra fêra
 Meu amigo traís
 Essas coisinha para mim

Quatro estrofes de versos em redondilhas maiores e arremates¹⁰⁸ são intercaladas por passagens instrumentais, que funcionam como introdução, pontes entre as seções e coda, mas funcionam também como um pequeno salto para os distintos pedidos e lembranças de

¹⁰⁸ Na lírica trovadoresca galego-portuguesa, a este recurso era dado o nome *Fiinda*, correspondendo a um a quatro versos acrescentados ao final da canção ou estrofe, não necessariamente dentro da metrificação estabelecida e por vezes com uma melodia distinta, gerando uma surpresa musical (Ferreira, 1986).

Dassanta, espaços de um afeto ao outro, da nostalgia a um novo despertar de desejos, de forma despretensiosa, já que o imaginário da feira está além de suas possibilidades econômicas:

Em *O Pidido*, a feira do interior nordestino compõe imagem de fartura, vez que possibilita aquisição de bens, encontros, diálogos e festa. Como lugar de interação social, representa o desejo, utopia de abundância, em contexto onde imperam falta, economia e restrição: “faz tempo qui fui na feira, ai sodade!”. Nela, simbolicamente, as tramas do sagrado são urdidadas: a mulher rezeira, o cego cantador e vidente, o feiticeiro e curador (Guerreiro, 2005, p. 73).

Como apontado por João Omar, a ária contém repetições melódicas com textos distintos, que definem a cadência particular de cada parte do texto, deslocando acentos métricos e agógicos¹⁰⁹ e trazem as características enumeradas por Regina Machado (2015), onde a cadência obedece ao ritmo da fala da personagem ao pedir as “coisinhas” que deseja que seu companheiro traga da feira.

A canção se organiza como um longo recitativo com pequenos intermezzos, forma também considerada para as soluções de sua escrita. Será importante considerar que a partitura foi transcrita em *Elomar: Cancioneiro* (2008) a partir da primeira gravação de Elomar, para o disco *Das Barrancas do Rio Gavião* (PolyGram, 1973). Portanto, as representações gráficas são resultado da busca pela maneira de escrever a canção já interpretada. Estas questões serão aprofundadas mais adiante, mas é relevante apontar que os recursos aqui descritos são uma tradução e mediam nosso entendimento sobre os procedimentos composicionais. Outro fato importante é que tais procedimentos estão em diálogo com a interpretação, justamente por estarem diretamente ligados aos sentidos textuais. Seguimos então, com a análise:

Os curtos espaços de respiração, descritos apenas como cesuras (´) nas estrofes, mostram a euforia de Dassanta, revelando certa verborragia, a exemplo dos compassos 20 ao 31 (fig. 20).

Quando as lembranças chegam, trazem uma aceleração interna pelo recurso de quiálteras (compassos 24 ao 28), em sutil contraste com a suspensão do tempo (fermata) no compasso 29, e Dassanta lembra da premunição de uma morte jovem, quando o cego, “jogando um mote de amô”, diz “qui eu havéra de vivê pur esse mundo e morrê aina em flô”, com fermatas nas palavras “vivê” e “morrê” (respectivamente compassos 30 e 31):

¹⁰⁹ Correspondendo, respectivamente, a acentuações baseadas na natureza de tempos fortes (como nas sílabas tônicas e em tempos fortes de compassos), e acentuações causadas pela duração do som, quando notas mais longas geram um apoio maior devido ao valor de sua duração

Fig. 20: *O Pedido*.

20

Já qui tu vai lá pra fê-ra Tra-ga di lá pa-ra mim Á-gua da fu-lô qui chê-ra Um nu-vê-lo e um car-

24

rin Trais um pa - co - te de mis - se Meu a - mi - go ah se tu vis - se A - que - le ce - go can - ta -

p *i* *p* *i* (*simile*)

27

dô! Um di - a e - le me dis - se Jo - ga - no um mo - te de a - mô Qui eu ha - vé - ra de vi -

30

vê Pur es - se mun - do E mor - rê a - i na em flô

p

Fonte: Elomar: *Cancioneiro* (2008).

Tais recursos musicais serão utilizados ao longo da canção de forma semelhante, em movimentos internos de cada estrofe, e podemos observar ainda como nos trechos em quíalteras as notas de maior valor tendem a construir novos apoios, diluindo uma possível rigidez na estrutura silábica, como veremos em diversas canções de Elomar, em que o ritmo narrativo não coincide sempre com a estrutura métrica, constituindo comumente trechos de

longos recitativos. Para tanto, a cadência narrativa, somada ao dialeto e à forma com que seu violão se organiza junto à voz, tem a força de mover o texto na direção de seus sentidos.

É lícito apontar que em algumas canções de Elomar – aquelas de natureza dialetal –, as tendências linguísticas que são estabilizadas pelo registro sonoro têm uma fidelidade ainda maior à oralidade, uma vez que se investe da conformação de um dialeto (re) criado a partir de modulações de expressões linguísticas regionais ou locais (Neto, 2021, p. 145).

Para visualizarmos os diversos elementos trazidos até aqui, tomamos nas mãos uma das canções presentes em *Elomar: Cancioneiro* (2008), esmiuçando elementos composicionais – pressuposto do que veremos ao olhar para as árias de suas óperas. A canção *Joana Flor das Alagoas* ilumina uma relação com o tempo e o lugar, a presença do dialeto roçaliano, a mescla de eventos dentro de uma mesma composição e diversas outras questões já apontadas. A canção trará ainda traços de sua inventiva ainda não abordados até aqui. Nela, já poderemos perceber sua “saudade da orquestra”.

3.2. Deus chorou no sertão

*Joana Flor das Alagoas*¹¹⁰ narra um instante, tanto como ação da natureza quanto do coração de um sertanez diante da chegada da chuva. A angústia daquele que está perante uma beleza efêmera de grande significado, mas sem poder compartilhá-la, gerando-lhe assim um sentimento de incompletude. Ao mesmo tempo que cresce o maravilhamento, lhe cresce uma aflição: Joana dorme, alheia ao que acontece. A narrativa perpassa o anúncio da chegada da chuva e sua abundância para uma natureza seca e é permeada pelo vínculo entre o narrador e o sono de Joana.

Joana Flor das Alagoas obedece a uma estrutura com esta diversidade: introdução, organizada em duas partes curtas, mas distintas, recitativo, passagens em ritmo de dança e trechos com métrica mais regular (embora faça uso constante de *rubatos* e *acelerandos*) e alternâncias de modos. A canção também segue a tendência de ausência de refrão e traz estrofes de múltiplas métricas (em sua maioria estão em redondilhas maiores), o que colabora para a imprevisibilidade do número de compassos de cada seção.

¹¹⁰ Áudio 30, anexo 1.

Uma introdução instrumental (seção 1), formada por duas partes (*Anunciano*¹¹¹ e *A Tempo*), abre as portas da escuta e nos coloca em um campo modal que estica seus braços entre terças maiores e menores: permutação entre si eólio e si dórico – movimento recorrente em outros momentos da canção, sendo que no trecho em *ritornello* há uma sutil oscilação entre si dórico e mi mixolídio, escalas que fazem uso das mesmas notas, mas que terão, dependendo do contexto, eixos tonais¹¹² distintos claros.

Anunciano flutua ritmicamente – a partir da indicação de medida próxima ao tempo de *andante* – e o violão realiza um gesto nada incomum em Elomar: arpejos e passagens rápidas ascendentes e descendentes, como uma pincelada. Em sua obra, estes desenhos contemplam diversos sentidos como reticências, exclamações, arremate, ligação entre versos e transição entre seções, raramente concomitantes à linha do canto. Como parte da introdução, eles contemplam a ideia de “anúncio” e preparam o ouvinte para um novo acontecimento musical. Estes gestos ocorrem apenas na introdução e no compasso 11¹¹³, onde reaparece idêntico ao segundo compasso do *Anunciano*, mas são representativos como marca idiomática do violão de Elomar.

A *tempo* amplia o enunciado trazendo a alegria da chuva. As notas iniciais (ré-dó-si), que se repetem, antecipam a primeira melodia do canto, mas a célula rítmica em *ostinato* do violão não reaparecerá na canção. Esta seção culmina em um arpejo em picardia, antecipando o uso da terça maior que também aparecerá alguns compassos seguintes e durante a obra em diversas passagens de alternância entre si dórico e si eólio, além de compor as escalas de mi mixolídio e fá # eólio, também presentes na canção.

¹¹¹ Os nomes do caráter de cada seção, como *Anunciano*, *Instante*, *Xanano* e *Laudant*, foram forjados por Elomar, quando na notação do *Cancioneiro* houve a necessidade de trazer termos que apontassem melhor as intenções do autor e que conceitos padronizados no campo da notação musical tradicional não traduziam suficientemente.

¹¹² Por tonal compreende-se aqui o som de altura definida, portanto tom, em torno ao qual as outras alturas se hierarquizam, não se restringindo apenas a escalas tonais (maiores e menores), mas também modais.

¹¹³ As notas impressas na partitura em tamanhos menores em escala foram assim descritas na edição do *Cancioneiro*: “preserva e facilita visualmente a compreensão destes trechos, que podem ocorrer em introduções instrumentais, codas, ornamentações, transição entre seções, cadências ou recitativos breves em valores curtos. Frequentemente estes exemplos ocorrem como ‘gestos musicais’, onde o efeito da unidade do grupo de notas tem mais importância do que a estrutura de suas durações” (Bertelli; Lacerda, 2008, p. 7).

Fig. 21: *Anunciano e A tempo*.

... a Mello

"Anunciano" $\text{♩} = 54$

Violão

A tempo $\text{♩} = 82$

5

Fonte: Elomar: *Cancioneiro* (2008). Em destaque (verde), sequência ré-dó-si abordada no texto acima e picardia (amarelo).

O homem sertanez observa o céu que principia: *Joana Flor das Alagoas*, título da canção e nome de sua companheira, é o primeiro enunciado do canto. Diante da chegada da chuva, o gesto arpejado do violão (fig.22) traz novamente o sentido de anúncio, mas configura também a expectativa da frase seguinte, como quem, diante do encanto, tem como primeira iniciativa convidar a amada: “se alevanta e vem vê”.

Um longo recitativo acolhe as duas primeiras estrofes compostas por quatro versos em redondilhas maiores com rimas alternadas:

Joana Flor das Alagoas
 Se alevanta e vem vê
 O truvão longe ressoa
 Tiranas de bem querê
 Joana Flor das Alagoa
 Olha como Deus é amor
 Que encheu d'água as Alagoa
 Em flor... em flor...

O trecho permanece no modo de si dórico, mas, ao repetir o nome da moça (compassos 21 e 22) sob o reconhecimento da generosidade divina, se expressa de forma mais clara e aberta ao ampliar o intervalo da palavra Alagoa, antes, realizado em salto de quinta justa e

neste momento em um salto de sexta maior. A intenção permanece no movimento ascendente que alcança a palavra “Deus” na nota mais aguda da canção até este momento. Palavra também valorizada por sua duração, suspensa no ar e que culmina em um gesto descendente e respeitoso.

Fig. 22: saltos de 5° e 6° na palavra “Alagoa”

"Instante"
 10 ♩ = 76

Joa-na Flor das A - la - go - a

Joa-na Flor das A - la - go - a O-lha co-mo Deus é a - mor

Fonte: *Elomar: Cancioneiro* (2008). Repetição do segundo compasso do ritornelo de *Anunciano* (si dórico); nota si em colcheia pontuada para a palavra Deus.

Um *Xaxano* quebra a flutuação do recitativo para dar lugar à passagem de sete compassos que funcionam como arremate da estrofe, festejando a alegria da lagoa florida e formando uma ponte para a próxima seção que se inicia no compasso 33. *Xaxano* diz respeito à rítmica do violão, executada em *rasgueado* no ritmo de xaxado, ou seja, “xaxando”.

Fig. 23: *Xaxano*.

"Xaxano"
♩ = 76

go - a Em flor... em flor...

ima i i i ima (simile)
p p

Fonte: *Elomar: Cancioneiro* (2008).

A alternância de modos, a nosso ver, atua na persuasão, dando às diferentes partes – entregues às hierarquias de cada escala – um colorido distinto, que conduz a melodia segundo a expressão do texto que está sendo cantado. Exemplo desse procedimento, no compasso 33 tem início um longo trecho estabelecido em mi mixolídio, modo cuja terça é maior.

A narrativa avança para a descrição da natureza perante a chuva. Sensações de preenchimento, como a lagoa que se enche, são trazidas por um número maior de notas de menor valor, movimentos ascendentes e frases anacrústicas. Há, então, um novo ambiente sonoro, um esvaziamento gerado simultaneamente pelo aumento do valor das notas e movimentos descendentes do trecho, ampliando o contraste com a passagem anterior. Este movimento de plenitude e esvaziamento perpassa a narrativa, nos conduzindo pela epifania da natureza, o encantamento do homem e o sono alheio de sua companheira.

Impulsionado pelo xaxado dos compassos anteriores e preservando o pulso da segunda seção (*Instante*), Elomar abre uma nova cena, trazendo pela primeira vez o sentimento de frustração do narrador. O coração “acelera”, em quiálteras e semicolcheias, mas, considerando o compasso 33 como grande anacruse para “assucena”, há uma progressão descendente (lá – sol# – fá # – ré) antes da resolução (mi, nota principal do modo).

Conforme dito anteriormente, a narrativa do olhar é entremeada pelo incômodo da impossibilidade de compartilhamento da beleza (“sem ninguém pra ver”), como na passagem dos compassos 33 ao 40. Há, então, dentro do novo ambiente sonoro, um esvaziamento gerado simultaneamente pelo aumento do valor das notas e o movimento descendente do trecho, ampliando o contraste com os compassos seguintes, em que, fazendo uso da mesma sequência instrumental do início da seção, uma progressão melódica ascendente da linha do canto (iniciada no compasso 41, mi-ré-sol#-lá-si) vem acompanhada de figuras rítmicas de menor tamanho (semicolcheias), sem pausas, que geram nova sensação de aceleração. Esta passagem

materializa a cheia da lagoa, comemorada pela cantoria dos bichos, trecho que é esvaziado quando a alegria do homem se fragiliza com o fato de que Joana segue dormindo e nada vê. “Amor”, em fermata no compasso 46, é como um suspiro que liga um mesmo sentimento amoroso que atravessa a alma do amante e o leva novamente a se ater em Joana (“só você durmino, oh Joana em flor”).

Corroborando ainda com os momentos de esvaziamento, especificamente dos grupos de compassos 37-38 e 49-50, a redução do número de notas do violão e de respirações na linha do canto. Toda esta seção ilustra movimentos de expansão e contração, como o próprio coração do narrador.

Fig. 24: *Joana Flor das Alagoas*.

The figure displays four systems of musical notation for the song "Joana Flor das Alagoas". Each system consists of a vocal line (treble clef) and a guitar accompaniment line (treble clef). The systems are numbered 32, 37, 43, and 47. The lyrics are written below the vocal line. Annotations include:

- System 32:** Three notes in the vocal line are circled in green, and three notes in the guitar line are circled in orange.
- System 37:** A large yellow oval encircles the first two measures of both the vocal and guitar lines. A blue circle highlights a note in the vocal line, and another blue circle highlights a note in the guitar line.
- System 43:** Three notes in the vocal line are circled in blue, and three notes in the guitar line are circled in blue.
- System 47:** A large yellow oval encircles the last two measures of both the vocal and guitar lines.

The lyrics for the systems are:

32: Joa-na flor das as-su - ce - na Meus o-lhos tem pe-na Vê tan-ta be - le - za Sem nin -

37: guém Pra vê O - lha a noi-te vai cres - ce - no E a chu - va ca -

43: I - no E a la - go - a in - che - no E os bi - cho can - ta - no Can - ti - gas de a - mor Só vo - cê dur -

47: mi - no Oh! Jo - a - na em flor Ai, Joa - na em flor

Fonte: *Elomar: Cancioneiro* (2008). Em verde, movimento descendente descrito no texto acima; em azul, progressão ascendente abordada; em amarelo, esvaziamento rítmico e melódico.

As estrofes acima não se mantêm na métrica das duas primeiras. Os versos são em redondilhas maiores, sendo que o primeiro de cada estrofe contém sete sílabas. Se tomamos as palavras “Joana” (primeiro verso da primeira estrofe desta seção) e “Olha a” (primeiro verso da segunda estrofe desta seção), podemos entendê-las como anacruse e considerar ambas as estrofes como feitas em versos de mesma métrica (cinco sílabas). O trecho se constitui assim de três estrofes:

Joana flor das assucena
 Meus olhos têm pena
 Vê tanta beleza
 Sem ninguém pra ver

Olha a noite vai crescenho
 E a chuva caino
 E as lagoa encheno
 E os bicho cantano

Cantigas de amor
 Só você durmino
 Oh! Joana em flor
 Ai, Joana em flor

Lembrando que se trata de um momento raro, e, insistindo para que Joana saia de seu sono, Elomar constrói uma nova progressão ascendente que atravessa as duas próximas estrofes:

Ai saudade lá nos brejo
 A saracura canta
 Faz tempo que num vejo
 Nessa terra santa
 Umas coisa assim

Joana se alevanta
 Flor das assucena
 Meus olhos tem pena
 Ver tanta beleza
 Ninguém pra ver

A chuva, para o nordestino, sobretudo do sertão, é possibilidade de vida. A única capaz de encher de água lagoas e cacimbas e trazer o verde que alimenta pessoas e animais. Reflete-se na enunciação o quão raro é o instante da canção: “faz tempo qui num vejo nessa terra santa umas coisa assim”. Diante do gesto divinal (“Olha como Deus é amor, que encheu d’água as lagoas em flor”), sapos e saracuras cantam seu bem querer e Joana, bem querer deste sertanez,

não desperta pra ver. A incompletude mora na angústia de quem assiste sozinho às maravilhas feitas por Deus: “meus olhos têm pena / vê tanta beleza / sem ninguém pra vê”.

Como nas estrofes anteriores, há versos que escapam da métrica em que as estrofes operam em sua maior parte. As notas que ocupam o primeiro tempo de cada compasso nos oferecem uma chave de leitura, conduzindo as acentuações e organizando os versos de tamanhos distintos em espaços iguais de tempo (ver fig. 25). Tal mecanismo provoca sensação de repetidas anacruses, reafirmando o impulso da aceleração.

Para além da lagoa, o que segue expandindo é a angústia do sertanez, que agora reafirma o quão raro e efêmero é o momento, ampliando sua frustração diante do sono de Joana. Observamos como é expresso o verso “nessa terra santa umas coisa assim”, em que o compasso 57 espelha o compasso 23 (“Olha como Deus é amor”) acrescida uma nota de passagem (sol), espelhando um mesmo olhar para o Sagrado (Deus é amor e a terra é santa).

Fig. 25: Progressão da melodia e apoio nas palavras que orientam a organização dos versos.

53 $\text{♩} = 56$
 Ai sau-da-de lá nos bre - jo As sa - ra - cu - ra can - ta Há tem-pos qui num ve - jo Nes-sa ter-ra

57 *accel.* $\text{♩} = 76$ "Xaxano"
 san-ta U-mas coi - sa as - sim Joa-na seja-le - van - ta Flor das as - su - es - na Meus o - lhos tem
 p i p p i ima

61 *rall.*
 pe-na Vê tan-ta be - le-za Nin - guém pra vê
 (simile) p p (simile)

Fonte: Elomar: *Cancioneiro* (2008). Em verde, progressão da melodia e apoio nas palavras que orientam a organização dos versos. Em vermelho, continuidade do movimento anacrústico e progressão ascendente.

Em “Joana se levanta” o retorno para si dórico (compasso 59, com anacruse, ao 62) e ainda a passagem ao fá# eólio – IV grau de si dórico – alavancam a melodia que agrega ainda no compasso 60 o caráter de *Xaxano*, ampliando ritmicamente este trecho. “Ninguém pra vê” soa agora como uma catarse, restando ao narrador agradecer a Deus pela chuva na caatinga.

Uma oração interpela a canção, como se a narrativa abrisse espaço para a inserção de um canto sacro preexistente. A narrativa dá lugar aos quatro versos em redondilha maior que compõem sua louvação: “Lôvado Nosso Sinhô qui ouviu minha oração / E nessa noite chorô a chuva no meu sertão”. Segundo Simone Guerreiro, “A epifania do sagrado é representada nessa visita da chuva a trazer, também, a visita da alegria, do verde e da beleza no sertão. Observa-se que o poeta é o único a ter a percepção desta beleza, posto que é o mediador do sagrado e conversa com Deus” (Guerreiro, 2005, p. 35).

A seção (fig. 26), que começa com salto intervalar de quinta justa, onde a quinta de fá# eólio é dó (tempo forte do primeiro compasso) traz este novo canto para dentro da canção. A melodia segue um padrão modal, com centro em fá# eólio, enquanto o violão contempla um encadeamento tonal em quartas (fá#m – si – mi – lá m), distinto do restante da canção. Ao longo do tempo, em diversas apresentações de Elomar, outras vozes foram inseridas (quando havia a possibilidade de reunir mais cantores), o que nos reafirma o imaginário de um coro sacro para este trecho, semelhante à harmonização do hinário luterano, reflexo de sua tradição religiosa protestante.

Fig. 26: *Laudant*.

"Laudant" *p p*

♩ = 48

67

Lô - va - do Nos - so Si - nhô, Qui - ou - viu mi - nha o - ra -

72

ção E nes - sa noi - te cho - rô A

Fonte: Elomar: *Cancioneiro* (2008). Em destaque, encadeamento abordado.

No compasso 73 há um retorno ao caráter modal (fá # eólio, afirmado no compasso 75, quando há um retorno ao *Xaxano* em pulso mais acelerado). Neste ambiente está a coda, pois, apesar de o sertanez seguir chamando sua amada, sobressai neste trecho a alegria da cantoria dos sapos na beira da lagoa cheia.

A canção termina em *Vai sumino*, termo também forjado por Elomar para o efeito de estúdio quando a intensidade da música vai sendo reduzida pouco a pouco até sumir, já que o autor rejeita expressões em inglês como a que é usada comumente para este efeito.

Fig. 27: Xaxano final.

"Xaxano"
♩ = 98

75 chu-va no meu ser-tão Joa - - - na,

79 vem vé, Os sa-pi-nho tão can - ta - no Ti -

83 ra-nas de bem-que-rê Ti - ra-nas de bem-que-rê

87 "vai sumino..."

The musical score consists of four systems. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked as quarter note = 98. The lyrics are: 'chu-va no meu ser-tão Joa - - - na, vem vé, Os sa-pi-nho tão can - ta - no Ti - ra-nas de bem-que-rê Ti - ra-nas de bem-que-rê'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. Performance markings include 'p' (piano), 'i' (accents), and 'ima' (accents). The final system is marked 'vai sumino...' and shows a gradual decrescendo of the piano accompaniment.

Fonte: Elomar: *Cancioneiro* (2008). Xaxano final e a coda que culmina em um “vai sumino”.

Joana Flor das Alagoas pode ser vista como um “instante” de uma obra maior e reflete os principais procedimentos de que Elomar faz uso. Nesta canção, é possível conhecer a forma com que o autor dá vida às suas personagens, provendo-as de uma linguagem sonora. Sua obra aborda temas que espelham a relação com o sertão, contempla seu violão idiomático, afirma o caráter modal de seu cancionista e nos mostra como sua inventiva é rica em recursos, para além da criatividade artística.

3.3. Caleidoscópio, a primeira orquestra

Elomar viveu no São Joaquim, dos sete aos dezesseis anos, onde cursou parte do ensino primário e o ginásio, e teve os primeiros contatos com tocadores, cantadores e romanceiros, perpetuados em sua memória. Dentre as narrativas sobre os “três Zés”¹¹⁴, Elomar compartilhou conosco a lembrança de quando ouviu os conjuntos de tocadores que animavam as feiras e os festejos da região: “quando eu fui crescendo mais, eu comecei com as festas, os bailes, ouvindo aquela pancada de viola, de violões e de flautinhas, cantando com a sonoridade da música roçaliana”¹¹⁵.

Elomar descreve os conjuntos e lembra que com eles arriscou seus primeiros toques no violão. Antes, sua referência era o Cantor Cristão, o hinário da igreja Batista, “fé única de sua família da parte de sua mãe” (Mello, s. d.), tema que discutiremos adiante.

Mas “longe dos cultos, do som eclesiástico, eu via os tocadores de violão, tocador de gaita de taquara, que é aquela flautinha doce, e os tocadores de sanfona. Ia nas festas, ficava encantado com o som da sanfona, da gaitinha de taquara, da viola” (Mello, s. d.).

Não é possível saber sobre os conjuntos de tocadores aos quais Elomar se referiu, mas podemos supor que integravam estes grupos a mesma instrumentação e caráter de tocadores que encontramos hoje nesta região. Elomar viveu no São Joaquim, próximo a Vitória da Conquista, sudoeste baiano¹¹⁶, entre os anos 1944 e 1953. Centenárias, as parselhas (duplas de tocadores) de gaitas, flautas de taquara longitudinais (hoje também feitas em PVC ou alumínio) de sete furos ainda são muito presentes nas folias de reis¹¹⁷, também chamadas reisados, no oeste, centro-sul e sul baiano, além de norte e nordeste¹¹⁸ de Minas Gerais. Tanto

¹¹⁴ Como, em sua biografia, chama Zé Krau, Zé Guelê e Zé Serradô.

¹¹⁵ Diálogo informal entre Elomar e a autora, em 2023.

¹¹⁶ Segundo classificação de regiões do Governo do Estado da Bahia.

¹¹⁷ Vídeo 5, anexo 1.

¹¹⁸ As parselhas são vistas ainda no Vale do Jequitinhonha em grupos chamados marujadas, ou bandas de taquara (Magalhães, 2010). Diga-se de passagem, o cantor Zé Krau migrou da região do Calhau para a Bahia, onde Elomar o conheceu. Calhau é o nome de um rio que corta essa região do Vale do Jequitinhonha, onde está localizada Araçuáí.

em Minas como na Bahia as gaitas tocam acompanhadas por caixas, zabumbas, violões, violas, sanfonas, pandeiros e reco-recos, sendo os grupos diversificados quanto à instrumentação (Magalhães, 2010¹¹⁹).

Fig. 28: Tocadores de gaita e caixas.



Fonte: Foto do acervo de Chico Liberato Tocadores junto a Chico Liberato e Alba Liberato, durante pesquisas de campo para realização do filme *Boi Aruá*, em 1982 e 1983. Local não informado.

O encantamento pelas gaitas ouvidas por Elomar, junto aos instrumentos citados por ele, como violão e sanfona, são trazidos na memória como referência fundamental dos territórios de sua inventiva. Quando perguntamos se há relação entre o trio Caleidoscópio, formação adotada por ele desde cedo, e os grupos instrumentais de sua segunda infância, passada no São Joaquim, Elomar respondeu:

Esta ideia aí bateu! Porque na realidade acho que ela vem intuitivamente. Um efeito retardado da infância tendo na realidade a formação do trio Caleidoscópio, que eu bolei. Foi quando estava compondo o Auto da Catingueira, eu pensei: No Auto vai ter umas duas árias de ponta que eu vi, com um canto brilhante, canto lírico. Agora, eu não posso contratar orquestra. E um violão só não vai dar pra tocar. E todo o Auto da Catingueira vai ter que ter uma harmonia média, não pesada que, pesada, só com

¹¹⁹ Daniel Magalhães completou as informações em conversa informal em 26 de julho de 2023.

orquestrona. Eu falei: vou fazer a mínimo minimorum de orquestra. Então eu falei, vou fazer o seguinte: Do naipe dos sopros eu escolhi a rainha, a flauta. Porque não podia ter mais instrumentos. E do naipe das cordas eu escolhi o violoncelo que é o rei das cordas. Pra todo mundo e os europeus é o violino, mas pra mim é o violoncelo. Por causa da competência dele. Ele entra no terreiro do violino, nos agudos dele. E nos graves dele, ele pisa na copa do contrabaixo. A viola fica intermediária aí. Ele perpassa a viola muito bem. Bom, foi uma descoberta¹²⁰.

Ao ouvir pela primeira vez uma orquestra, Elomar “reconheceu” ali o som das gaitas e da sanfona, que parecia soar no conjunto de cordas:

Mas eu tenho um detalhe aí, que foi a maior porrada que eu tomei. Quando eu tinha os meus 8 anos, assim que cheguei na cidade, 8 anos, ou 9, ou 10, na casa de minha avó, Maricota. Toda noite, vovó criava um pretinho chamado Nego Quinca, irmão meu de criação. Nós dois era malungo como a junta de boi manso. Tanto que minha avó chamava os dois de O boi laranja, o boi craúna. Laranja porque eu tinha o cabelo louro e os olhos claros, o boi laranja e o boi craúna. Toda noite depois da janta a gente corria pra casa do tio Flávio, que tinha um rádio, um rádio com olho mágico. Eu ficava esperando meu tio ligar o rádio. Quando ele ligava o rádio, Letícia, saiu uma música encantadora. Para mim, vinha do céu de tão bela que era. A instrumentação completamente desconhecida. Eu não via o violão, não via sanfona, coisa parecida com sanfona. Parecida com a gaitinha de taquara, mas aquilo me deslumbrava. Agora, me dava uma raiva que aquela música mal entrava, parava e entrava um sujeito nojento, pererê, pererê, pererê, num cunversê enjoado. Sabe o quê? A Hora do Brasil, a Protofonia de Carlos Gomes, do Guarani¹²¹.

Elomar se encantava pelos timbres que ouvia, sem saber sobre suas fontes sonoras. O menino reconhecia o sopro da gaita, o fole da sanfona, a sonoridade do violão, da viola e dos instrumentos de percussão que ouvia na roça, mas aquela instrumentação só foi compreendida mais tarde. Sua orquestra já existia em sonho, seus timbres viviam dentro de seu imaginário. Elomar já compunha para sons que desconhecia sua origem, mas o marcaram profundamente desde quando o olho mágico do rádio de seu tio Flávio lhe abriu a escuta para o campo da música de concerto. Como um João Suspirante, a desejar um dia que sua música se expressasse com toda aquela beleza que lhe atravessava.

A formação batizada por Elomar de trio Caleidoscópio¹²² tornara-se sua pequena orquestra. Violão, flauta transversal e violoncelo formavam o escopo de graves e agudos, de

¹²⁰ Diálogo informal entre Elomar e a autora, em 2023.

¹²¹ *Idem*.

¹²² O termo “trio” também faz alusão ao formato trio sonata, formato instrumental originado no século XVII e convencionalmente estruturado por três linhas contrapontísticas (comumente três instrumentos, como dois solistas e um baixo contínuo, mais tardiamente, piano).

possibilidades de sustentação e articulação, timbres de sopros e cordas, recheios harmônicos e linhas solistas, ao mesmo tempo que o autor os considerava um formato prático para o palco. A formação Caleidoscópio era bastante eficiente para abranger a tessitura de uma orquestra tradicional, mesmo sem os efeitos da sobreposição instrumental de um grupo maior. Esta pequena “orquestração” funcionava ainda como uma redução das partes de orquestra, embora muitas vezes o autor realizasse um movimento contrário, em que apenas o violão era ponto de partida para a obra, que ganharia futuramente uma grade de orquestra.

Algumas versões de suas canções têm linhas de flauta associada às composições de maneira intrínseca, como *Curvas do Rio*¹²³, *Canto de guerreiro Mongoió*¹²⁴ e *Cantiga de Amigo*¹²⁵.

Ainda hoje, ao compor, Elomar vive a busca pelos sons da memória e escreve para grupos maiores pela referência que guarda de seus timbres e tessituras. Assim como seu cancionista, sua orquestração traz uma personalidade muito própria, quase camerística e com associações com seu violão:

A linguagem orquestral de Elomar também é devedora do violão. Muitos padrões de acompanhamento e efeitos timbrísticos na orquestração de Elomar são derivados da sonoridade do violão. Na ópera “A Carta”, na última cena intitulada “A Leitura da Carta”, em uma passagem primorosa, as madeiras executam um harpejo ascendente em fusas (quase rasgueado). Qualquer dúvida de que seja uma imitação de harpejos violonísticos desaparece logo a seguir, com a entrada do violão executando o mesmo padrão, criando um efeito de timbre original e expressivo (Ribeiro, 2011, p. 104).

Eduardo Ribeiro complementa:

O timbre orquestral em Elomar expressa certa “rudeza” caracterizada por uma orquestração simples e prática, mas que oferece algumas passagens de grande interesse. Acreditamos que o timbre orquestral na música de Elomar deva ser intermediário, com reminiscências das bandas de pífaro e/ou bandas tradicionais, aliadas à sonoridade sinfônico-orquestral europeia. A sonoridade das orquestras barrocas com instrumentos de época oferece uma aproximação da sonoridade elomariana ideal, com a característica dinâmica em patamares e o controle do vibrato (Ribeiro, 2011, p. 104).

A orquestração de Elomar merece uma análise ampla, que extrapola o teor deste trabalho. Mas talvez a ideia de rudeza esteja ligada ao “diferente”, caracterizado por uma

¹²³ Áudio 21, anexo 1

¹²⁴ Áudio 31, anexo 1.

¹²⁵ Áudio 32, anexo 1.

orquestração que parte da linguagem violonística, tanto em gestos melódicos e rítmicos quando na abertura das vozes, em que normalmente é utilizada a linguagem do piano.

3.4. Violão

Em estreita relação com a voz, Elomar também elabora seu violão, repleto de maneirismos, tanto em motivos quanto na forma de tocar, inimitável. Lucas Oliveira Arruda (2015) trata como fronteira sua linguagem violonística, colocando-a entre a viola brasileira e o violão de concerto, embora o pesquisador evoque a imagem da fronteira também sobre outros aspectos, como “popular-erudito, folclore-concerto, música oral-música escrita” (Arruda, 2015, p. 66). “Entre o cantador e o trovador, entre o violonista clássico e o violeiro, entre o compositor erudito e o poeta popular” (Arruda, 2015, p. 121), associando a dualidade oral-escrita em fronteira da fixação em partitura de seu cancionero.

Lucas, na análise de algumas canções, aporta observações relevantes sobre o tratamento que Elomar dá à relação violão e voz, tendo o instrumento como um aliado do percurso melódico vocal. Como nos procedimentos de *O violeiro*¹²⁶ e *Chula no terreiro*¹²⁷,

[...] nas duas o violão canta uma melodia muito semelhante à voz; no caso da segunda, isso é feito apenas com um baixo harmônico e a melodia sendo dobrada na região aguda, enquanto na primeira, esse dobramento da voz é feito por acordes alternados rapidamente. Essas duas formas de dobrar a melodia, através de uma melodia mais aguda e através de acordes, estarão presentes em todo o cancionero (Arruda, 2015, p. 50).

Esse artifício tanto constitui um resultado sonoro quanto colabora para que Elomar percorra o tempo das canções com maior flutuação, conduzindo fraseados pelo seu sentido textual. Seu violão é narrador junto da voz, não apenas um acompanhador. Como efeito, “a fluência do gesto musical parece se alimentar da interação entre voz e violão, atuante na melodia principal que acaba por gerar ali um terceiro som, resultado da fusão do timbre vocal com a sonoridade trabalhada no violão” (Saraiva, 2018, p. 208).

Arruda (2015) e Saraiva (2018) dão à viola um papel significativo em alguns maneirismos e na criação do violão de Elomar, levando-nos de volta aos conjuntos de tocadores que ele tanto ouviu em sua região.

Hudson Lacerda destrincha a obra de Elomar em busca dos caminhos harmônicos de seu cancionero, destacando como o compositor faz uso de combinações modais/tonais e gera,

¹²⁶ Áudio 17, anexo 1.

¹²⁷ Áudio 20, anexo 1.

com isso, uma multiplicidade de sentidos harmônicos que “desafia a compreensão imediata, com suas peculiaridades e surpresas: causa um estranhamento convincente, que a razão não apreende de imediato, mas a intuição diz fazer sentido” (Lacerda, 2013, p. 19).

Eduardo Ribeiro traz ainda outra referência em sua obra musical, pela via do violão e da relação de Elomar com a música espanhola para o instrumento: “o estilo flamenco, do qual incorporou alguns traços característicos, como a cadência andaluza, o rasgueado e o uso do capotraste” (Ribeiro, 2011, p. 39)¹²⁸. Barreto (2016) reitera esta abordagem, mas lembra que traços andaluzes podem ser ouvidos na música nordestina para além de Elomar, na musicalidade da cadência frígia ou cadência andaluza, baseada no modo frígio.

O modelo tradicional da cadência andaluza (fig. 29) pode ser visto, como exemplo, em trechos de várias canções de Elomar, como *Cavaleiro do São Joaquim*, *Tirana*, *O rapto de Juana do Tarugo* e *Balada do filho pródigo*, como demonstrado na figura 30.

Fig. 29: Cadência andaluza.

Fonte: Manuel, 1986, p. 46.

¹²⁸ A cadência andaluza é baseada no tetracorde frígio (IV-III-II-I#), com a terça maior ao final. A falsa relação produzida com o III grau é bastante característica em Elomar, sendo praticada de forma semelhante em outros graus. Elomar também acrescenta dissonâncias nessa cadência (as notas de tensão), de maneira parecida ao estilo flamenco andaluz. O rasgueado é um estilo de execução, onde golpes com a ponta dos dedos (e unhas) tocam todas as cordas simultaneamente, com sonoridade forte e áspera, de caráter rítmico. O capotraste é um dispositivo que se coloca no braço do violão para transpor a tonalidade (Ribeiro, 2011, p. 194).

Fig. 30: *Balada do filho pródigo*.

78

men-do e ge - men-do e mor-ren-do de fri - o

Fonte: *Elomar: Cancioneiro* (2008).

Em análise da relação do violão na obra orquestral de Elomar, Eduardo avalia que “a esmerada técnica violonística e estilo de execução de Elomar são traços importantes de sua linguagem, refletindo-se inclusive na escrita orquestral, que mostra em certas passagens típicos padrões violonísticos adaptados a instrumentos orquestrais” (Ribeiro, 2011, p. 39).

Como estrutura emblemática, a dobra do violão junto à voz é naturalmente realizada tanto em trechos de tempo mais regular quanto em passagens recitadas, em uma “intenção de contraponto, que se revela quando o violão vem dobrando a voz e, numa dada passagem, ‘escapole’ dela – como diz o músico” (Saraiva, 2018, p. 208). *Cantiga do Boi Encantado*¹²⁹ retorna como exemplo deste procedimento. Na figura 31, podemos ver como se dá a ação do violão junto à voz, nos compassos 28 ao 30, como ideia de dobra, em trecho mais próximo do recitar cantando:

Fig. 31: Trecho da *Cantiga do Boi Encantado*, compassos 28 (com anacruse) ao 30.

28

A-

pois qui das na-ção de ga - do qui hai no mun - do Num hai um só boi qui num pe - guei

Fonte: *Elomar: Cancioneiro* (2008). Nota-se a linha do canto dobrada pelo violão e a construção de fraseado do trecho, em recitativo.

¹²⁹ Áudio 24, anexo 1.

O violão também soará as notas da voz nos compassos 51 ao 75 (fig. 32). Neste trecho o tempo é realizado de maneira mais fixa, com o violão fazendo, também, um acompanhamento métrico regular.

Fig. 32: Trecho da *Cantiga do Boi Encantado*.

The image displays a musical score for the song "Cantiga do Boi Encantado". It consists of three systems of music, each with a vocal line on a treble clef staff and a guitar accompaniment on a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The lyrics are written below the vocal line.

System 1 (Measures 51-54):
 Eu vim de lon-ge, bem pra lá da-que-la

System 2 (Measures 55-60):
 54 ser-ra Qui fi-ca a - don - de as vis - ta num po - de al - can - çã Ri - cu - men - da - do dos va -

System 3 (Measures 61-68):
 61 quê - ro de mia ter - ra Pra nes - sas ban - da e - les nós re - pre - sen - tá A - las qui vie - mo in dois eu

System 4 (Measures 69-75):
 69 e mais Ven - ta - ni - a O mais fa - mo - so dos ca - va - lo do lu - gá

Fonte: *Elomar: Cancioneiro* (2008). Entre os compassos 51 ao 75, podemos ver como a linha do canto é dobrada pelo violão.

4. CACIONEIRO LÍRICO

4.1. Da canção à ópera

O Trio Caleidoscópio ampliava o espectro sonoro das obras – violão que se desdobrava –, tornava viável o desejo de alguma orquestração, mesmo que em espetáculos de pequeno porte, e constituiu uma ponte para as composições maiores, para a “orquestrona”, como Elomar chama este conjunto maior. Mas também a canção de Elomar desejava esta ampliação. As narrativas não cabiam em uma única canção, apesar de serem a tônica de sua obra cancional.

Minha ópera, pra começo de conversa, ela é bem distante do modelo europeu. Pra mim, eu comecei a fazer ópera sabe por quê? Porque eu achei a canção muito apertada pra contar histórias. As histórias curtas saíram numa canção curta, exprimida, apertada. Agora, aquelas histórias maiores, mais longas, não cabiam numa canção. Tinha que ser uma série de canções que, enfiadas num rosário sinfônico, numa corda sinfônica, formam um rosário que eu vejo, e chama-se ópera. São uma série de canções narrando uma mesma história¹³⁰.

Comparativamente, a tradição narrativa não está comprometida com uma duração hermética, como as canções no contexto da produção fonográfica. A tradição romanceira, as primeiras modas, os longos causos contados ao pé do fogão ou à beira da fogueira, contavam e ainda contam com a disponibilidade de seus ouvintes, podendo durar muitas horas, como refletem as palavras da dupla Tônico e Tinoco trazidas em artigo de José Roberto Zan:

Eram estórias tão longas que, segundo eles, havia pausa para o “povo” tomar café. [...] Mas quando se transformaram em artistas urbanos não puderam gravar as mesmas músicas que cantavam na fazenda. O próprio disco de 78 rpm impunha uma limitação de tempo à música, pois comportava aproximadamente 3 minutos de gravação em cada lado. Mas a percepção de Tônico e Tinoco das diferenças entre os mundos rural e urbano revela-se mais aguda quando afirmam que “hoje, o povo da cidade não tem mais paciência para ouvir romances longos como aqueles. Temos que fazer composições mais curtas” (Zan, 2005, p. 3).

¹³⁰ Diálogo informal entre Elomar e a autora, em 2023.

Imaginamos como as distintas dinâmicas de tempo nas práticas sociais rurais e urbanas resultem em certas fricções em Elomar, pela proximidade com os dois campos, suas utopias pessoais como compositor e o vínculo tão profundo com as tradições narrativas que lhe atravessaram a vida. Elomar tem a vocação de cantador narrador, está vinculado a linhas de transmissão de uma prática cada vez mais distante, mas encontrou na ópera um caminho para essa expressão. A ópera torna-se, portanto, o território onde sua narrativa pode se realizar, mas ela não se estabelece, *a priori*, no modelo europeu.

Transmuta-se no e para o cenário da caatinga o *epos* homérico: o homem deixa sua “*patra vea do sertão*”, mas, ao contrário de Odisseu, jamais encontrará o caminho de retorno ao lar. Nesse aspecto, o autor cumpre com o desígnio de retomar o que há de arquetípico nas ações trágicas, movidas pela *hybris*, para provocar uma catarse emocional nos ouvintes: procura o mesmo caminho de Rinuccini e Peri; como o peregrino no Caminho de Santiago, procura restaurar o sagrado existente *in illo tempore*. Alcança o estágio puro da arte: o mais universal instalado no mais particular (Simões, 2006, p. 48).

Neste ímpeto, Elomar cria a peça *O Mendigo e o Cantador*¹³¹, alinhavando em longa narrativa diversas canções ligadas no fio de seu próprio rosário, incluindo partes faladas. Não se trata, portanto, de um único texto narrativo, mas de um fio narrativo em que as canções assumem seu papel na obra, mas com a autonomia que as configuram depois em forma de “cartas da caatinga” (Guerreiro, 2007, p. 61), gravadas em seu disco *Cartas Catingueiras* (Gravadora e editora Rio do Gavião, 1983), com algumas alterações do texto original. Na obra, os romances *A Donzela Teodora* e *Naninha*¹³² surgem abreviados e escondem parte de suas narrativas, mas em *O Mendigo e o Cantador* estão contextualizados pelo enredo.

Cada canção são pedacinhos da história, interligados, por um fio. Um fio que perpassa todas elas. Hora esse fio engrossa, ora ele se alonga, que são os espaços, segundo meu entendimento, os interlúdios ou os intermédios. Intermezzos que tem dentro da ópera. Eu nem sei se tem isso, eu não conheço teoria, mas eu vejo assim. A obra é uma história comprida, longa, contada por vários pedaços. Vários estágios, que são as canções¹³³.

Neste caminho da construção de longas narrativas, Elomar inaugura em seu repertório o termo Auto – para depois adotar Ópera e, mais adiante, para determinado conjunto de peças,

¹³¹ Sobre *O Mendigo e o Cantador*, ainda inédita, recomendamos a leitura do belíssimo livro de Simone Guerreiro, *Tramas do Sagrado* (2007), no qual a autora dedica um subcapítulo a esta obra, a esmiuça e perfaz os caminhos da inventiva de Elomar.

¹³² Respectivamente áudios 6 e 7, anexo 1.

¹³³ Diálogo informal entre Elomar e a autora, em 2023.

“Romance Lírico” – em alusão direta ao gênero de representação medieval, mesmo que a obra não tenha cunho moral ou trate de assunto religioso.

Para Elomar, era uma escolha em detrimento de Ópera, termo muito sedimentado em padrões que não correspondiam à sua música, mas também lhe parecia confortável que remetesse mais à Idade Média do que a um repertório europeu mais tardio.

O *Auto* não se presta a um desenvolvimento cênico equivalente ao da ópera tradicional. A composição cênica, a partir dos dados do texto, implicaria em cenas estáticas, as ações dos personagens seriam simbólicas e não descritivas de maneira a representar suas ações imediatas (Mello, 2002, p. 18).

As questões trazidas até aqui podem nos servir para imaginar como, a partir das referências de sua inventiva, as escolhas de elementos composicionais que sustentam o texto podem ser vistas de maneira mais ampla, naqueles que permeiam diversas obras, refletidos em temas, texturas, instrumentação, o uso prioritário de modos em alternância e de diversos caracteres¹³⁴ em uma mesma composição, dentre outros. Suas óperas refletirão tais características, incluindo a presença do violão e de diversas ações “violonísticas” a serem realizadas por outros instrumentos.

Elomar atualiza a ópera brasileira ao lhe dar o colorido linguístico, característico da cultura nela retratada. Fala, ao mesmo tempo, com o homem que vive e presencia as vicissitudes do Nordeste e como o artista que se distancia do mundo para poder transformá-lo em puro gozo estético (Simões, 2006, p. 57-58).

O caminho até a ópera se dá pela ampliação da orquestração e de extensões melódicas para o canto, mas ainda podemos olhar para suas canções como a principal referência, que podem ser vistas como microformas para suas obras mais longas e orquestradas.

É importante salientar que o compositor, quando mudou-se para Salvador para estudar no Conde dos Arcos, em 1953, o mesmo hospedava-se em casa de sua tia Cazuza onde moravam dois cantores líricos, Geraldo Coelho e Raimundo Coelho, dando-se uma convivência artística marcante para Elomar, que teve a oportunidade de estabelecer um contato com a estética do canto operístico (Mello, 2002, p. 17).

¹³⁴ “Caracteres”, aqui, se referem a maneiras de gerar “climas” distintos para cada trecho musical. Na construção de um caráter estão a escolha de um conjunto de elementos musicais, como andamentos, movimentos melódicos e rítmicos, tonalidade, dentre outros, que juntos podem gerar “leveza”, “peso”, melancolia, alegria etc. Tradicionalmente as palavras associadas ao caráter tinham como referência sua terminologia italiana (andante, largo, expressivo etc.).

Além da absorção da canção, outra característica que os aproxima é a estrutura sonora. De forma análoga à própria caatinga, são raras em sua música, mesmo a orquestrada, estruturas de muita densidade. Suas texturas operísticas têm, em geral, características que mais as aproximam da música de câmara do que das óperas românticas, mesmo que estas sejam importantes referências para o autor.

Na orquestração de Elomar é comum a escrita em alternâncias, tanto entre grupos instrumentais (cordas e sopros, por exemplo) e a linha do canto, que por vezes está acompanhada apenas do violão ou pequeno conjunto de instrumentos, destacando a voz.

4.2. Palavra enraizada

A presença do dialeto sertanez implica uma unidade imanente entre poesia e música, com seus termos e corruptelas que constituem um verdadeiro léxico verbal e musical, amalgamado por linguagens musicais pertencentes tanto à contemporaneidade quanto a tradições mais remotas, congregadas pelos “recursos retóricos da atemporalidade e da suspensão de espacialidades distintas – presente e passado” (Rossoni, 2016, p. 149).

A pesquisadora Simone Guerreiro, autora da tese *Tramas do sagrado: A poética de Elomar Figueira Mello*, defendida em 2005 na Universidade Federal da Bahia, também nos ajuda a compreender a escolha da linguagem que, em Elomar, tem um “potencial simbólico e filosófico” (Guerreiro, 2005, p. 31). O dialeto traz verossimilhança de suas personagens com um espaço e tempo reais (ou ficcionais, mas que contemplam referências de uma geografia real), e são raras as composições em que ele não adota este procedimento. Quando não o faz, justifica-se pelas características da personagem.

O uso do dialeto, a descrição da paisagem e o olhar do sertanez não refletem apenas o “estado do sertão”, como se refere Elomar a uma geografia não apenas geopolítica, mas em um *modus vivendi* comprometido com os biomas do sertão, em especial a caatinga. E pretende transportar o ouvinte também para um tempo arcaico, tanto como linguagem verbal como de percepções e comportamentos.

O modo de vida adotado nos grandes centros urbanos, assim como a imposição de certos valores difundidos pela mídia através dos meios de comunicação nos rincões do país, tem como consequência, na visão do compositor, a perda da ingenuidade e da pureza dos habitantes da zona em que está situado o sertão, sobretudo daqueles mais jovens. Desse modo, a temática elomariana tem como referência o povo, o espaço e a cultura de um sertão cronologicamente remoto (Andrade; Araújo, 2018, p. 2).

Atento ao que escuta pelos rincões, feiras e estradas, Elomar, além de possuir memória extraordinária, pertence ao mundo das palavras do sertanejo. Ele mesmo transita entre linguagens quando está entre roçalianos¹³⁵ ou canta para seu público em geral. Se na roça dialoga entre pares, nos teatros entende que é preciso contextualizar a obra para uma melhor fruição, a exemplo de uma apresentação no Teatro Castro Alves feita em 1984 e registrada em disco lançado pela Kuarup Discos, quando Elomar justifica a explicação que dará sobre a ária de Aparício (ópera *Faviela*), antes de cantá-la:

[...] em face da dificuldade da compreensão das nossas estrofes, nossos versos, uma vez que eu canto em linguagem dialetal sertaneza, toda vez que eu vou cantar uma canção assim de pouco conhecimento público, eu costumo fazer uma ligeira preleção para dar assim uma chave melhor para penetrar na história, naquilo que a gente tá propondo. (Prólogo à apresentação da ária “Faviela”, que integra o CD *Cantoria 3 – Elomar – canto e solo*. Kuarup Discos, 1984).

Neste exemplo de *Faviela*¹³⁶, Aparício, recém-chegado à casa onde vivem sua noiva e a madrinha, traz notícias e, a fim de levar também as novas aos seus, antes de perguntar por Faviela, assunta:

Cum prijistenca
 Alembra qui é proxa
 E ja quaji às porta
 A vinda do Grande Rei
 Jesus, o Nosso Redentô.
 Manda priguntá se a vida
 Pr’essas banda miorô
 E qui la nos Impedrado
 Nossa luita inte faiz dó!
 Se a fulô do gado
 Do gado maió
 De todas mĩunca
 Se as cria vingô
 Da roca so indaga
 Das mendioca só
 Plantada na incosta
 Do mato-cipó.

Com prijistença¹³⁷, ele lembra, se aproxima a vinda de Jesus, o grande redentor. Em atenção à madrinha, Aparício questiona se a vida tem melhorado naquele lugar, face às

¹³⁵ Basta andar ao seu lado nas proximidades do Rio Gavião para vê-lo dialogar com as gentes que encontra no caminho ou com trabalhadores da fazenda.

¹³⁶ Áudio 37, anexo 1.

¹³⁷ Persistência.

dificuldades que no Impedrado, onde vive, a luta está de fazer dó. Pergunta se as novas crias do gado bovino¹³⁸ sobreviveram e se a mandioca, plantada junto a uma vegetação mais úmida (mato cipó), deu bom resultado.

Na ópera, nem sempre o uso do dialeto está implicado em suas personagens sertanezas. O autor entende que a linguagem só se preserva na permanência em seu território. Então, quando uma de suas personagens migra para a capital, as expressões dialetais tendem a desaparecer ou se alterar. Uma mesma personagem poderá cantar de uma maneira no início da ópera, mas culminar em um canto já contaminado pela urbanidade, ao final.

“Por que que um personagem tem que estar fixado num timbre só? Minhas óperas, começam com um barítono, dali um pouco passa pra um tenor, um dançarino¹³⁹, você já viu, né? O que eu foco na minha ópera não é o cantor, é o personagem, entendeu?”¹⁴⁰

Elomar distingue cuidadosamente os tipos urbanos dos sertanezes. Os urbanos sempre falam (cantam) em vernáculo (e eventualmente gíria, anglicismos, francesismos, latinismos e/ou modernismos) e merecem tratamento fraseológico adequado à prosódia diferenciada entre o português comum e o dialeto falado pelos roçalianos. Os processos de elaboração e articulação formal de suas extensas árias, nas quais ocorre uma efervescente fusão de gêneros (roçalianos, urbanos e europeus) são suficientes para a percepção da erudição¹⁴¹ e largueza estética das óperas de Elomar (Ribeiro, 2011, p. 45).

Um exemplo é o da personagem Maria, protagonista da ópera *A Carta*. O detalhe, embora pareça sutil, mostra como Elomar se apropria de um senso de verdade estética e demonstra, nesta sua tecnologia, as subjetividades implicadas no deslocamento e desenraizamento de Maria. Nesta mesma perspectiva em que Elomar transita entre o mundo das palavras, a própria voz também poderá mudar de tessitura a tal ponto que exigirá o uso de mais de um cantor para representá-la. Da mesma forma que Maria, a catingueira que se afasta de sua linguagem original – e isso ocorrerá em outras óperas –

¹³⁸ “Gado maió” diz respeito aos animais maiores, distintos do gado caprino, muar, equino etc.

¹³⁹ Elomar traz como referência a Dança de Ferrão, quando o cantor é “substituído” por um bailarino que interpreta a pega do boi encantado, utilizando a vara de ferrão. O trecho instrumental é pensado para ser coreografado, e por isso Elomar cria a solução de substituição dos intérpretes que atuam no mesmo papel (o fazendeiro da ópera *O Retirante*).

¹⁴⁰ Diálogo informal entre Elomar e a autora, em 2023.

¹⁴¹ Compreendemos que esta erudição corresponde, na verdade, a uma capacidade elaborativa que se dá a partir das experiências de Elomar. E aqui vale lembrar que sua inventiva comporta muitos territórios do saber, sendo indissociável daqueles da oralidade. O que vemos é sua capacidade pessoal de operar os conteúdos em uma obra única, que não pode ser compreendida como erudita dentro dos cânones com os quais este termo está imbricado.

transitará entre territórios linguísticos; suas personagens tomam formas de outras vozes em distintas situações.

No início, antes de migrar para São Paulo, a personagem lamenta seu momento derradeiro no sertão e se despede de sua terra natal, sua Patra Véia¹⁴² do sertão:

Patra véa do sertão
 terra donde eu nasci
 teus campos de sequidão
 me alembra ôtro sertão
 qui a sagrada letra canta
 bem muito longe daqui
 pl`as banda da Terra Santa
 nos campos de Abraão
 no sertão do rei Davi
 Amanhã vô te dêxa
 por um tempo qui nem sei
 também se eu vô volta
 sabe Deus isto num sei
 Vô com o coração partido
 aqui no peito ferido
 cuma qui apunhalado
 vô mora in terra longe
 distante dos meus amado
 Estas lágrimas que choro
 derramadas no teu chão
 mais preciosas do que o ôro
 não são lágrimas de chôro não
 não são salgadas nem doce
 não são brancas são vermêa
 cumu as brasas qu`incendêa
 a foguêra de São João
 preciosas são das vêa
 lágrimas do coração
 (Mello, 1992).

A orientação do autor é de que a ária, cantada por uma jovem ainda imersa em sua cultura roçaliana, seja protagonizada por uma cantora contralto popular. Aqui, voz e dialeto constroem uma característica de presença, vínculo e pureza. A não contaminação. A voz de Maria se transformará a partir do momento em que ela, já na cidade, mas ainda atada à sua pátria, canta outro lamento. O dialeto ainda é presente, mas *Ô Saudade doída* é interpretada por uma soprano lírica:

Ô saudade doída
 a dor me dói demais
 Ai quem me dera se eu pudesse

¹⁴² Em alusão à ária *Patra Véia*, da ópera *A Carta* (2015). Áudio 38, anexo 1.

eu voltava hoje pra trás
Tô tão arrependida
de ter feito o que fiz
saino às escondida
é o qui me doi inda mais
Firino os bem amado
dessa manêra assim
mamãe pur caridade
num pense mal de mim
Saudade de mia terra
ai saudade matadêra
tomara num desse certo
deu fica meu Deus, tomara
fica essa por caçula
primêra e derradêra
se um dia eu voltá
de lá num saio mais não
essa é a vez caçula
qui dêxei o meu sertão
inda n`alma ressoa
as candonga de São João
e mais a saudade aferrôa
nas carnes do coração
(Mello, s. d.).

Fig. 33: Cena da *Leitura*, da ópera *A Carta*.



Luciana Monteiro interpreta a professora Maria Helena no espetáculo *Cenas Brasileiras*, apresentado em Vitória da Conquista nos dias 26 e 27 de novembro de 2010. Fonte: Rodrigo Ferraz (Blog *Resenha Geral*).

Na *Leitura*¹⁴³, feita pela professora, mas das palavras escritas por Maria, escapam palavras dialetais da moça que, mesmo “perdida” numa cidade grande, guarda resíduos de seu vínculo com o sertão. Elomar articula em seu texto a norma culta que, mesmo dentre os falantes roçalianos, aparece na palavra escrita:

São Paulo,
 data braba
 amarga quadra
 vesperais do mês de junho
 maior festa
 qu`inda resta no sertão
 as imortais brincadeiras
 das fogueiras de São João
 [...]
 Quem me dera
 Ao passado retornar
 de mĩa vida
 este borrão limpar poder.
 Por que fui ser tão bonita
 oh sorte por que me feres
 se eu seria em melhor dita
 a mais feia das mulheres
 oh carrasca e avarenta!
 (Mello, 1998).

Em determinado momento, a mãe de Maria interrompe a leitura para comentar:

Ontio pela madrugada
 eu priucupada num pude drumi
 Já na mainença do dia Cuma lua nova
 sonhei qui ti via rendada de noiva
 tão bela qui assombro todo o sertão
 tu istava tão bunita
 refinado ôro ó filha bendita
 único tisôro do meu coração
 (Mello, 1998).

A fala dialetal de sua mãe evidencia a distinção das palavras de Maria (escritas, mas contemplando seu distanciar do sertão) e da personagem professora Maria Helena, cujo cantar, apesar de mais próximo do português normativo, lê o documento com suas características regionais, com anasalamentos inerentes, como em “mĩa”, tendo em vista que a professora também é uma sertaneza. Este exemplo nos mostra como Elomar opera a linguagem em sua

¹⁴³ Áudio 39, anexo 1.

obra, transitando entre diversos falares, mas, principalmente, aplicando-o segundo critérios muito elaborados e sutis.

É o que também observa Eduardo Ribeiro (2011) a respeito de outra personagem da mesma ópera:

Em sua ópera “A Carta”, Elomar utilizou um raro recurso cênico-musical, com grande efeito dramático. Na “Cena do Apartamento”, o personagem “Plêiboi”, um tenor, arma uma cilada para estuprar a jovem e bela “Maria”. Na primeira parte da ária o personagem canta de forma sedutora, irônica e jovial, mas a jovem resiste firmemente ao seu convite, mas em certo momento é substituído em cena por um barítono que canta a segunda parte da ária, o tenor não retorna mais. Uma passagem instrumental anuncia o momento em que o “Plêiboi” altera sua personalidade e decide colocar um dopante em uma taça de vinho oferecida à moça, criando um clima de crime e trapaça intensificado pela mudança de timbre e registro vocal. Um notável tratamento do corpo em cena e da voz no contexto operístico com novas abordagens dramáticas e psicológicas (Ribeiro, 2011, p. 32).

De 1968 a 2017 Elomar lançou dezessete discos, com um hiato entre 1995 e 2017, ano em que lançou *O Menestrel e o Sertão mundo*¹⁴⁴.

Elomar assim escreve seu texto para o encarte:

Ali pelas calendas da década de oitenta, Lindemberg Cardoso e Ernest Widmer (suíço), compositores de música culta, coadjuvados por Alcivando Luz (saudades), Carlos Pita, Fábio Paes e outros malungos se indignaram juntamente com a Orquestra Sinfônica da Bahia, registrar em disco minha primeira obra orquestral: Fantasia Leiga Para um Rio Sêco. Passados trinta e seis anos – feitos os cálculos face aos conjuntos, minha obra completa terá registro finalizado na década de oitenta, do ano 2.750 – eis que me vem um convite para execução e assentamento em disco, feito pelos patrícios do Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense, destacando-se os cavaleiros Leonardo Guelman, Deivison Branco e o maestro regente Tobias Volkmann que vieram até o êrmo da Casa dos Carneiros com a boca nova. Importa chamar a atenção para o fato de não só estes, como também muitos dentre os demais componentes do Centro de Artes UFF ainda que assinem sobrenomes europeus, são brasileiros sanguepuro face aos cuidados e amor dos mesmos quando se trata *rerum brasilis*. É que isto pouco se nota nos demais centros culturais de nosso país (Mello, 2017, s. p.).

E acrescenta:

¹⁴⁴ Obra gravada pela Orquestra Sinfônica Nacional UFF sob regência de Tobias Volkmann. Produzida pela Universidade Federal Fluminense em parceria com a Associação Cultural Casa dos Carneiros em setembro de 2016 e lançada em 2017.

Do feito

A orquestra soou plena e segura; ouvi o que escrevi, salvo algum maneirismo rítmico (xaxado!) e porciúncula de dinâmica em alguma passagem. O que se entende na conta de uma carta escrita por um semianalfabeto, para ser lida por um catedrático acadêmico.

Os cantores Inácio e Marina brilharam em interpretação e sobretudo na fonética dialetal. O único que não se ouve bem foi o intérprete da Ária da Despedida. Eu mesmo! (Mello, 2017, s. p.).

O texto revela algumas características de Elomar, já ouvidas de muitas maneiras: a imensa consideração que tem pelo meio da arte erudita (também denominada culta por ele) e o rebaixamento que faz de seu canto e de outros cantores populares diante dos “líricos”, como costuma se referir.

Enquanto ópera – como nomenclatura –, a música lírica de Elomar está submetida a uma série de fatores que influenciam e são, ao mesmo tempo, espelho de todo o sistema de produção da música de concerto e cena de origem europeia.

Característica fundante para a distinção estética entre repertórios, a vocalidade lírica estabelece de antemão a memória de sua tradição europeia, principalmente pela via da ópera romântica, mais difundida como vertente do canto lírico.

O cantor lírico brasileiro voltou-se cada vez mais para o estudo da ópera e da música vocal não nacionais, nas quais perpetuava a tradição de repertórios internacionais tipicamente associados ao canto lírico. Neste repertório tradicional também se sentia mais protegido da subjetividade presente na discussão estética sobre o canto em português, evitando assim a crescente polêmica e a crítica em torno de sua abordagem vocal, sua pronúncia e sua interpretação (Santos, 2011, p. 26).

Em Elomar, a voz lírica estabelece um lugar que especifica seu repertório dentro do campo da música de concerto, distinguindo-a de seu cancionero. Tal distinção gera em seu público certo desconforto, tendo em vista que a associação direta à ópera romântica promove, em um público devoto da canção popular, certa repulsa. Assim vemos em algumas apresentações de Elomar, quando pessoas do público reagem diante da expectativa de ouvi-lo exclusivamente ou de desfrutarem apenas de seu repertório de canções.

Embora árias e canções estejam imbricadas em seus roteiros de apresentações (o autor recusa a palavra *show*, tanto pela concepção que entende esse tipo de espetáculo quanto pelo estrangeirismo do termo), os termos se diluem por diversos motivos. Sem hierarquias, o primeiro diz respeito à estrutura de ambos os gêneros, que trazem inúmeras semelhanças já abordadas. O segundo, muitas árias de óperas ganharam autonomia como canção em seus discos e apresentações e tornaram-se familiares para o público. Por fim, a vocalidade

estabelece um lugar único para toda a escuta, afastando a ideia de que algumas canções são, na verdade, árias de ópera. No entanto, Elomar destaca que as árias guardam algumas diferenças, sentidas por ele também ao cantá-las, já que, ao compor para cantores líricos, explora outros recursos vocais:

A diferença entre uma ária e uma canção, pra mim, tem pouca diferença. Só que quando eu faço a canção eu não tenho preocupação com o registro de voz. Nem com nada. Agora, quando eu vou escrever uma ária de uma ópera eu sou mais cuidadoso pra explorar os recursos da voz do cantor lírico, que estuda canto. Que tem grande extensão¹⁴⁵.

Na formação de músicos pela via escolarizada, das instituições acadêmicas e escolas regulares, a principal referência é a música de concerto europeia, e metodologias, prioridades e interesses convergem na execução deste repertório. Isso faz também com que práticas de ensino de instrumentos e canto percorram comumente o caminho desta produção, sendo a ópera romântica a primeira referência para a maior parte das escolas de canto lírico, mas também para as escolhas dos principais centros de produção de ópera (teatros, instituições, escolas), além de ideia de excelência para a qualificação vocal.

Mesmo a canção brasileira, de tratamento erudito pela impostação e espaços de sua maior fruição, não encontra o mesmo reconhecimento dado às canções líricas de língua estrangeira, ainda que a música popular brasileira tenha seus méritos próprios junto ao público estrangeiro e guarde forte relação com a canção de câmara, já que beberam ambas de fontes comuns: o vasto território da cultura popular e a poesia brasileira.

É importante ressaltar que a canção brasileira popular, com seus diversos gêneros como a bossa nova, o samba e o choro, tem constado como repertório obrigatório nos cursos superiores de música popular de universidades em todo o mundo, assim como nos cursos superiores de canto lírico internacionais são obrigatórios o ensino do *Lied*, da *melodie*, da *art song* e da canção clássica espanholas e italianas. Poderíamos almejar, portanto, que um cantor inglês, norte-americano ou francês se detivesse a estudar a pronúncia e interpretação de uma canção brasileira com a mesma meticulosidade e interesse com que estuda um *Lied* (Santos, 2011, p. 29).

A construção de vocalidades para o canto lírico está intrinsecamente ligada às línguas pátrias do gênero, sendo o italiano, o alemão e o francês suas principais bases. Esta “escola de canto lírico” se constituiu através de musicalidades inerentes a ela, nas quais também estão associados seus idiomas, como expõe Lenine Santos:

¹⁴⁵ Diálogo informal entre Elomar e a autora, em 2023.

A formação das escolas nacionais de canto se deu a partir de seus idiomas respectivos, e obedeceram às demandas e singularidades daquele idioma, bem como aos fatores culturais e estéticos pelos quais passaram as histórias musicais de seus países. É portanto compreensível que, ao ensinar seus parâmetros e procedimentos técnicos a um cantor de outra cultura e outro idioma, como o português, tal absorção não se daria sem choques e sem a distorção de fonemas, sonoridades e gestos vocais naturais do cantor (Santos, 2011, p. 31).

A distorção sonora do português talvez seja uma das características do distanciamento que o canto lírico estabelece entre a música popular e a música de concerto. Distinto de tantos instrumentos que circulam entre os territórios sonoros da música brasileira, o canto lírico estabelece vínculos bem mais difíceis de ser ignorados, mesmo que a obra tenha um tratamento mais próximo da canção popular.

A exemplo, a música de Villa-Lobos permaneceu vinculada estritamente à chamada música erudita. Mas seu cantar, quando sai da impositação, integra-se facilmente a repertórios da música popular, como podemos observar nas diversas canções da obra sinfônica *Floresta do Amazonas*, composta em 1958, com partes instrumentais e canções para soprano solista feitas a partir de poemas de Dora Vasconcellos (1910-1973): *Veleiros*, *Cair da Tarde*, *Canção do Amor* e *Melodia Sentimental*. Sendo que há arranjos de Villa-Lobos de *Canção do Amor* para canto e violão e de *Veleiros* para canto e dois violões, ambas de 1958.

As canções foram interpretadas por diversas cantoras e cantores, como Mônica Salmaso, Maria Bethânia, Djavan, Zizi Possi, Ná Ozzetti e Ney Matogrosso, incorporadas a discos e apresentações de forma natural, sem transparecer sua origem “erudita”. Nessas versões, mais do que pelos diversos arranjos instrumentais ou mesmo referências já construídas sobre estes intérpretes, a mudança de colocação da voz as aproximou do repertório dos intérpretes citados. Comparativamente, mesmo em versões para voz e violão, quando interpretadas por cantoras líricas, seguiram pertencendo ao nicho da música de concerto, sendo levadas, principalmente, a salas de concerto. Ainda em Villa-Lobos podemos citar a interpretação de Tavinho Moura para *Martelo*, que integra a obra *Bachianas Brasileiras nº 5* para soprano solista de oito violoncelos. *Martelo*, composta com poema de Manuel Bandeira (1886-1968), foi interpretada por Tavinho com arranjo próprio dele para voz e viola caipira. A obra se mistura ao disco *O Aventureiro do São Francisco* (1984) como as demais, distanciando-se completamente de seu teor “erudito”.

Outros exemplos estão também em canções de Waldemar Henrique (1905-1995): interpretada por Fafá de Belém, Inezita Barroso, Socorro Lira, dentre outras, a canção para

voz e piano *Tamba-tajá* integra uma série do autor denominada Lendas Amazônicas. De espírito nacionalista, as canções de Waldemar Henrique pertencem à chamada música de câmara brasileira, que se estabeleceu junto a outros autores, dentro do espírito nacionalista vigente, o gênero para a composição de canções para voz e piano (eventualmente para outras instrumentações camerísticas) dedicadas à interpretação lírica.

Onde em Elomar as palavras dão relevo e presentificam suas personagens roçalianas, a vocalidade excessivamente impostada afasta, o que torna sua obra um desafio maior ao cantor. Mas o canto dialetal requer do cantor lírico um exercício de adequação para uma vocalidade que permita a entoação dos fonemas.

Elomar dá extrema importância à prosódia na interpretação de sua obra. Luciana Monteiro foi até hoje a intérprete que mais atuou junto a Elomar e, desde a década de 1990, vem se apresentando ao lado dele. Professora de canto da UFMG desde o início da década de 2000, a cantora dedica-se à canção brasileira, tanto em pesquisa quanto em sua interpretação, e colaborou conosco com uma longa conversa sobre seu encontro com a música de Elomar, o trabalho com o compositor e as relações entre o cancionista lírico brasileiro e as escolas de canto, em especial as universidades de música. Ao ser perguntada sobre os primeiros ensaios com Elomar, Luciana compartilha:

Ele ficava mais interessado na pronúncia. Ele tomava cuidado com a pronúncia, mais com a pronúncia. E às vezes estava escrita uma nota que não era a nota. Aí ele corrigia, porque às vezes a transcrição não tinha sido exata, porque ele queria como ele cantava, mas alguém mexia. Mas ele tinha uma preocupação muito grande da prosódia que às vezes a gente corrigia a prosódia e ele cantava do jeito que é. Um acento fora. Às vezes fora do... Vamos dizer assim... de uma pretensa prosódia correta¹⁴⁶.

Se no campo da canção de câmara brasileira o português ainda resvala no estrangeirismo da técnica, em Elomar esta se torna uma questão fundamental para o cantor. Em verdade, o canto dialetal sertanez requer ajustes também do falante do português de outras regiões do país, a fim de que não pareça caricato; mas, no canto lírico, pelos motivos que vimos, demandará a absorção de muitos elementos, além da vocalidade da fala em si.

A extensão de algumas árias torna a execução ainda mais complexa, e em diversas situações as necessidades técnicas para alcançar notas mais agudas afetou a articulação do texto, o que foi possível ver em diversos concertos que Elomar realizou com a participação de cantores líricos. Mas o próprio Elomar começa a tirar o foco da ópera romântica e a voltar-se

¹⁴⁶ Diálogo informal entre Luciana Monteiro e a autora, em 2023.

para um lugar mais próprio, compreendendo sua obra em uma dimensão brasileira, bem mais próxima do popular do que da ópera europeia: “E, ultimamente, depois que escrevi minhas óperas é que eu vejo um erro meu. Se eu tivesse descoberto antes, eu não escreveria nas alturas, lá nas eminências, as vozes humanas”¹⁴⁷.

¹⁴⁷ Diálogo informal entre Elomar e a autora, em 2023.

5. DA INVENTIVA AO PAPEL

Há ao menos quarenta anos obras de Elomar estão assentadas em papel. Mesmo que desde a década de 1990 o autor faça uso sistemático de um computador para esta tarefa, sabe que bastaria um curto-circuito para pôr a perder o trabalho de uma vida. Por isso, Elomar reconhece o valor de uma obra impressa e dedica-se, desde jovem, a desaguar da mente o que sua inventiva já gestou.

Suas óperas, transcritas quase sempre de forma simultânea, em que árias e partes instrumentais de diversas partes vão ganhando registro, têm seus roteiros prontos desde *lejos* (como ele diz). De todo esse material, há ainda arranjos para grupos menores, a fim de viabilizar que algum deste repertório integre as apresentações de Elomar. O músico costuma “adiantar” para seu público diversos trechos, cantando-os de maneira isolada (não sem contextualizá-los) em suas apresentações musicais, o que, com o passar dos anos, foi estabelecendo certa autonomia a algumas árias como canções em arranjos para voz e violão ou trio Caleidoscópico.

A obra de Elomar Figueira Mello é complexa e extensa. Mais conhecido, seu cancionero representa uma parte de seu repertório. Porém, podemos acrescentar que as canções, ponto de partida em sua trajetória composicional, serviram como subsídio para praticamente toda a sua obra, inclusive a instrumental.

As canções, publicadas em *Elomar: Cancioneiro*¹⁴⁸ (2008) estão gravadas por ele, o que permitiu a escrita de 49 peças para voz e violão, dentre as quais a maior parte já não está sob a destreza de seus dedos, como ele mesmo atestou durante a execução do projeto. Elomar atualmente confia a João Omar o trabalho de acompanhá-lo no palco: João é seu filho, exímio violonista, compositor e maestro, e cuida regularmente de organizar materiais para os concertos, como as partes de outros músicos – sob supervisão de Elomar, que, há ao menos trinta anos, transcreve sua obra no computador com o auxílio de um programa de editoração

¹⁴⁸ Realizamos, um grupo de músicos, durante os anos de 2008 e 2009, a empreitada de pôr em partitura 49 das suas canções – todas já gravadas em discos, lançados até 1989. Através de um projeto de publicação, feito através da Lei Federal de Incentivo à Cultura pela DUO Editorial, a edição *Elomar: Cancioneiro* foi lançada em outubro de 2009 e desde então tornou-se referência para intérpretes de sua obra cancional. Mesmo Elomar faz uso deste material quando precisa acessar partituras das obras que compõem a publicação. Participaram da empreita: Kika Antunes; Letícia Bertelli; Marcela Bertelli; João Paulo Cunha; Alexandre Gloor; Simone Guerreiro; Avelar Junior; Hudson Lacerda; Elomar Mello; Maurício Ribeiro; Thiago Saltarelli; Kristoff Silva e Máximo Soalheiro.

de partituras, o Encore. O programa permite tanto a digitação pelo teclado quanto com o uso de *mouse*, método utilizado pelo compositor na maioria das fixações de signos nos pentagramas. Dentre os programas de editoração em música, atualmente o Encore tem sido um dos menos usados profissionalmente, dada sua limitação tanto para a escrita quando escuta, pois outros editores oferecem sons com maior proximidade de instrumentos reais e uma gama maior de recursos de edição. Porém, o Encore segue sendo um dos programas mais fáceis de usar, além de ser um método já habitual para Elomar. João Omar prefere utilizar o Finale, um editor com uma gama bem maior de recursos e muito mais utilizado por músicos profissionais.

Quando Elomar está diante do computador a ouvir ou mostrar a alguém suas composições, ele rege, cantarola, movimentando a cabeça estremecendo os ombros, move as mãos com delicadeza desenhando no ar as notas miúdas e comenta sobre a própria obra, reconhecendo sempre sua beleza. E escuta ali, na emissão do “midi” de seu editor Encore, o violão, a clarineta, violoncelos, violinos, cordas em uníssono..., mas, mais ainda:

Isso aí que você ouviu é a abertura do primeiro ato do retirante. Eu compus com meus dezenove, vinte anos, lá em Salvador, longe daqui do Sertão. Compus o violão, ficou na cabeça até quando eu tinha 50 anos, que é quando eu pude escrever pra orquestra. E fiz a escrita, né? Tá aí, pra você ver a desolação, o sol escaldante, o sofrimento deles lá andando pela estrada sob uma canícula ardente, né?¹⁴⁹

A partir da memória de suas sonoridades e intenções, Elomar escuta a música que parte de si mesmo antes de chegar ao pentagrama. Quando soa no computador, a música já está carregada dessa memória e traz consigo o imaginário vivo dos sons e sentidos.

“Eis o caráter instrumental da voz inserido na particularidade do gesto oral do cantor, oriunda essa voz da voz que fala, e desencadeada pela presença viva do corpo, tida aqui como elemento primordial da performance” (Neto, 2021, p. 145).

Por este motivo, tratamos a perspectiva de uma possível leitura. E aí, nos importa, a partir do encontro com sua inventiva, revisitar a obra escrita por Elomar para então tratá-la como um conjunto com suas próprias configurações, em que a partitura também assume peculiaridades a serem compreendidas e reveladas.

“Assim, entender o conteúdo das narrativas (sua mensagem) é tão importante quanto entender a esfera de sua produção” (Rondelli, 1993, p. 26). Pois as estruturas musicais estão

¹⁴⁹ Diálogo informal entre Elomar e a autora, em 2023.

imbricadas na produção das obras, trazendo de diversas realidades seus componentes rítmicos e melódicos.

Numa abordagem mais próxima de nós, feita a partir dos estudos de narrativas orais vividas em solo brasileiro, Beth Rondelli traz o seguinte trecho de Durhan (1979):

Um produto qualquer que resulta do trabalho humano, como um martelo ou um filão de pão, oculta a atividade que lhe deu origem e é usado e consumido como se seu uso e consumo fossem independentes do modo pelo qual foi produzido. Assim, também os símbolos, uma vez estruturados em sistema, parecem assumir uma realidade própria, dissociada da atividade que os criou. Entretanto, num e noutro caso, cabe considerar que é impossível desvendar a natureza e o modo de utilização dos símbolos, como o dos bens materiais, se não transferimos o foco da análise do produto para o modo de produzir. Da mesma forma como o trabalho morto incorporado num instrumento ou utensílio só pode reingressar no processo produtivo quando é ressuscitado pelo trabalho vivo, assim também os produtos culturais têm que ser vivificados pelo uso, para fazerem parte do universo da cultura (Durhan, 1979 *apud* Rondelli, 1993, p. 27).

A partitura torna-se, portanto, ponte para uma corporalidade que só é acionada quando ressuscitada pelo trabalho vivo. E o fato de que a maior parte das obras partiturizadas por ele esteja confinada apenas em registros transcritos, ou será representada por vozes conduzidas pelo autor ou terá sua performance realizada num futuro sem sua presença. Se os símbolos em si, arregimentados para representar escolhas musicais, não são renovados de sentido a partir dos gestos que os organizaram no presente, estes serão lidos a partir de outras referências ou segundo parâmetros reducionistas.

5.1. Primeiras partituras – *Bespa do Auto da Catingueira*

Em 1984, Elomar lançou seu *Auto da Catingueira*¹⁵⁰, em álbum duplo com um encarte de rara beleza, contendo texto de apresentação, todas as letras cantadas e declamadas e um “comentário crítico e elucidativo”¹⁵¹ de Ernani Maurílio e Adelina Renault. Além disso, integram ainda o álbum as partituras de duas partes, a *Bespa*, abertura instrumental, e *Tirana da Pastora*, o primeiro canto da protagonista Dassanta.

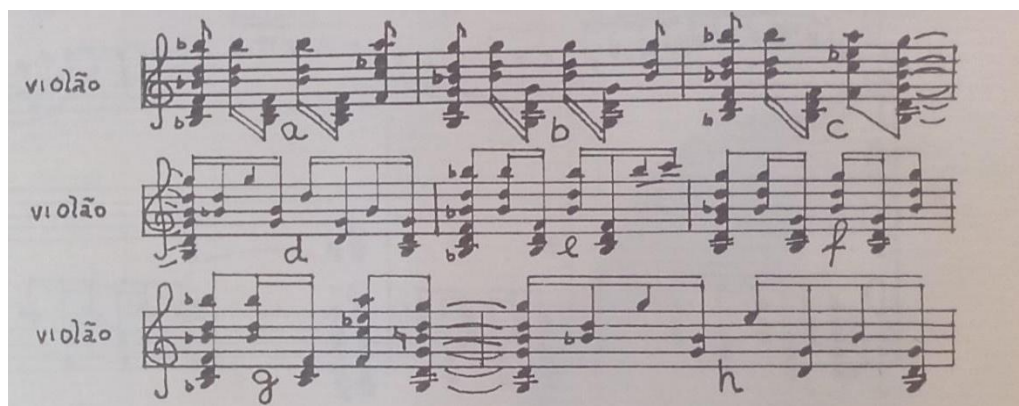
¹⁵⁰ Obra composta por cinco partes (chamadas por Cantos): *Bespa*, *Da Catingueira*, *Dos Labutos*, *Das Visage e das Latumia*, *Do Pidido* e *Das Viola da Morte*. O *Auto* foi Gravado em 1983, na sala de visita da Casa dos Carneiros “em nágara de 2 canais” (descrição do encarte), e publicada pela Gravadora e Editora Rio do Gavião. O largo encarte tem ilustrações internas de Juarez Paraíso e capa e contracapa de Juraci Dórea, de sua série “Cancelas”. Participaram da gravação os músicos Andrea Daltro, Dércio Marques, Xangai, Marcelo Bernardes e Jacques Morelembaum.

¹⁵¹ Assim consta no encarte.

Acompanhando o formato quadrado do encarte dos vinis (que estão em dois bolsos de papel, respectivamente junto à capa e contracapa), os manuscritos de Elomar nos chamam atenção por diversos motivos, dentre eles o belo desenho de um pássaro na lateral direita da página, onde principia a *Bespa*¹⁵² (corruptela de véspera) e uma escrita cuidadosa e detalhada (além do encanto de uma grafia manuscrita por ele). Mas também podemos observar alguns detalhes em sua escrita musical:

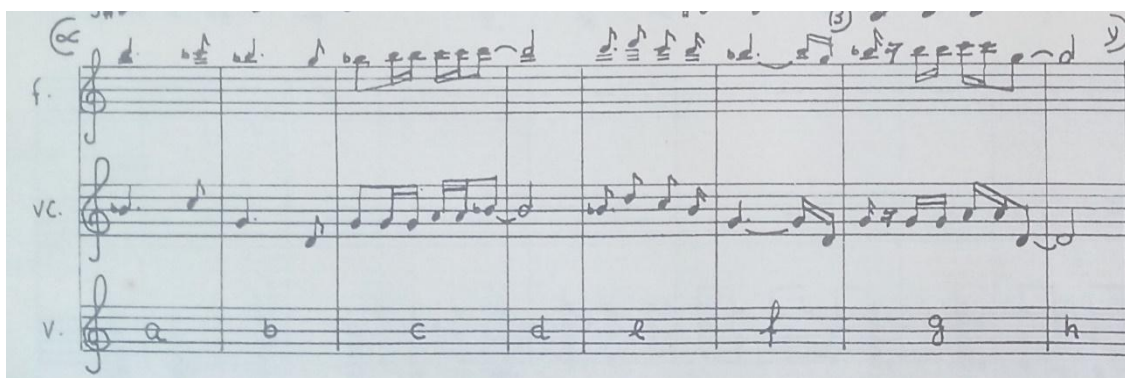
Na *Bespa*, na fórmula que Elomar utiliza para organizar os sistemas, o violão ganha parte separada em alguns trechos e em sua linha correspondente aparecem letras nos respectivos compassos, junto à flauta e ao violoncelo (figs. 34 e 35); as indicações de andamento em “tempos por minuto” (fig. 37); mudanças rítmicas em língua brasileira, como “decaindo para lento” (fig. 36) e “morrendo”; e em compassos repetidos, o uso da palavra *idem* (fig. 36).

Fig. 34: *Bespa*. Alguns compassos do violão.



Escrita de parte separada do violão. Fonte: Encarte do álbum *Auto da Catingueira* (Gravadora e Editora: Rio do Gavião, Vitória da Conquista, 1983).

Fig. 35: *Bespa*



As letras no terceiro pentagrama correspondem aos compassos indicados na parte separada do violão. Fonte: Encarte do álbum *Auto da Catingueira* (Gravadora e Editora: Rio do Gavião, Vitória da Conquista, 1983).

¹⁵² Áudio 42, anexo 1.

Fig. 36: *Bespa*. Indicação de agógica: decaindo para lento.

The image shows a handwritten musical score for the piece 'Bespa'. At the top, the instruction 'decaindo p/ lento' is written above a dashed line. The score consists of several staves. The top staff contains a melodic line with a sixteenth-note figure and a '6' above it. Below it are staves for other instruments, with the word 'IDEM' written on several of them. At the bottom left, the tempo '150/min.' is indicated. On the right side, there is a time signature change to 3/4.

Fonte: Encarte do álbum *Auto da Catingueira* (Gravadora e Editora: Rio do Gavião, Vitória da Conquista, 1983).

Fig. 37: Introdução de *Cantada*.

The image shows a handwritten musical score for the introduction of 'Cantada'. It includes staves for 'flauta', 'violoncelo', and 'violão'. The tempo is marked as '140/minuto'. There is a section for 'violação' with specific instructions: 'O violão (com pestana em Sol) deve seguir um pouco atrasado do andamento da flauta e o celo por sua vez, atrasado do andamento do violão.' To the right of the score is a detailed illustration of a bird, likely a gavião, with its beak open as if singing.

Introdução de *Cantada*, feito pelo artista Juarez Paraíso. Ao centro, indicação de Elomar para a execução da obra. No início, indicação de tempo inicial em “t/minutos”.

A escolha para organizar as partes de cada instrumento, com o violão sendo escrito separadamente em alguns grupos de compassos, se justifica como solução gráfica encontrada por Elomar.

O uso do português, distintamente à representação canonizada em italiano para as indicações de agógica, marcam a postura de Elomar diante dos estrangeirismos, mas também, no *Auto*, não lhe convinha. Como leitores, entendemos que esta iniciativa nos conduz para fora das terminologias às quais nos acostumamos, próprias da linguagem da música de concerto europeia. A tentativa de construir, através de suas escolhas de escrita, uma aproximação maior ao seu universo, pressupõe gerar distanciamento de outras referências, principalmente do eruditismo europeu. Mas implica saber que, no *Auto*, as partituras não são direcionadas a um público especialista, senão àquele que se já interessava por sua obra. Além

do mais, são peças já gravadas sob sua orientação, que servem como principal referência para o leitor. Ou seja, Elomar prefere escolher uma linguagem sem compromisso com músicos que já não tenham proximidade com sua musicalidade. Portanto, também sua escrita diz muito sobre sua relação, ainda neste momento, mais distante da música erudita, com o valor que dá ao linguajar brasileiro e a tendência em agenciar uma escrita mais pessoal. Mais tarde, na aproximação com maestros, cantores líricos e instrumentistas de orquestras, Elomar adotaria em seu repertório orquestral termos italianos como forma de comunicação mais direta com seus intérpretes, já que é esta uma terminologia usual entre os músicos de orquestra¹⁵³.

O mesmo aconteceu com a expressão “t/minuto”, que seria substituída anos mais tarde por uma linguagem já canonizada, que corresponde à figura rítmica utilizada como parâmetro e o número de suas batidas por minuto (ex: $\downarrow = 60$); e a palavra *idem*, que Elomar deixou de lado para utilizar símbolos usuais de repetição. Estas mudanças também seriam decorrentes do uso de programa de edição de música, principalmente do Encore, que contém uma tabela de símbolos já programada para estas indicações.

Outra questão trazida por nossa observação à *Bespa* é sua indicação inicial: “O violão (com pestana em Sol) deve seguir um pouco atrasado do andamento da flauta e o celo por sua vez, atrasado do andamento do violão” (Mello, 1984) A solução encontrada por Elomar para tratar a “inscrevível” defasagem necessária demonstra, por um lado, como a partitura é uma escrita ainda aberta e, como na música contemporânea, recorre a símbolos e indicações que extrapolam o usual, mas funcionam como indicações aos leitores. Muitas destas indicações são feitas dessa forma, textualmente. Por outro lado, demonstra como a escrita musical não comporta nuances de suas intenções. No caso, não nos referimos a nuances interpretativas, mas de situações que caracterizam seu repertório como concepção, como a concomitância de tempos paralelos e a flutuação interna, principalmente instauradas pela expressão do texto ou outra intenção (veremos adiante estes gestos).

A *Bespa* representa algumas questões emblemáticas para nossa abordagem: Elomar necessita da partitura para fixar uma linguagem sonora que se articula com os sentidos de sua inventiva. Para tanto, o autor precisa driblar conceitos herméticos ou que servem a outros repertórios e adaptá-lo ao seu idioma. Nossa pesquisa não pretende a construção de um manual, muito menos será capaz de traduzir *ipsis litteris* suas intenções gráficas, mas, sim, aportar reflexões sobre relações entre oralidade e escritura musical, tendo Elomar e sua inventiva como objeto de estudo. Ao traçarmos parâmetros culturais, portanto, territoriais, de

¹⁵³ Adiante, veremos como no *Cancioneiro* Elomar confere às expressões musicais outra concepção.

aprendizados próprios e outras transmissões culturais, podemos relacionar musicalidades a determinado contexto.

5.2. Escrevendo o Cancioneiro

“Foram dois anos ininterruptos dessa função de ouvir, interpretar, transcrever, revisar, discutir, inventar, repassar a tradição musical, permitir a invenção e, depois, começar tudo de novo” (Cunha, 2008, p. 3)¹⁵⁴.

João Paulo Cunha sintetiza o percurso e as escolhas que fizemos¹⁵⁵ para a realização da publicação *Elomar: Cancioneiro* (2008). O jornalista foi nome fundamental neste projeto. Admirado por Elomar, João Paulo já tinha uma longa trajetória como escritor e teve outras oportunidades de escrever sobre o artista para o jornal *Estado de Minas*, onde foi editor do caderno Cultura e de seu suplemento, Pensar, por dezoito anos. Eram dele os textos que mais agradava Elomar, que reconhecia em João uma capacidade de enxergar sua obra com profundidade, o que também nos permite tê-lo como importante referência na pesquisa.

O projeto teve início em 2006¹⁵⁶. Após dialogarmos com Elomar sobre os caminhos da publicação e realizarmos o levantamento das canções que seriam editadas, a iniciativa foi seguir até a Casa dos Carneiros para dar início à escrita. A primeira solução encontrada foi filmar sua execução, para então transcrever as obras, tendo, como sugestão de João Omar, a imagem das mãos de Elomar como primeiro suporte. Depois de três ou quatro dias entre goles de café, alguns acordes e as demandas de cuidado com os animais na roça, Elomar então revelou que não era possível tocar suas canções na íntegra. As notas escorriam entre os dedos, entre esconderijos da memória e a dificuldade com a agilidade que seu repertório necessitava. Naquele momento, suspendemos as filmagens e pensamos juntos que a solução seria tirar de ouvido todo o repertório, transcrevendo-o a partir de seus discos.

Tudo isso nos deixou sempre na fronteira entre a simples transcrição da composição e a grafia de uma interpretação, entre o simples resultado sonoro e a maneira de executar esses sons. O violão muitas vezes se apresenta como a realização de um baixo contínuo e o canto frequentemente flutua sobre o instrumento, ganha sutis ornamentações e tem como condutor principal o

¹⁵⁴ O caderno “Notas & Letras de Elomar: Cancioneiro” foi escrito por Letícia Bertelli, João Paulo Cunha, Simone Guerreiro; Hudson Lacerda e Thiago Saltarelli. Nas referências os nomes aparecerão conforme a escrita dos capítulos.

¹⁵⁵ Este coletivo diz respeito à equipe de produção e transcrição da obra.

¹⁵⁶ O primeiro núcleo de trabalho se deu entre Letícia Bertelli, Marcela Bertelli e Alexandre Gloor. Inicialmente, João Omar transcreveria as partituras, sendo estas então revisadas por Omar e Letícia. Em 2007 vimos a necessidade de ampliar a equipe, organizando em Belo Horizonte um grupo de músicos para o processo de transcrição.

texto, expressando-se em um “cantar falando”. A ideia principal foi tentar chegar a um meio-termo, isto é, não registrar na íntegra os maneirismos de Elomar, mas levar para o papel a obra como o autor gostaria de apresentá-la a outros intérpretes, ou ainda, transcrever não uma interpretação tomada como ideal, mas registrar uma intenção (Bertelli; Lacerda, 2008, p. 3).

Para tanto, e já correndo contra o tempo em um projeto incentivado com prazo estabelecido, propusemos a Elomar reunir uma equipe maior, com experiências distintas, para que pudéssemos juntos encontrar soluções técnicas e distribuir o trabalho que anteriormente seria concentrado nas mãos de apenas dois músicos.

Demos início, em Belo Horizonte, ao processo de transcrição, a partir de quatro músicos e coordenação da autora desta tese: Avelar Júnior era, dentre eles, o que mais conhecia o repertório, tendo já grande intimidade com a obra de Elomar; Kristoff Silva trazia a experiência de realização da edição recente da obra musical de José Miguel Wisnik; Maurício Ribeiro era grande especialista no uso de programas de editoração e poderia contribuir com a edição gráfica e outras soluções; Hudson Lacerda tornou-se um braço direito do projeto, sendo a pessoa com maior experiência na escrita do violão. Junto dele fizemos algumas adequações das transcrições e revisão final de todo o conjunto, junto a Elomar.

O processo, em sua riqueza, pode ser comparado a um experimento de ordem científica, que parte do mundo para chegar à razão, e retorna ao mundo enriquecido pelo engenho dos pesquisadores. Assim, canções que cativavam pela beleza passam a conquistar também pela inteligência. Como todo processo científico, não foram poucas as fases de testes. As primeiras transcrições eram sempre experimentadas por músicos que, numa primeira leitura, como “cobaias”, expressavam a legibilidade das partituras, oferecendo elementos para novos testes, hipóteses e conceitos. Foram muitas as idas e vindas, sempre em saudável clima de construção coletiva. Não poucas vezes, lampejos ao final do trabalho deram pistas para canções que já eram julgadas “resolvidas” em sua escrita. Em ciência, o erro é a reforma de uma ilusão, em arte, pode ser caminho para outro tipo de acerto. [...] as partituras funcionam também como um passaporte, com dupla inserção no trânsito estético. Elas devem permitir a leitura por todos os músicos e estudiosos que dominem a cultura da escrita musical em sua abrangência e possibilidades, conforme padrões técnicos internacionais; e, ainda, incorporar ao patrimônio de peças musicais de qualidade novo repertório de grande beleza e força expressiva (Cunha, 2008, p. 3).

O processo ao qual João Paulo se refere parte da complexidade (aventura!) desta empreitada, diante das características da obra e da necessidade de encontrar meios para estruturar uma grafia que fosse ao mesmo tempo compreensível para os futuros leitores e leitoras, mas também capaz de abarcar um universo sonoro muito próprio, que nos exigiu não apenas conhecimento técnico, mas criatividade e experimentações, como tocar, cantar,

refazer, testar com outros músicos a “eficácia” das escolhas, fazer novas escolhas, dialogar muitas vezes com Elomar, que acompanhou cada passo:

Com a contribuição do autor, as canções foram transcritas e revistas, a fim de acrescentar informações que surgiram durante muitos anos de interpretação, posteriores ao seu registro em vasta discografia. A gravação original serviu como principal referência, mas não limitou a grafia a determinada interpretação, como a *Cantiga do Boi Encantado*, transcrita pelo próprio Elomar originalmente em clave de fá e ajustada aos padrões gráficos desta edição (Bertelli; Lacerda, 2008, p. 3).

O resultado nos exigiu a escrita de um caderno inteiro¹⁵⁷ dedicado às notas editoriais, onde também foram anexadas as letras das canções revisadas por Simone Guerreiro. Este caderno justifica-se pelo imenso número de explicações necessárias à compreensão da escrita, que se utilizou de recursos diversos, invenções e mesmo “contravenções”, sempre justificadas.

Dentre as características que nos mobilizaram maiores elaborações de escrita estão: a) as diversas seções com alterações métricas constantes, onde há partes mais ou menos regulares, com recitativos, ritmos de dança e flutuações; b) canções com seções que apresentam características distintas quanto ao caráter, em nada comparável às terminologias da música de concerto; c) modulações pouco previsíveis, transitando ainda entre o tonal e o modal, o que também nos levou a questionar se seria viável acrescentar alguma cifra para os músicos que dominam melhor a linguagem cifrada, o que inclusive não ocorreu; d) uso de “gestos” violonísticos, em que o efeito da unidade do grupo de notas tem mais importância do que a estrutura de suas durações; e) maneirismos violonísticos.

Para além das questões levantadas para a escrita, podemos ainda acrescentar que suas canções não obedecem à tradicional estrutura de estrofes e refrão. Ao contrário, os textos são contínuos e, como vimos em capítulo anterior, obedecem à cadência de sua narrativa. As exceções, ao menos entre as 49 canções publicadas, são *Clariô*, cujo refrão na verdade representa o povo em festa ao redor da fogueira, alheio ao que se passa entre os violeiros que duelam, e *Arrumação*. Ainda assim, nesta, a última repetição do refrão se dá apenas pela melodia, pois Elomar o faz com outra letra, criando uma continuidade textual apesar da repetição musical.

¹⁵⁷ Denominado Notas & Letras (2008), o caderno de notas editoriais contém texto de apresentação (João Paulo Cunha), explicações sobre a escrita musical do canto e do violão (Leticia Bertelli e Hudson Lacerda), explicações sobre particularidades fonéticas (Thiago Saltarelli) e letras das canções revisadas (Simone Guerreiro). Integram ainda a publicação catorze cadernos, totalizando a edição de 49 canções e um livro (João Paulo Cunha) sobre Elomar e sua obra.

Outra questão relevante, e que contrastará com a escrita das óperas, é que as características musicais de Elomar, como estabelecidas pela relação texto-música, são diretamente afetadas pela interpretação. No caso das canções, sempre ao próprio violão, Elomar exerce uma liberdade interpretativa radical, podendo flutuar tanto no pulso quanto nos acontecimentos internos das frases. A princípio, pela escuta das gravações de Elomar, o resultado possível seria uma escrita complexa, com o detalhamento rítmico gerado pela interpretação. A partitura resultaria em um retrato fixo de uma de suas interpretações, desconsiderando a característica de sua oralidade, como obra aberta a receber do intérprete suas próprias cadências (Machado, 2015), inclusive de reinterpretções de Elomar. A leitura poderia gerar um engessamento do intérprete, que precisaria de uma conduta muito mais racional na realização das figuras rítmicas.

5.3. Trovadoresco

Como a epifania de *Joana Flor das Alagoas* se faz presente na obra como intenção imagética nos andamentos, frases melódicas e timbres, sonoridades de espaços e de seus elementos estão transfigurados na instrumentação, como a aridez da seca (“Olhe, ouça lá uma peça chamada ‘A Seca’, pra você sentir a sequidão do sertão”¹⁵⁸) e “a desolação, o sol escaldante”, da abertura de *O Retirante*¹⁵⁹.

Contemplando o caráter expressivo de suas obras, Elomar extrapola a usual terminologia aplicada na música de concerto (feita, geralmente, em italiano), e cria seus próprios termos. Neste sentido, ideias centrais, condições emocionais ou até mesmo uma ideia visual é dada no início de canções e alguns movimentos internos, a fim de que o (a) intérprete incorpore o caráter da canção, como nos exemplos abaixo, onde Elomar indica “Vai nuntornano” (fig. 38) para a canção *Retirada*¹⁶⁰, com a ideia de algo que se afasta e não retorna (a retirância em si). E “Seresteiro” (fig. 39) para *Cantada*¹⁶¹, canção amorosa, em movimento ternário, em caráter de seresta:

¹⁵⁸ Informação pessoal. Diálogos com Elomar, maio de 2023. Para ouvir a obra: Áudio 34, anexo 1.

¹⁵⁹ Conferir citação completa de Elomar no capítulo 5. Não há gravação desta obra, ela foi ouvida junto a Elomar, diante do computador.

¹⁶⁰ Áudio 19, anexo 1.

¹⁶¹ Áudio 35, anexo 1.

Fig. 38: “Vai nuntornano”.



Fonte: *Elomar: Cancioneiro* (2008).

Fig. 39: “Seresteiro”.



Fonte: *Elomar: Cancioneiro* (2008).

Os termos que encontraremos foram adotados em *Elomar: Cancioneiro* (2008) a partir da demanda de indicar ao intérprete ideias gerais sobre as canções, a fim de orientar a interpretação.

Veremos ideias singulares e criativas para caracteres, como “estradante” (*Cavaleiro do São Joaquim*)¹⁶², “Intergaláctico” (*Cantoria Pastoral*)¹⁶³, “Apocalíptico” (*Corban*)¹⁶⁴, dentre muitos outros.

O amor perdido de *Deserança*¹⁶⁵ tem em sua indicação o termo “Rola moça” para a introdução e “Rio abaixo” para a parte central da obra (que culmina com um “Xote”). O primeiro termo vem do nome de uma serra próxima de Belo Horizonte, a Serra do Rola-moça. Histórias locais se misturam a um poema narrativo de Mário de Andrade e contam, ambos, sobre uma moça recém-casada que, montada em seu cavalo, despenca no abismo após o resvalo das patas do animal no cascalho. Se rio abaixo é o nome de uma afinação tradicional da viola caipira (em sol maior), também nos leva à imagem do movimento das águas do rio na direção do mar. Descer rio abaixo, a favor da correnteza.. Ambas as ideias contemplam o

¹⁶² Áudio 16, anexo 1.

¹⁶³ Áudio 36, anexo 1.

¹⁶⁴ Áudio 15, anexo 1.

¹⁶⁵ Áudio 44, Anexo 1.

mesmo gesto que pode ser ouvido nas notas ligeiras do violão em movimento descendente, repetidas vezes ao longo da canção. E ainda no sugestivo verso “Tombando a ladeira / Já pela descida / Na tarde da vida / Rompo satisfeito / Foste na jornada / Jornada perdida / Meu amor pretérito mais que perfeito”.

Como vimos, as indicações de caráter não estão vinculadas necessariamente a uma forma de tocar e cantar. Por vezes são apenas um vínculo poético. Noutras, uma síntese da ideia central, como “ninano” para *Acalanto*, que pode induzir a interpretação, contextualizando-a em um momento de afeto, na função de adormecer a criança, no embalo sereno de um acalanto.

Ainda como ideia de síntese, *Cantiga de Amigo* recebe a indicação de “Trovadoresco” e nos remete ao cantar imemorial da poesia medieval galego-portuguesa.

Reafirmo que o vocabulário utilizado pelo compositor (cancioneiro, menestrel, cantiga de amigo etc) é um modo de filiar as composições a determinado tempo, arcaico e clássico. Embora retome formas do passado – especialmente no que tange à construção da linguagem –, o poeta as renova, imprimindo caráter original às composições. Desse modo, o retorno ao passado não caracteriza mero saudosismo e, sim, recurso retórico e estilístico, inovando tanto o texto verbal quanto o musical (Guerreiro, 2005, p. 25).

Em ressonância com as palavras de Simone, vemos que, como recurso retórico, Elomar amplia tempo e espaço para sugerir o caráter de “Gestoso” em *Rapto de Joana do Tarugo* (apontando para as cantigas de gesta francesas) e “Bem rapsodo” para *O Violeiro*, obra que sintetiza a representação do cantador na linhagem de aedos, rapsodos, helenos, bardos e trovadores, como conceituou Câmara Cascudo (1984).

O recurso das expressões de caráter junto às partituras do cancionero, somadas a outras indicações próprias (*retêno*, onde a música parece frear, *vai sumino*, nas codas em ocorrem uma diminuição da intensidade sonora até o silêncio final, *cedêno*, onde estão combinadas expressões de ralentando em diminuendo, e *distante*, para efeitos de piano súbito), contemplam a riqueza de detalhes da escrita que busca dar ao leitor o máximo de subsídios. Também por isso, termos que parecem distantes do significado de expressões sonoras, talvez forneçam componentes fundamentais para a compreensão da obra.

5.4. Escrita em Elomar

A edição do *Cancioneiro* nos levou a olhar para a escrita pessoal do autor, principalmente suas edições do “cancioneiro lírico”, como se refere Elomar às suas óperas, e a algumas partituras de canções feitas contingencialmente, como para as apresentações com participação de outros músicos.

Comparativamente, as partes vocais das partituras de Elomar são muito mais simplificadas, e os recursos por ele utilizados são, na verdade, os mesmos de uma escrita normativa comum ao repertório do século XIX, por exemplo. Esta observação nos levou a refletir de que maneira a linguagem é compreendida por cantores pouco familiarizados com o repertório; e mesmo se a escrita mais padronizada já não seria suficiente – e se nós, realizadores de *Elomar: Cancioneiro* (2008), não teríamos dado voltas demais para chegar a um mesmo lugar. Ocorre que o *Cancioneiro* foi feito a partir de gravações das obras, baseado, portanto, em suas interpretações, por músicos que pensaram a partitura a partir da escuta. Mas quando Elomar escreve, a música já está “compreendida”.

Para aprofundar a questão optamos por analisar algumas peças escritas pelo próprio Elomar, tendo como recorte sua abordagem para a linha do canto, comparando-as com suas interpretações gravadas em disco, sobretudo árias de ópera, repertório cuja relação com texto nos trouxe as principais questões da pesquisa, e por compreender que seu trabalho de partituração está ligado diretamente à necessidade de produzir um material que será interpretado por outros cantores, mesmo que ele o tenha, em alguns casos, o feito em apresentações e gravações. Analisamos também algum material que tivemos acesso de obras transcritas por ele, mas que estão também na publicação *Elomar: Cancioneiro*, cuja primeira etapa (verificá-las a partir de versões gravadas) já estava feita.

Consideramos importante ter em mente que Elomar nunca se preocupou em escrever seu cancionário, pois, sendo ele mesmo o intérprete e tendo gravado a maior parte das canções, priorizou a escrita de obras que não encontram meios de serem reproduzidas sem o auxílio da partitura, como as peças orquestrais. Além disso, são obras que mobilizam outros intérpretes, como cantores e cantoras líricas, para suas personagens. Como as composições estavam ainda, em grande parte, em sua memória, o compositor estabeleceu como prioridade tê-las escritas em vida. Elomar trabalha cotidianamente muitas horas na empreitada de pôr em partitura sua música, restando atualmente apenas a inserção de textos na linha da voz, em parte do material.

Dentre os pontos que trouxemos até aqui, vimos como sua música demanda um fluxo de dinâmicas expressivas, em que os sons são culminância de gestos dados pelas intenções narrativas da oralidade. A palavra, em Elomar, é prioritária e conduz ritmos, movimentos

melódicos, pausas, motivos, andamentos e construção tímbrica. Sua música está a serviço de suas personagens e seus dramas, mesmo no empenho de criação pela beleza das melodias. Será então preciso compreender como as intenções literomusicais são representadas em sua escrita (ou não são), no esforço de que a escuta do resultado, que dependerá de indicações na partitura, corresponda à sua expectativa.

Compreender os aspectos contextuais aos quais o autor se refere musicalmente enriquece-nos o potencial interpretativo e intuitivo, através de induções imagéticas participantes na obra, porém é preciso estar consciente de que essas referências, na interpretação, participam num campo subjetivo. Embora as descrições imagéticas possam ser objetivas, o discurso musical dissipa tal objetividade. Um mesmo elemento imagético no contexto da obra assume significações diferentes, podendo dar uma ideia “aproximada” do que se “quer” dizer, referir ou comunicar (simbolizar), ou seja, a interpretação margeia uma ideia objetiva-subjetiva que guia um percentual de intenções musicais (Mello, 2002, p. 49).

Observemos ainda a maneira com que Elomar realiza este processo: “Eu sou só intuitivo puro. Eu sou ananota, quer dizer, é o paralelo de analfabeto. Hoje eu consigo saber ler e escrever música, mas eu nunca fiz nada programado, nem ópera, nem nada. Tudo vai chegando, na hora”¹⁶⁶.

Sempre ao computador, embora tenha ao lado cadernos com anotações de letras, o compositor escuta o que escreve pelo som artificial do programa, em busca de um resultado que o auxilie a verificar se a escrita lhe corresponde. Neste momento, realiza ajustes, principalmente de ordem rítmica, a fim de que a escuta corresponda à sua intenção. Este é um ponto-chave para nós, pois evidencia que alguns recursos são aplicados para que o som ouvido nas caixas de som corresponda a uma “interpretação” desejada, o que gera a presença de figuras que poderiam ser substituídas apenas por indicações mais subjetivas, mas implicam, para que o computador as realize, a presença de marcações processáveis pelo programa, como indicações metronômicas de tempo ao invés de acelerandos e retardos.

Sua fala mostra também como o pensamento musical não está baseado na escrita, “tudo vai chegando na hora”, sonoramente. Mas o uso do computador não é apenas um recurso digital para que a música possa ser impressa. É, também, o mecanismo com o qual ele verifica se a inventiva, enfim, alcançou o papel. Mesmo que depois, do papel ao intérprete humano, a música seja outra.

¹⁶⁶ Diálogo informal entre Elomar e a autora, em 2023.

Ao analisar a *Dança de Ferrão*, da ópera *O Retirante*, João Omar (2002) observa que o contexto da obra solicita ao intérprete atenção a “elementos extramusicais”, uma vez que a peça é composta para ser dançada. Seja de forma improvisada ou coreografada, ou ainda interpretada apenas musicalmente,

[...] se considerarmos que o compositor arquitetou a obra com intenções intrínsecas o seu próprio fazer e que os elementos extramusicais já tenham participado dessa gênese artística, assim como os aspectos intuitivos e imagéticos, há de se constatar que, entre as intenções do compositor e a partitura escrita, encontramos lacunas não preenchidas, pois a escrita musical não possui recursos capazes de realizar a tarefa de concretizar ideias com tamanha eficiência encerrando significações em estruturas musicais.

Partindo dessa observação podemos concluir que a obra consiste em um “projeto de execução” e a interpretação, nesse caso, em um conjunto de intenções com base nas informações musicais (constadas na partitura) e em fontes extramusicais possíveis. Para tal aspecto, o problema pode residir nas relações entre compositor, linguagem composicional, obra e intérprete, pois o entendimento da linguagem composicional é peculiar em cada compositor (Mello, 2002, p. 43).

Esta observação de João Omar, violonista que interpretou mais de uma vez a obra citada e convive cotidianamente com as questões apontadas, demonstra como a escrita de Elomar apresenta peculiaridades que, não sendo compreendidas, resultarão em uma performance aquém de sua elaboração. Elomar reconhece as limitações dos códigos de escrita musical e tem em João Omar, seu filho, um importante aliado. Omar gravou, em 2015, *Ao Sertano* (selo independente), disco integralmente dedicado às obras para violão solo de Elomar. Até o disco ser gravado, Elomar evitou que outros músicos tivessem acesso às obras, pois compreendia que os registros de João Omar seriam uma referência fundamental para outras interpretações.

O *Cancioneiro* torna-se uma importante fonte comparativa, mas também as interpretações que o autor faz de seu repertório partiturizado por ele mesmo são fundamentais para uma melhor compreensão da interação entre intenções e representações gráficas. Considerando ainda que tanto intenções podem não estar presentes na partitura, mas serem evidentes em suas interpretações, quanto as obras escritas podem apresentar representações que não contemplam o que aparentemente pretendem. João Omar também compreende que é preciso extrapolar a representação gráfica, considerando principalmente uma flexibilidade rítmica:

A melodia, pelo menos nos solos de violão, a melodia lembra muito a oralidade. A dinâmica das peças, ela, digamos, a escrita é mais quadrada. Agora, a execução tem que ser muito mais flexível. Tem que observar muito mais essa maneira como ele já tá tocou, ou tocar de um jeito que se assemelha a como ele faz¹⁶⁷.

De maneira geral, na voz, Elomar utiliza compassos simples, poucas figuras rítmicas, limitando-se às subdivisões simples em duas e quatro partes (embora também haja em alguns momentos conjuntos mais complexos), quiálteras e notas pontuadas. É comum encontrarmos longos trechos apenas em colcheias, mesmo quando o autor almeja maior complexidade.

Torna-se fundamental retomar aqui o papel que o texto tem em sua musicalidade, como condutor de uma rítmica pautada em palavras, frases e seus sentidos. Portanto, uma escrita que considera sequências longas de notas de igual duração, em geral, tende a ser realizada por ele de maneira muito mais livre, com claros pontos de partida e chegada, mas recheada de nuances rítmicas tanto nas relações de durações (considerando as divisões em frações das figuras musicais) quanto em movimentos de aceleração e retenção internos, muito próximos da expressão falada. Embora em tantas composições partiturizadas as durações não sejam herméticas, em Elomar a distância entre escrita e sua forma de cantá-la pode ser muito distante.

Suas canções, mesmo quando escritas, permitem maior espaço para variações, deslocamentos, flutuações temporais e improvisações do intérprete. No entanto, sua ópera está estruturada em convenções próprias da música orquestrada, cuja verticalização organiza um tempo “coletivo”, o que limita a liberdade do solista, que está mais submetido à regência ou ao comando de outros músicos.

A questão do tempo talvez seja aquela que mais implica distinções em sua obra, pois trata-se de uma característica marcante de sua expressão narrativa e do fato de que o texto exerce um papel de liderança nas composições. Mesmo seu *Cancioneiro*, como vimos, exigiu uma série de contorcionismos na escrita. No caso da notação das óperas, essa característica se torna mais problemática, pelo resultado que pode estabelecer ao depender da condução de todo o conjunto, da leitura que o(a) intérprete possa fazer e de sua familiaridade com o repertório. O risco é um cantar represado em sua expressão, até mesmo para o compositor quando está como intérprete sob a direção de outra pessoa:

Quando eu tô cantando com camerata ou com orquestra, com orquestra é pior, eu fico todo perdido, embaraçado no tempo. Porque quando eu tô com

¹⁶⁷ Diálogo informal entre João Omar de Carvalho Mello e a autora via WhatsApp, em julho de 2023.

o violão eu sou o senhor do tempo. O violão tá aí comigo, eu dou entrada no tempo que eu quero, isto é: obedecendo a rítmica, mas fico bem à vontade, e já no tempo, cantando com orquestra, tá amarrado pela batuta do maestro, ele vai até o tempo lá, pra cima ou pra baixo, eu tenho que entrar. Aí tira essa minha naturalidade, a espontaneidade do canto. Realmente, pra mim é ruim¹⁶⁸.

Incelença pro amor ritirante foi gravada em 1973 no disco *Das Barrancas do Rio Gavião* (PolyGram) em voz e violão solo e posteriormente recebeu de Elomar um arranjo para voz, grupo de câmara (flauta, clarinete, violino, viola e violoncelo), violão e coro, para um concerto realizado na Sala Cecília Meireles e registrado em disco: *Elomar em Concerto* (Kuarup discos, 1989)¹⁶⁹, que teve regência e direção musical de Jacques Morelembaum, participação do Quateto Bessler-Reis e dos músicos Paulo Sérgio Santos (clarineta), Marcelo Bernardes (flauta), Antonio e Octeto Coral de Muri Costa.

No arranjo¹⁷⁰, Elomar canta sozinho duas estrofes, acompanhando-se ao violão:

Vem amiga visitar
A terra, o lugar
Que você abandonou
Inda ouço murmurar
Nunca vou te deixar
Por Deus nosso Senhor
Pena cumpanheira agora
Que você foi embora
A vida fulorô

E:

Faz um ano in janeiro
Que aqui pousou um tropeiro
O cujo prometeu
De na derradeira lua
Trazer noticia tua
Se vive ou se morreu
Derna aquela madrugada
Tenho os olhos na istrada
E a tropa não voltou

A interpretação de Elomar nestes trechos é semelhante à da gravação de 1973, quando canta sozinho com o violão, e podemos observar em ambas a mesma intenção e consequente movimento rítmico quando, nas partes finais das estrofes, Elomar promove um sentido de

¹⁶⁸ Diálogo informal entre Elomar e a autora, em 2023.

¹⁶⁹ Em Porteira oficial de Elomar (<http://elomar.com.br/>) o disco, gravado ao vivo na Sala Cecília Meireles (RJ), aparece descrito como “nova demonstração das ideias e ideais Sinfônicos do compositor”.

¹⁷⁰ Áudio 43, anexo 1.

aceleração e expansão expressiva (gerada também pelo movimento melódico ascendente da frase) ao cantar “Pena cumpanheira agora / Que você foi embora”. O mesmo ocorre na estrofe seguinte, “Derna aquela madrugada / Tenho os olhos na estrada”. Para tanto, Elomar desloca o apoio do início dos compassos e promove uma diminuição nas figuras internas seguintes, gerando o efeito de aceleração do texto, que também ocorre em leve aceleração do tempo geral das frases. O efeito expansivo contrasta com a última frase das estrofes, onde ambos os textos (“A vida fulorô” / “E a tropa não voltou”) demonstram a frustração na espera pela amada. Embora haja pequenas diferenças do canto de Elomar entre as duas versões, de 1973 e 1989, em ambas a aceleração interna é promovida com o uso do mesmo recurso:

Fig. 40: Interpretação em *Das Barrancas do Rio Gavião* (1973).

Fonte: *Elomar: Cancioneiro* (2008).

Fig. 41: Interpretação em *Elomar em Concerto* (1989).

Trecho da interpretação de *Elomar em Concerto* (Kuarup discos, 1989) destacado entre colchetes. Fonte: Transcrição de Hudson Lacerda.

No arranjo que Elomar escreveu em 1989, a escrita não faz distinção entre as seções da música, mantendo a mesma construção rítmica inicial em todos os compassos e divisão interna entre mínimas, mínima pontuadas e semínimas (fig. 42). Em partitura posterior, digitada em um programa de editoração (s. d.), há ainda uma diminuição de variações: a linha do canto aparece com a escrita idêntica em todos os compassos (mínima pontuada e semínimas) (fig. 43):

Fig. 42: Trecho de *Incelença pro amor ritirante* arranjada por Elomar em 1989.

Handwritten musical score for "Incelença pro amor ritirante" from 1989. The score is written on five staves. The top staff is for voice, with lyrics in Portuguese. The second and third staves are for guitar, with chord symbols and melodic lines. The fourth and fifth staves are for bass and drums. The score is marked with circled numbers 21, 26, 27, and 32, indicating specific measures. Blue brackets highlight certain sections of the music.

Fonte: Acervo de Elomar Figueira Mello.

Fig. 43: Trecho de *Incelença pro amor ritirante* arranjada por Elomar posteriormente (s. d.).

Handwritten musical score for "Incelença pro amor ritirante" from a later arrangement. The score is written on a single staff in treble clef, showing a melodic line with various notes and rests. Blue brackets highlight a specific section of the melody.

Fonte: Acervo de Elomar Figueira Mello.

O que ainda ocorre, comparativamente, é que em sua versão solo Elomar se permite alterar o andamento, cantando de forma mais movida os trechos aqui destacados. O gesto de aceleração é, então, duplamente acionado, tanto pelo movimento interno quanto pela mudança de andamento. Em ambos os arranjos citados as partituras escritas por Elomar destinam-se também à própria interpretação, uma vez que ele é o principal intérprete. O autor sustenta a linha principal com sua voz e violão, não sendo necessário, portanto, que a escrita da parte solista corresponda à intenção interpretativa.

Mas na gravação de 1989 podemos ouvir as partes em que Elomar canta junto do coro "Mas já pela madrugada / Ouço o canto da amada / Do grilo cantador // Geme os rebanhos na

aurora / Mugindo cadê a senhora / Que nunca mais voltou” (os trechos correspondem musicalmente às seções que destacamos anteriormente). Neste momento, Elomar tende a buscar a mesma intenção expansiva, gerando pequenas defasagens com o coro. O efeito de expansão ocorre associado ao movimento melódico ascendente, mas é possível perceber como Elomar sente uma necessidade de movimento que extrapola o pulso regular e as notas de igual tamanho cantadas pelos demais cantores. Esta será uma tônica em diversas apresentações em que os arranjos são feitos para que um grupo de cantores se somem às canções junto de Elomar, colocando em evidência a relação entre seu canto e as partes escritas, lidas e interpretadas por outros cantores, com raras exceções.

5.5. Árias Sertânicas

Em 1992, Elomar e João Omar gravam *Árias Sertânicas*, que na Porteira oficial de Elomar é descrito da seguinte maneira: “A proposta aqui do autor é de mostrar ao público cúmplice fragmentos ou instantes de suas óperas, numa espécie de aprendizado” (Mello, s. d.)¹⁷¹. Elomar tinha a preocupação de construir referências para sua obra operística, que já vinha sendo contemplada em diversos discos, embora indissociáveis de seu perfil cancional, integrando gravações e apresentações públicas sob sua interpretação ou a de cantores e cantoras líricas convidados. No disco, os fragmentos escolhidos são partes de três de suas óperas: *A Carta*, *Casa das Bonecas* e *O Retirante*.

Compostas para cantores solistas, coro e orquestra, as obras foram interpretadas em violões e as vozes de Elomar e João Omar, seu filho, violonista, maestro e cantor, pelo que justifica Elomar:

Num certo dia do saudoso, pensamos em escolher um bom punhado de canções dentre as óperas que compomos e as que ainda estão sendo partiturizadas. Seriam então gravadas em disco nas vozes qualificadas de cantores convidados, líricos e populares, com orquestra e tudo, conforme as partículas originais. Mas, é que iria ficar tão bonito, tão caro, tão difícil..., tão duro, tão sem bufunfa que estou e portanto, tão impossível pelo tão duro que estou [...] (Mello, 1992).

Para não deixar de “levar até os malungos que acompanham nossa peregrinação, uma pequena mostra de nossa música mais nova” (Mello, 1992), ambos fizeram uso de falsetes e exploraram suas vozes em registros extremos para dar conta do repertório composto para

¹⁷¹ Elomar evita o uso de palavras estrangeiras, principalmente o inglês, e prefere construir uma tradução. Assim, o *site* também é chamado sítio. E o seu, especificamente, é a Porteira oficial de Elomar: <http://elomar.com.br>.

soprano, contralto, tenor e barítono. Os violões, arranjados a duas e até três vozes, tocam aberturas, intermezzos e acompanhamentos em arranjos elaborados por João Omar e Elomar.

Se as *Árias Sertânicas* configuram uma “espécie de aprendizado”, vislumbramos também como Elomar as dispõe no papel. Considerando o fato de que a escrita está destinada a outros intérpretes, necessita comunicar de forma mais precisa suas intenções musicais. Neste caso, buscaremos, a partir de interpretações do disco-aprendizado e partituras a que tivemos acesso, compreender os recursos que Elomar opera para que o resultado de sua grafia corresponda à sua expectativa como autor.

As três óperas que compõem o disco *A Carta*, *O Retirante* e *Casa das Bonecas* estão integralmente partiturizadas. Mas, muito antes de finalizar a escrita, vários trechos já eram cantados em suas apresentações. Para tanto, Elomar também organizou versões reduzidas para voz e Camerata Caleidoscópio de árias como *Patra Vêa*, *A Leitura*, *Ô Saudade Duída* e *A Única Esperança*, da ópera *A Carta*, a única que teve sua versão integral encenada¹⁷².

Composta em quatro cenas, *A Carta* conta a história de Maria, uma catingueira jovem que está noiva de Diudurico, com quem deve se casar dentro de algum tempo, mas ambos, muito pobres, não têm recursos para se aprontar para o casamento. Uma prima de Maria, Tuzinha, a persuade a ir para São Paulo trabalhar na indústria têxtil e assim juntar dinheiro para o enxoval e a construção de sua casa. Maria assim o faz e começa a enviar recursos, marcando o casamento para o São João daquele ano. No dia seguinte, Maria é convidada para o aniversário do filho de seu patrão, em um apartamento luxuoso, onde também estão o gerente e a filha deste. Mas Maria não imaginava que se tratava de uma armação e ela estaria sozinha com o “Pleibói”, que, antes de sua chegada já orquestrara suas intenções com Maria, “inocente e bela / imaculada e linda / estrela donzela / doce ovelha nesse abatedouro”¹⁷³. Maria percebe a trama quando o gerente vai embora com a filha e a deixa sozinha com o sedutor, e sustenta sua posição firme, mas cede a uma taça de vinho, sem saber que estava sendo drogada. Ao despertar, compreende o que se passou. Humilhada, desonrada, sem encontrar um amigo a quem confiar, Maria se perde ainda mais em “vícios, descendo, descendo, chafurdando-se...”¹⁷⁴.

¹⁷² *A Carta* foi apresentada em outubro de 2004 no Centro Cultural Banco do Brasil de Brasília, sob a regência do maestro Henrique Morelenbaum.

¹⁷³ Falas do Pleibói, da *Ária do Apartamento*, cantada por ele antes da chegada dos demais. A letra completa está no encarte do disco *Árias Sertânicas* (Gravadora e Editora Rio do Gavião, 1992). Observa-se ainda como a linguagem deste personagem é distinta de Maria. O Pleibói, filho de seu patrão, é nascido e criado na grande metrópole de São Paulo e sua fala em nada se aproxima da linguagem roçaliana.

¹⁷⁴ Sinopse de *A Carta* em programa impresso do concerto Cenas Brasileiras, realizado em 1998 em Curitiba (dias 14 e 15 de outubro), São Paulo (18 a 20 de outubro), Goiânia (dia 24 de outubro), Belo Horizonte (13 a 15 de novembro) e Brasília (21 e 22 de novembro).

No dia do casamento, todos em festa a esperar por ela, sua mãe recebe uma carta, na qual Maria relata, sem detalhar seus porquês, que foi “tragada pela correnteza das imundas águas permeantes nesta sociedade imunda dos imundos urbanóides”¹⁷⁵. Como ninguém ali sabia ler, chamam a Professora, que prontamente abre o envelope e começa *A Leitura*, ária final da ópera, em que Maria lamenta sua condição e declara que se apartará de seu lugar e de sua gente “para sempre... e nunca mais”.

A IV cena comporta o título da obra. A leitura da carta não é apenas a ária mais longa, mas representa toda a deserança¹⁷⁶ deixada pela escolha da catingueira Maria. Tudo culmina em seu grande lamento e, ao contrário das óperas mais tradicionais, a ária não está na voz da protagonista, mas daquela que é chamada na cozinha para cantar por ela: a professora, única que sabia ler.

Em *Árias Sertânicas*, Elomar e João Omar interpretam excertos e da *Leitura* não há gravação de seu início quando, em *recto tono* e região grave da voz, a professora dá início pelo cabeçalho descrito no papel: “São Paulo / data braba / amarga quadra / vesperais do mês de junho”.

Tomamos então, como exemplo, dois momentos de *A Leitura* presente no disco. As figuras 44 a 47 trazem o canto da Professora (leitora da carta) e da mãe de Maria, que, em certo momento da escuta da carta, fala de sua angústia ao perceber a perda de sua amada filha. As figuras mostram a escrita feita por Elomar e sua interpretação para os mesmos trechos.

O recorte da figura 44 corresponde à linha do canto da Professora presente na grade da ópera. A figura 45 contempla os mesmos compassos transcritos pelo músico Hudson Lacerda (um dos transcritores do *Cancioneiro*) a partir da interpretação de Elomar em seu disco *Árias Sertânicas* (Gravadora e Editora Rio do Gavião, Vitória da Conquista, 1992). Como podemos observar, o apoio tônico correspondente aos acentos das palavras “dera”, “retornar”, “vida”, “poder” e demais sílabas que estão no primeiro tempo dos compassos são pontos comuns, mas o percurso entre as sílabas se dá de maneira distinta. Na interpretação, Elomar insere diversas pausas expressivas e provoca, com a diminuição de notas (semicolcheias) e pequenas alterações de fluxo do pulso, um movimento de aceleração, entre os suspiros de sua nostalgia e o peso de um destino já determinado:

¹⁷⁵ *Idem.*

¹⁷⁶ Deserança = Des + herança = herança às avessas; legado negativo (Simões, 2006, p. 111).

Fig. 44: Trecho original da ópera *A Carta* – Quem me dera.

358 $\text{♩} = 80$
 voz-1 Quem me de - ra ao pas - sa - do re - tor -
 361 - nar de m_ã vi - da es - te bor - r_ão lim - par po - der por que fui ser tão bo -
 364 - ni - ta oh sor - te por - que me fe - res se eu se - ri - a em me - lhor
 366 di - ta a mais fe - ia das mu - lhe - res oh car - ras - ca e a - va - ren - ta

Fonte: Acervo de Elomar Figueira Mello.

Fig. 45: Transcrição aproximada da interpretação – Quem me dera.

357 $\text{♩} = 72$
 voz-1 Quem me de - ra ao pas - sa - do re - tor - nar
 361 $\text{♩} = 78$ *fluyente*
 de m_ã vi - da es - te bor - r_ão lim par po - der por que fui ser tão bo -
 364 $\text{♩} = 79$ *accel. poco a poco* $\text{♩} = 80$
 - ni - ta oh sor - te por - que me fe - res se eu se - ri - a em me - lhor
 366 $\text{♩} = 72$ *a tempo* $\text{♩} = 100$ *rápido* $\text{♩} = 67$ *menos*
 di - ta a mais fe - ia das mu - lhe - res oh car - ras - ca e a - va -
 368
 - ren - ta

Fonte: Transcrição de Hudson Lacerda para o mesmo trecho da fig. 42 (Quem me dera).

O mesmo ocorre no canto da mãe de Maria, e podemos observar a distinção entre escrita (fig. 46) e execução do trecho (fig. 47). Elomar chega a transformar quatro compassos em três, no verso “já na mainença do dia Cuma lua nova / sonhei qui ti via rendada de noiva” e canta o trecho com diversas alterações de andamento, com acelerandos e ralentandos. No trecho Grave, realiza pausas como se a respiração estivesse encurtada pela angústia, em uma expressão de profundo lamento.

Fig. 46: Trecho original da ópera *A Carta – Ontio pela madrugada*.

455 $\text{♩} = 80$
 voz-1
 on - tio pe - la ma - dru - ga - da eu pri - u - cu - pa - da num pu - de dru -
 458
 -mi já na main - cen - ça do dia a cu - ma lu - a
 463
 no - va so - nhei qui ti vi - a ren - da - da de noi - va tão
 466 *Grave*
 be - la qui as - som - brô to - do ser - tão tu is - ta - va tão bu -
 470
 - ni - ta re - fi - na - do ô - ro oh fi - lha ben - di - ta ú - ni - co ti -
 473 *recitativo*
 - sô - ro do meu co - ra - ção ma - mãe

Fonte: Acervo de Elomar Figueira Mello.

Elomar indica apenas a referência de andamento inicial (semínima = 80) e, a partir do compasso 469, a expressão *Grave* para caracterizar uma mudança mais contida de caráter, reforçada pela região em que a voz se estabelece nesse trecho. Ao interpretá-la, o compositor a realiza em andamento muito mais rápido e coloca em evidência a angústia da mãe.

Fig. 47: Transcrição aproximada da interpretação – Ontio pela madrugada.

455 $\text{♩} = 160$
 voz-1
 on - tio pe - la ma - dru - ga - da eu priu - cu - pa - da num pu - de dru -

$\text{♩} = 116$ $\text{♩} = 140$
 458 *menos* *a tempo, accel.* *rall.*
 - mi já na mã - in - cen - ça do dia a cu - ma lu - a no - va so -

$\text{♩} = 120$ $\text{♩} = 90$ $\text{♩} = 126$
 463
 - nei qui ti vi - a ren - da - da de noi - va tão

$\text{♩} = 116$
Grave
 465
 be - la qui as - som - brô to - do ser - tão tu is - ta - va tão bu -

rall. poco a poco
 469
 - ni - ta oh re - fi - na - do ô - ro oh fi - lha ben - di - ta ú - ni - co ti -

$\text{♩} = 90$
 472 *rit.* *a tempo* *recitativo*
 - só - ro do meu co - ra - ção ma - mãe

Fonte: Transcrição de Hudson Lacerda para o mesmo trecho da fig. 46 (Ontio pela madrugada).

Como comparação, as diversas variantes entre as interpretações de *Árias Sertânicas* (1992) e a escrita das partituras das árias podem ser facilmente justificadas. O acompanhamento reduzido para dois violões, gravados junto à voz, permite maior liberdade de flutuação do tempo. Como vimos, o próprio compositor percebe como o canto, submetido à verticalidade da orquestração e da regência, dificulta suas próprias intenções musicais. Mas, como em *Incelença pro amor ritirante*, Elomar encontrou possibilidade de transitar entre o tempo fixo e a flexibilidade do canto.

De certa forma, a grafia em colcheias iguais pode representar uma neutralidade diante da riqueza rítmica com que Elomar opera suas frases, mas talvez seja exatamente por isso que sua escrita deixa um campo aberto para que o intérprete, à sua maneira de conduzir a narrativa,

a realize pela expressão narrativa do texto, ritmicamente próxima da fala, frequencialmente próxima do canto, pautado mais na prática da oralidade do que da obediência à partitura. Procedimento que se amplia com textos contínuos e raras repetições e principalmente por um conteúdo fundante de sua obra: o dialeto sertanez, suas tantas variantes linguísticas, nas corruptelas que se aproximam muito mais da fala do que a palavra gramaticalmente escrita e artificializada no papel. A metrificação das tradições poéticas orais bebe igualmente da fonte musical das palavras e, por isso, mesmo quando os versos de Elomar obedecem a tais estruturas de metrificação, ainda assim podem ser cantados de forma ritmicamente flexível.

CONCLUSÃO

O “menino do São Joaquim” desde cedo começou a se encantar por sons sem conhecer suas fontes sonoras. Da profonia do Guarani soavam combinações timbrísticas nunca ouvidas e, por algum tempo, o jovem Elomar, familiarizado com a presença de cantadores, da viola e do violão, das flautas de taquara e da sanfona, conviveu com orquestras imaginárias, mas de timbres familiares para os quais ele já desenhava melodias. Nas feiras, folias, na porta dos ranchos e às noites, cantadores/narradores traziam histórias de encher os olhos, “coisas do invisível e do malassombrado”. Falavam de reinos, cavaleiros, donzelas, raptos, aventuras heroicas e trágicas que se misturavam à realidade das disputas por mulheres e vinganças familiares. “Pulas estrada do mundo, dia e noite sem parar” passavam vaqueiros, tropas, migrantes e *aedos* e a vida social se dividia entre a igreja, a casa dos avós, de tios e primos, as funções (festas) e as feiras, com suas brevidades, farinhas, tecidos, alpercatas, garrafadas e o cego “jogano um mote de amô”. Vez ou outra violeiros em desafio puxavam “a viola rasa”, desfilando o “moirão, o martelo ô a tirana / [...] ô a ligêra sussarana / parcela de muintirão”. Em seus “primeiros tempos de compreensão do Mundo” (Maurílio; Ranault, 1984, s. p.)¹⁷⁷, Elomar viveu a cultura de uma região distante de grandes centros urbanos – Vitória da Conquista não era a mesma cidade que acabou se tornando. Hoje é uma das maiores da Bahia e considerada a “capital do sudoeste” do estado. A região fica no Polígono das Secas e passa grande parte do ano sob o sol escaldante e a seca, mas vê chegar as chuvas que enchem as cacimbas e lagoas, “onde o viado branco vem suzim bebê” e, por vezes, quando cai na cabeceira do rio Gavião, provoca a tromba d’água¹⁷⁸. Certa vez, “o Gavião danado urrava valente / [...] O dono e os vaquero arriscaro a sorte / O resultado dessa travissia / foi um sucesso triste, Virge-Ave-Maria”.

Quando foi para Salvador, conheceu de perto uma orquestra, grandes compositores e intérpretes, e voltou “dotô” de trena e esquadro para viver em seu sertão a missão de cantador. Como cronista do seu tempo, seguiu o percurso de outros narradores, como Zé Krau, Zé Guelê, João Serradô e João de Carrim.

¹⁷⁷ Encarte do álbum *Auto da Catingueira*, de Elomar Figueira Mello (Gravadora e Editora Rio do Gavião, Vitória da Conquista, 1984).

¹⁷⁸ Como é chamada a cabeça d’água, que ocorre quando há um aumento súbito de água na região das nascentes e partes mais altas dos rios, ocasionando um aumento no nível das águas no leito, que descem rápido e com grande volume, levando pontes, animais que estejam próximos do rio, troncos de árvore etc.

A maioria de todas as minhas óperas nasceram de vivências minhas pela estrada da vida, não é? Eu te digo uma coisa: uma, duas, três óperas minhas nasceram de uma simples canção que eu fiz, dali surgiu a ideia de uma ópera. E a canção ficou num determinado *locus* que, no escrever da ópera, consegui dar um começo e passar pela canção, encaixado no lugar dela e dado continuidade à ópera até o final. Várias óperas aconteceram isso. E canções, canções são o relato. É a crônica da estrada. Do estradar. É isso¹⁷⁹.

Elomar trouxe para as canções não apenas elementos históricos narrativos, mas sonoridades, paisagens e o dialeto do sertão baiano, que ainda pode ser ouvido na voz de feirantes e em botequins pelas estradas da região¹⁸⁰, mas também em sua própria fala. Sonoridades estas que nos ligam a musicalidades imemoriais, mesmo quando destacamos no compositor o encontro com o violão clássico e a rápida passagem pela escola de música em Salvador. “Debruçou-se sobre partituras, aprendeu orquestração e estruturação formal a seu modo enquanto elaborava seu estilo compondo canções, árias e óperas” (Ribeiro, 2011, p. 33).

Quando eu comecei compor e escrever, inclusive escrever para orquestra, eu escrevia só com um pouco de memória do que ouvi de orquestra, imaginando, botando a imaginação pra trabalhar, tentando ouvir o som de violino, tentando separar o timbre de um violino do timbre de uma viola do timbre de um violoncelo na mesma nota, que não é fácil. Isso eu não estudei, eu não fiz regência, não fiz composição, foi um sofrimento pra mim¹⁸¹.

Ainda jovem, se identificava em determinados repertórios, reconhecia neles traços de sua ancestralidade, sentia-se ligado a territórios e tempos que ele admirava. Mas esta aproximação não foi suficiente para levá-lo às salas de concerto como intérprete de outros autores. Para ser fiel a Deus e a si mesmo, precisou retornar à Pátria do Sertão e dedicar-se à sua música, ainda que vivendo da arquitetura para suprir a vida nos primeiros anos. Casado com Adalmária, tiveram três filhos: Rosa Duprado, João Ernesto e João Omar, que testemunharam o nascimento de diversas canções. João Omar seguiu seus passos no violão, formou-se em regência, e hoje é seu fiel escudeiro no ofício da arte, presente em todas as apresentações,

¹⁷⁹ Diálogo informal entre Elomar e a autora, em 2023.

¹⁸⁰ Tomo a liberdade de citar uma experiência pessoal, sobre a primeira vez que visitei Elomar, em 1997: saltando na rodoviária de Vitória da Conquista e sendo levada por Elomar para conhecer “sua música”, em poucos dias já tínhamos ido à Gameleira (Casa dos Carneiros) e “pela sombra do vale do ri Gavião”, onde Elomar me apontava os pés de umbu e a Serra da Carantonha, que de longe parecia tingida de azul marinho! De volta à Gameleira, Elomar abriu a janela do quarto, localizado numa pequena torre construída junto à cozinha e disse: “Letícia, esse é o campo branco”. E da janela se podia ver a mata em tons de cinza clarinho. Marcou-me a memória, nesse período, quando ouvi diversas pessoas falando “como nos discos”, em dialeto sertanez. Eu ficava buscando nos glossários que conhecia e na época anotei muitas palavras (perdi essas anotações) ouvidas nas paradas da estrada, em pequenos diálogos com os peões e na feira. A experiência de “tocar” sua obra foi muito marcante para mim, encantamento que se perpetuou.

¹⁸¹ Diálogo informal entre Elomar e a autora, em 2023.

colaborando na preparação dos concertos, regendo diversos deles, difundindo a obra de seu pai em outros projetos, além de ser uma presença afetiva inabalável.

Em sua jornada, o compositor gestou obras com liberdade “inclassificadora”, como seu “poema e canto em um tempo para palco”, *O Mendigo e o Cantador*, peça “integrante de Pétalas do Teatro Alumioso, conjunto de peças – pétalas, papéis – para teatro composto de “alumiosos” – no sentido de curtos e relampagueantes – poemas de conteúdo dramático” (Guerreiro, 2005, p. 59). Como ímpeto de dar vida a uma narrativa que extrapolasse o tamanho da canção, criou seu *Auto da Catingueira*, adotando sua “mínimo minimorum de orquestra”¹⁸². Ao compor óperas, organizou-as segundo temáticas (Bespas, Esponsais, Sertana) e tamanhos (Romances Líricos). Para Elomar, o argumento pode estabelecer o gênero de suas peças. Assim, concebeu suas Antífonas e Galopes Estradeiros. As primeiras, onze peças, são cantos de louvor a Cristo e obedecem a diversas formações e formas, com vozes ou mesmo integralmente instrumentais. Como exemplo, *Florinhas do Campo para Cristo* está dividida em dois movimentos “pois no sertão onde eu moro, no meu *habitat*, só tem duas estações, a estação das águas e a estação da seca”¹⁸³. Nos Galopes, três movimentos compõem as peças. Como critério, seguem o ritmo da viagem assim descrita: no primeiro, a partida para a jornada, que ganha ritmo à medida que a viagem avança e atravessa terrenos e paisagens; o segundo, o momento de repouso do tropeiro, idílico e prazeroso; o terceiro, a retomada do galope até o destino final.

Elomar compôs uma obra pouco comparável, que gera interesse de dezenas de pesquisadores de diversas áreas, pois suas composições resultam em uma engenhosa interseção de poesia e música carregada de sentidos e vínculos com seu território, sua fé e sua capacidade de mover-se nas fendas de “tempos, espaços e eras”. A maneira com que as canções absorveram a cultura à sua volta nos coloca diante de diversas questões quanto à constituição criativa de sua obra, seus mecanismos e influências.

Nos propomos, assim, a compreendê-lo não apenas como ponto de chegada do vasto campo das oralidades, alcançado pela movência de histórias e musicalidades, mas tomar a oralidade como princípio vívido de sua inventiva, forma de comunicação com o mundo e entre mundos. Pulsão criativa que tem suas fontes na experiência do ver, ouvir, tocar e sentir, gerando estados de poesia – e poesia. E então acolher o fato de que o componente cultural de sua obra não se fez a partir do exótico, mas da própria vida coletiva.

¹⁸² *Idem.*

¹⁸³ *Idem.*

Em alguns momentos, a obra de Elomar suscita questionamentos sobre as fronteiras técnicas do processo intuitivo e as regras de orquestração às quais os compositores da música de concerto deveriam dominar.

Mesmo com suas limitações na seara da música erudita, como a leitura autônoma da partitura e o domínio de sinais gráficos e técnicas específicas da orquestração (que requer conhecimentos sobre combinações timbrísticas, tessituras e mecânica dos instrumentos, dentre outros), Elomar vai encontrando saídas, botando o computador para tocar, corrigindo o que seu ouvido questiona, ajustando a rota para manter o barco na direção que quer. Para ele, não há dúvidas de que a partitura requer algo além da leitura para ser compreendida:

Esse povo não consegue aceitar, não tem a boa vontade de aceitar uma nova escrita de ópera, numa concepção de ópera brasileira, terceiro mundo, Brasil, descoberto por Portugal, terra de índios e vaqueiros, de grandes questões, entendeu? Eles não conseguem fazer essa leitura¹⁸⁴.

Elomar não renega as formas da música de concerto, que admira e tem como grande referência de beleza e engenhosidade. Aprecia com emoção o que conhece, citando em especial autores do romantismo, como o checo Antonín Dvořák, o polonês “Frederico” Chopin e o belga César Franck¹⁸⁵, os dois últimos radicados na França. Mas Elomar tem caminhos muito próprios de composição e defende, apoiado também por outros olhares, que sua orquestração prescinde de modelos comparativos:

Minha orquestração ela é muito doída, muito separada, mas já ouvi alguém, um diretor de ópera daqui no Brasil, eu vi um comentário dele dizendo o seguinte: que ele gostava muito, se encantava muito com o meu dialeto sinfônico. Olha como é que ele falou: dialeto orquestral. Quer dizer, eu entendi o que que ele quis dizer, que eu não escrevo na linguagem oficial da orquestração, eu falo um dialeto em orquestração, achei bonita a expressão dele¹⁸⁶.

Elomar se sentiu contemplado pela opinião do diretor. Mais ainda, reconheceu-a como bonita, pois, sendo dialetal, tem as marcas de sua Pátria, diz respeito à sua originalidade relacionando-a a outros elementos de sua obra, como a linguagem sertaneza, um desafio para a vocalidade lírica que também configura suas óperas.

¹⁸⁴ Diálogo informal entre Elomar e a autora via WhatsApp, em junho de 2023.

¹⁸⁵ Diálogo informal entre Elomar e a autora por telefone, em junho de 2023.

¹⁸⁶ *Idem*.

Atualmente, as discussões sobre a produção de óperas no Brasil têm modificado alguns paradigmas e trazido interesse maior do público para as novas composições e montagens que dialogam com temas atuais e com a cultura brasileira, a exemplo de montagens dos últimos dois anos realizadas por teatros cuja tradição de ópera sempre foi centrada na produção europeia¹⁸⁷. O compositor e professor Leonardo Martinelli, também autor de óperas, visualiza um horizonte receptivo à novas abordagens, tanto de obras canonizadas como de autores atuais:

Ao abordarmos a questão da ópera, percebemos que ocorre um tipo de bifurcação (quando não uma fratura) tanto nesta estética como em sua história. Há, claro, inúmeros pontos de intersecção, tais como compositores, estilística musical, *instrumentarium* etc. Mas seja pela perspectiva histórica, seja pela estética, constatamos o estabelecimento de uma dinâmica própria a isso que designamos por ópera; uma forma de ouvir, de interpretar e de criar característicos, seja por meio do olhar que se lança a esse repertório, seja pela maneira como a vida operística se articula na vida do público e dos músicos, no passado e no presente (Martinelli, 2023, p. 212-213).

Em Elomar vemos que o caminho até a ópera se fez por outros meios de transmissão – ainda que a ópera europeia lhe seja familiar –, nascendo da voz de cantadores/narradores do sertão e se expressando como forma ampliada de seu cancionero, na movência das fórmulas narrativas e da linguagem dialetal, pelos territórios da oralidade de sua inventiva. Suas histórias partem de experiências que o atravessaram, enquanto “vai molhando os pés no riacho”.

Nossa pesquisa não se encerra aqui e merecerá o aprofundamento de diversos temas que aparecem nela de forma tangenciada, pois a obra de Elomar permite diversos caminhos investigativos e associativos. Por exemplo, seria interessante conhecer a produção de óperas no Brasil a fim de localizar a obra elomariana dentro deste contexto, com suas fórmulas, canonizações, valorações e perspectivas futuras. Aos 85 anos, Elomar segue criando e projetando concertos. Seu olhar vislumbra as salas de concerto, mas mesmo que sua música encontre cada vez mais lugar em orquestras, maestros, cantores e cantoras líricas, ela não se desterritorializa.

No Brasil, a canção popular ocupa um lugar relevante na produção musical do país, sendo reconhecida internacionalmente por sua qualidade e diversidade. Ainda assim, a canção é relevada a um plano distante do espaço de ensino institucionalizado da música como possibilidade de caminho pedagógico, chegando depois do processo musicalizador que prepara

¹⁸⁷ Como exemplo, em 2022 o Palácio das Artes (Belo Horizonte) realizou seis óperas brasileiras compostas para a temporada; já o Theatro Municipal de São Paulo produziu uma montagem da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes, com direção de Cibele Forjaz e concepção do líder indígena e filósofo Ailton Krenak.

o aluno para a universidade. Comumente, a música popular será abordada depois da atenção dada à música europeia e beberá desta segunda fonte para sua própria compreensão sonora, pois os parâmetros apreensíveis pela partitura terão prioridade no processo escolar, e a palavra será “encaixada” muito depois. Em geral, o ensino de partitura é focado na compreensão genérica de seus símbolos e, quase na totalidade, a música lida é interpretada com maior ou menor grau de obediência a estes símbolos. Não nos aprofundaremos nesta discussão, mas consideramos relevante o fato de que a partitura é fruto de determinada sociedade, se desenvolveu para atender à prática de um repertório restrito e, articulada a ele, tornou-se intrínseca à sua produção e ensino. Em certa medida, a linguagem escrita da música se estabeleceu em lugares sociais específicos, ligada ao poder econômico e político da sociedade ocidental.

Mas vale lembrar que ao longo do seu desenvolvimento foram sendo feitos ajustes, cooperações e atritos entre linguagens, gerando novas abordagens e discussões que até recentemente não recebiam atenção. O ensino musical também é transpassado por tendências e hoje algumas fronteiras estão mais diluídas, principalmente pela abertura cada vez maior para a música popular em escolas superiores de música (outra questão mal resolvida, mas que não é aqui nosso foco). O que ainda nos atravessa é que, diante da partitura, nossa leitura está atada a uma memória, portanto, incorporada.

Como ponto fundamental aqui, tomemos a vasta bibliografia de folcloristas que se dedicaram ao registro em partitura da expressão musical do “folclore brasileiro”. Temos aí o retrato de sequências intermináveis de colcheias em notações bem distantes da diversidade criativa de performances improvisadas e que extrapolam frações, fórmulas de compasso e afinações arbitrárias. Mas, se por um lado, a escrita reduziu o cancionário popular a uma rítmica simplificada – afetando inclusive o olhar estético sobre esta música –, uma grafia detalhada da performance nos levaria a uma leitura de extrema complexidade e engessamento. A simplificação pode constituir um território “neutro” no papel, mas podemos fazer o conflito permanecer vivo, gerando um movimento onde é preciso relativizar a leitura a partir de seus contextos culturais e de um olhar crítico – não apaziguador – sobre ela.

Mais do que a escrita em si, como resulta sua prática de pôr sua obra no papel através dos recursos que tem, a partitura de Elomar condensa um esforço de tradução entre a inventiva e um outro intérprete, mas não é ação de sua composição. Em seu imaginário, os sons brincam em uma dimensão anterior e maior, saltando para o papel no clique do “rato” para ser testado e então aprovado. Se a partitura não alcança traduzir sua musicalidade, é preciso ouvi-lo, colocar a escuta como método, o corpo todo como aprendiz, como é a prática de transmissão dos saberes nos territórios de sua inventiva.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Lia Raquel Vieira de; ARAÚJO, Juliana Geórgia Gonçalves de. Da caatinga e dos catingueiros: ethé paratópicos no discurso literomusical de Elomar Figueira Mello. **Letras De Hoje**, v. 53, n. 3, p. 403-411, 2018. Disponível em <https://doi.org/10.15448/1984-7726.2018.3.30946>. Acesso em 8 jul. 2023.
- ANDRADE, Mário de. **Dicionário Musical Brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.
- ANDRADA, Miguel Leitão de. **Miscellanea** [1629]. Lisboa: Imprensa Nacional, 1867. Disponível em: <http://purl.pt/14193/3/#/274>. Acesso em 4 nov. 2018.
- APRO, Flávio. **Folias de Espanha: o eterno retorno**. 2009. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- ARRUDA, Lucas Oliveira de Moura. **O Cancioneiro de Elomar: uma identidade sonora do sertão e suas performances**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BARRETO, Yuri Carvalho. **Cinco peças para violão solo de Elomar Figueira Mello: processos de transcrição, análise e edição**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.
- BELO, André. Da Batalha dos Três Reis aos relatos de naufrágios: sobre notícias e popularidade nos séculos XVI e XVII. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 24, n. 44, p. 61-75, jan.-jun. 2022.
- BERTELLI, Letícia; LACERDA, Hudson. Notas editoriais. In: **Elomar: Cancioneiro**. Caderno Notas e Letras. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2008.
- BERTELLI, Marcela. O sertão é uma espera enorme. **Revista Manzuá**, n. 3. Belo Horizonte: Lira Cultura, 2020, p. 49-54.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, jan.-abr. 2002.
- BOSI, Eclea. **Memória e sociedade: Lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOTO, Sandra. Apontamentos sobre problemas da edição do romanceiro. **Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas**, Dossiê Literatura, oralidade e memória, PPG-LET-UFRGS, Porto Alegre, v. 4, n. 1, jan.-jun. 2008.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A Folia de Reis de Mossâmedes**. Rio de Janeiro: Funarte, 1977.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Memória do Sagrado: estudos de religião e ritual**. São Paulo: Paulinas, 1985.

- BRITO, Bernardo Gomes de. **História trágico-marítima**. Barcelos: Companhia Editora do Minho, 1942, 3 v.
- BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CAMARA, Andrea Albuquerque Adour da. **Vissungo: O cantar banto nas Américas**. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- CAMPBELL, Patricia Shehan. Orality, Literacy and Music's Creative Potential: A Comparative Approach. **Bulletin of the Council for Research in Music Education**, n. 101, p. 30-40, 1989. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40318372>. Acesso em 12 jan. 2023.
- CARRETO, Carlos F. Clamote; MARTINS, Luís. **Imaginários do mar: uma antologia crítica**, v. II. Lisboa: IELT, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2021.
- CARVALHO, José Jorge. **Poder e silenciamento na representação etnográfica**. Brasília: UnB, 2002 (Antropologia, 316).
- CARVALHO, José Jorge de; VIANNA, Letícia C. R. O Encontro de Saberes nas universidades. Uma síntese dos dez primeiros anos. **Revista Mundaú**, n. 9, p. 23-49, 2020.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Cinco livros do povo**. João Pessoa: Ed. Univ. UFPB, 1979.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1959.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura Oral no Brasil**. Belo Horizonte/São Paulo: Ed. Itatiaia/Edusp, 1984.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e cantadores**. São Paulo: Global, 2005.
- CHASIN, Ibaney. **O canto dos afetos: um dizer humanista**. São Paulo: Perspectiva, 2004 (Estudos).
- COLOMBRES, Adolfo. Oralidad y literatura oral. **Revista Oralidad**, Anuario 9, p. 15-21, Oficina Regional de Cultura de la Unesco para America Latina y el Caribe (ORCALC), 1998. Disponível em <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000139362> Acesso em 2 maio 2021.
- CUNHA, João Paulo. Texto introdutório. In: **Elomar: Cancioneiro**. Caderno Notas e Letras. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2008.
- DONIS, José Antonio. **The Musicologist Behind the Composer: The Impact of Historical Studies Upon the Creative Life in Joaquín Rodrigo's Guitar Compositions**. Dissertação (Mestrado em Música) – The Florida State University, 2005.
- DUFOURT, H. O artifício da escrita na música ocidental. In: GUBERNIKOFF, C. (ed.). **Debates**, v. 1. Rio de Janeiro: Uni-Rio, 1997.

FARIA JUNIOR, Fernando Maués de. Recuperação e transfiguração do popular e do medieval no romanceiro de Almeida Garrett. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 3, n. 5, p. 73-79, 2º sem. 1999.

FERREIRA, Manuel Pedro. **O som de Martin Codax**: sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV). Lisboa: Unisys/Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 1986.

FEUILLET, Raoul-Auger. **Chorégraphie**: ou L'art de décrire la dance par caractères, figures et signes démonstratifs. Paris: [s. ed.], 1700.

FREDERICO, Denise Cordeiro de Souza. **A seleção de cantos para o culto cristão**: critérios obtidos a partir da tensão entre tradição e contemporaneidade na música sacra cristã ocidental. Tese (Doutorado em Teologia) – Escola Superior de Teologia, Instituto Ecumênico de Pós-Graduação, São Leopoldo, 1998. Disponível em: <https://musicaeadoracao.com.br/28298/a-selecao-de-cantos-para-o-culto-cristao-indice/>. Acesso em 19 jul. 2023.

GARRETT, Almeida. **Romanceiro**. Lisboa: Imp. Nacional, 1851, 3 v. Disponível em: <http://purl.pt/924/4/> Acesso em 31 out. 2018.

GIOVANNINI JUNIOR, Oswaldo. Vissungos, vissungar, vissungueiros. Sentido tradicionais e usos contemporâneos de um ritual fúnebre. In: 30ª Reunião Brasileira de Antropologia, 2016. **Anais [...]**. João Pessoa: s. n., 2016. Disponível em: <http://www.30rba.abant.org.br/> Acesso em 28 dez. 2023.

GLOOR, Alexandre. **O mulato rabequista**: práticas sociais e organologia na música colonial brasileira e na música antiga. Monografia (Especialização em Cultura e Arte Barroca) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2014.

GOMES, Salatiel Ribeiro. Vaqueiros e cantadores: a desafrikanizada cantoria sertaneja de Luis da Câmara Cascudo. **Padê**, Brasília, v. 2, n. 1, p. 47-70, jan.-jun. 2008. Disponível em: <https://www.publicacoesacademicas.uniceub.br/pade/article/download/341/532> Acesso em 8 ago. 2021.

GRAMANI, Daniella (org.). **Rabeca, o som inesperado**. Uma pesquisa de José Eduardo Gramani. Curitiba: [s. ed.], 2003.

GUERREIRO, Simone. **Tramas do Sagrado**: a poética de Elomar Figueira Mello. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

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

GUERREIRO, Simone. Trilhas revistas do cancionero. In: **Elomar: Cancioneiro**. Caderno Notas e Letras. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2008.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (ed.). **História geral da África**, I: Metodologia e pré-história da África. Brasília: Unesco, 2010.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons**: caminhos para uma nova compreensão musical. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

- IKEDA, Alberto T. **Folia de reis, sambas do povo**. São José dos Campos: CECP; FCCR, 2011.
- LACERDA, Hudson Flávio Meneses. **Elomar e seu universo mítico**. Belo Horizonte: EMUFMG, 2012. Trabalho da disciplina Seminários sobre Músicas e Sociedades, ministrado pela Profa. Rosângela de Tugny.
- LACERDA, Hudson Flávio Meneses. **Deteção e análise de sentidos harmônicos múltiplos no Cancioneiro de Elomar Figueira Mello**. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.
- LEITE, Dante Moreira. **Psicologia e literatura**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.
- LEITE, Letieres. Entrevista a Luciano Matos em 18/05/2020. Disponível em <https://elcabong.com.br/entrevista-letieres-leite-toda-musica-brasileira-e-afrobrasileira/>. Acesso em 2 maio 2021.
- LIMA, Francisco Assis de Sousa. **Conto popular e comunidade narrativa**. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1985. Prêmio Silvio Romero 1984.
- LIMA, Rossini Tavares de. **Moda de Viola: Poesia de Circunstância**. São Paulo: Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, 1997.
- LOUREIRO, Sandra. Musicologia e Filosofia: Mímesis na linguagem musical. In: **Anais do XIII Encontro Nacional da ANPPOM**, v. II. Belo Horizonte, Escola de Música da UFMG, 23 a 27 de abril de 2001.
- LUCAS, Glauro. Considerações sobre o Uso de Representação Gráfica como Auxílio no Processo de Transcrição em Etnomusicologia. In: **Anais do XIII Encontro Nacional da ANPPOM**, v. I. Belo Horizonte, Escola de Música da UFMG, 23 a 27 de abril de 2001.
- MACHADO, Regina. **A arte da palavra e da escuta**. São Paulo: Editora Reviravolta, 2015.
- MACHADO FILHO, Aires da Mata. *O Negro e o Garimpo em Minas Gerais*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1985).
- MAGALHÃES, Daniel Lima. **Canudos, gaitas e pífanos: as flautas do norte de Minas**. Belo Horizonte: Edição do autor, 2010.
- MANUEL, Peter. Evolution and Structure in Flamenco Harmony. **Current Musicology**, New York, v. 0, n. 42, p. 46, jan. 1986.
- MARQUES, Dércio. Coração americano: fundamentos. **Versus**, n. 13, p. 22-23, ago.-set. 1977.
- MARTINELLI, Leonardo. A rabeca de Orfeu: a ópera como um instrumento musical e caminho para uma nova expressividade na modernidade. **Revista do Laboratório de Dramaturgia – LADI – UnB**, v. 22, ano 8, p. 210-221, 2023 Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias> Acesso em 28 dez. 2023.
- MELLO, Décio Eduardo Martinez. **Elomar trovador: tradições artísticas orais & indústria da cultura**. Campo Grande: Inovar, 2019.
- MELLO, Elomar Figueira. Entrevista no Programa Ensaio, da TV Cultura, 1994.

- MELLO, João Omar de Carvalho. **Variações motivicas como princípio formativo**: Uma abordagem fraseológica sobre a obra Dança de Ferrão, para violão, flauta e pequena orquestra, do compositor Elomar Figueira Mello. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.
- MENDES, Adriano Caçula. **Aboio no Sertão Paraibano**: Um canto no trabalho, um trabalho no canto. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.
- MONTEIRO, Mariana Francisca Martins. **Dança popular**: Espetáculo e devoção. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.
- NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002
- NAPOLITANO, Marcos. História e Música Popular: um mapa de leituras e questões. **Revista de História**, São Paulo, FFLCH/USP, n. 157, p. 153-171, 2º sem. 2007.
- NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume, 1999.
- NOVINSKY, Anita W. **Cristãos-Novos na Bahia**. São Paulo: Perspectiva, 1972
- NETO, José Teófilo Rodrigues de Miranda. **Memória de cantador**: figurações do Sertão no cancionário de Elomar Figueira Mello. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2021.
- NUNES, Marcos Machado. Interfaces entre a poesia épica, o romance e o romanceiro em paratextos do século XIX. **Rev. Bras. Lit. Comp.**, Niterói, v. 22, n. 40, p. 84-103, maio-ago. 2020. Disponível em <https://doi.org/10.1590/2596-304X20202240mmn>. Acesso em 11 abr. 2021.
- OLIVEIRA, Marcelo Pessoa de. **A crônica canção de Chico Buarque**. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2010.
- PAULA JUNIOR, Antonio Filogenio de. Filosofia da oralidade: contribuições da tradição oral para filosofia africana e afrodiaspórica. **Ítaca**, n. 36 – Especial Filosofia Africana, 2020.
- PAVAN, Beatriz; HORA, Edmundo; RAY, Sonia. As allemandes para cravo de François Couperin: características linguísticas do discurso oratório francês do século XVIII como recurso interpretativo. **Opus**, v. 22, n. 2, p. 217-258, dez. 2016.
- PELOSO, Silvano. **Medievo no sertão**: tradição medieval europeia e arquétipos da literatura popular no Nordeste do Brasil [recurso eletrônico]. Natal: EDUFRN, 2019.
- PELOSO, Silvano. **O canto e a memória**: História e utopia no imaginário popular brasileiro. São Paulo: Ática, 1996.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Ouro Preto da palavra**: Narrativas de preceito do Congado em Minas Gerais. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2003
- PEREIRA, Lawrence Flores. Da poesia oral ao cordel: nota sobre a transformação narrativa na poesia popular nordestina. **Letras**, Santa Maria, v. 27, n. 55, p. 143-171, jul.-dez. 2017.

PEREIRA, Renata. **Flauta doce e a Arte de Preludiar**: Tradução comentada do tratado L'art de Preluder (1719) de Jacques Martin Hotteterre – Le Romain. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

RANUM, Patricia M. **The Harmonic Orator**: The Phrasing and Rhetoric of the Baroque Airs. Indiana: Pendragon Press Musicological Series, 2001.

RIBEIRO, Eduardo de Carvalho. **Os Gêneros do Discurso na Obra Operística de Elomar Figueira Mello**: uma abordagem bakhtiniana. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

RONDELLI, Beth. **O narrado e o vivido**: o processo comunicativo das narrativas orais entre pescadores do Maranhão. Rio de Janeiro: Funarte/Ibac, Coordenação de Folclore e Cultura Popular, 1993. Prêmio Silvio Romero 1989.

ROSSONI, Igor. **Do trágico ao fantástico em Auto da Catingueira de Elomar Figueira Mello**. Salvador: Departamento de Fundamentos para o Estudo das Letras da UFBA, 2007.

ROVELLI, Carlo. **A realidade não é o que parece**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2017.

SANT'ANNA, Romildo. **A Moda é Viola**: Ensaio do Cantar Caipira. São Paulo: Arte & Ciência, 2009.

SANTOS, Edilberto Cleutom. **Uma história de vida e uma vida de histórias**: Memória e oralidade no romanceiro de Dona Militana. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2009.

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. **Memória das vozes**: cantoria, romanceiro & cordel. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006.

SANTOS, Lenine Alves dos. **O canto sem casaca**: propriedades pedagógicas da canção brasileira e seleção de repertório para o ensino de canto no Brasil. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2011.

SANTOS, Sérgio. Publicação na rede social Facebook em 6 de agosto de 2015. Disponível em <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10203675236714947&set=a.1233972142931>. Acesso em 14 maio 2020.

SARAIVA, Chico. **Violão-canção**: diálogos entre o violão solo e a canção popular no Brasil. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

SCHOUTEN, Andre Kees de Moraes. **Peregrinos do sertão profundo**: uma etnografia da música de Elomar Figueira Mello. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, 2005.

SILVA, Andréa do Nascimento Mascarenhas (org.). **Escuta de Conchas**: literaturas baianas. Salvador: Eduneb, 2016.

SILVA, José Eduardo Costa. Entre a palavra e a coisa: a música e a origem da significação na estrutura da verdade. **Trivium**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 1-18, dez. 2013. Disponível em:

http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2176-48912013000200002&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 19 mar. 2023.

SILVA, Kristoff. **Afinação da interioridade**: um estudo sobre a integração da canção popular brasileira à musicalização de adultos. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

SILVA, Kristoff. **Afinação da interioridade**: a canção popular brasileira na musicalização de Adultos. Belo Horizonte: Zain, 2023.

SILVA, Salomão Jovino da. **Memórias Sonoras da Noite**: Musicalidades Africanas no Brasil Oitocentista. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

SIMÕES, André de Freitas. A evolução da crônica como gênero nacional. **Revista Estação Literária**, Londrina, Uel, Vagão-volume 4, 2009. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL4Art5.pdf> Acesso em 19 out. 2018.

SIMÕES, Darcília (org.). **Língua e Estilo de Elomar**. Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, 2006.

SOLER, Luis. **As raízes árabes na tradição poético-musical do sertão nordestino**. Recife: Ed. Universitária UFPE, 1978.

SOLER, Luis. **Origens árabes no folclore do sertão brasileiro**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1995.

SPARTI, Barbara. The Function and Status of Dance in the Fifteenth-Century Italian Courts. **Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research**, v. 14, n. 1, p. 42-61, 1996. Disponível em <https://doi.org/10.2307/1290824>. Acesso em 2 jan. 2023.

SPINA, Segismundo. **Na madrugada das formas poéticas**. São Paulo: Ática, 1982.

TAVARES, Braulio. **Contando histórias em versos**: Poesia e Romanceiro Popular no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2005.

VAN DER POEL, Francisco (Frei Chico). Arte e artista popular. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 207-217, nov. 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/tecap.2012.10270> Acesso em 11 out. 2018.

VAN DER POEL, Francisco (Frei Chico). Texto de divulgação. **Centro de Pesquisa e Formação SESC/SP**, 2019. Disponível em: <https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/cultura-popular-do-vale-do-jequitinhonha-pluralidade-e-resistencia>. Acesso em 20 dez. 2023.

VELOSO, Carolina. O falso cego da ilha dos marinheiros: romance de tradição oral. **Boitatá**, Londrina, n. 16, ago.-dez. 2013.

VILELA, Ivan. **Cantando a Própria História**: Música Caipira e Enraizamento. São Paulo: Edusp, 2013.

VILELA, Ivan. **Viola, uma história sonora do povo**. Artigo inédito, 2023.

WANG, Bing. **Princípios da medicina interna do imperador amarelo**. Trad. José Ricardo Amaral de Souza Cruz. São Paulo: Ícone, 2001.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Trad. Betina Bichof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

WISNIK, J. M. Entre o erudito e o popular. **Revista de História**, n. 157, p. 55-72, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19062> Acesso em 3 fev. 2023.

ZAN, José Roberto. (Des)Territorialização e Novos Híbridismos na Música Sertaneja. **Revista Sonora**, v. 1, n. 2, 2005. Disponível em: https://www.iar.unicamp.br/wp-content/uploads/2021/07/V01_ED01_A05_Desterritorializacao.pdf Acesso em 20 dez. 2023.

ZAN, José Roberto. Do Êxodo Rural à Indústria Cultural (Entrevista). **Jornal da Unicamp**, Campinas, SP, p. 6-7, 7 jul. 2003. Disponível em: https://www.unicamp.br/unicamp_hoje/ju/julho2003/ju219pg06.html Acesso em 20 maio 2023.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Fontes Discográficas

MELLO, Elomar Figueira. **O Violeiro e Canção da Catingueira**. Compacto simples, 1968.

MELLO, Elomar Figueira. **Das Barrancas do Rio Gavião**. São Paulo: Polygram, 1973. 1 CD (40 min 23 s).

MELLO, Elomar Figueira. **Na Quadrada das Águas Perdidas**. Gravadora Rio do Gavião e Discos Marcus Pereira, 1978. 1 CD (1 h 14 min 21 s).

MELLO, Elomar Figueira; LIMA, Arthur Moreira; DO MONTE, Heraldo; GOMES, José; XANGAI. **Parcelada Malunga**. Gravadora Rio do Gavião e Discos Marcus Pereira, 1980. 1 disco sonoro.

MELLO, Elomar Figueira. **Fantasia Leiga para um Rio Seco**. Orquestração e Regência: Lindembergue Cardoso. Gravadora Rio do Gavião, 1981. 1 CD (46 min 7 s).

MELLO, Elomar Figueira; LIMA, Arthur Moreira; MOURA, Paulo; DO MONTE, Heraldo. **ConSertão**. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1982. 1 CD (1 h 9 min 14 s).

MELLO, Elomar Figueira. **Cartas Catingueiras**. Gravado em setembro de 1982, no Nosso Estúdio – São Paulo. Gravadora Rio do Gavião, 1983. 2 CDs (v. 1 – 37 min 55 s; v. 2 – 39 min 56 s).

MELLO, Elomar Figueira. **Auto da Catingueira**. Gravado na Casa dos Carneiros, em 1983. Gravadora Rio do Gavião, 1984. 2 CDs (v. 1 – 29 min 48 s; v. 2 – 47 min 18 s).

MELLO, Elomar Figueira; AZEVEDO, Geraldo; FARIAS, Vital; XANGAI. **Cantoria 1**. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1984. 1 CD (1 h 1 min 56 s).

MELLO, Elomar Figueira; AZEVEDO, Geraldo; FARIAS, Vital; XANGAI. **Cantoria 2**. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1984. 1 CD (47 min 43 s).

MELLO, Elomar Figueira. **Dos Confins do Sertão**. Gravado ao vivo no Festival de Música Ibero-americana – Alemanha. Alemanha Ocidental: Trikont, 1986. 1 CD (37 min 58 s).

MELLO, Elomar Figueira; SANTOS, Turíbio; XANGAI. **Concerto Sertanez**. Participação de João Omar. Gravado ao vivo no Teatro Castro Alves, em Salvador. Rio de Janeiro: Estúdio de Invenções, 1988. 1 disco sonoro.

MELLO, Elomar Figueira. **Elomar em Concerto**. Com Quarteto Bessler-Reis, Paulo Sérgio Santos, Marcelo Bernardes, Antônio Augusto e Octeto Coral de Muri Costa. Regência e direção musical de Jaques Morelenbaum. Gravado ao vivo na Sala Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1989. 1 CD (53 min 09 s).

MELLO, Elomar Figueira. **Árias Sertânicas**. Participação de João Omar. Gravadora Rio do Gavião, 1992. 1 CD (41 min 36 s).

MELLO, Elomar Figueira. **Cantoria 3; canto e solo**. Gravado ao vivo no Teatro Castro Alves, Salvador, e no Palácio das Artes, em Belo Horizonte. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1995. 1 CD (43 min 27 s).

MELLO, Elomar Figueira; PENA BRANCA; TEIXEIRA, Renato; CALAZANS, Teca; XANGAI. **Cantoria Brasileira**. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 2002. 1 CD (1 h 9 min 22 s).

MELLO, Elomar Figueira. MARQUES, Dércio. Aboio e Vinheta Final. In: MARQUES, Dércio. **Cantigas de abraçar: Almanaque musical de Dércio Marques**. Manaus: Sonopress, 1999, CD 2, faixa 23.

Partituras consultadas

MELLO, Elomar Figueira. A Leitura. IV Cena da ópera **A Carta**. Vitória da Conquista [s.d]. Grade de orquestra. Formato: PDF [110 p.].

MELLO, Elomar Figueira. **Bespa e Tirana da Pastora** (Auto da Catingueira). Vitória da Conquista, 1983. Encarte do álbum contendo partituras.

MELLO, Elomar Figueira. Boca das Águas. Da ópera **O Retirante**. Vitória da Conquista [s.d]. Grade de orquestra. Formato PDF [60 p.].

MELLO, Elomar Figueira. **Elomar: Cancioneiro**. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2008. 14 cadernos de partituras. Formato impresso [49 partituras].

MELLO, Elomar Figueira. **Cantiga do Boi Encantado**. Vitória da Conquista [s.d]. Formato: PDF [8 p.].

MELLO, Elomar Figueira. **Incelença pro amor retirante**. Arranjo completo. Vitória da Conquista, [s.d.]. Partitura manuscrita [11 p.].

MELLO, Elomar Figueira. **Incelença pro amor retirante**. Arranjo completo. Vitória da Conquista, [s.d.]. Formato PDF [13 p.].

MELLO, Elomar Figueira. Patra Vêa. Da ópera **A Carta**. Vitória da Conquista [s.d]. Grade de orquestra. Formato: PDF [31 p.].

ANEXO I. Arquivos de áudio e vídeo

Áudios

Áudio 1 – *Follia Op.5*. Compositor: Arcangelo Corelli. Intérprete: Hespèrion XXI, Jordi Savall. In: *La Folia* (1490 – 1701). Alia Vox, 1998. 1 CD. Faixa 7. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zLTTyOz4XqA>. Acesso em 28 dez. 2023.

Áudio 2 – *Alegria da Rabeca*. Compositor: Nelson da Rabeca. Intérprete: Nelson da Rabeca. In: *Segredo das Árvores*. CD independente, 2008. 1 CD. Faixa 15. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-HOgvVv1BOc>. Acesso em 28 dez. 2023.

Áudio 3 – *Aria – The Mad Lover* (1701) – John Eccles. Intérpretes: Alexandre Gloor (rabeca) e Hudson Lacerda (violão). Gravação não registrada. Acervo pessoal, 2011. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1xMqESDVVJKW0IPLTxfP6YzUtRCMxqLp/view?usp=drive_link. Acesso em 28 dez. 2023.

Áudio 4 – *Puestos están frente a frente*. Compositor: Anônimo (1629). Intérpretes: Gérard Lesne / Ensemble Circa 1500. In: *O Lusitano: Portuguese Vilancetes, Cantigas And Romances*. Virgin Classics, 1992. Faixa 23. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-J3sN9vh01Y>. Acesso em 28 dez. 2023.

Áudio 5 – *Nau Catarineta*. Compositor: Dona Militana. In: *Cantares*. Nação Potiguar, 2002. 3 CDs. Faixa 26 [Disco2]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AgegZGAFMvg>. Acesso em 28 dez. 2023.

Áudio 6 – *A Donzela Tiadora* (de “O Mendigo e o Cantador” – 1º Canto). Compositor e intérprete: Elomar Figueira Mello. In: *Cartas Catingueiras*. Vitória da Conquista: Rio do Gavião, 1983. 2 CDs. Faixa 1 [Disco 2]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JHxQ0IH3APo>. Acesso em 28 dez. 2023.

Áudio 7 – *Naninha* (De “O Mendigo e o Cantador” – 6º Canto) – Compositor e intérprete: Elomar Figueira Mello. In: *Cartas Catingueiras*. Vitória da Conquista: Rio do Gavião, 1983. 2 CDs. Faixa 3 [Disco 2]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xXOPRkzompY>. Acesso em 28 dez. 2023.

Áudio 8 – Exemplo didático de execução do mesmo trecho musical em *égale* e *inégle*. Gravação gentilmente feita por Raquel Aranha para compor esta tese. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1UhbhbQrMsTbaQWIHCTIBL2hazxKrhKTy/view?usp=drive_link. Acesso em 28 dez. 2023.

Áudio 9 – Prelúdio e Allemande (1’48’’) – *Cinquième concert* – In: *François Couperin Les Goûts-réunis*. Compositor: François Couperin. Intérprete: Les Talens Lyriques · Christophe Rousse. Decca, 2002. 2 CDs. Faixa 27 [Disco 1]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7Lbd9gIWwZk>. Acesso em 28 dez. 2023.

Áudio 10 – *Padre Nosso*. Vissungo registrado por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo em 1944. Intérprete anônimo. In: Coleção da Library of Congress, Division of Music, Washington. Discos Contendo repertório dos EUA, Porto Rico, Venezuela e Brasil, gravados entre 1941 e 1947 – 78 rpm. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1KkekiAV2Z5ue5LSQAeD-pTL3ZWfcCPsT/view?usp=drive_link. Acesso em 28 dez. 2023.

Áudio 11 – *Padre Nosso*, canto nº 11. Intérprete: Geraldo Filme. In: *O Canto dos Escravos*. Fonte: Gravadora Eldorado, 1982. 1 CD. Faixa 11. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PFMAiBUy2WU>. Acesso em 28 dez. 2023.

Áudio 12 – *Estrada do Canindé*. Compositores: Humberto Teixeira, Luiz Gonzaga. Intérprete: Luiz Gonzaga. In: *O Homem da Terra*. Rio de Janeiro: RCA, 1980. 1 CD. Faixa 5. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=O65GSy_LjM0. Acesso em 28 dez. 2023.

Áudio 13 – *Castelo Forte* – Martinho Lutero (1529). Intérprete: Elomar Figueira Mello. Mensagem via Whatsapp para Letícia de Queiroz Bertelli. Maio de 2023. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1O1pMXd8gmsz3fkFuvclZihyC6r59DqpL/view?usp=drive_link. Acesso em 28 dez. 2023.

Áudio 14 – *Gabriela* (de “O Mendigo e o Cantador” – 2º Canto). Compositor e intérprete: Elomar Figueira Mello. In: *Cartas Catingueiras*. Vitória da Conquista: Rio do Gavião, 1983. 2 CDs. Faixa 2 [Disco 2]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g3O4b8fO7y0>. Acesso em 28 dez. 2023.

Áudio 15 – *Corban* (de “O Mendigo e o Cantador” – 7º Canto). Compositor e intérprete: Elomar Figueira Mello. In: *Cartas Catingueiras*. Vitória da Conquista: Rio do Gavião, 1983. 2 CDs. Faixa 5 [Disco 2]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-fIGzjIBSc>. Acesso em 28 dez. 2023.

Áudio 16 – *Cavaleiro do São Joaquim*. Compositor e intérprete: Elomar Figueira Mello. In: *Das Barrancas do Rio Gavião*. Vitória da Conquista: PolyGram, 1973. 1 CD. Faixa 7. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wAWoQLS6W1c>. Acesso em 28 dez. 2023.

Áudio 17 – *O Violeiro*. Compositor e intérprete: Elomar Figueira Mello. In: *Parcelada Malunga*. Vitória da Conquista: Discos Marcus Pereira, 1980. 1 CD. Faixa 1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZAW5W2FWoFQ>. Acesso em 28 dez. 2023.

Áudio 18 – *Cantiga do Estradar*. Compositor e intérprete: Elomar Figueira Mello. In: *Cartas Catingueiras*. Vitória da Conquista: Rio do Gavião, 1983. 2 CDs. Faixa 1 [Disco 1]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3zFaH9USoJk>. Acesso em 28 dez. 2023.

Áudio 19 – *Retirada*. Compositor e intérprete: Elomar Figueira Mello. In: *Das Barrancas do Rio Gavião*. Vitória da Conquista: PolyGram, 1973. 1 CD. Faixa 9. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yL7V4mIic9M>. Acesso em 28 dez. 2023.

Áudio 20 – *Chula no Terreiro*. Compositor e intérprete: Elomar Figueira Mello. In: *Na Quadrada das Águas Perdidas*. Salvador: Rio do Gavião, 1978. 2 CDs. Faixa 6 [CD 1]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iXJOtdM6Egk>. Acesso em 28 dez. 2023.

Áudio 21 – *Curvas do Rio*. Compositor e intérprete: Elomar Figueira Mello. In: *Na Quadrada das Águas Perdidas*. Salvador: Rio do Gavião, 1978. 2 CDs. Faixa 8 [Disco 2]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y21GNsux2Po>. Acesso em 28 dez. 2023.

Áudio 22 – *Canção da Catingueira*. Compositor e intérprete: Elomar Figueira Mello. Vitória da Conquista: PolyGram, 1972. 1 CD. Faixa 12. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-vgLOMJjdiw>. Acesso em 28 dez. 2023.

Áudio 23 – *Incelença do Amor Retirante*. Compositor e intérprete: Elomar Figueira Mello. In: *Das Barrancas do Rio Gavião*. Vitória da Conquista: PolyGram, 1973. 1 CD. Faixa 4. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GcHtsOjZVh4>. Acesso em 28 dez. 2023.

Áudio 24 – *Cantiga do Boi Incantado*. Compositor e intérprete: Elomar Figueira Mello. In: *Dos Confins do Sertão*. Alemanha: Trikont, 1986. 1 CD. Faixa 7. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=veJFMQPIWnU>. Acesso em 28 dez. 2023.

Áudio 25 – *Tirana da Pastora – 3º Canto – Das Visage e das Latumia*. Compositor: Elomar Figueira Mello. Intérprete: Andréa Dalto. In: *Auto da Catingueira*. Vitória da Conquista: Rio do Gavião, 1983. 2 Discos. Faixa 4 [Disco 1]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ImK7ROXF34U>. Acesso em 28 dez. 2023.

Áudio 26 – *Aboio*. Compositores e intérpretes: Elomar Figueira Mello, Dércio Marques. In: *Cantigas de Abraçar: Almanaque musical de Dércio Marques*. Manaus: Sonopress, 1999. 2 CDs. Faixa 23 [Disco 2]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jllx0NNh0uk&t=2015s>. Acesso em 28 dez. 2023.

Áudio 27 – *Primeira Sinfonia: Grande Abertura – Aboio*. Compositor: Elomar Figueira Mello. Intérpretes: Elomar Figueira Mello, Orquestra Sinfônica Nacional UFF. In: *O Menestrel e o Sertão mundo*. Universidade Federal Fluminense: Associação Cultural Casa dos Carneiros: 2017. 1 CD. Faixa 1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WBZdGhfNXso>. Acesso em 28 dez. 2023.

Áudio 28 – *A Terra Qui Nós Pissui*. Compositor: Elomar Figueira Mello. Intérpretes: Elomar Figueira Mello, João Omar. In: *Árias Sertânicas*. Vitória da Conquista: Rio do Gavião, 1992. 1 CD. Faixa 10. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FTSrD-tpYcQ>. Acesso em 28 dez. 2023.

Áudio 29 – *O Pidido*. Compositor e intérprete: Elomar Figueira Mello. In: *Das Barrancas do Rio Gavião*. PolyGram, 1973.1 CD. Faixa 2. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=l4Z_HsbzgJI. Acesso em 28 dez. 2023.

Áudio 30 – *Joana Flor das Alagoas*. Compositor e intérprete: Elomar Figueira Mello. In: *Das Barrancas do Rio Gavião*. Vitória da Conquista: PolyGram, 1973. 1 CD. Faixa 5. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9ps59AltgY>. Acesso em 28 dez. 2023.

Áudio 31 – *Canto de Guerreiro Mongoió*. Compositor e intérprete: Elomar Figueira Mello. In: *Na Quadrada das Águas Perdidas*. Salvador: Rio do Gavião, 1978. 2 CDs. Faixa 4 [Disco 2]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TKqk2DVQ4Cs>. Acesso em 28 dez. 2023.

Áudio 32 – *Cantiga de Amigo*. Compositor e intérprete: Elomar Figueira Mello. In: *Das Barrancas do Rio Gavião*. Vitória da Conquista: PolyGram, 1973. 1 CD. Faixa 6. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a2kq0Rw-Qwc>. Acesso em 28 dez. 2023.

Áudio 33 – *Balada do Filho Pródigo*. Compositor e intérprete: Elomar Figueira Mello. In: *Elomar em Concerto*. Vitória da Conquista: Rio do Gavião, 1989. 1 CD. Faixa 7. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5I_SkKpowQA. Acesso em 28 dez. 2023.

Áudio 34 – *A Seca* (Três Tiranias Para El Quedah). Compositor: Elomar Figueira Mello. Intérprete: João Omar. In: *Ao Sertano*. Vitória da Conquista: CD independente, 2015. 1 CD. Faixa 4. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XW5wWxmLifk>. Acesso em 28 dez. 2023.

Áudio 35 – *Cantada*. Compositor e intérprete: Elomar Figueira Mello. In: *Das Barrancas do Rio Gavião*. Vitória da Conquista: PolyGram, 1973. 1 CD. Faixa 10. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MKMAmbu7L9I>. Acesso em 28 dez. 2023.

Áudio 36 – *Cantoria Pastoral*. Compositor e intérprete: Elomar Figueira Mello. In: *Na Quadrada das Águas Perdidas*. Salvador: Rio do Gavião, 1978. 2 CDs. Faixa 2 [Disco 2]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TTTrdET_DWs0. Acesso em 28 dez. 2023.

Áudio 37 – *Faviela*. Compositor e intérprete: Elomar Figueira Mello. In: *Cartas Catingueiras*. Vitória da Conquista: Rio do Gavião, 1983. 2 CDs. Faixa 3 [Disco 1]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qQFgL4223E8>. Acesso em 28 dez. 2023.

Áudio 38 – *Patra Vêa* (A Carta). Compositor: Elomar Figueira Mello. Intérpretes: Elomar Figueira Mello, João Omar. In: *Árias Sertânicas*. Vitória da Conquista: Rio do Gavião, 1992. 1 CD. Faixa 3. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Hr-mqCijOJQ>. Acesso em 28 dez. 2023.

Áudio 39 – *A Leitura*. Compositor: Elomar Figueira Mello. Intérpretes: Elomar Figueira Mello, João Omar. In: *Árias Sertânicas*. Vitória da Conquista: Rio do Gavião, 1992. 1 CD. Faixa 7. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cVWVvj6gB> 8. Acesso em 28 dez. 2023.

Áudio 40 – *Campo Branco*. Compositor e intérprete: Elomar Figueira Mello. In: *Na Quadrada das Águas Perdidas*. Salvador: Rio do Gavião, 1978. 2 CDs. Faixa 7 [Disco 1]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A2M4EPJHAW0>. Acesso em 28 dez. 2023.

Áudio 41 – *Boca das Águas* – pequena passagem do sapo cururu, executada pela clarineta. Fonte: gravação do som do computador de Elomar (MELLO, E., 2023). Disponível em: https://drive.google.com/file/d/16j64t-RFgBXhHL84FzeJ4Py0xUAS5Nb/view?usp=drive_link. Acesso em 28 dez. 2023.

Áudio 42 – *Bespa* (Auto da Catingueira). Compositor: Elomar Figueira Mello. In: *Auto da Catingueira*. Vitória da Conquista: Rio do Gavião, 1983. 2 Discos. Faixa 1 [Disco 1]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M6OoDcWFISI>. Acesso em 28 dez. 2023.

Áudio 43 – *Incelença do Amor Retirante*. Compositor e intérprete: Elomar Figueira Mello. In: *Elomar em Concerto*. Vitória da Conquista: Rio do Gavião, 1989. 1 CD. Faixa 6 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=arEHt0CnsIU>. Acesso em 28 dez. 2023.

Áudio 44 - *Deserança*. Compositor e intérprete: Elomar Figueira Mello. In: *Na Quadrada das Águas Perdidas*. Salvador: Rio do Gavião, 1978. 2 CDs. Faixa 5 [Disco 1]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZBdnqN0wcV4> Acesso em 28 dez. 2023.

Vídeos

Vídeo 1 – Casal interpreta *La Bourrée d'Achille* descrita na figura 1. Aos 0'52'' eles dançam o trecho em destaque, correspondente ao desenho da coreografia. A coreografia é longa e está descrita em várias páginas do tratado. O destaque corresponde à página 4: <https://www.youtube.com/watch?v=9D2jBvY4LuY> . Acesso em 28 dez. 2023.

Vídeo 2 – Casal dança uma Bourrée tradicional, acompanhado por uma *cabrette* (gaita de fole francesa), uma *vielle* de roda, violino e acordeom. Provavelmente há distinções da dança nos séculos XVI e XVII, mas a descrição do vídeo indica que seja como um dos tipos de dança original. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7n5o0cb66H4>. Acesso em 28 dez. 2023.

Vídeo 3 – *Sonata sopra La Monica* (1651) de Philipp Friedrich Böddecker, interpretada por Jérémie Papasergio e Syntagma Amici. No vídeo, é possível visualizar a partitura e ouvir a melodia da canção (tocada ao órgão portativo) e suas variações feitas ao fagote. A canção permanece como acompanhamento, que eventualmente também realiza pequenas variações. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TBFpEJitCHQ>. Acesso em 28 dez. 2023.

Vídeo 4 – *Boi Aruá* (1984), animação de Chico Liberato e Alba Liberato. 1h25min. A Cantiga do Boi Encantado aparece em 44min 07seg. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SfC9-1idu98>. Acesso em 28 dez. 2023.

Vídeo 5 – Registro de um Terno de Reis na região de Caetanos (BA). Grupo e autoria do vídeo são desconhecidos, mas consideramos relevante pois a fazenda Duas Passagens (localizada nas barrancas do rio Gavião) fica na região do município de Caetanos (BA). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7hnDT-JwRYU>. Acesso em 28 dez. 2023.

Vídeo 6 – Trio Sonata em sol maior BWV 1039, para duas flautas e baixo contínuo, Johann Sebastian Bach. Intérpretes: Marten Root e Doretthe Janssens (traverso), traverso Mienke van der Velden (viola da gamba) e Mike Fentross (teorba). Gravação realizada para o projeto All of Bach. Philharmonie, Haarlem, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gmBjWblFjIw>. Acesso em 28 dez. 2023.

Vídeo 7 – Vocalização do sapo cururu (*Rhinella diptycha*). Fonte: Canal do Youtube de Igor Gerolineto Alves. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=_Rk1kkqpb2U. Acesso em 28 dez. 2023.