



**Universidade Federal da Paraíba  
Centro de Comunicação, Turismo e Artes  
Programa de Pós-Graduação em Música**

**O *Cancioneiro* de Elomar:  
uma identidade sonora do sertão e suas performances**

**Lucas Oliveira de Moura Arruda**

João Pessoa  
2015



**Universidade Federal da Paraíba  
Centro de Comunicação, Turismo e Artes  
Programa de Pós-Graduação em Música**

**O *Cancioneiro* de Elomar:  
uma identidade sonora do sertão e suas performances**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração em Etnomusicologia, linha de pesquisa Música, Cultura e Performance.

**Lucas Oliveira de Moura Arruda  
Orientador: Carlos Sandroni**

**João Pessoa  
2015**

A779c Arruda, Lucas Oliveira de Moura.

O Cancioneiro de Elomar: uma identidade sonora do sertão e suas performances / Lucas Oliveira de Moura Arruda.- João Pessoa, 2015.

170f. : il.

Orientador: Carlos Sandroni

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Mello, Elomar Figueira, 1937 - crítica e interpretação.  
2. Música. 3. Música e identidade. 4. Identidade sonora - sertão nordestino.

UFPB/BC

CDU: 78(043)



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA**  
**CENTRO DE COMUNICAÇÃO TURISMO E ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

Título da Dissertação: **"O Cancioneiro de Elomar: uma identidade sonora do sertão e suas performances"**

Mestrando(a): **Lucas Oliveira de Moura Arruda**

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

Prof. Dr. Carlos Sandroni  
Orientador/UFPB

Prof.ª Dr.ª Alice Lumi Satomi  
Membro/UFPB

Prof.ª Dr.ª Maria Ignêz Novais Ayala  
Membro/UFPB/PPGL

João Pessoa, 30 de Junho de 2015.

*À minha mãe, Maria Oliveira,  
que me ensina a cantar.*

*Aos meus avós  
Dona Regina (de quem hoje cuidamos)  
e Seu Gervandro (1924-2013, de quem Deus cuida),  
que me ensinaram a ouvir.*

*À memória de meu pai,  
Nilson de Moura (1948 - 1994),  
que me ensinou a sonhar.*

*E á memória  
da admirável filha do Capitão Zeferino,  
minha tia-avó  
Isnar de Moura (1909-2014).*

# AGRADECIMENTOS

*Yo tengo tantos hermanos que no los puedo contar.*  
ATAHUALPA YUPANQUI

Tanta gente contribuiu, com pouco ou com muito, para esta dissertação, que posso até esquecer de mencionar alguém – e disso tenho medo. Acredito que, como disse Guimarães Rosa, o homem não pode ser separado do escritor. Por isso, este agradecimento é longo. O que gostaria de dizer inicialmente é que este trabalho, neste tão curto tempo, me trouxe tanto, que extrapolou o patamar acadêmico. Amizades se consolidaram, imprevistos aconteceram, momentos emocionantes, dificuldades, reviravoltas. Espero que este texto seja leve e lapidar, e comunique a marca da minha admiração pela música de Elomar, em tudo que ela representa para mim e para tanta gente que tive a oportunidade de conhecer e admirar. Ao amigo Elomar, vai o primeiro agradecimento, com um abraço fraterno, pela disponibilidade e atenção.

À minha família. Em especial à minha mãe, Maria Oliveira, artista e bibliotecária. Agradeço a ela a contribuição fundamental (amizade, carinho, compreensão). Agradeço também pelas constantes leituras do texto (desde quando ainda era um projeto de pesquisa), com rigor e doçura. Ela é também responsável pela transcrição dos depoimentos do artista plástico Orlando Celino e do músico Antonio Madureira, que se encontram nos apêndices, e que inspiraram ideias para a redação deste texto. A esses dois amigos, também, meu especial agradecimento pela disponibilidade e pela generosidade.

À CAPES, financiadora da pesquisa durante os dois anos do mestrado. Sem esse incentivo, eu não poderia nem sonhar em viajar como viajei nesse tempo. Agradeço a toda comissão pela confiança.

Aos “malungos” de Recife, pelo carinho. Edson Filho (*Edson Marques*) foi quem me apresentou as partituras do CANCEIONEIRO, quando nem imaginava fazer o mestrado. Cleide Lima, o primeiro acaso que me levou a conhecer Elomar. É dessas que valorizam uma boa noite estrelada de cantoria. Nívia Arruda, do mesmo quilate. Mulher viajêra, valoriza os encontros entre os *malungos*, mesmo quando a distância é grande. As duas me ajudaram a ter acesso a muito material que normalmente seria difícil encontrar. Manoel Souza, um homem que valoriza a arte de Elomar como poucos. Aidil Filho, com bom humor e simpatia nos recebeu em sua casa quando da ida de Elomar para o Maranhão, sob sua responsabilidade. A ele e sua querida esposa Stela Lucena, a minha gratidão e o meu abraço, pela recepção calorosa.

Após a defesa da dissertação, em julho de 2015, tive um período de dedicação ao tocar e cantar Elomar. Apresentei o recital “Lucas Oliveira interpreta Elomar” no Recife e na Paraíba, e também na cidade-berço da cantoria nordestina, São José do Egito, terra do fabuloso Lourival Batista. Fiz novas amizades, criei novos laços. Ao pessoal que se dispôs, com afeto, a participar das apresentações e dar-lhes mais beleza e energia, minha gratidão e minha amizade: Ivo Aurélio Silva, José Freire Neto, Eneyda Rodrigues, Laís de Assis, Ingrid Guerra e Aglaia Costa, Paulo Jefferson e Erivelton Nunes. Fazer música com vocês foi maravilhoso e intenso. Grato a Luiz Kleber e Maria Ainda Barroso e toda a equipe da Semana da Música da UFPE 2015; Bruno Marinheiro, Erik Pronk e Lucas Cavalcanti, da PaVio, que abriram as portas da Usina Cultural ENERGISA em João Pessoa; ao Conservatório Pernambucano de Música (e Conceição Rocha, pela vibração); Miquéias Bandeira e Sidcléa Cavalcanti (e Eneyda mais uma vez), pela oportunidade de cantar na Escola Técnica de Criatividade Musical.

Um agradecimento especial ao radialista Renato Phaelante, que vibrou com o recital, divulgou e me levou ao seu programa Memória de Nossa Gente, na Rádio Universitária da UFPE, para conversar sobre Elomar.

Ainda no período pós-defesa, em agosto de 2015 tive a oportunidade de participar do 2º ENANGRA – Encontro de Músicos Latino-Americanos em Angra dos Reis, organizado pelo grupo Amistad. Meu agradecimento e minha amizade a Carmen Amazonas, Erick Castanho, Rafaela Maia, Lino Huamán, Pablo Zuñiga, João Arruda, Nina Petrini, Kátia Teixeira, Claudia Manzo, Federico Caravatti, Jonathan Andreoli e Natália Gularte, o pessoal do Grupo Tarancón – Emílio (o Zeus, segundo Rafaela), Ademar Farinha, Jorjão Miranda. O pessoal do grupo Amistad – Zé Mauro, Moacir Saraiva, Bárbara Santis, Odorico Sérgio, Ricardo de Agostino, Margareth Assad, e esse grande Márcio Leandro Vieira, homem de força. Mariana Avena, grande diva da música latino-americana, fez um show memorável no evento. Ela está nesta dissertação, pois gravou, com seu grupo Raíces de América, ‘O violeiro’, ‘El guitarrero’. Merece homenagem especial. No meio tempo da versão definitiva desta dissertação, surpreendeu-nos com umas inesperada e precoce partida, no dia 25 de março de 2016. Ave, Cantadeira.

Aos *malungos* dos grupos virtuais “Elomar Figueira Mello – Oficial” e “Elomar, o menestrel das caatingas”, que se dispuseram a conversas e enquetes. São tantos, mas vai a todos o meu abraço. Arlindo Matos, de Ourém – PA, grato pela permissão de incluir um depoimento seu aqui. Paulo Nunes, pela informação valiosa do “sansão-do-campo”, que integra a discussão do capítulo 2. Além destes, tantos outros com os quais passei a trocar ideias e conhecer sua admiração por Elomar, merecem minha gratidão.

Ao pessoal que elaborou as partituras do *Cancioneiro*: Hudson Lacerda, Marcela Bertelli, Letícia Bertelli, Avellar Jr., Kristoff Silva, Maurício Ribeiro, mineirada com a qual tive a oportunidade de conviver durante dois dias, quando da vinda de Elomar a Recife com o projeto *Cancioneiro*. Podem acreditar, vocês são os tais. Sem o trabalho metódico e bonito que vocês fizeram, este trabalho teria sido muito mais difícil de realizar.

Falando em mineirada... em fevereiro de 2016 participei do II Festival de Música Histórica de Diamantina, em Minas Gerais, onde fui recebido, em sistema de hospedagem solidária, por Rosélia Ferreira e sua família, Pedro e Caio Murta, Iara e Dete. Uma amizade grande que se formou, uma parceria de arte que começou. O reencontro com Marcela e Letícia Bertelli, Hudson. Mais conversas sobre Elomar. Kika Antunes, fotógrafa transcendental, Joyce Garófalo e seu bom humor contagiante, Carlúcia e sua gentileza, Paulo Nunes, poeta parceiro. Na revisão final da dissertação, a energia desse povo ficou. No céu, com diamantes.

A Eduardo Menezes, do blog *Velhidade*, por um farto material documental.

Aos colegas acadêmicos pesquisadores da música de Elomar, com os quais tive a oportunidade de conversar, receber e trocar informações valiosas: Eduardo Bastos, maestro Eduardo Ribeiro, Rita de Cássia Pereira, a querida Glória Lemos e Gilmar Leite.

Ao meu orientador, Carlos Sandroni, sagaz e direto, gratidão pela compreensão e paciência. Tem a virtude de dizer o essencial em frases diretas, sem muitos floreios. E tem a virtude de conviver com nossos *dilemas epistemológicos* com leveza e constância. A você, caro professor, meu abraço e minha admiração.

Ao pessoal da Pós-Graduação em Música da UFPB, que me recebeu em sua casa, minha gratidão. Saio de lá com saudade de muita gente, em especial os amigos Aviões da Etno, com suas vibrações positivas e inquietações em comum: Clarinha Sousa, Adriano Caçula, Iztok “Izzy” Mervic, João Nicodemos, Katiusca Lamara, Sidney Monteiro, Joh Gama, Maria Juliana Linhares (e seu marido Michel Costa), Nuno Mello.

Também ao pessoal do doutorado, Fábio Henrique, Wênia Xavier e Thiago Cabral. Aos professores do programa, pela paciência e cordialidade. Eurides Santos, Ibaney Chasin, Maura Penna, Luiz Ricardo Silva Queiroz e Alice Lumi Satomi. À Dona Izilda, da secretaria, pela paciência com nossas inquietações burocráticas. Ao querido colega Sérgio Cassiano, pelos conselhos sempre pertinentes. A Maria Ignez Ayala, que com afeto participou da banca da defesa final.

A Ana Vitória e Mary Anne, do Museu Regional de Vitória da Conquista, que possibilitaram o encontro de documentação valiosa. A Carlos Jehovah, querida pessoa, que teve grande parcela de contribuição em minha busca por informações na cidade de Vitória da Conquista. Ao maestro João Omar, pela disposição em conversar sobre a música de seu pai. A Rossane, produtora de Elomar, pela intermediação de um dos encontros com o compositor, e pela disposição em ajudar.

A Terezinha Monteiro de Oliveira, minha tia de coração, pelo apoio e pela vibração com o trabalho. Também à colega Luciana Real. Ambas me ajudaram muito, me abrigo em suas residências em João Pessoa, em diversos momentos do mestrado. A Philipe Moreira Salles e sua família, pela hospedagem calorosa em minha visita a Caruaru e Fazenda Nova para ver a Paixão de Cristo. A Olávio Campos e Dona Cícera, sua mãe, pela amizade com que me receberam em sua terra, São José do Egito, nos dois anos em que estive no Festival Lourival Batista, no segundo ano, como cantor e violonista, apresentando o recital “Lucas Oliveira interpreta Elomar”. O abraço se estendendo a Bia Marinho e Antônio Marinho, Amaro Filho (que me convidou para fazer o recital em hora mais que oportuna), e aos grandes amigos que fiz por lá: Lucas Rafael Leite, Dayane Rocha, Jânia Alves Jairo Alves, Tonfil Antonio José, Marcos Passos, seu Arlindo Lopes, seu Tarcísio. E tanto mais gente pela qual guardo um carinho especial de filho, irmão e amigo.

Um abraço especial a Dona Terezinha Gonçalves e Dona Izabel, sua irmã, e também a Maria Lúcia Oliveira, da Academia Musical Santa Terezinha, onde, trabalhando como professor, conheci os amigos Marcos Ferreira e Marta Pituba Ferreira, a quem agradeço a vibração com minha pesquisa. Para seus meninos Ariano (que canta ‘Campo branco’ de cor) e Elomar Pituba Ferreira (xará do nosso compositor!), um abraço.

Ao querido padrinho Alcino Ferreira e à amável Célida Peregrino Samico, minha gratidão pela tão significativa orientação para um caminho suave. A estes dois se juntam minha madrinha Solô, o grande Celerino Carriconde, médico humanista, e Eliane Moura, também médica, e sua equipe: Douglas, Fred Rangel, Isis, Maíra. Minha gratidão a esses pelo auxílio indispensável à minha saúde.

A todos os vendedores de discos de vinil que me possibilitaram o acesso a várias gravações que são discutidas aqui. Em especial aos fabulosos *Dema* (Aldemar, da King Vinil) e Miranda (da Vinil Discos), em Recife, e Seu Martins, em João Pessoa.

Aqui encerro este momento, agradecendo também a quem se interessar pela leitura do texto. Que ele nos proporcione novos aprendizados e amizades. *Vale*.

*As aventuras não têm tempo, não têm princípio nem fim. E meus livros são aventuras, para mim são a minha maior aventura. Escrevendo, descubro sempre um novo pedaço do infinito. Vivo no infinito, o momento não conta. [...] Eu carrego um sertão dentro de mim, e o mundo no qual vivo é também o sertão (GUIMARÃES ROSA).*

## RESUMO

O objetivo desta pesquisa é investigar a identidade sonora do sertão nordestino presente nas canções (o CACIONEIRO) do compositor brasileiro Elomar Figueira Mello, de Vitória da Conquista – BA, e identificar de que maneira essa identidade é expressada por ele próprio enquanto intérprete e por outros intérpretes. Para este objetivo, selecionamos um *corpus* de cinco canções de seu CACIONEIRO (cujo total é de 49 canções). O trabalho gira em torno da análise dessas cinco canções, a partir de quatro fontes: 1. as partituras publicadas na coletânea CACIONEIRO (2008); 2. os registros sonoros das canções feitos pelo próprio compositor; 3. os registros sonoros das canções feitos por outros intérpretes; 4. transcrições, realizadas por mim, dos registros sonoros feitos por outros intérpretes. A coleta de dados utilizou a pesquisa sonoro-documental e o trabalho de campo, com contatos diretos com o artista, observação participante, contato pessoal ou virtual com *cúmplices* e artistas relacionados ao trabalho de Elomar. A dissertação resultante da pesquisa está dividida em cinco capítulos, que trazem a lume oito características da identidade sonora e artística de Elomar: 1. a concepção sonora-instrumental como forma de resistência cultural; 2. o estilo pessoal de execução violonística; 3. o trabalho sobre as sonoridades “típicas” do Nordeste; 4. a relação com a arte da *cantoria*; 5. música de fronteira; 6. o imaginário constituído em torno da arte e a literatura medievais; 7. o imaginário com relação ao êxodo rural decorrente da seca no sertão; 8. a opção pelo caminho independente no mercado musical.

Palavras-chave: Música e identidade; sertão nordestino; Elomar F. Mello.

## ABSTRACT

The aim of this research is to investigate the musical identity of Brazil's northeastern backlands in Brazilian composer (from Vitória da Conquista – BA) Elomar Figueira Mello's songbook (CANCIONEIRO). Also, the thesis has the purpose to analyze the modes by which this *identity* is expressed in the performances made by Elomar himself and by other performers of his music. For achieving this aim, I have built a *corpus* of five songs picked up from his CANCIONEIRO (that has in full 49 songs). The text develops itself around the analysis of these five songs, from four record sources: 1. the scores published in the collection CANCIONEIRO (2008); 2. the sound recordings of the songs made by the composer himself; 3. the sound recordings of the songs made by other performers; 4. transcriptions, carried out by myself, of the sound recordings made by other performers. Data gathering used sound-documentary research and fieldwork, with direct contacts with the artist, participant observation, personal or virtual contact with admirers and artists related to Elomar's work. The thesis that results of the research is divided into four chapters, which bring to light eight characteristics of Elomar's musical and artistic identity. At all, eight characteristics were identified: 1. the sonic-instrumental conception as a means of cultural resistance; 2. Elomar's personal style in guitaristic execution; 3. employment of "typical" sounds of Brazilian Northeastern Backlands; 4. the relationship with *cantoria* (a Brazilian backland's typical form of popular sung poetry); 5. border music; 6. the imaginary constituted around medieval art and literature; 7. the imagination of Elomar regarding the rural exodus due to the drought in the hinterland; 8. the personal option for an independent pathway in Brazilian music business.

Keywords: Musical and Identity; Brazilian Northeastern Backlands; Elomar F. Mello.

# LISTA DE FIGURAS

## Capítulo 2

- Figura 1 – Foto da década de 80, mostrando a fazenda Boa Vista. 26
- Figura 2 – Geografia de Elomar. 27

## Capítulo 3

- Figura 3 – Capa do disco Das barrancas do Rio Gavião (1973). 36
- Figura 4 – Compacto simples lançado por Elomar 36
- Figura 5 – Modos dórico e eólio transpostos para a altura de Si na canção ‘O violeiro’. 39
- Figura 6 – Extensão vocal de ‘O violeiro’ 39
- Figura 7 – Introdução e ritornello de ‘O violeiro’. 40
- Figura 8 – Extrato rítmico do ritornello de ‘O violeiro’. 41
- Figura 9 – Trecho instrumental da canção ‘Naninha’ 41
- Figura 10 – A célula rítmica “3+3+2” transformada em “3+5 42
- Figura 11 – Introdução do ‘Canto de guerreiro Mongoió’ 43
- Figura 12 – Sete cantigas para voar’. Composição e execução de Vital Farias. 47
- Figura 13 – Enquadramento métrico de ‘O violeiro’ 49
- Figura 14 – Enquadramento métrico de ‘Chula no terreiro’ 50
- Figura 15 – Progressão harmônica de trecho da ‘Cantiga do estradar’ (c. 41-48) 51
- Figura 16 – Capa do LP Capim do vale (RAMALHO, 1980). 52
- Figura 17 – Introdução de ‘O violeiro’, interpretação de Elba Ramalho (1980). 53
- Figura 18 – Ritmo de recitação de ‘O violeiro’, cantada por Elba Ramalho (1980). 53
- Figura 19 – Início da melodia de ‘O violeiro’, cantada por Elomar e por Xangai. 55
- Figura 20 – Refrão 1 de “O violeiro”, performance de Xangai e Morelenbaum. 56
- Figura 21 – Refrão 2 de “O violeiro”, performance de Xangai e Morelenbaum. 57
- Figura 22 – Dércio Marques canta nota aguda em “O violeiro”. 58

## Capítulo 4

- Figura 23 – Chico Aafa e o conjunto instrumental do DVD **Sertana cantares** 68
- Figura 24 – Capa do disco Eterno como areia, de Diana Pequeno (1979). 70
- Figura 25 – Intervenção instrumental na “Cantiga de amigo” 70
- Figura 26 – Motivo melódico intermediário da “Cantiga de amigo” (PEQUENO, 1979) 71
- Figura 27 – Melodia do trecho “E essa aqui do meu lado...” (do 5º Canto do **Auto da catingueira**) 73
- Figura 28 – Ritornello de “O pidido”, performance de Jaques Morelenbaum, violoncelo 75
- Figura 29 – Ritornello de “O pidido”, performance de Elomar, violão 75
- Figura 30 – Escala pentatônica nos versos de abertura de ‘O pidido’. 77

|           |   |                                                                             |    |
|-----------|---|-----------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 31 | – | Modo dórico transposto para a altura de Mi.                                 | 77 |
| Figura 32 | – | Ritmo poético de “O pidido” (MELLO, 2008). Estrofe 1                        | 77 |
| Figura 33 | – | Ritmo poético de “Faviela” (MELLO, 1983). Estrofe 1                         | 78 |
| Figura 34 | – | Vista frontal do teatro Domus Operae.                                       | 80 |
| Figura 35 | – | Vista lateral do teatro Domus Operae.                                       | 80 |
| Figura 36 | – | As duas faces do Narrador do Auto da Catingueira. Saulo <i>Laranjeira</i> . | 82 |
| Figura 37 | – | As duas faces do Narrador do Auto da Catingueira. Elomar.                   | 82 |
| Figura 38 | – | Fachada do teatro Escola Lírica Mineira (Casa dos Carneiros).               | 83 |
| Figura 39 | – | Paisagem das serras na fazenda Casa dos Carneiros.                          | 84 |
| Figura 40 | – | Introdução de flauta da ‘Tirana da pastora’.                                | 84 |
| Figura 41 | – | Dércio Marques e Elomar.                                                    | 87 |

## Capítulo 5

|           |   |                                                                                           |     |
|-----------|---|-------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 42 | – | Acrílico sobre tela de Orlando Celino. Capa do disco <i>Na quadrada...</i>                | 92  |
| Figura 43 | – | <i>Ritornello</i> de “Curvas do Rio”. Ciclo de acordes   : i – VIIb – IV – I :            | 95  |
| Figura 44 | – | Melodia da flauta e figuração em arpejos do violão                                        | 96  |
| Figura 45 | – | Vocalise (voz e viola em uníssono) (dos 01:28 aos 1:32) (MELLO, 1979)                     | 96  |
| Figura 46 | – | Vocalise de <i>Xangai</i> (dos 00:15 aos 00:42 da gravação) (AVELINO, 1981)               | 97  |
| Figura 47 | – | Interpretação de Dércio Marques (MARQUES, Dc., 1977)                                      | 98  |
| Figura 48 | – | Extensão vocal de ‘Curvas do rio’.                                                        | 98  |
| Figura 49 | – | Cartaz de divulgação e imagem-brasão do filme BOI ARUÁ, de Chico Liberato (1985).         | 104 |
| Figura 50 | – | Elomar retratado por Orlando Celino, obra de 2013.                                        | 105 |
| Figura 51 | – | Ilustração de Augusto Jatobá para a capa interna do LP Cartas catingueiras (MELLO, 1983). | 106 |
| Figura 52 | – | Ilustração de Juraci Dórea, de 1981, capa do LP Fantasia leiga (1980).                    | 106 |
| Figura 53 | – | Capa do disco Erva cidreira, de Doroty Marques                                            | 108 |
| Figura 54 | – | Modos maior e mixolídio na altura de Dó na canção ‘Imbuzêro’.                             | 111 |
| Figura 55 | – | Melodia cantada de ‘Imbuzêro’.                                                            | 111 |
| Figura 56 | – | Melodia do “refrão” de ‘Incelença pra terra que o sol matou’.                             | 111 |
| Figura 57 | – | Trecho instrumental de ‘Imbuzêro’.                                                        | 114 |
| Figura 58 | – | Trecho da Fantasia I, de Luys Milán.                                                      | 115 |
| Figura 59 | – | Banda de Pífanos de Caruaru: ‘As espadas’.                                                | 115 |
| Figura 60 | – | Trecho instrumental (flautas) de ‘Imbuzêro’.                                              | 115 |
| Figura 61 | – | Motivos melódicos de “Imbuzêro”.                                                          | 116 |
| Figura 62 | – | ‘Imbuzeiro’, performance de Jurema Paes, 2015.                                            | 117 |

## LISTA DE TABELAS

|          |                                                                       |    |
|----------|-----------------------------------------------------------------------|----|
| Tabela 1 | – Canções de Elomar analisadas .....                                  | 17 |
| Tabela 2 | – Elomar em releituras .....                                          | 17 |
| Tabela 3 | – Comparação de trecho de “O violeiro” e sua versão em espanhol ..... | 60 |

# SUMÁRIO

## CAPÍTULO 1. INTRODUÇÃO

|                                                                       |    |
|-----------------------------------------------------------------------|----|
| “ <i>Sinhores</i> dono da casa, o <i>cantadô</i> pede licença” .....  | 15 |
| 1.1. Dos labutos – Trilhas teórico-metodológicas .....                | 16 |
| 1.1.1. Universo da pesquisa, coleta de dados .....                    | 16 |
| 1.1.2. Revisão de literatura .....                                    | 22 |
| 1.1.3. “ <i>Vamo logo mão a obra</i> ” – Divisão da dissertação ..... | 24 |

## CAPÍTULO 2 . “Quem é esse peregrino que caminha sem parar?” – aproximação a Elomar .....

|                                                                             |    |
|-----------------------------------------------------------------------------|----|
| 2.1. Cartografia de Elomar: no sertão, a inspiração e o refúgio .....       | 26 |
| 2.2. Intimidade artística e exposição da imagem .....                       | 29 |
| 2.3. <i>Malungagem</i> : amizades e parcerias no artesanato das cantigas .. | 30 |

## CAPÍTULO 3. No *cantori primêro*, tradição e *mudernage*: um músico de fronteiras .....

|                                                                                 |    |
|---------------------------------------------------------------------------------|----|
| 3.1. <i>Dinhêro</i> , não.....                                                  | 34 |
| 3.2. Sonoridades “típicas”? .....                                               | 37 |
| 3.3. “Pinicado de sansão”.....                                                  | 40 |
| 3.4. Violão de concerto, viola caipira no estilo de Elomar .....                | 44 |
| 3.5. Constituindo o texto musical: o trabalho dos escribas do CANCEIONEIRO..... | 48 |
| 3.6. ‘O violeiro’ e seus intérpretes .....                                      | 51 |
| 3.6.1. Elba Ramalho, Raimundo Fagner.....                                       | 51 |
| 3.6.2. <i>Xangai</i> , Dércio Marques.....                                      | 54 |
| 3.6.3. Grupo Raíces de América, Tiago Pinheiro & Marlui Miranda .....           | 59 |

## CAPÍTULO 4. Sonhos, anelos e pedidos:

|                                                                                                       |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| o trovador, a mucama da <i>jinela</i> e os irmãos Marques .....                                       | 65 |
| 4.1. Cantiga de amigo .....                                                                           | 65 |
| 4.2. O pedido .....                                                                                   | 72 |
| 4.3. Um teatro de ópera em plena caatinga: criando o próprio espaço, expandindo fronteiras.....       | 79 |
| 4.4. Intermezzo, da análise textual para a contextual: Elomar e Dércio Marques na Rinha de Galo ..... | 85 |

## **CAPÍTULO 5**

### **Imagens da seca, imagens sonoras do Nordeste:**

|                                                                |            |
|----------------------------------------------------------------|------------|
| <b>as curvas do rio, o umbuzeiro e o armorial .....</b>        | <b>91</b>  |
| <b>5.1. ‘Curvas do rio’ .....</b>                              | <b>91</b>  |
| 5.1.1. Contexto I .....                                        | 91         |
| 5.1.2. Aproximação textual .....                               | 93         |
| 5.1.3. Instrumentação: um fator de resistência cultural? ..... | 99         |
| 5.1.4. Contexto II .....                                       | 101        |
| <b>5. 2. ‘Imbuzêro’ .....</b>                                  | <b>107</b> |
| 5. 2. 1. Doroty Marques e Quinteto Armorial .....              | 109        |
| 5.2.2. Jurema Paes .....                                       | 116        |
| <b>AMARRAÇÃO – CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>                  | <b>119</b> |
| <b>REFERÊNCIAS .....</b>                                       | <b>124</b> |
| <b>GLOSSÁRIO .....</b>                                         | <b>133</b> |
| <b>APÊNDICES .....</b>                                         | <b>138</b> |
| <b>ANEXOS .....</b>                                            | <b>162</b> |

## 1. INTRODUÇÃO

### *“Sinhores dono da casa, o cantadô pede licença”*<sup>1</sup>

Sexta-feira, 21 de setembro de 1979. A cidade de São Paulo recebia, no Teatro São Pedro lotado, um espetáculo musical protagonizado por um cantor e violonista vindo da região do semiárido da Bahia, com um repertório que trazia canções de temática ligada à terra e ao povo do sertão. Dividiram o palco com esse artista outros cantores-compositores ligados à temática rural. Jornais e revistas comentavam esse cantor, que chamava a atenção do público urbano pela sua imagem, extremamente “típica” do Nordeste, com chapéu e botas de couro, seu caráter reservado e intransigente, e pelo caráter arcaico de suas composições, que, comentou-se, aliavam as sonoridades do sertão e da Idade Média. Um dos comentaristas chegou a descrever esse trabalho como “um canto de 800 anos enraizado no Nordeste”.

Naquele mesmo ano, um disco recém-lançado desse compositor recebia o prêmio de melhor disco do ano pela APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte. Naquele final de década, suas composições eram gravadas por cantores ligados ao circuito comercial de gravadoras da época. Aquele homem solitário e de poucas aparições no eixo Rio-São Paulo passa a chamar atenção cada vez maior nesse mesmo eixo, mesmo sem estabelecer-se nessa região para construir sua carreira, ao contrário de muitos de seus colegas de geração.

O cantor chama-se Elomar Figueira Mello, e o referido espetáculo, *INCELENCAS E CANTIGAS DE AMOR* [Excelências, ver glossário], anunciado pelo jornal O Estado de São Paulo (ELOMAR, das barrancas..., 1979 – ANEXO A, p. 163) e comentado com entusiasmo na revista *Música* (MARTINS, 1980 – ANEXO B, p. 164). O premiado disco tinha o título enigmático de **Na quadrada das águas perdidas**, alusão a uma lagoa quadrada situada no sertão, cujas águas podiam-se ver de dia, mas sumiam misteriosamente durante a noite. Os colegas de “cantoria” de Elomar eram Dércio Marques, Doroty Marques, Diana Pequeno e Eugenio Avelino (conhecido como *Xangai*)<sup>2</sup>.

Os três parágrafos anteriores procuram dar o tom da abordagem da presente dissertação. Elomar e suas canções (cujo conjunto será tratado doravante por *CANCIONEIRO*), a identidade sertaneja comunicada por elas; a importância, apesar da aparente solidão do cantor, das parcerias com outros cantores e artistas para a construção do sentido de sua obra

<sup>1</sup> Senhores donos da casa, o cantador pede licença. Os três títulos entre aspas desta introdução utilizam versos tirados do ‘Desafio’, trecho do *Auto da Catingueira*, de Elomar. A grafia reproduz a utilizada no encarte do DVD que registra a peça dramática (MELLO, 2011).

<sup>2</sup> Ver no glossário, um verbete para cada um.

musical; a ligação com tradições musicais e poéticas sertanejas, e os possíveis pontos de contato com a tradição musical europeia da Idade Média. Dando melhor forma à questão: o principal objetivo deste trabalho é investigar a identidade sonora do sertão presente nas canções de Elomar, e identificar de que maneira isso é comunicado por ele mesmo em sua performance e pela de seus parceiros e intérpretes. A ligação com as tradições da Idade Média é um ponto nevrálgico em termos metodológicos, de discussão extremamente delicada, por se tratar de um compositor de estilo bastante pessoal, e por ser algo que está envolto em um forte imaginário, construído em parte pelo próprio Elomar, em parte pelos jornalistas, em parte, como veremos em análise, pelo imaginário dos intérpretes (*performers*) desse CANCEIRO, que se reflete na formatação dos arranjos instrumentais e técnicas vocais utilizadas nas suas leituras (performances).

Este trabalho não tem a pretensão de cobrir toda a trajetória artística de Elomar. Enfoca um extrato de seu CANCEIRO, na sua maior parte vindo de seus dois primeiros discos, que correspondem aos primeiros momentos de afirmação da identidade artística de Elomar no circuito da música popular brasileira, identidade que é até hoje trabalhada e comentada por seus admiradores e críticos.

## 1.1. Dos labutos – Trilhas teórico-metodológicas

### 1.1.1. Universo da pesquisa, coleta de dados

O *corpus* de análise delimitado para esta pesquisa é o material musical do CANCEIRO de Elomar (TAB. 1), registrado em gravação nos LPs **Das barrancas do Rio Gavião e Na quadrada das águas perdidas** (MELLO, 1973; 1979) e partituras publicadas no circuito editorial (ELOMAR: CANCEIRO, 2008). As partituras da coletânea são transcrições, realizadas com base nas gravações feitas por Elomar com voz e violão – além dos discos citados, **Cartas catingueiras, Dos confins do sertão e Elomar em concerto** (MELLO, 1983; 1986; 1989)<sup>3</sup>. O material foi confrontado com outras performances das canções, feitas por outros intérpretes (TAB. 2). Para isso, utilizei também material gravado em discos (as gravações das interpretações, bem como dos exemplos musicais constantes no texto, podem ser ouvidas no APÊNDICE E, p. 153, disco 2). Para utilização deste material fonográfico no trabalho, incluo transcrições em partitura, realizadas por mim. Apenas uma dessas performances, da canção ‘*Imbuzêro*’, feita pela cantora Doroty Marques em parceria com o Quinteto Armorial (ver TAB.

<sup>3</sup> Transcrições realizadas por uma equipe de músicos, liderados pela cantora Letícia Bertelli: Avellar Jr., Hudson Lacerda, Kristoff Silva e Maurício Ribeiro. João Omar de Carvalho Mello, filho e parceiro musical de Elomar, colaborou para a finalização do texto definitivo das partituras. A equipe de músicos atualmente acompanha o compositor na série de concertos intitulados ELOMAR CANCEIRO.

2) está transcrita na íntegra, e se encontra em apêndice a este trabalho (APÊNDICE C, p. 145).

O *corpus* analítico compreende cinco canções de Elomar, em versões por ele registradas em voz e violão solo (MELLO, 1973 – lado A, faixa 1) e com outras formações instrumentais, tendo o violão como um de seus integrantes (MELLO, 1979 – lado D, faixa 3; 1981 – lado B, faixa 1). Todas as partituras, exceto ‘*Imbuzêro*’ [Umbuzeiro] (MELLO, 1981 – lado B, faixa 1), estão editadas no CANCIONEIRO. A justificativa para isso me foi dada por Letícia Bertelli, líder da equipe que organizou a coletânea. O critério da coletânea era transcrever apenas as canções com voz e violão (ou poucos outros instrumentos acompanhantes). ‘*Imbuzêro*’ faz parte da peça sinfônica **Fantasia leiga para um rio seco** (MELLO, 1981). Dessa forma, fugia ao critério básico voz e violão.

**TABELA 1**  
**Canções de Elomar analisadas**

|                                                    |
|----------------------------------------------------|
| <b>Das barrancas do Rio Gavião (1973)</b>          |
| 1. ‘O violeiro’ (lado A, faixa 1)                  |
| 2. ‘O <i>pedido</i> ’ [O pedido] (lado A, faixa 2) |
| 3. ‘Cantiga de amigo’ (lado A, faixa 6)            |
| <b>Na quadrada das águas perdidas (1979)</b>       |
| 4. ‘Curvas do rio’ (lado D, faixa 3)               |
| <b>Fantasia leiga para um rio seco (1981)</b>      |
| 5. ‘ <i>Imbuzêro</i> ’ [Umbuzeiro] (B1)            |

**TABELA 2**  
**Elomar em releituras**

|                                                                                            |                                                      |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------|
| 1. ‘O violeiro’                                                                            |                                                      |
| a) Elba Ramalho (1980 – lado A, faixa 6)                                                   | d) Raimundo Fagner C. Lopes (1990 – s. f.)           |
| b) <i>Xangai</i> (AVELINO, 1984 – lado A, faixa 7)                                         | e) Tiago Pinheiro e Marlui Miranda (2003 – faixa 3)  |
| c) Grupo Raíces de América (1981 – lado A, faixa 4)                                        |                                                      |
| 2. ‘O <i>pedido</i> ’ [O pedido]                                                           |                                                      |
| a) Elba Ramalho (1981 – lado A, faixa 5)                                                   | d) <i>Xangai</i> (AVELINO, 1984 – lado B, faixa 1)   |
| b) Andréa Daltro (MELLO, 1984 – lado B, faixa 3)                                           | e) Teca Calazans e Heraldo do Monte (2003 – faixa 3) |
| c) Roze Durval (1984 – lado A, faixa 5)                                                    | f) <i>Chico Aafa</i> (ALVES, 2004 – faixa 9)         |
|                                                                                            | g) Luciana Monteiro de Castro (MELLO, 2011 – fx. 5)  |
| 3. ‘Cantiga de amigo’                                                                      |                                                      |
| 4. ‘Curvas do rio’                                                                         |                                                      |
| a) Diana Pequeno (1979 – lado B, faixa 5)                                                  | a) Dercio Marques (1977 – lado B, faixa 1)           |
| b) <i>Xangai</i> (MELLO, 1984b – lado B, faixa 5; 1988b, lado B, faixa 5)                  | b) <i>Xangai</i> (AVELINO, 1981 – lado A, faixa 3)   |
| c) Grupo Anima (s. d. – s. f.)                                                             |                                                      |
| d) Projeto Axial (2008, faixa 5).                                                          |                                                      |
| 5. ‘ <i>Imbuzêro</i> ’ [Umbuzeiro]                                                         |                                                      |
| a) Doroty Marques e Quinteto Armorial (MARQUES, QUINTETO ARMORIAL, 1980 – lado A, faixa 4) |                                                      |
| b) Jurema Paes (2014 – faixa 2; 2015)                                                      |                                                      |

Para realizar a filtragem do *corpus*, inicialmente realizei um trabalho de catalogação das gravações das canções de Elomar (APÊNDICE D, p. 149). Logo depois, observei, dentro do CANCIONEIRO de Elomar, quais as canções que possuem um maior número de versões por outros intérpretes, principalmente em discos. Logo após, observei quais dessas releituras possuem um caráter mais “original”, distanciando-se da interpretação de Elomar. E finalmente, pensei em canções que tivessem intervenções fortes do violão. A partir desse confronto, o campo passa a se estender para o aspecto da performance ao vivo, em apresentações do artista.

A análise do *corpus* teve como guia fundamental o diálogo com os estudos culturais da música, em sua aproximação com a semiologia e a sociologia. O diálogo refere-se à utilização de quatro conceitos: a “articulação” (de caráter sociológico); os “musemas” (de caráter semiológico); a “música enquanto texto” e a “música enquanto performance”.

O conceito de articulação é proposto por Richard Middleton, no primeiro capítulo do livro **Studying Popular Music** (MIDDLETON, 1990), partindo da crítica à noção de “homologia” de alguns estudos sociológicos da música (ver também a crítica de Tia DeNora, 2004). Utilizando a ideia de homologia, podemos observar uma similaridade entre estruturas da música e estruturas da sociedade. No entanto, Middleton expande essa noção para uma “articulação” de identidades que é operada pela música. Ele busca a mediação entre padrões da formação socioeconômica e os padrões musicais no momento do conflito social (*in struggle*). Segundo seu argumento,

as classes [sociais] batalham de maneiras particulares para articular elementos constituintes do repertório cultural, de forma que estes sejam organizados em termos de princípios ou conjuntos de valores determinados pela posição e pelos interesses de tal classe na maneira corrente de produção (MIDDLETON, 1990, p. 9).

Chegamos aqui ao segundo conceito: o de “musemas”, utilizado por Philip Tagg (2003). São unidades mínimas de significação musical, às quais se chega através da comparação com outras músicas. O processo de intertextualização pretende encontrar características (timbre de voz, instrumentação, estrutura harmônica etc.) de uma música em outra música. Até o momento da comparação e análise desses elementos, essas músicas não parecem tão obviamente relacionadas. O uso de várias performances também pode se encaixar nessa investigação, com a finalidade de demonstrar como diferentes interpretações (a transcrição é também uma interpretação) enfatizam diferentes detalhes expressivos, mostrando assim múltiplos pontos de uma só identidade.

Um exemplo desse tipo de trabalho está na análise feita por Felipe Trotta (2011) sobre o uso dos metais no forró eletrônico enquanto afirmação do “macho”, em comparação com o uso dos metais em diversos momentos históricos da música e até no cinema (como no filme **Guerra nas estrelas**, em que os metais são um símbolo da “força” do personagem Darth Vader). Utiliza-se uma música para explicar significados contidos em outra.

A comparação deve ter critérios rigorosos, como nos orientam os etnomusicólogos Bruno Nettl (2005, p. 60-73) e Mantle Hood (1971, p. 342-349). O pesquisador deve refletir sempre sobre como determinar o que comparar; que valores sociais estão implícitos em certas comparações; até onde vai a comparação. E demonstram a importância do conhecimento aprofundado da história e dos “consensos musicais” em questão <sup>4</sup> para não se cair em um subjetivismo incompreensível ou em comparações tendenciosas. No caso de Elomar, penso que isso se determina pela proximidade de discurso estético do artista com o de outros; pelas sonoridades de voz adotadas; pela maneira de utilizar o violão em suas canções; pela afinidade, demonstrada por ele mesmo, com músicas de determinados outros compositores.

A descoberta dos “musemas” da canção de Elomar também tem muito a se enriquecer a partir do estudo comparativo entre suas performances ao longo da carreira do cantor, não apenas as execuções dele próprio, mas as de outros intérpretes. Essa comparação pode nos trazer informações acerca da própria identidade sonora do compositor: como essas gravações diferem no tratamento do acompanhamento, orquestral ou com acordes simplificados no violão, o timbre de voz utilizado, uso do vibrato, maior ou menor virtuosidade. Comparação desse tipo foi realizada por Sergio Gaia Bahia (2009) em sua análise da identidade de Ney Matogrosso enquanto cantor, buscando entender de que modo o seu estilo de interpretação de uma determinada canção, ‘Retrato marrom’ (de Rodger Rogério e Fausto Nilo) difere de dois outros intérpretes da canção, Fagner e Teti.

A noção de “texto musical” e, por extensão, “análise textual da música”, é outra bússola desta dissertação. É estabelecida pelo musicólogo Kofi Agawu (2003), em suas considerações sobre a maneira de analisar música e registrá-la em partitura. Em seu capítulo sobre a consideração da música africana como texto, reflete:

Um texto (do latim *texere*, que significa “tecer”; e *textum*, “teia, textura”) é algo costurado por intérpretes-compositores que concebem e produzem a música-dança; por ouvintes-assistentes que a consomem; e pelos críticos que a constituem em texto com o propósito de analisar e interpretar. A palavra “Texto”, da maneira em que é utilizada aqui, vai além das palavras de uma canção ou o uma composição escrita. Performances [interpretações] de

---

<sup>4</sup> *Musical consensus*, termo utilizado por Hood para designar determinado sistema musical.

diversos tipos podem ser concebidas como textos: shows em bailes, toques tradicionais de tambores, ou um ritual de libação. [...] Textos são, dessa maneira, informações primárias, recursos básicos, objetos de análise. Textos não são dados, mas confeccionados; a atribuição de um status textual é uma arte crítica (AGAWU, 2003, p. 97).<sup>5</sup>

Claro que é uma noção bastante ampla, mas utilizarei aqui para minha análise das diferentes performances (também chamadas neste texto de interpretações) das canções de Elomar. “Texto musical” possui, nesta dissertação, sentido diferente de “texto literário”, que se refere puramente à letra da canção. Ao referir-me a uma “análise textual” de uma canção de Elomar, estou me referindo à análise de suas interpretações e seus registros.

Outro musicólogo com quem traço diálogo é Nicholas Cook (2003), em sua consideração sobre a música enquanto performance. Para ele, há no estudo da música uma tradição em se pensar a performance musical como a “reprodução” de um “texto” (que seria a partitura). O autor tenta construir a noção de que a partitura não seria um “texto”, mas antes, como no teatro, um *script*, ou “roteiro”; ou seja, um guia para a realização performática. Pois na verdade, o que emociona um público não é, por exemplo, a partitura de uma sinfonia de Beethoven; é a sua realização. Para a análise do CANCIONEIRO de Elomar, o diálogo com este teórico contribuiu para chegar à ideia de comparar as diferentes performances dessas músicas, com a noção de que a própria partitura editada no CANCIONEIRO também é em si uma performance, ou seja, uma maneira pela qual um grupo de músicos interpretou a música de Elomar.

Há momentos de interdisciplinaridade, especialmente no capítulo 4, no paralelo entre significados da música de Elomar e das pinturas que ilustram seus álbuns e as letras das músicas. Essa associação traz um ponto de vantagem e um ponto de desvantagem. A vantagem que esse paralelo pode trazer à análise da música está em informações e estímulos para: a) um entendimento mais global, dada a importância de meios comunicativos que trabalham com a visão na significação da música para o público (aqui estão os computadores e a televisão) e b) para a clarificação na comunicação de resultados de pesquisa a partir de associações visuais e poéticas. A desvantagem está justamente na dificuldade em equilibrar conhecimentos específicos das duas áreas, música e artes visuais. É preferível, no estudo que

---

<sup>5</sup> A text (from Latin *texere* meaning “to weave” and *textum* meaning “a web, texture”) is something woven by performer-composers who conceive and produce the music-dance, by the listener-viewers who consume it, and by critics who constitute it as text for the purposes of analysis and interpretation. “Text” as used here goes beyond the words of a song or the written trace of a composition. Performances of any sort can be conceived as text: concert party entertainment, traditional drumming, or the pouring of libation. [...] Texts are thus primary data, basic resources, objects of analysis. Texts are not given but made; the conferral of textual status is a critical art.

aqui se desenvolve, uma análise com ênfase maior na parte musical, tendo a visual e poética como auxiliar e instrumento de “ancoragem” (PENN, 2002, p. 322).

A discussão aqui apresentada dialoga com a discografia da música popular brasileira da década de 1970, quando a música de Elomar é descoberta por intérpretes de maior circulação na indústria fonográfica, como Fagner e Elba Ramalho, até nossa época, em que suas canções estão registradas em partitura, e as interpretações se dividem em dois grupos: aquelas que buscam recriar sonoridades e intenções; e aquelas que buscam uma “fidelidade” ao “texto musical” apresentado pelo compositor, no sentido colocado por Agawu. O “texto musical” apresentado pelo compositor trata-se do primeiro registro em gravação realizado por ele. Será chamado de “texto gênese” ou “gravação gênese”.

O fato de iniciar a pesquisa como “cúmplice” e intérprete da música de Elomar, e o fato de ter vários amigos também “cúmplices” institui um paradoxo. Este está no fato de ser quase um *insider*, no sentido de que estou sempre em contato com os admiradores de Elomar, e ser também considerado por eles um intérprete de sua “obra” <sup>6</sup>. Isso proporciona uma intimidade com os significados que essas pessoas dão à música, mas esbarra também em uma quádrupla responsabilidade: a) com relação à academia, no sentido de construir um texto fundamentado com rigor; b) com relação ao público, no sentido de construir um texto que possa também ser discutido (e analisado) por pessoas que procuram apenas informações sobre Elomar; c) com relação ao próprio Elomar, no sentido de não ferir sua integridade moral e artística; d) com relação à produção, no sentido de dar uma maior visibilidade à música do cantor.

O trabalho de campo envolveu diversas situações: a) Contatos diretos, formais ou informais, com o artista. b) Contato pessoal com artistas relacionados ao trabalho de Elomar, ou aos trabalhos analisados aqui (João Omar, Orlando Celino, Antonio Madureira, Jaques Morelenbaum) e contato virtual (através de redes sociais) com “cúmplices” (admiradores do artista); c) Contato pessoal ou virtual com outros pesquisadores da obra de Elomar: Rita de Cássia Mendes Pereira, Glória Lemos de Ledezma, Eduardo Bastos, Hudson Lacerda, Darcília Simões, Eduardo de Carvalho Ribeiro. d) Pesquisa participante, comparecendo a

---

<sup>6</sup> Em Recife, no ano de 2012, poucos minutos antes da apresentação do concerto ELOMAR E JOÃO OMAR ENSAIANDO O RIACHÃO DO GADO *BRABO*, tive a oportunidade de mostrar para Elomar como eu estava tocando uma de suas músicas, através das partituras do CANCELEIRO. Iniciou-se o concerto, que contava com um espectador famoso: Ariano Suassuna. No final do concerto, quando Elomar anunciava a última música, Ariano levantou-se enfaticamente e pediu: “Toca ‘O violeiro’!”. Coincidentemente, era a mesma música que eu havia tocado para Elomar no camarim. Este pediu desculpas a Suassuna, dizendo que iria esquecer-se da letra, mas um rapazinho, estudante de música, ia cantá-la. Chamou-me ao palco. Nervoso, cantei a canção, aplaudido com entusiasmo pelo público. As pessoas que presenciaram o momento, quando me encontram, lembram-se dele com alegria.

apresentações suas ou de músicos parceiros seus (*Xangai*, João Omar, Vital Farias, Heraldo do Monte e Jaques Morelenbaum), e também prática cotidiana para o aprendizado de parte significativa do CANCIONEIRO a partir das partituras, o que me ajudou muito a entender a maneira como funciona a música de Elomar e também a testar a funcionalidade e limitações do trabalho registrado na coletânea de partituras.

Além do trabalho de campo, a coleta de dados incluiu: a) pesquisa sonoro-documental de entrevistas em áudio, em acervos virtuais, de Elomar e artistas relacionados ao seu trabalho (MARQUES; MARQUES, *circa* 1980; MELLO, *circa* 1980; *circa* 1981); b) pesquisa discográfica, com discos de vinil (LPs), CDs e DVDs; c) pesquisa documental, obtendo fotocópias de matérias de jornal no Museu Regional de Vitória da Conquista e em acervos digitais: O Estado de São Paulo e blogs cujos administradores gentilmente dispõem de cópias digitais de seus acervos de revistas – blogs Velhidade e Assim de recortes; e também imagens, através de acervos pessoais de colegas em redes sociais virtuais.

### 1.1.2. Revisão de literatura

A literatura prévia sobre Elomar é rica principalmente no campo dos estudos linguísticos e de literatura comparada. Os textos de suas canções, óperas e antífonas são, em sua quase maioria, escritas aproveitando-se de expressões do dialeto utilizado pelas pessoas de sua região geográfica: o sertão; e também expressões arcaicas, medievais da língua portuguesa, vindas de sua pesquisa pessoal. Existem algumas dezenas de trabalhos acadêmicos que estudaram a riqueza da sua poesia. Além disso, há estudos sobre a música de Elomar na antropologia, nas artes cênicas e na musicologia.

Na área da linguística, significativo é o trabalho organizado por Darcília Simões, **Língua e estilo de Elomar**, que tem como um dos fios condutores a reflexão sobre o ensino da língua portuguesa no Brasil. A autora afirma a importância dos estudantes dominarem bem tanto a norma culta da língua quanto as variantes populares regionais, para “conhecer com mais abrangência a cultura de seu povo, o perfil de sua gente, de sua nação” (SIMÕES, 2006, p. 12). Para isso, é necessário reformular a maneira de ensinar o português, trazendo para a sala de aula atividades com textos representativos da multiplicidade da cultura nacional. Simões destaca a importância da poesia de Elomar, em sua riqueza das apropriações e recriações de regionalismos e arcaísmos da língua portuguesa. A autora apresenta um acervo substancial das letras de canções e árias de ópera do compositor, todas acompanhadas de glossário explicativo das expressões, classificadas em arcaísmos ou regionalismos. Outros trabalhos na

linguística são os estudos de Agameton Justino (2003) e Luiz Karol (2004), além dos pioneiros estudos de Jerusa Pires Ferreira (1983, 2001) e o casal Ernani Maurilio e Adeline Renault (MAURILIO, 1979; MAURILIO; RENAULT, 1981, 1984). Estes três últimos realizaram, antes de Simões e seus colegas, glossários e notas-estudo sobre as letras das canções de Elomar, sendo esses trabalhos impressos nos encartes dos discos.

Digno de destaque é o livro de Simone Guerreiro, **Tramas do sagrado: a poética do sertão de Elomar**. O fio condutor é investigar a noção de Sagrado, como discutido pelo estudioso Rudolf Otto. O conceito norteia a análise de Simone das letras de canções de Elomar. E coloca-o como “poeta em tempo indigente”, um homem inadequado em uma época de massificação e violência midiática. “Eu costumo dizer que saltei na estação errada”, disse, em depoimento à autora (GUERREIRO, 2007, p. 304).

Essa sua fuga da realidade da civilização é estudada em uma pesquisa antropológica, **Peregrinos do sertão profundo**, de André-Kees de Moraes Schouten. O autor analisa a intenção do compositor em comunicar a experiência de vida do sertão para o público da cidade grande, através de suas gravações e apresentações musicais, trazendo à vida agitada da metrópole uma “nostalgia” da vida rural, principalmente evocando épocas em que o homem convivia mais próximo aos animais e às plantas, temendo as assombrações e aprendendo com as histórias fantásticas (SCHOUTEN, 2010, p. 83).

Na área das artes cênicas, Eduardo Bastos (2007, 2014) situa Elomar como pólo de uma vertente poético-musical que envolveu Dercio Marques e *Xangai*, entre outros cantores que, desde os anos 70, buscam uma postura artística que tem como forte referência imaginária a antiga tradição dos poetas-trovadores da Idade Média, cujos traços são associados frequentemente aos cantadores nordestinos, principalmente por jornalistas e críticos. O trabalho de Bastos se aproxima dos estudos da performance cênica, ao analisar detalhes da apresentação em palco dos três cantores, tais como gestos e expressões faciais. Esses detalhes teriam uma grande importância no efeito final das canções.

Na área da musicologia, trabalho pioneiro é **Variações motivicas como princípio formativo**, de João Omar de Carvalho Mello (2002), que realiza uma análise da peça ‘Dança de ferrão’, trecho da ópera **O Retirante**, de Elomar, da qual traça um perfil a partir de duas teorias: a do “motivo” e da “frase” de Arnold Schönberg (1874-1951); e da “formatividade”, de Luigi Pareyson (1918-1991). O pesquisador demonstra como, mesmo intuitivamente, Elomar cria uma peça musical que se encaixa nessas ideias (CARVALHO MELLO, 2002, p. 2-3). Intuitivamente porque a maior parte de sua formação veio através de sua pesquisa autônoma, sem o contato formal com a academia musical (CARVALHO MELLO, 2002, anexo 1, p. 7).

Outro trabalho musicológico sobre Elomar é **Os gêneros do discurso na obra operística de Elomar Figueira Mello**, de Eduardo de Carvalho Ribeiro (2011). O autor parte inicialmente da ideia de música como linguagem, associando a abordagem linguística de Mikhail Bakhtin dos gêneros do discurso, à teoria dos tópicos musicais de Leonard G. Ratner, para investigar a lógica da música de Elomar, partindo da análise de uma cena vinda também da ópera **O Retirante**. Na concepção bakhtiniana, toda linguagem humana é ligada à ação cotidiana. Para Ratner, a criação de formas musicais tradicionais está ligada intimamente também à ação cotidiana do homem, e a análise da cena de ópera confirma essas teorias, partindo de aspectos da vida do personagem, de sua situação social, do momento pelo qual está passando. Enfim, trata-se de um processo em que são valorizados aspectos subjetivos da análise: o pesquisador coloca aquilo que deduz, muitas vezes dando a sua própria interpretação das sequências de notas musicais, ritmos e harmonias utilizados. No entanto, essas opiniões não são colocadas por mera dedução. São construídas a partir do conhecimento que o pesquisador tem do estilo do compositor, das formas musicais tradicionais e das formas musicais mais comuns na obra do compositor, além de sua situação de vida. Por isso, Ribeiro nos traz uma visão abrangente da formação musical de Elomar, que envolve elementos tradicionais do sertão e da cultura musical em geral.

O lado inusitado da construção harmônica no CANCEIONEIRO de Elomar é investigado por Hudson Lacerda (2013). Sua dissertação se vale de recursos tecnológicos avançados, como programas de computador. O autor identifica a utilização mesclada de recursos do modalismo e do tonalismo que resulta em “surpresas” harmônicas no CANCEIONEIRO de Elomar. Lacerda possui um conhecimento prático incomum dessa música, pois é também um dos responsáveis por sua edição em partitura.

### 1.1.3. “*Vamo logo mão a obra*” – estrutura da dissertação

A dissertação está dividida em quatro capítulos. O primeiro busca aproximar o leitor da figura de Elomar, procurando, através de três características bastante gerais, trazer uma pequena definição sobre quem é a pessoa que compôs a música que estaremos analisando no decorrer desta dissertação. O capítulo se divide então em torno dessas três características – localizações geográficas: no sertão, a inspiração e o refúgio; intimidade artística e exposição da imagem; e a *malungagem*: amizades e parcerias.

Os capítulos 2, 3 e 4 compreendem a análise do *corpus* selecionado. O capítulo 2 trata da canção ‘O violeiro’, e fixa quatro características artísticas e sonoras da obra de Elomar: a)

a relação com a arte da cantoria, b) o trabalho sobre as sonoridades “típicas” do Nordeste, c) o estilo pessoal de execução violonística, sintetizando o violão de concerto e a música dos ponteados de viola, d) música de fronteiras, com relação a gênero musical – popular ou “de concerto”, opções de sonoridade instrumental. A ideia de fronteiras integra também uma noção geográfica.

O capítulo 3 contempla as canções ‘*Cantiga de amigo*’ e ‘*O pedido*’, apresentando três aspectos, o último deles contextual: a) a relação do compositor com a arte e a literatura medievais, b) uma continuação do aspecto “música de fronteiras”, através da discussão da relação ópera-canção na obra de Elomar, c) a importância do encontro com os irmãos Dercio e Doroty Marques para o incentivo aos registros fonográficos da obra do compositor.

O capítulo 4 apresenta uma discussão mais aprofundada sobre representações “típicas” da estética artística da seca e do êxodo rural. Contemplamos as canções ‘*Curvas do rio*’ e ‘*Imbuzêro*’. São três tópicos: a) como Elomar alia essa representação musical “típica” da seca à sua imaginação sobre a música antiga (medieval- renascentista), na análise de ‘*Curvas do rio*’, b) contextualmente, esta análise apresenta a relação semiológica entre o aspecto musical da canção de Elomar e a pintura representativa da seca (no caso, a pintura que ilustra o disco que contém a canção, c) o imaginário trabalhado por Elomar com relação ao êxodo rural. A canção ‘*Imbuzêro*’ faz parte deste último tópico. Além disso, trago à análise também o registro de um momento único de diálogo entre Elomar e a música armorial pernambucana, na gravação de ‘*Imbuzêro*’ pela cantora Doroty Marques, acompanhada pelo Quinteto Armorial.

## 2. “Quem é esse peregrino que caminha sem parar?”<sup>7</sup> Aproximação a Elomar

### 2.1. Cartografia de Elomar: no sertão, a inspiração e o refúgio

Elomar Figueira Mello nasceu no interior da Bahia, em 1937, na Fazenda Boa Vista, cidade de Vitória da Conquista (FIG. 1), localizada na região sudoeste da Bahia, próxima à fronteira com o estado de Minas Gerais e a Chapada Diamantina<sup>8</sup>. Não bastasse a distância entre Vitória da Conquista e Salvador, a geografia de vida de Elomar é composta de três lugares cada vez mais afastados dos centros urbanos. O primeiro desses pontos é a fazenda Casa dos Carneiros, a 20 km da cidade de Vitória da Conquista, localizada no povoado de Gameleira, distrito de Iguá. Lá ele possui uma criação de animais. Recentemente, inaugurou uma fundação cultural, a fundação Casa dos Carneiros, e dois teatros, o *Domus Operae*, específico para representação de suas composições dramáticas, e a Escola lírica mineira, para apresentações ligadas ao seu CANCIONEIRO.



FIGURA 1 – Foto da década de 80, mostrando a fazenda Boa Vista. No círculo, a sede da fazenda, onde nasceu Elomar. Na seta, a residência da avó paterna do cantor.

Fonte: Arquivo Público de Vitória da Conquista.

<sup>7</sup> Verso da canção ‘Menestrel das Alagoas’, de Milton Nascimento e Fernando Brant.

<sup>8</sup> Distância da capital Salvador: em linha reta, 329 km; de condução, 517 km. 7 horas de viagem por estrada; por avião, uma hora. Todas as informações sobre distâncias foram obtidas em <<http://br.distanciacidades.com/>>; as informações sobre trajetos foram obtidas no *google maps*. Acesso em 19 fev. 2015.



A obra artística de Elomar é desenvolvida inspirada nessa geografia e nas pessoas que nela habitam – a região com vegetação de caatinga – os catingueiros, que possuem pronúncia bastante própria da língua portuguesa. Elomar convive com essas pessoas desde menino, ouvindo seus ensinamentos, suas histórias, seu modo de falar. O trabalho sobre a linguagem e as histórias catingueiras está espalhada por todo o Cancioneiro, e condensada no romance **Sertanílias** (MELLO, 2008), no qual Elomar utiliza a antiga forma e o espírito do romance de cavalaria. O protagonista, Sertano, é um sertanejo de formação humanista abrangente, que utiliza com a mesma desenvoltura o idioma culto (ou “castiço”, como gosta de dizer o cantor *Xangai*) e o idioma catingueiro, além do latim e outras línguas. Em suas aventuras pelo sertão, ele conta com a companhia de um grupo de catingueiros, que antes eram bandidos, mas, após serem derrotados pela sabedoria de Sertano, tornam-se seus aliados. É com esses personagens que a fala catingueira é mais trabalhada no decorrer da história. Inclusive a escrita das palavras é modificada por Elomar, para trazer o tom da fala típica do sertanejo. Um pequeno exemplo é colocado a seguir. Em certa altura da jornada, Cilistrino (um dos membros do grupo) pergunta a Sertano:

CILISTRINO: “Meu patrãozin, o qui é um just?” SERTANO: “Por que quer saber?” C: “Pru qui is’ mim dêxa muint’ pertubado.” S: “É todo aquele que se apresenta perfeito diante de Deus” C: “Maiso, se um home fazê as coisa boa na vida êl’ intonce é um just’?” S: “Pode ser que sim, talvez não.” C: “Ieu, essa coisa rûña a qui o Sîôro vê aqui agora, já tivo purnidade de cûiessê uns bom home bom nesse mundão, os quali intonce dev sê just’!” S: “Verbi grattia?” C: “Son tants’ quinté já pirdi as conta, sem’ qui o sîôro mêmro é um dêlos” (MELLO, 2008, p. 144)<sup>9</sup>.

O sertão é o espaço geográfico da vivência apresentada na obra de Elomar, e é também seu refúgio. A cidade é frequentada por ele apenas como um lugar para comunicar essa obra, um lugar para expandir sua divulgação. Como ele mesmo diz: infelizmente, é apenas nas grandes cidades do litoral onde existem grandes teatros, orquestras, corais. De maneira diferente de praticamente todos os seus colegas nordestinos de geração que alcançaram um grau de notoriedade no “Sul Maravilha”, Elomar não fixou residência em São Paulo ou no Rio de Janeiro. Sua ida às metrópoles é sempre esporádica, para mostrar e fazer registros de sua

<sup>9</sup> Tradução para o idioma “castiço” – CILISTRINO: “Meu patrãozinho, o que é um justo?” SERTANO: “Por que quer saber?” C: “Porque isso me deixa muito perturbado.” S: “É todo aquele que se apresenta perfeito diante de Deus.” C: “Mas, se um homem fizer coisas boas na vida, ele então é um justo?” S: “Pode ser que sim, talvez não.” C: “Eu, essa coisa ruim que o Sr. Vê aqui agora, já tive a oportunidade de conhecer uns bons homens bons nesse mundão, os quais então devem ser justos!” S: “*Verbi gratia?* [Por exemplo?]” C: “São tantos que até já perdi as contas, sendo que o Sr. Mesmo é um deles.”

obra <sup>10</sup>. Sua visita mais recente a São Paulo foi realizada em 18 e 19 de julho de 2015, na inauguração da exposição OCUPAÇÃO ELOMAR <sup>11</sup>. Nesses dois dias, Elomar realizou, ao lado de seu filho João Omar e do violeiro pernambucano Heraldo do Monte, o concerto DA CARANTONHA *MILI LÉGUA A CAMINHÁ* <sup>12</sup>. O concerto teve participação especial da filha de João Omar, a violoncelista Gabriela Mello, e do violonista e violeiro Chico Saraiva. A exposição representa um marco na carreira de Elomar, pois traz ao público um pouco do acervo do artista, que está sendo constituído na fundação Casa dos Carneiros.

## 2.2. Intimidade artística e exposição da imagem

Soma-se a isso a insistência em não querer sua imagem registrada pelo público de suas apresentações. Nas ocasiões em que estive em apresentações suas no Recife e em São Luiz do Maranhão, vi-o demonstrar indisposição com pessoas que tiravam fotos da apresentação. “Isso me desconcentra!”, disse no concerto de 2013 em Recife, ao microfone. “Por favor, não repita; já foi dado o aviso!”. No entanto, ao final da apresentação, recebia uma fila enorme de pessoas, dedicando atenção a cada uma delas. Alguns se demoravam ouvindo suas histórias. Um amigo, após uma dessas ocasiões, me disse: “Dei um abraço forte nele. Ele não deixa a gente tirar foto, mas o abraço ficou registrado pra sempre!”.

O concerto DA CARANTONHA *MILI LÉGUA A CAMINHÁ* e a OCUPAÇÃO ELOMAR foram também um momento de testemunhar essa atitude. Na ocupação, não há uma seção sistemática de retratos do artista. Ele é retratado apenas nas pinturas em guache do artista baiano Juraci Dórea, retratando aspectos do imaginário do compositor, realizadas especialmente para a exposição. Há fotos de seus animais e paisagens de suas fazendas, pinturas e partituras manuscritas, e uma seção onde o público pode escutar os registros sonoros de sua obra, com um toca-discos e um toca-fitas. Há também um local onde, através de um fone de ouvido, pode-se ouvir o cantor falando sobre o antigo canto dos vaqueiros, o aboio – usado na lida com o gado – e cantando algumas melodias dessa espécie. No concerto,

<sup>10</sup> A gravação dos LPs **Das barrancas do Rio Gavião** (MELLO, 1973) e **Na quadrada das águas perdidas** (MELLO, 1979), em Salvador (BA); do LP **Cartas catingueiras** (MELLO, 1983), em São Paulo; e a gravação do DVD **Auto da catingueira** (MELLO, 2011), em Belo Horizonte (MG).

<sup>11</sup> O projeto OCUPAÇÃO foi criado pelo Instituto Itaú Cultural. Consiste em exposições sobre vida e obra de diversos artistas brasileiros, além de incentivar a constituição de acervos documentais e artísticos. Elomar integra a 25ª edição das ocupações. Endereço eletrônico: <<http://goo.gl/PuRi0V>>.

<sup>12</sup> “Da Carantonha mil léguas a caminhar”. A Carantonha é uma serra evocada frequentemente nas canções de Elomar, e representa um marco geográfico – seria um portal para os confins do sertão, ou para o “sertão profundo”. Este tema é mais aprofundado na discussão do capítulo 4. “Da Carantonha *mili légua a caminhá*” é o primeiro verso da canção ‘Na quadrada das águas perdidas’.

não era permitido fotografar ou filmar. O aviso foi dado nos dois dias, pela produção. Nem mesmo para o instituto que promoveu o concerto, era possível registrar. Apenas a produção de Elomar gravou, para integrar o acervo da Casa dos Carneiros. Apesar disso, ou talvez até por isso mesmo, o público de quase 800 pessoas buscava aproveitar ao máximo a experiência, reagindo com entusiasmo às músicas apresentadas. Pessoas acostumadas a tudo registrar, filmar e fotografar, calava seus aparelhos eletrônicos para prestar atenção à música.

Essas duas atitudes – a raridade de suas aparições urbanas e a negação da massificação da sua imagem – trazem uma mensagem para uma época de possibilidades de tecnologias de registro cada vez mais acessíveis: a importância de um contato mais intenso, mais atento às pessoas, mais íntimo. E também da importância de se buscar a pessoa real, o artista em carne e osso. O grupo de “cúmplices” de Recife com o qual convivo é um exemplo de como essa busca pelo homem Elomar pode tornar-se intensa, levar muito investimento de tempo e dinheiro, e estreitar laços de amizade. O final de 2013 trouxe um exemplo. Em pleno feriado de Natal, estivemos juntos às 8h da manhã na frente do teatro onde Elomar apresentou seu concerto ELOMAR CANCIONEIRO, para garantir os ingressos da apresentação, que começariam a ser vendidos ao meio-dia.

### **2.3. *Malungagem*: amizades e parcerias no artesanato das cantigas**

Alia-se à noção de “intimidade” a noção de “trabalho artesanal” de seus discos. De dezesseis títulos lançados até hoje, contando aqui também com a faixa incluída no LP **Sertânia**, de Ernst Widmer, de 1983, metade deles traz obras de artistas plásticos em suas capas. São eles os baianos Orlando Celino (Vitória da Conquista, 1956), Juraci Dórea (Feira de Santana, 1944), Augusto Jatobá (Campo Formoso, 1946) e Chico Liberato (Salvador, 1936). Os discos são mais conceituais do que comerciais, buscando uma mensagem que vai além da canção, trazendo ao ouvinte uma experiência estética que abrange também o visual. A ideia de trabalho artesanal se estende das capas para os encartes e tipos de letra utilizados na diagramação. Em seus discos de 1979 e 1992, o título do disco e o nome do artista são “assinados à mão” pelo próprio Elomar (ou seja, ao invés de utilizar de tipos de letra convencionais, a matriz de *layout* de impressão da capa trazia um tipo de letra manuscrita). No LP de 1979, há um texto na capa interna, escrito “à mão” também por Elomar.

Com os quatro artistas plásticos acima citados, Elomar possui uma parceria duradoura. Surge aqui outro traço marcante da personalidade artística de Elomar: o laço de amizade que

se firma entre ele e vários de seus colaboradores <sup>13</sup>. Orlando Celino é o único artista autorizado a utilizar a imagem do cantor em suas pinturas e obras de arte. Juraci Dórea realizou ilustrações para a OCUPAÇÃO ELOMAR em São Paulo, em 2015. Chico Liberato realizou em 1984 o filme de animação **Boi Aruá** <sup>14</sup>, que tem como fio condutor a história contada na ‘Cantiga do Boi *Incantado*’ de Elomar. Além desta cantiga, o filme conta com trilha sonora do maestro suíço radicado na Bahia Ernst Widmer (**Sertânia, sinfonia do sertão**). Augusto Jatobá, além de artista plástico, é músico, e é proprietário da gravadora independente Estúdio de Invenções, que lançou discos de Elomar e *Xangai* (AVELINO, 1981; MELLO, 1988).

As parcerias de Elomar se estendem para historiadores e professores de literatura. Simone Guerreiro, Jerusa Pires Ferreira, Ernani Maurílio e sua companheira Adeline Renault realizaram pesquisas com a obra de Elomar e em muitos momentos atuaram também como colaboradores do seu trabalho. Jerusa, Ernani e Adeline escreveram comentários e glossários sobre as obras do cantor, que estão incluídos nos encartes de seus discos **Na quadrada das águas perdidas** (MAURILIO, 1979), **Fantasia leiga para um rio seco e Auto da catingueira** (MAURILIO; RENAULT, 1981, 1984) e **Cartas catingueiras** (PIRES FERREIRA, 1983). Simone participou da equipe da realização da coletânea **Cancioneiro** (GUERREIRO, 2008), fixando o texto “definitivo” das letras das canções (Caderno ‘Notas & letras’).

De grande importância são também os parceiros musicais de Elomar. Embora, em todas as canções reunidas no CANCIONEIRO, sejam de sua responsabilidade a autoria, letra, música e arranjo para o violão, seu trabalho em palco e em gravação nunca foi solitário. Como poderá ser observado no decorrer de todo este trabalho, vários são os álbuns e espetáculos que o artista divide outros músicos. Das antigas cantorias ao lado de *Xangai*, Dércio e Doroty Marques e Diana Pequeno, nos anos de 1970 e 1980, até o recente espetáculo ELOMAR CANCIONEIRO, de 2013, que conta com sete músicos em palco, sua música está sempre apresentando ao público novos intérpretes e também compositores. É comum observar como os admiradores reconhecem e admiram também o trabalho dos colaboradores de Elomar.

<sup>13</sup> O artista se refere a seus admiradores, amigos e parceiros com a expressão *malungo*, gíria de origem africana, que significa “companheiro”, “amigo”. Por extensão, *malungagem* significa companheirismo, amizade. *Malungo* é a forma pela qual inclusive os “cúmplices”, os admiradores do artista, se tratam entre si.

<sup>14</sup> A história do filme **Boi Aruá** tem como fio condutor a história popularizada em romances de cordel como **O Boi Misterioso**, do paraibano Leandro Gomes de Barros (1865-1918). Segundo essa história, haveria no sertão um boi com habilidades mágicas, que teria “parte com o Cão [o Diabo]”, como diria Elomar. Nenhum vaqueiro tinha coragem ou habilidades suficientes para pegar (capturar) esse boi. A cantiga de Elomar e o filme de Liberato mostram um vaqueiro que se destaca dentre seus colegas, tentando a todo custo superar essas limitações. O filme está disponível no endereço: <<https://goo.gl/AtsrK2>>. Acesso em 25 jul. 2015.

A obra de Elomar, ao despertar sonhos e nutrir um imaginário coletivo, adquire ares de mito. Isso pode ser notado nos inúmeros depoimentos sobre sua música, fartos nos grupos virtuais que frequentamos desde o início desta pesquisa. Os “cúmplices” (como o próprio artista prefere referir-se a seus admiradores) gostam de escrever nesses grupos virtuais sobre sua experiência com a música de Elomar <sup>15</sup>, e seu sentimento de admiração pelo cantor, muitas vezes se valendo das criações do músico como inspiração poética:

Ele, o elo, Elomar é o príncipe herdeiro do trono de Rei Davi na “patra caatinguêra” [pátria da caatinga], um mundo repleto de malungos, sem súditos, mas cheio de cúmplices... [...] Se diz prisioneiro, mas não passa de um tropeiro que apeou no sertão para alforriar as almas dos que buscam salvação... Vida longa a Elomar!... (Depoimento de Arlindo Matos em grupo virtual, 29 de abril de 2015).

A referência ao Rei Davi remete à ária ‘*Patra vea do Sertão*’ [Pátria velha do Sertão], trecho da ópera **A carta** (o trecho foi registrado no disco **Árias sertânicas** – MELLO, 1992). Na ária, o compositor compara o sertão brasileiro aos “campos de sequidão” da Terra Santa, em Israel, no Continente Asiático. Outras palavras, como “prisioneiro”, “tropeiro” e “alforria” remetem também a temas de canções de Elomar, respectivamente, ‘O cavaleiro da torre’, ‘*Puluxias*’ [Apologias] e ‘O violeiro’.

O cúmplice cujo depoimento é destacado ressalta um aspecto importante da obra de Elomar, que permeia todo o seu fazer poético-musical: o aspecto religioso. Apesar de formação luterana – segundo o compositor, muito da sua base musical veio da convivência com os hinos da igreja batista durante a infância (BASTOS, 2007, p. 161), sua mensagem cristã não é recebida pelos cúmplices como algo doutrinário – é apreciada pelas pessoas que fazem parte dos grupos físicos e virtuais que investiguei, independente das crenças pessoais. Nas reuniões dessas pessoas, pelo menos as que frequentei, o que menos se falava era sobre “religião”. Talvez o sentimento maior comunicado em canções como ‘A meu Deus um canto novo’ e ‘Campo branco’, no disco **Na quadrada das águas perdidas** (MELLO, 1979) seja o da “religiosidade”, algo que ultrapassa a doutrina e enfrenta a questão da ética das relações humanas, e da relação entre homem e natureza.

---

<sup>15</sup> Através de grupo oficial, a produção divulga todos os eventos do artista, dezenas de pessoas compartilham ideias (e polêmicas), e pesquisadores mostram gravações raras das suas músicas.

## 2.4. Mercado musical e raízes culturais

A atitude independente de Elomar com relação à indústria do entretenimento e do disco, pode ser identificada na leitura de dois textos: a nota da contracapa de seu primeiro LP, de 1973, escrito pelo maestro baiano Carlos Lacerda<sup>16</sup>; e um depoimento do próprio Elomar, na época do lançamento do disco. O cantor fala que seu disco é “uma pequena contribuição à cultura brasileira. Não é uma música comercial, para consumo, mas um trabalho artístico, cultural, vinculado ao ambiente, de profundas raízes históricas” (*apud* ARAÚJO, 2013, p. 188). O pianista baiano corrobora a afirmação, ao dizer: “A inspiração, a mesma que de Deus recebeu Bach, Machaut, Ravel e outros, Elomar também recebe. [...] E não tem de explicar coisa alguma. As ‘raízes’ estão no Jardim Botânico, se alguém quer saber” (Contracapa de MELLO, 1973).

Os dois depoimentos mostram o compromisso assumido por Elomar com a história, com sua própria situação como um *elo*, ao mesmo tempo em que, quando cria, não se preocupa extensivamente com essa corrente da qual é um dos nós – nem por ela é preso, diria em outras palavras Carlos Lacerda. Mas ao mesmo tempo, este coloca exemplos de artistas que, assim como a de Elomar, configuram-se como músicos de fronteira entre correntes musicais de seu tempo: a obra de Guillaume de Machaut (1300-1377) situa-se na corrente estética estudada como *ars nova*, que situa-se na transição entre as músicas da Idade Média e da Renascença; o trabalho de Johann Sebastian Bach (1685-1750) floresce no período final do barroco e começo do classicismo – alguns historiadores utilizam inclusive sua data de morte para marcar o começo do período do Classicismo na música; as criações de Maurice Ravel (1875-1937) situam-se na transição entre o romantismo tardio e a corrente estética do neoclassicismo musical do século XX.

Como veremos a fundo a seguir, o trabalho de Elomar pode ser também considerado uma arte de fronteira – a relação entre o violão erudito e a viola caipira, canção popular e canção artística de câmara, música de comunicação oral e música escrita, idioma catingueiro e português castiço, são alguns desses aspectos. Vale salientar que essa característica fronteiriça não é incomum na música brasileira. Pode ser observado na trajetória de músicos tão diversos como Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Radamés Gnattali e Guerra-Peixe, que tiveram suas trajetórias marcadas pelo contato com a música artística de concerto e com a música popular mais atual de seu tempo. Elomar, assim como esses exemplos, iniciou seu contato com a música através dos cantadores e tocadores de viola de sua região, para depois dedicar-se ao violão de concerto, tendo incursões pela seresta e pelo tango, para depois tornar-se compositor de óperas e canções de temática sertaneja.

---

<sup>16</sup> Carlos Lacerda (1934-1979) foi um pianista, compositor e maestro baiano, figura influente da cena radiofônica e dos primeiros momentos da televisão na Bahia, nos anos 60 e 70.

### 3. No *cantori primêro*<sup>17</sup>, tradição e *mudernage*: um músico de fronteiras

#### 3.1. *Dinhêro*, não

Em 1979, Caetano Veloso lançou o LP **Cinema transcendental**, uma série de contemplações do tempo, da história humana, da beleza, e do simples prazer de compor e cantar. Entre as canções do disco, está ‘Beleza pura’, onde o poeta descreve as belezas de mulheres e homens de Salvador. A canção é construída sobre o ritmo do *ijexá*, típico dos afoxés da Bahia, como os Filhos de Gandhi. Tem uma forma de canto responsorial, alternando sempre entre a voz solista e um coro, que responde com “Beleza pura”. O poeta começa a canção opondo aquilo que não lhe desperta interesse: “Não me amarra dinheiro, não / mas formosura”. 32 anos mais tarde, em 9 de outubro de 2011 (Caderno B6), no jornal A Tarde (VELOSO, 2011 – ANEXO C, p.165), ele declara que essas duas palavras “dinheiro, não”, foram inspiradas em uma canção de Elomar, cujo refrão diz que só três coisas lhe interessam (ou lhe “amarram”, diria Caetano) nesse mundo: a viola, a liberdade (alforria) e o amor, traçando uma oposição: “Viola, *furria*, *amô*, *dinhêro* não”. Era um personagem, encarnado por Elomar na época, e que hoje persiste: ‘O violeiro’:

Vou cantá no cantori primêro  
As coisa lá da mña mudernage  
Qui mi fizeram errante e violêro  
Eu falo sero e num é vadiage  
E pra você qui agora está mi ôvino  
Juro intê pelo Santo Minino  
Vige Maria qui ôve o qui eu digo  
Si fô mintira me manda o castigo

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

Cantado di trovas e martelo  
De gabinete, ligêra e moirão  
Ai cantadô já curri o mundo intêro  
Já intê cantei nas portas de um castelo  
De um rei qui se chamava de João  
Pode acreditá meu companhêro  
Dispois de tê cantado o dia intêro  
O rei me disse fica eu disse não

<sup>17</sup> *Cantori*, pronunciado *canturí*, é sinônimo de “cantoria”, “canto”, “cantiga”. Então: “Nesta primeira cantiga”.

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

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

Pispiano tudo do começo  
 Eu vô mostrá como faz um pachola  
 Qui inforca o pescoço da viola  
 Rivira toda a moda pelo avesso  
 E sem arrepará se é noite ou dia  
 Vai longe cantá o bem da furria  
 Sem um tustão na cuia o cantadô  
 Canta inté morrê o bem do amô.

Texto fixado por Simone Guerreiro (Caderno Notas & Letras, de ELOMAR: CANCIONEIRO, 2008).

Na matéria do jornal, Caetano testemunha que conheceu Elomar, e sua canção, através do amigo Roberto Santana, que foi produtor do primeiro LP do cantor de Vitória da Conquista, **Das barrancas do Rio Gavião** (MELLO, 1973), que tem 'O violeiro' como faixa de abertura (FIG. 3). Dentro da discografia de Elomar e de outros artistas, essa canção tem várias gravações. Seja em discos de vinil e CDs, seja em vídeos caseiros compartilhados na internet por músicos amadores ou profissionais, é possível encontrar mais de uma dezena de interpretações. Na verdade, **Das barrancas**<sup>18</sup> traz o segundo registro da canção. O primeiro surgiu em 1967, quando foi lançada pelo compositor em compacto simples de vinil<sup>19</sup>, que continha no lado A 'O violeiro' e no B a 'Canção da Catingueira' (FIG. 4, APÊNDICE E, disco 3, faixas 1 e 2). A gravação que veio a ter difusão maior foi sem dúvidas a que surgiu em 1973, lançada por uma grande gravadora.

<sup>18</sup> Barranca: também chamada ravina, escarpa ou barranco, trata-se de um produto da erosão pela ação de córregos e enxurradas. Espécie de desfiladeiro, precipício.

<sup>19</sup> Disco de vinil com duas faixas, uma em cada lado. Diferente do *long play* (LP), que possui "longa duração", com mais de 10 faixas, e do compacto duplo, que traz em cada lado duas faixas.

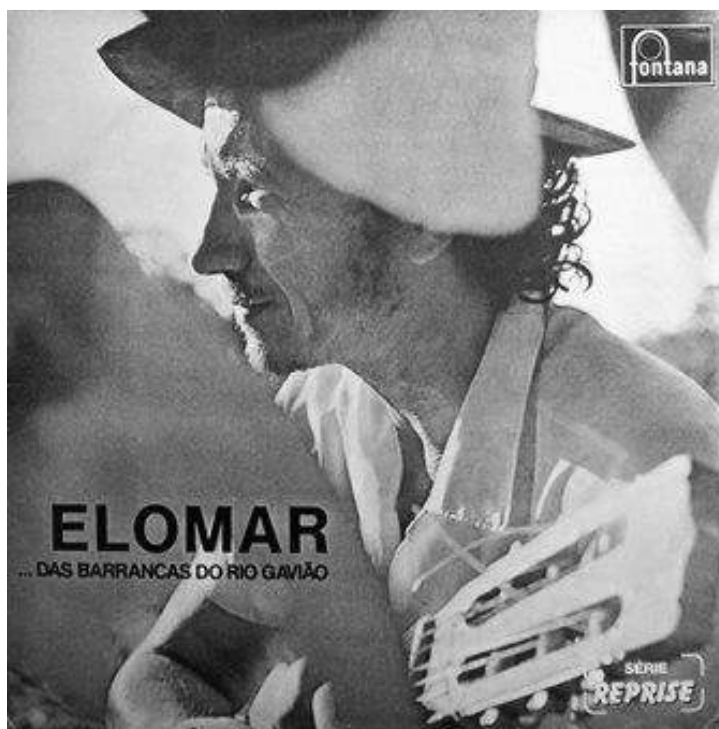


FIGURA 3 – Capa do disco **Das barrancas do Rio Gavião** (1973).  
Foto: Silvio Robatto.



FIGURA 4 – Compacto simples lançado por Elomar  
(Independente, 1967).

Nos dois discos, a interpretação é musicalmente bastante similar: o acompanhamento violonístico e o andamento são praticamente os mesmos. Até hoje Elomar toca em suas apresentações a canção desse jeito, com a diferença de que ele vem usando o capotraste (ver glossário) no braço do violão para subir o tom da música, ora na 2ª casa, ora na 3ª casa do violão Si menor para Dó# menor (ver registros de 1980, 1987 e 1994) e Ré menor (registros

de 1988, 1989) (exemplo sonoro 1). A questão da tonalidade da música merece menção porque impõe dificuldades para a capacidade vocal do cantor. Na mesma matéria de jornal, Caetano confessa que sempre teve muita vontade de cantar ‘O violeiro’, mas nunca se atreveu a fazer isso porque sua voz não alcança o  $Mi_2$ , extremamente grave para uma voz masculina, fazendo parte da gama de sons emitidos pelo tipo vocal *baixo*. Esse  $Mi_2$  se encontra justamente no começo do refrão (sílabas destacadas): “*Apois pra o cantadô e violêro...*” (exemplo sonoro 2) Caetano não se conforma de não alcançar a nota grave, “que na voz do autor soa simplesmente divina” (VELOSO, 2011).

Mas Caetano poderia ter prestado atenção às subsequentes performances de ‘O violeiro’, em que a tonalidade é subida para  $Dó\#$  ou Ré menor, com o auxílio do capotraste no braço do violão. É como Elomar vem executando a canção até hoje. Além de tudo, Ré menor impõe um início muito mais explosivo do que na tonalidade original (exemplo sonoro 1). A melodia se inicia com um tom de salmodia<sup>20</sup> em torno da nota principal (exemplo sonoro 3). Na tonalidade de Si, a melodia começa com um  $Si_3$ , para uma voz masculina, uma nota bastante cômoda e repousada. Em Ré, inicia-se com um  $Ré_4$ , que para uma voz de tenor ainda é de simples execução, mas para uma voz de barítono<sup>21</sup> ou baixo, já é uma transição para uma região bastante aguda. Assim, a canção já se inicia chamando bastante atenção pelo nível de tensão que o intérprete desprende. No entanto, no momento do refrão, a palavra “cantadô” fica um pouco mais cômoda para se cantar, pois é cantada com um  $Sol_2$  (exemplo sonoro 4).

### 3.2. Sonoridades típicas?

Entre as duas gravações de ‘O violeiro’ interpretadas por Elomar, há apenas algumas diferenças na pronúncia de certas palavras e expressões, além de uma diferença fundamental, que é a sonoridade geral do disco. Chama muita atenção no compacto simples de 1967 a sonoridade abafada da gravação, em comparação com a sonoridade de “alta fidelidade” do LP. Este, mesmo com a simplicidade da instrumentação (apenas voz e violão), foi financiado

<sup>20</sup> O **New Grove Dictionary of Music** (verbete “monotone”) traz a seguinte definição: “Um único som invariável, ou uma sucessão de sons da mesma altura. Orações, salmos, lições e outras partes do Ofício Divino, quando declamados sobre uma única nota, são chamados salmodiados ou recitados em tom de salmodia” [A *single unvaried tone, or a succession of sounds at the same pitch. Prayers, psalms, lessons and other portions of the Divine Office, when declaimed on a single note, are said to be monotoned or recited in monotone*]. A tradução do termo para o português é associada à leitura dos salmos.

<sup>21</sup> A voz de barítono é intermediária entre o baixo e o tenor. Ao ouvir-se as gravações de Elomar, pode-se constatar que sua voz normal cobre do  $Ré\#2$  até o  $Fá4$  (sem o uso do falsete – ver glossário) (exemplo sonoro 5). Seria Elomar um baixo abaritonado. Os exemplos dos extremos de sua voz podem ser ouvidos em duas canções: para o  $Ré\#2$ , ‘Acalanto’ (MELLO, 1973, lado B, faixa 5, próximo aos 2:47 – exemplo sonoro 6); para o  $Fá4$ , ‘Dassanta’ (MELLO, 1979, lado B, faixa 2, próximo aos 2:36 – exemplo sonoro 6).

por uma gravadora multinacional. Na época, os melhores equipamentos de registro e reprodução estavam com gravadoras desse tipo.

Dentro das classificações que o etnomusicólogo Thomas Turino (2008) estabelece para as maneiras de vivenciar música, tomo emprestados a “alta fidelidade” e o aspecto “presentacional”, que são predominantes na discografia de Elomar. Muito pouco dessa discografia apresenta o caráter de “áudio artístico de estúdio” (*studio audio art*), também comentado por Turino, ao lado do aspecto “participativo”; dos 16 de seus álbuns oficiais, 7 são “de estúdio”. Mesmo os discos com arranjos mais elaborados, **Fantasia leiga para um rio seco** (1981) **ConSertão** (1982) e **Elomar em Concerto** (1989), não se encaixam na classificação *studio audio art*.

Os outros nove álbuns foram gravados ao vivo; dos gravados em estúdio, ou utilizando salas de concerto de acústica propícia (Sala Cecília Meireles, no caso do **ConSertão**, de 1982), nenhum deles aparenta grandes intervenções de mixagem ou efeitos, e também não têm sua estética sonora definida pelas técnicas de estúdio. Praticamente todos os seus discos possuem o perfil “presentacional”. O citado compacto simples, mais o segundo LP, **Na quadrada das águas perdidas** e o **Concerto Sertanez** com Xangai e Turibio Santos (1988), possuem sonoridades extremamente precárias. O próprio Elomar testemunha sua despreocupação com esse aspecto de seus registros: “Nunca pretendi fazer disco adereçado de altos requintes técnicos, tão somente a pura e simples documentação de meu trabalho sem que turbe o espírito das coisas e do lugar donde ele saiu” (texto da capa interna de **Na quadrada das águas perdidas** – MELLO, 1979).

Uma característica marcante de Elomar é a pronúncia dialetal colocada em suas canções. Embora seja baiano, seu modo de falar não se parece com a pronúncia utilizada no litoral. É intermediário entre o modo de falar da Bahia e de Minas Gerais. Mesmo assim, há uma diferença entre a área urbana de Conquista e a área rural. Nesta, que tem o clima de cerrado, há um *sotaque* bem mais difícil de entender, inclusive nas expressões. Esse sotaque é o que Elomar utiliza em quase 70% do CANCEIONEIRO (32 de 49). O acúmulo de expressões como *mãa* [minha], *ôvino* [ouvindo], *iantes* [antes], *pispiano* [principiando] fazem toda a diferença quando se ouve canções como ‘O violeiro’, ‘Arrumação’ e ‘A pergunta’.

Assim como utiliza expressões linguísticas típicas do interior da Bahia, Elomar utiliza “musicalmente” elementos associados à música “nordestina”, notadamente os modos melódicos. ‘O violeiro’ está entre os modos dórico e eólio transpostos para a altura de Si (FIG. 5 – exemplo sonoro 7).

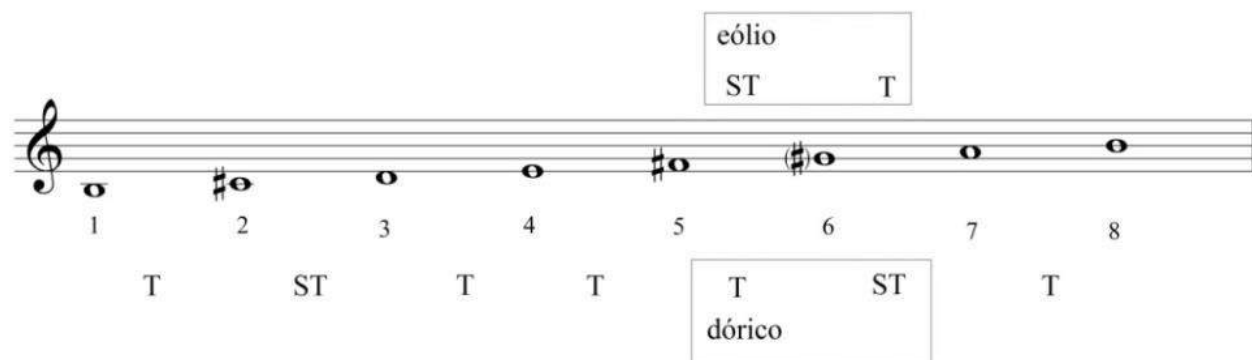


FIGURA 5, ex. sonoro 7 – Modos dórico e eólio transpostos para a altura de Si na canção ‘O violão’.

Embora não seja uma síntese de todo o **Cancioneiro**, ‘O violão’ apresenta características que estão presentes em quase toda essa obra. Entre elas, o modalismo, a presença do violão com um acompanhamento bastante detalhado, com a característica marcante do dobramento da melodia cantada, e o uso de uma larga extensão vocal – um intervalo de 13ª, ou seja, uma 8ª + uma 5ª – de  $mi_2$  a  $si_3$  (FIG. 6 – exemplo sonoro 8),

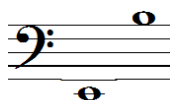


FIGURA 6, ex. sonoro 8 – Extensão vocal de ‘O violão’

A introdução (comp. 1-12) é construída sobre um bordão no IV grau (acorde de Mi menor), estando assim no modo eólio na altura de Si. Esse bordão está presente tanto no baixo quanto na primeira corda solta do violão a cada segunda colcheia dos tempos (FIG. 7, exemplo sonoro 9<sup>22</sup>), o que dá um efeito semelhante ao da viola caipira. Esse instrumento tem uma presença muito forte na maneira de tocar violão de Elomar, tanto nos rasgueados quanto nos ponteados que utiliza<sup>23</sup>. Essa introdução é tocada em estilo ponteado. A ideia musical é familiar ao título da canção. Assim, o primeiro LP de Elomar é aberto com trecho musical que pode ser associado imediatamente a algo “tipicamente nordestino”.

<sup>22</sup> Os exemplos sonoros estão no APÊNDICE E, p. 153, disco 1.

<sup>23</sup> São dois modos diferentes de extrair sons do violão. Segundo as definições de James Tyler e Robert Stricht, incluídas no **New Grove Dictionary of Music Online**, *punteado* “é a técnica de pulsar as cordas de um violão com a ponta dos dedos ou as unhas da mão direita” [*the technique of plucking the strings of a guitar with the fingertips or nails of the right hand*] (verbete “Rasgueado”). Já *rasgueado* é “a técnica de bater nas cordas de um violão para cima ou para baixo, com o polegar ou outros dedos da mão direita” [*the technique of strumming the strings of the guitar in a downward or upward direction with the thumb, or other fingers of the right hand*] (Verbete “Punteado”). A grande diferença de sonoridade está em que, enquanto no rasgueado, são batidas várias ou todas as seis cordas por tempo ou parte de tempo, obtendo um som “rasgado”, no ponteado são batidas uma ou duas cordas por tempo ou parte de tempo, obtendo sons que, se encadeados, são mais propícios a formar linhas melódicas.

"Bem rapsodo"  
♩ = 135

Violão

7

14

*p i i p i i* (simile)

*p ima ima p p ima ima p p*

FIGURA 7, exs. sonoros 9 e 10 – Introdução e ritornello de 'O violeiro'.

FONTE: ELOMAR: CANCIONEIRO, caderno 1.

### 3. 3. “Pinicado de sansão”

Depois da introdução em estilo ponteadado, surge uma frase harmônica que chamarei de *ritornello*, pois é executada entre cada uma das cinco estrofes da canção. Esse *ritornello* é construído sobre uma repetição do padrão i – IV, já no modo dórico na altura de Si, e é executada em estilo rasgueado com a alternância entre indicador e polegar da mão direita (c-13-19) (FIG. 7, exemplo sonoro 10). A introdução e o *ritornello* trazem o ritmo característico do gênero musical baião, que, no contexto em questão, pode ser imediatamente associado ao ponteadado da viola dos cantadores e violeiros da região Nordeste. Como informa Câmara Cascudo no **Dicionário do folclore brasileiro** (verbete “baião”), o baião não é apenas, como ficou mais popular em todo o Brasil, o ritmo divulgado nacionalmente a partir de 1946 pelos compositores Luiz Gonzaga (1912-1989) e Humberto Teixeira (1915-1979). A nomenclatura identifica também o “[p]equeno trecho musical executado pelas violas nos intervalos do canto no desafio [entre cantadores]” (FIG. 8).



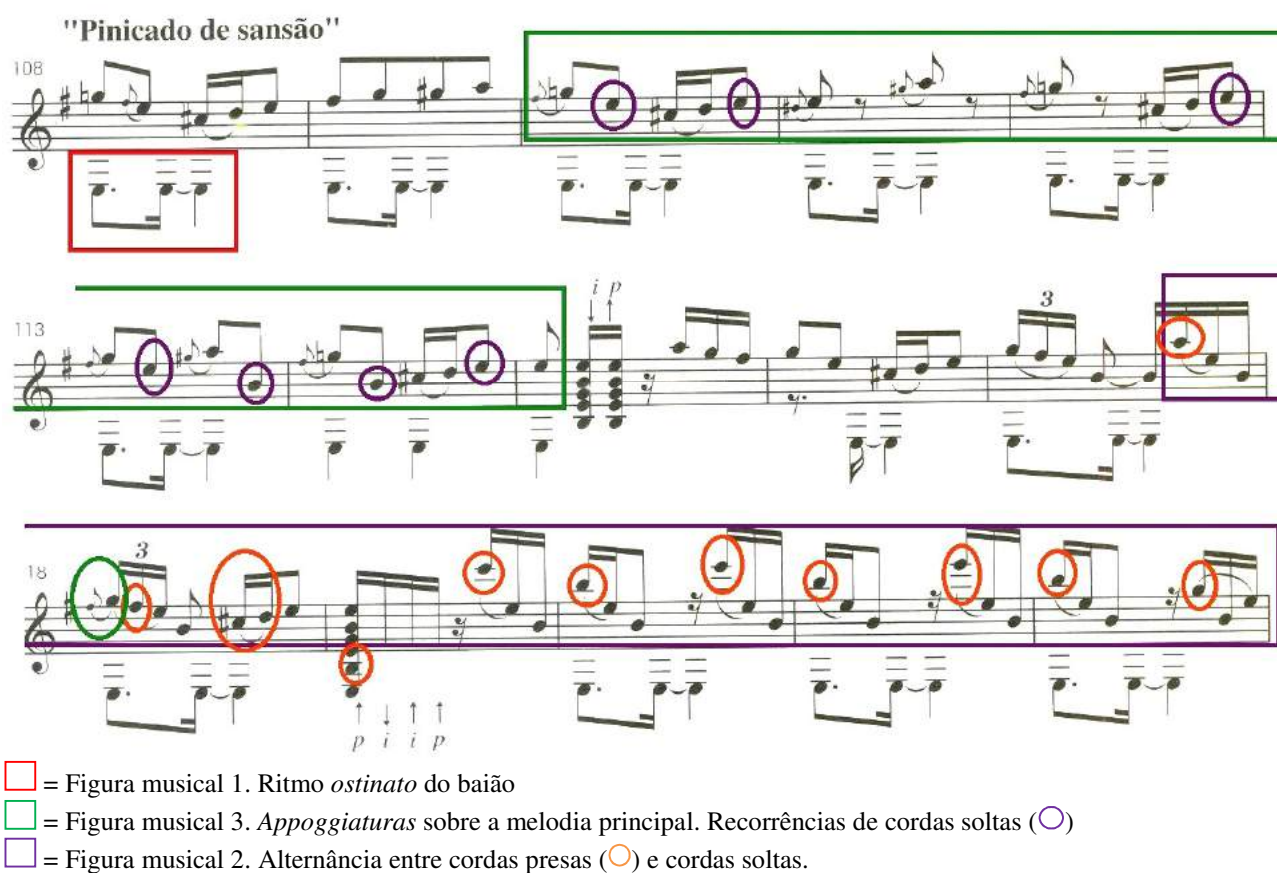
O ritmo do baião, como surge no *ritornello* de "O violeiro".

O ritmo, transformado no padrão 3+3+2 ou *tresillo* (Sandroni, 2012, 2015).

FIGURA 8, ex. sonoro 11 – Extrato rítmico do ritornello de 'O violeiro'.

A mesma célula rítmica e a estrutura harmônica em “pedal” (ver glossário) podem ser encontradas em um trecho da composição para violão solo ‘São João xaxado’, na canção ‘Naninha’, e em dois trechos da ópera **Auto da catingueira**. ‘Naninha’ termina com um trecho instrumental, que na coletânea de partituras CANCIONEIRO (caderno 13) vem com a denominação “pinicado de sansão” (FIG. 9, exemplo sonoro 12 – APÊNDICE E, disco 1). Essa expressão, segundo João Omar, significa simplesmente “ponteadado de viola”. É uma expressão utilizada pelos tocadores de viola. Perguntado sobre o porquê ser “de sansão”, me respondeu que não faz ideia de onde o pai tirou a expressão – provavelmente, é algo muito antigo.

"Pinicado de sansão"



108

113

118

$p$   $i$   $i$   $p$

□ = Figura musical 1. Ritmo *ostinato* do baião

□ = Figura musical 3. *Appoggiaturas* sobre a melodia principal. Recorrências de cordas soltas (○)

□ = Figura musical 2. Alternância entre cordas presas (○) e cordas soltas.

FIGURA 9, ex. sonoro 12 – Trecho instrumental da canção ‘Naninha’. Performance de Elomar (MELLO, 1983 – disco 2, lado A, faixa 3; 2m49s até o fim).

FONTE: ELOMAR: CANCIONEIRO, caderno 13.

Pouco antes, eu havia lançado a dúvida em um grupo virtual. Entre os colegas que lançaram suas ideias, Paulo Nunes trouxe a informação de que o “pinicado de sansão” seria a coceira, a queimação na pele causada pelo contato com uma planta do tipo urtiga chamada cansação. Trouxe também a informação de que existe uma planta chamada sansão-do-campo, uma trepadeira que produz espinhos, de origem sertaneja. Nunes coloca que a sensação de coceira seria traduzida pelo ponteado do violão na canção ‘Naninha’.

Mas de que maneira esse “pinicado” é traduzido em música? Em ‘Naninha’, como em ‘O violeiro’, é possível observar três figuras musicais recorrentes. A primeira delas é o já mencionado baixo *ostinato*, que consiste na repetição exaustiva da célula rítmica do baião na corda mais grave do violão. Neste caso, a célula rítmica 3+3+2, conhecida como *tresillo* (glossário), estudada por Sandroni (2012, p. 30; FIG. 8) recebe um novo agrupamento, com o segundo grupo de 3 sendo ligado ao de 2. Ficamos assim com uma célula 3+5 (FIG. 10).

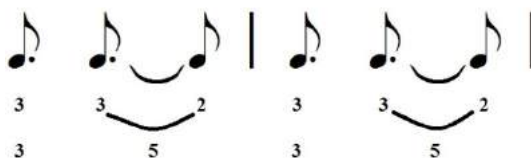


FIG. 10, ex. sonoro 13 – A célula rítmica 3+3+2 transformada em 3+5.

A célula rítmica do *tresillo* possui provavelmente matriz africana, e tem papel importante na história das músicas da América espanhola e portuguesa – Brasil, Cuba e Argentina. Em sua essência, é irregular, sendo construído em contraposição à fórmula regular de agrupamento de subdivisões no compasso musical. Na introdução ao seu estudo sobre o samba carioca, Sandroni afirma uma ideia do etnomusicólogo Mieczyslaw Kolinski, de que há dois níveis na rítmica musical: o da métrica e o do próprio ritmo. A métrica refere-se à pulsação, ao fundo constante, enquanto o ritmo constitui-se das subdivisões e quebras, subversões da métrica (SANDRONI, 2012, p. 23).

A segunda figura musical recorrente é bastante característica da técnica do violão e da viola caipira. Trata-se da alternância rápida, em ritmo de colcheias ou semicolcheias, entre uma nota realizada com uma corda presa por um dedo da mão esquerda e uma nota com corda solta. Cria-se um ciclo ||: presa-solta-presa-solta :||. No ciclo em referência, o violão (ou a viola) realiza rapidamente a alternância entre uma melodia, com as cordas presas, e um pedal harmônico (glossário), com as cordas soltas. Exemplo semelhante, mas sem a marcação do

baião, pode ser visto no ‘Canto de guerreiro *Mongoió*’<sup>24</sup> (FIG. 11, exemplo sonoro 14). Observar na figura a aparição constante da nota *pedal* Mi<sub>4</sub> nas semicolcheias 2 e 4 de cada grupo. Ela é executada com a corda 1 (prima) do violão.<sup>25</sup>



FIGURA 11, ex. sonoro 14 – Introdução do ‘Canto de guerreiro *Mongoió*’. Performance de Elomar (MELLO, 1979 – disco 2, lado A, faixa 4; de 20s a 39s).

FONTE: ELOMAR: CANCIONEIRO, caderno 7.

O ciclo entre corda presa e corda solta, quanto mais rápido for executado, faz a melodia ser pronunciada em inevitável *staccato* e variação de timbre, visto a variação de sonoridade entre as cordas soltas do violão e as cordas presas, dependendo da região do braço do instrumento, são menos ricas. O *staccato* traz um caráter martelado e frenético para a melodia. Na verdade, esse é um recurso muito antigo na execução do violão, podendo ser presenciado em peças de compositores do classicismo e romantismo musical europeu.

A terceira figura musical recorrente, e que talvez seja a mais característica de um pinicado, de uma coceira: em certos trechos, executa-se a melodia em *staccato*, mas com *appoggiaturas* bastante curtas na melodia. No caso das duas canções, a quase totalidade das *appoggiaturas* são inferiores, ou seja, um tom ou um semitom abaixo na nota principal da melodia. São escritas como uma pequena nota ao lado da melodia principal (voltar à FIG. 9).

<sup>24</sup> Os índios *Mongoió* (ou *Kamakã*) eram os habitantes primeiros da terra onde hoje é a cidade de Vitória da Conquista (o antigo Planalto da Conquista), ao lado dos *Ymboré* (*Aymoré*) e *Pataxó*. Bravos e astutos guerreiros, resistiram com heroísmo às investidas das tropas do bandeirante João Gonçalves da Costa (1720-1820). Foram praticamente dizimados pelos bandeirantes, apesar da resistência.

<sup>25</sup> Todas as notas escritas para violão soam uma oitava abaixo.

A sensação de coceira pode advir do fato das *appoggiaturas* serem notas dissonantes com relação à harmonia, e do fato de serem executadas em tempos fortes ou partes fortes de tempo (coincidindo muitas vezes com a primeira nota do baixo). Daí a palavra *appoggiatura*, como um *apoio* para a nota real. A figura musical é bastante picotada, cheia de arestas, ou de espinhos, como a planta cansação.

No **Auto da catingueira**, a célula rítmica característica 3+5 aparece executada como um xaxado. Na mesma peça, o ritmo do xaxado é executado no 5º canto, o ‘Desafio das violas da morte’, em que dois cantadores travam duelo poético (MELLO, 1984, lado D, faixa 2, 5m17s a 6m42s, exemplo sonoro 15), mas com características sonoras mais ásperas: uma melodia instrumental acompanhada por suas 5<sup>as</sup>, fazendo um movimento de quintas paralelas, executadas por um par de flautas doces (soprano e contralto, executadas simultaneamente por um só músico). As flautas realizam intervenções semelhantes durante o canto. Nessas estrofes, os cantadores começam a definir seu duelo, sua peleja, como algo para além do nível poético, passando para uma luta de verdade, uma briga de faca. O papel das flautas nesse trecho é de grande importância dramática.

Em ‘São João xaxado’ (gravação completa no APÊNDICE E, disco 3, faixa 3), elementos do “pinicado de sansão” são encontrados na seção central da música. Aqui, segundo o intérprete violonista João Omar,

o compositor refere-se ao cochilo, momento [de uma festa de São João] em que o sanfoneiro, sem a devida atenção dos convivas em abastecê-lo com comida e bebida, perde o interesse em tocar bonito, permanecendo apenas em poucos toques, até que lhe reanimem, suprimindo-o com o indispensável para a sua disposição e para que volte a tocar com vigor, animando a festa (CARVALHO MELLO, 2015).

Esse momento do “cochilo” é muito semelhante à introdução de ‘O violeiro’, no uso que faz do ciclo corda presa-corda solta (exemplo sonoro 16).

### 3.4. Violão de concerto, viola caipira no estilo de Elomar

Embora os “cúmplices” refiram-se a ele frequentemente como um “violeiro”, devido à caracterização instituída em uma canção como ‘O violeiro’, ele se utiliza de violões do modelo de concerto e com cordas de *nylon*, ao contrário da viola caipira, que usa cordas de aço, e sua técnica de mão direita corresponde ao uso individual dos dedos da mão direita, em contraposição à outra maneira de se tocar violão, que é com o plectro ou palheta. Com esta

segunda técnica, é possível utilizar cordas de *nylon* ou aço. A técnica e postura de execução de Elomar podem ser associadas à técnica do violão de concerto <sup>26</sup>. A técnica foi apresentada a Elomar por sua professora de violão Edir Cajueiro <sup>27</sup>, na época em que ele viveu em Salvador estudando Arquitetura.

Também há diferenças fundamentais de execução e sonoridade do violão de concerto e da viola caipira. Apesar de muito semelhantes fisicamente, o violão e a viola caipira possuem diferenças fundamentais quanto à sua execução e características sonoras. A principal diferença consiste no fato de, na viola, as cordas serem dobradas. Se no violão, as cordas são simples (a primeira corda é afinada em Mi), na viola as cordas são duplas (existem duas “primeiras cordas” afinadas em Mi). Fala-se em ordens simples ou duplas. Assim, a técnica da mão direita do executante é diferente de um instrumento para outro. Na viola, a angulação dos dedos deve ter como uma de suas preocupações o ataque de duas cordas simultaneamente, o que não é necessário no violão. A sonoridade das duas formas de ataque tem sua diferença acentuada pelo fato de o violão de concerto utilizar cordas de *nylon* e a viola caipira utilizar cordas de aço. A sonoridade da viola é muito mais brilhante e pontiaguda, enquanto a do violão de concerto é mais discreta e redonda. É como comparar o som de um cravo ao de um *pianoforte* do século XVIII.

Associando sua maneira básica de tocar violão ao seu conhecimento com relação à execução da viola caipira instrumental brasileira, Elomar criou um estilo pessoal para a execução do violão e seu uso como instrumento acompanhador na canção. Imitar outros instrumentos é algo corrente na história do violão, e pode ser visto desde o **Método para guitarra**, publicado em 1830, do espanhol Fernando Sor (1778-1839). Nele há um tópico inteiro sobre as maneiras de imitar outros instrumentos através do violão: trompa, oboé, flauta (SOR *apud* CAMARGO, p. 28-35). Essa noção sempre foi muito cara ao instrumento, e sempre foi uma fonte para o enriquecimento de suas possibilidades sonoras e estéticas.

---

<sup>26</sup> Difundida no início do século XX por professores como Emilio Pujol (1886-1980) e concertistas como Andrés Segovia (1893-1987) e Miguel Llobet (1878-1938). Essa técnica foi divulgada no Brasil por professores como, entre outros, o uruguaio Isaías Savio (1900-1977) em São Paulo e o espanhol José Carrión Domínguez (1924-1987) em Recife – PE.

<sup>27</sup> Não consegui nenhuma informação biográfica sobre a musicista. É fato de se estranhar. Há um depoimento de Elomar que mostra que ela devia possuir algum prestígio no meio musical brasileiro, e mereceria alguma menção na história do violão em nosso país. Elomar (*apud* GUERREIRO, 2007, p. 304-305) relata o momento em que foi convidar a professora para sua formatura em Arquitetura. Ao mesmo tempo, ela tinha um convite para ele viajar à Espanha para uma temporada de estudos com Andrés Segovia. Elomar recusou o convite, pois seu objetivo era voltar ao sertão e lá escrever suas músicas. Desse modo, a bolsa de estudos foi para o Rio de Janeiro, chegando às mãos de ninguém menos que Turíbio Santos, que se tornou famoso no exterior como concertista de violão, após ganhar, em 1965, o concurso de violão da Radio France. Tempos depois, Turíbio deu aulas de violão a João Omar e realizou o CONCERTO SERTANEZ com Elomar (lançado em disco em 1988).

O inverso, outros instrumentos buscando a sonoridade do violão, também ocorreu, e contribuiu para enriquecer inclusive o repertório do próprio violão. No final do século XIX, com o florescimento dos nacionalismos musicais, os compositores de música de concerto vão buscar sonoridades e canções que tragam para sua música a afirmação de uma identidade nacional. Na mesma Espanha de Sor, compositores pianistas como Isaac Albéniz (1860-1909) e Enrique Granados (1867-1916), em peças como ‘Asturias, leyenda’ (de Albéniz, em sua Suite española, de 1886) e ‘El fandango de candil’ (de Granados, da suíte Goyescas, de 1909-1911) utilizavam-se de recursos inspirados no violão flamenco (ou guitarra flamenca <sup>28</sup>).

Contemporâneos de Albéniz e Granados, o mestre Francisco Tárrega e seu aluno Miguel Llobet realizaram várias adaptações de peças desses compositores, do piano para o violão, que saiu mais uma vez enriquecido em seus recursos e sonoridades. No século XX, compositores como Federico Moreno Torroba (1891-1982) e Joaquín Rodrigo (1901-1999) escrevem música seguindo a tradição nacionalista de Albéniz e Granados. No entanto, eles escrevem diretamente para o violão de concerto. O contato com o estilo do *cante jondo* e da guitarra flamenca permanece e dá origem a peças como o Concierto de Castilla, de Torroba (1960) e o mais do que célebre Concierto de Aranjuez, de Rodrigo (1939).

Se na Espanha, a guitarra flamenca foi eleita como símbolo de identidade local para inspirar a música do violão de concerto, no Brasil o instrumento eleito foi a viola caipira. A aproximação com a sonoridade desse instrumento pode ser notada em peças para violão solo como o Prelúdio n. 1, de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), o Estudo n. 6 de Francisco Mignone (1897-1986), o Prelúdio n. 5 de César Guerra-Peixe (1914-1993) e o Estudo n. 5, de Radamés Gnattali (1906-1988). Elomar, além de suas canções, óperas e obras sacras, possui várias peças para violão, como ‘São João xaxado’, ‘Calundú e cacoré’ e ‘Trabalhadores na destoca’, que podem ser interpretadas como inspiradas nessa tradição do violão brasileiro (ele é um admirador confesso de Villa-Lobos). Um dos elementos mais originais dessas peças é o

---

<sup>28</sup> Instrumento de execução diferente do violão de concerto, apesar da mesma constituição física e afinação. As ordens são simples como o violão, mas as peças de sustentação das cordas no braço (a pestana e o rastilho) possuem altura bastante baixa, o que proporciona ao executante facilidade na execução de escalas rápidas, em estilo *staccato*, ou *picado*. Em contrapartida, a sonoridade é muito mais “suja”. Bons intérpretes do instrumento (como Francisco Sánchez Gomes, o *Paco de Lucía*, 1947-2014) sabem tirar partido dessa “sujeira” do som para dar ao flamenco uma característica vibrante e enérgica, refletida na sensualidade da dança flamenca e na intensidade do *cante jondo*, o flamenco cantado.

uso dos rasgueados na mão direita, que estão presentes de maneira similar, mas com um pouco menos de vistuosismo, no CANCEIRO <sup>29</sup>.

Se a tradição do violão de concerto tem muito ainda a se enriquecer com a obra para violão solo de Elomar, é possível afirmar que a canção popular brasileira de inspiração nacionalista, ou regionalista, ou ainda mais a fundo, sertaneja e caipira, tem na obra de Elomar um singular representante de uma estética do acompanhamento violonístico rebuscado. Essa estética, até onde minha pesquisa conseguiu alcançar, conta com poucos representantes, até porque a obtenção de um patamar de execução mais rebuscado para o violão é fruto de estudo técnico detalhado e, muitas vezes, exaustivo. Em levantamento de dados através de gravações musicais, identifiquei quatro cantores-compositores que se inserem no circuito da MPB ou da música popular alternativa brasileira que utilizam a estética do acompanhamento clássico em diálogo com a estética da viola caipira, da música sertaneja ou caipira: Fernando Guimarães (Caldas – MG), Dércio Marques (Uberaba – MG), Geraldo Azevedo (Petrolina – PE) e Vital Farias (Taperoá – PB) (FIG. 12, exemplo sonoro 17).

FIGURA 12, exemplo sonoro 9 – ‘Sete cantigas para voar’. Composição e execução de Vital Farias, no álbum coletivo **Cantoria** (MELLO *et. al.*, 1984b – lado A, faixa 2; 10s a 31s). Transcrição: Lucas Oliveira.

<sup>29</sup> As peças para violão solo de Elomar ainda não mereceram edição em partitura, mas seu registro fonográfico integral foi realizado por João Omar no CD **Ao Sertano: peças para violão solo de Elomar F. Mello**, lançado em junho de 2015 na Casa dos Carneiros (dia 20) e em Salvador (dia 27). O próprio compositor também gravou algumas de suas peças para violão solo. Dedicou um lado inteiro do LP duplo **Cartas catigueiras** (1983, disco 2, lado B) a essas peças.

### 3.5. Constituindo o texto musical: o trabalho dos escribas do CANCEIRO

A partitura de ‘O violeiro’ possui a indicação de interpretação “Bem rapsodo”. As estrofes são cantadas com um ritmo bastante livre, em estilo recitativo. João Omar me disse pensar em um recitativo acompanhado. Constato que várias canções de Elomar estão construídas nesse estilo, que obedece ao ritmo dos versos, contrariando muitas vezes o ritmo do compasso. E é por isso que o registro feito no CANCEIRO usou várias alternâncias entre compassos 2/4, 3/8, 4/8 e 6/8. De todas as 49 canções, apenas a ‘Cantiga do Boi *Incantado*’ já havia sido registrada em partitura, pelo próprio compositor. Assim, a coletânea, embora seja material básico para esta dissertação, é também uma interpretação a ser analisada. E embora o próprio Elomar tenha participado da revisão da publicação, não é necessário que certos detalhes que a equipe registrou correspondam fielmente às suas intenções no momento da gravação. ‘O violeiro’ é um exemplo disso. Certas mudanças de compasso são difíceis de entender no momento da execução, que não necessita de tanto rigor de métrica. Da mesma forma estão algumas partituras transcritas para esta dissertação, como um trecho da interpretação de *Xangai* para ‘Curvas do rio’ (AVELINO, 1981, lado A, faixa 3): o ritmo é muito mais fluido, com muitos *rubatos*; a métrica da notação é útil para registrar e analisar, mas não deve nunca engessar uma interpretação (FIG. 46, p. 97).

É possível confrontar a partitura de ‘O violeiro’ com a da ‘Chula no terreiro’, canção que tem o mesmo esquema – 1. seção com ritmo bastante marcado; 2. seção em recitativo; 1. ritmo marcado etc., apesar de não possuir refrão, apenas a frase “*Ai sodade*” marca o fim de cada estória contada nas estrofes. Provavelmente as transcrições de ‘O violeiro’ e da ‘Chula no terreiro’ foram realizadas por pessoas diferentes, pois, se a seção em recitativo da primeira apresenta um rigoroso enquadramento em compassos alternados, a da segunda apresenta um compasso livre, demarcando as durações apenas pelas figuras de duração (colcheias, semicolcheias, semínimas) (Ver FIG. 13 e 14, exemplos sonoros 18 e 19).

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

55

FIGURA 13, ex. sonoro 18 – Enquadramento métrico de ‘O violeiro’. Performance de Elomar (MELLO, 1973 – lado A, faixa 1; de 1m15s a 1m27s).  
Fonte: ELOMAR: CANCIONEIRO, caderno 1.

**"Lamentoso"**

37

Mais ti-nha um qui de-xô o qui-e-ra seu Pra í cor-rê o trê-cho no chão de Son Pa-lo

Num du-rô um a-no o cum-pa-nhê-ro se per-deu Ca-bô se a-tra-pai-a no c'ũa lu-a no céu

Num cer-to di-a num fim de la-bu-ta Pe-las A-ve-Ma-ri-a che-gô o fim da lu-ta

FIGURA 14, ex. sonoro 19 – Enquadramento métrico de ‘Chula no terreiro’. Performance de Elomar e Dércio Marques (MELLO, 1979 – disco 1, lado B, faixa 1; de 1min a 1m21s).

FONTE: ELOMAR: CANCIONEIRO, caderno 7.

Esse detalhe sugere a uma partitura bastante rigor de execução e à outra uma liberdade muito maior.

Mas há um motivo que parece ser predominante na diferenciação entre a notação de ‘O violeiro’ e ‘Chula’: a primeira possui um acompanhamento muito mais complexo que a segunda. Daí a utilidade de escrevê-la dentro de uma métrica rigorosa: provavelmente o intérprete descuidaria do ritmo da execução. 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 CANCIONEIRO, e um

caso expressivo de dobramento por harmonia está na ‘Cantiga do estradar’. A certa altura (comp. 41-48), para cada nota da melodia é colocado um acorde (FIG. 15, ex. sonoro 20).

Se - te di - dal de ve - ne - no Tra-guei sem pes - ta - ne - já Mais du - ras pe - nas só eu vê - no Ô - tro cris - tão pra su - por - tá  
 Sal - tei pur pre - fun - dos po - ço Qui - o - ti - o - so tem pru lá Je - sus li - vrô der - na d'eu mô - ço Do rai - vo - so me paí - á

FIGURA 15, ex. sonoro 20 – Progressão harmônica de trecho da ‘Cantiga do estradar’ (comp. 41-48). Performance de Elomar (MELLO, 1983 – disco 1, lado A, faixa 1; de 58s a 1m10s). Fonte: ELOMAR: CANCIONEIRO, caderno 10.

Esta progressão de grande complexidade harmônica e dificuldade técnica é estudada a fundo por Hudson Lacerda (2013, p.110), que também a executou com fidelidade na apresentação ELOMAR: CANCIONEIRO, em Recife, 2013. O próprio Elomar, em depoimento pessoal, me informou considerar passagens como essa um fruto da intuição.

### 3.6. ‘O violeiro’ e seus intérpretes

#### 3.6.1. Elba Ramalho, Raimundo Fagner

O registro de Elba Ramalho é o primeiro realizado em disco (APÊNDICE E, disco 2). Está inserida em **Capim do vale** (FIG. 16), seu segundo LP, de 1980, que tem como característica marcante os arranjos instrumentais variados, aliando sons de sanfonas e violas a guitarras elétricas, guitarra portuguesa e sitar indiano. Aliás, essa pluralidade é uma característica presente na música de todos os artistas chamados pelo jornalista José Nêumanne Pinto de *vioelétricos* (PINTO, 2004). A interpretação de ritmos e formas poéticas tradicionais do Nordeste, como o baião e o xote, utilizando instrumentos elétricos é uma marca da discografia desses artistas. Daí a alcunha *vioelétricos*: viola + elétricos.



FIG. 16 – Capa do LP **Capim do vale** (RAMALHO, 1980).  
Foto de Carlos da Silva Assunção Filho (*Cafê*).

Elba interpreta a canção com bastante energia e liberdade, acompanhada por uma viola de 10 cordas, uma viola de 12 cordas e um violão. As notas repetidas do início da melodia de cada estrofe são interpretadas como um acúmulo de energia, com um acompanhamento de caráter improvisatório e menos denso do que o realizado pelo autor. As violas realizam acordes e pequenas incursões melódicas durante o canto de Elba. Mas a grande intervenção acontece na introdução da música e no intervalo entre as estrofes (FIG. 17, ex. sonoro 21). A introdução está com ritmo em subdivisão ternária, em contraste com o *ritornello* de Elomar, que tem ritmo de baião na subdivisão do *tresillo*. No registro de Ramalho, o ritmo do baião é exposto apenas ao final de cada exposição do refrão.

FIGURA 17, ex. sonoro 21 – Introdução de ‘O violeiro’, interpretação de Elba Ramalho (1980). Violas: Zé Menezes (10 cordas e Violão de 6) e Joca Costa (12 cordas). Primeiros 10 segundos. Transcrição: Lucas Oliveira.

A interpretação de Elba Ramalho passa uma ideia de inquietude, a começar pela introdução, com os violões realizando notas repetidas e tocando em dinâmica forte. A voz surge com uma técnica vocal associada a uma entoação de garganta. A velocidade da interpretação também contribui para esse caráter. A intérprete canta a letra de modo bastante ligeiro, com ritmo agalopado. Ritmo semelhante ao definido como *troqueu* na teoria da rítmica musical da Grécia Antiga. Nesse ritmo, há a alternância entre uma sílaba longa (–) e uma curta (U). Assim, o ritmo da recitação fica: – U – U – U, ou ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩. Candé nos traz a informação de que o ritmo *troqueu* era usado “nas danças populares ou nas marchas militares vivas” (CANDÉ, 2001, p. 94). Daí a ideia de um ritmo de galope para Elba Ramalho (FIG. 18).

Vou can - tar num can-to de pri-mei - ro      As coi-sas lá da mi- nha mu- der- na- gem

FIGURA 18, exemplo sonoro 22 – Ritmo de recitação de ‘O violeiro’, cantada por Elba Ramalho (1980, lado A, faixa 6; 00m08s – 00m13s).

A primeira gravação de Raimundo Fagner surge na abertura do curta-metragem **Raimundo Fagner**, dirigido por Sérgio Santos (1978), cantada quase *a capella*, tendo ao fundo imagens de um campo (APÊNDICE E, disco 2, faixa 6a). Um contraste acontece ao terminar o refrão: corte para um grande teatro, onde microfones, um amplificador e sons de guitarra elétrica aparecem: é o ensaio da banda elétrica de Fagner. O documentário retrata uma síntese do que seriam as preferências instrumentais da carreira de sucesso do cantor: a divisão entre interpretações com violão e instrumentos acústicos, ou uma banda de instrumentos elétricos, como o baixo e a guitarra elétrica, mais a bateria. Da mesma maneira, retrata o que seria a base do repertório de sucesso da carreira do cantor<sup>30</sup>.

A primeira frase da canção diz: “*Vô cantá no cantori primêro / As coisa lá da mĩa mudernage*”. Quando Fagner canta a *mudernage* (“modernidade”), a intenção parece ser diferente de Elomar. A modernidade de Elomar é algo muito mais ligado ao desenvolvimento de uma liberdade pessoal, ao desenvolvimento de uma religiosidade. Enquanto isso, a modernidade de Fagner, além de libertária, é também com relação à “modernização” de sua cultura. O próprio Fagner fala no documentário da importância que atribui ao uso de instrumentos eletrônicos na leitura da música nordestina. Pensa em dar uma conotação atual, mas com o intuito de atrair os jovens para “as raízes” da cultura nordestina (SANTOS, 1978, 7m-8m36s).

Em 1990, no programa *Ensaio*, da TV Cultura, Fagner novamente apresenta a canção, com a habitual intensidade (SOARES, 1990). A grande diferença é que em 1990 o violão está muito presente, inclusive com acordes batidos com muita intensidade. Ele canta apenas três estrofes, e com a melodia e letra com ligeiras modificações, e bastante força nas notas agudas (APÊNDICE E, disco 2, faixa 6b). Um questionamento que surgiu durante a pesquisa é o porquê de Raimundo Fagner não ter incluído ‘O violeiro’ em nenhum de seus discos oficiais.

### 3. 6. 2. *Xangai*, Dércio Marques

Na gravação feita por *Xangai* (AVELINO, 1984, APÊNDICE E, disco 2, faixa 4), o acompanhamento e a forma de cantar a melodia são realizados de maneira bastante improvisatória. Pode-se ouvir a voz e o violão bastante simples de *Xangai*, acompanhados

---

<sup>30</sup> Na época, ele promovia o espetáculo de divulgação do LP **Orós**, que contou com arranjos do multi-instrumentista e compositor Hermeto Pascoal. Um ano antes, ele havia lançado o LP em que interpretava o icônico samba ‘Sinal fechado’, de Paulinho da Viola, além de várias baladas românticas, de sua autoria ou em parceria com os colegas de geração Fausto Nilo, Climério Ferreira e Petrúcio Maia.

pelo violoncelo de Jaques Morelenbaum <sup>31</sup>. *Xangai* realiza variações bastante livres na melodia. No começo de sua gravação, por exemplo, ao invés da nota tônica repetida, ele realiza um arpejo da tríade (FIG. 19, exemplo sonoro 23), para depois chegar à melodia mais semelhante à de Elomar.

The image displays musical notation for the beginning of the song 'O violeiro'. It is divided into two systems. The first system compares Elomar's original melody (ELOMAR) with Xangai's version (XANGAI). Elomar's melody is a simple eighth-note scale starting on G4. Xangai's version starts with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5), then continues with the same eighth-note scale. The second system compares Elomar's melody (EL.) with Xangai's version (XG.). Elomar's melody is a simple eighth-note scale starting on G4. Xangai's version starts with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5), then continues with the same eighth-note scale. The lyrics are: 'Vô can - tá no can - tu - ri pri - me - ro As coi - sa lá da mi - nha mu - der - na - ge' and 'Qui mi fi - ze - ro/er - ran - te/e vi - o - lê - ro Eu fa - lo sê - ro i num é va - di - a - ge'.

FIGURA 19, ex. sonoro 23 – Início da melodia de ‘O violeiro’, cantada por Elomar (MELLO, 1973, lado A, faixa 1; 00m23s-00m32s); e por *Xangai* (AVELINO, 1984, lado A, faixa 7; 00m-00m08s).

Transcrição: Lucas Oliveira.

Esse aspecto da improvisação vocal é algo trabalhado conscientemente pelo próprio *Xangai*. Brincar com o ritmo, com a entonação, com a dinâmica:

O verbo cantar, pra mim, soa, ou chega pra mim, da mesma maneira que chega a *verve* de um poeta repentista: então, ele não se aperta, ele concentra e traz o verso que precisa; eu firmo no meu pensamento, me concentro, e chega a voz que eu preciso que chegue pra cantar a música que eu preciso cantar (AVELINO, 2006, 01m33s-01m55s).

*Xangai* trabalha sobre uma *aritmética*, como ele mesmo gosta de dizer, em referência às dificuldades que teve na juventude com o aprendizado da aritmética (ARATANHA, 2006, 11m-12m12s). A quebra do ritmo convencional, a construção de uma entonação que soa sempre fresca, nova e surpreendente, mesmo que seja em uma canção antiga, é uma das características mais marcantes de *Xangai*. No depoimento citado acima ele traça sua personalidade como intérprete: apesar de se apresentar como um cantador, ele se diferencia daquilo que seria uma definição mais usual, no Nordeste brasileiro, do que seria um cantador, um cantador repentista.

<sup>31</sup> Outras três canções de Elomar gravadas por *Xangai* foram registradas com o acompanhamento de Morelenbaum. São elas: ‘Curvas do rio’, em 1981; ‘O *pidido*’, em 1984; e ‘Dos labutos’, em 1991.

Isso é notável na sua interpretação para ‘O violeiro’, e pode ser observado nos trechos que transcrevi para a presente dissertação (FIG. 20 e 21, exs. Sonoros 24 e 25), que são as duas primeiras exposições do refrão. A estética improvisatória de Xangai contamina o trabalho do parceiro Jaques Morelenbaum, que não se limita a simples acompanhante. O violoncelo atua como um diálogo, um opositor, um contraponto bastante livre e intuitivo. A principal conquista obtida com tal trabalho de transcrição analítica é justamente a identificação dos malabarismos melódicos de *Xangai*, que podem ser apreciados com mais detalhe, em conjunto com o contraponto realizado pelo violoncelo de Jaques Morelenbaum. A limitação dessa transcrição se dá na impossibilidade de captar certas riquezas entoativas, de dinâmica, cuja notação seria certamente complicada e subjetiva. Existe a gravação, enfim, como um complemento para a leitura da partitura que confeccionei.

9  
VOZ. 8  
A \_\_\_ pois pro can - ta - dô i vi - o - le - ro Só hai treis coi - sa nes - se mun - do vão  
9  
VCL. 3

11  
VOZ. 8  
A - mô, fur - ria, vi - o - la, nun - ca dinhê ro (u - u) Vi - o - la, fur - ri - a, a  
11  
VCL. 2/4

Quase Baião (♩ = c. 100)

FIGURA 20, ex. sonoro 24 – Refrão 1 de “O violeiro”, performance de Xangai e Morelenbaum, de 00:19 a 00:36 (AVELINO, 1984).

Transcrição: Lucas Oliveira.

28  
VOZ. 8  
A - pois pro can - ta - dô i vi - o - lê - ro Só hai três coi - sa nes - se mun - do vão

28  
VCL. 12/8

30  
VOZ. 8  
A - mô, fur - ria, vi - o - la, nun - ca dinhê ro Vi - o la, fur - ri - a, a

30  
VCL. 12/8

34  
VOZ. 8  
— mô, di - nhê - ro não É/vi - o la, fur - ri - a, a — mô, di - nhê - ro não

34  
VCL. 12/8

**Quase Baião** (♩ = c. 100)

FIGURA 21, ex. sonoro 25 – Refrão 2 de “O violeiro”, performance de Xangai e Morelenbaum, de 01:01 a 01:21 (AVELINO, 1984).

Transcrição: Lucas Oliveira.

Em análise auditiva, identifiquei que existem nesse refrão duas formas de organização da pulsação: a primeira delas é mais livre, seguindo os acentos nas sílabas tônicas dos versos, em tom de recitação; a segunda forma de organização é “quase baião”, adotando uma métrica mais rigorosa, mesmo contendo internamente pequeníssimas oscilações. Por isso, o início do refrão não possui indicação de compasso. As barras são colocadas apenas com o fim de delimitar as frases. Apenas na seção “Viola, *furria*...” surge o ritmo do baião com a subdivisão do *tresillo*.

Ao lado de Xangai, Dércio Marques é um dos cantores que mais estiveram próximos de Elomar no início de sua trajetória. Um pouco da colaboração entre Dércio Marques e Elomar será abordada com maior profundidade no próximo capítulo. Mas o que se pode adiantar é que o cantor natural de Uberaba – MG foi praticamente o primeiro a difundir as canções de Elomar para um público mais amplo, e trabalhou com ele em projetos como a gravação do DVD **Auto da catingueira**, em 2011, na estreia da ópera sertaneja. Apesar disso, seu registro fonográfico da obra de Elomar é muito menos “disciplinado” que o de Xangai. Este dedicou ao CANCEIONEIRO de Elomar um álbum inteiro, que conta inclusive com a

participação do compositor. Dércio gravou algumas canções de Elomar em sua discografia. Muitas das releituras que fez do CANCEIONEIRO encontram-se registradas apenas na memória de quem teve a oportunidade de vê-lo em palco, ou em gravações não comerciais, que circulam em diversos meios eletrônicos. Um registro de grande valor histórico foi feito por Gilberto de Andrade Rezende, diretor da Associação Cultural Casa do Folclore, de Uberaba (MG). Na década de 1980, Elomar e Dércio Marques realizaram uma apresentação na Casa de Folclore, que teve trechos registrados em vídeo <sup>32</sup>.

Nesse registro em vídeo, podemos encontrar, além do repertório usual de Dércio Marques, raros registros de interpretações suas para seis canções de Elomar, as duas primeiras já registradas em seus primeiros dois discos: ‘Arrumação’, ‘Curvas do rio’, ‘Na estrada das areias de ouro’, ‘Imbuzêro’, ‘Cantiga de amigo’ (estas em companhia de Elomar) e ‘O violeiro’ (APÊNDICE E, disco 2, faixa 5). Nesta interpretação, Dércio utiliza a tonalidade de Mi menor, assim como Fagner e Xangai. Assim como para seus colegas, o início da melodia na nota Mi<sub>4</sub> possui efeito expressivo marcante, especialmente no início da segunda estrofe, “*Cantadô de trovas e martelo*” (MARQUES, 198?; 54s-59s, ex. sonoro 26), em que o cantor se vale da nota aguda para realizar um recurso cênico que enfatiza a tensão vocal desprendida na interpretação da música (FIG. 22).



FIGURA 22 – Dércio Marques canta nota aguda em “O violeiro” (MARQUES, 198?, 54s).

A execução do violão utiliza, mais do que todas as outras aqui comentadas, elementos da versão gênese de Elomar. Marques não inicia a música com a introdução instrumental em

<sup>32</sup> Os trechos foram postados por Rezende em uma rede de compartilhamento de vídeos, e compilados por mim na seguinte *playlist*: <<https://goo.gl/2PbEKG>>.

estilo de baião, mas utiliza-a como *ritornello* entre todas as estrofes, de modo diferente do compositor. O ponteador “em pinicado de sansão” provoca forte reação entusiástica do público (ex. sonoro 27). O intérprete aproveita o *ritornello* com a nota grave no Mi<sub>2</sub> em alguns momentos para improvisar, e utilizar um recurso bastante característico de algumas de suas performances: a melodia executada pela voz em falsete em uníssono com o violão (MARQUES, 1987; 01m41s-02m07s; exemplo sonoro 28).

### 3.6.3. Grupo Raíces de América, Tiago Pinheiro & Marlui Miranda

O grupo Raíces de América, grupo dedicado à música latino-americana e formado por músicos brasileiros e de outros países da América Latina, incluiu em seu segundo disco uma versão em espanhol para ‘O violeiro’, chamada ‘El guitarrero’ (APÊNDICE E, disco 2, faixa 3). A adaptação foi feita por Enrique Bergen, empresário argentino radicado no Brasil e criador do grupo em 1979. Uma de suas fundadoras foi também a cantora argentina Mariana Avena, que assume a voz principal de ‘El guitarrero’. Esta gravação tem a participação especial da viola do multi-instrumentista pernambucano Heraldo do Monte. A letra da canção está no ANEXO H, p. 170.

Traça-se nesta versão um paralelo entre o cantador repentista brasileiro e o *payador*, cantor cuja modalidade de canto, a *payada* existe na região sul do Brasil e em Uruguai e Argentina<sup>33</sup>. Assim como o repentista brasileiro, o *payador* canta cantigas improvisadas, as *payadas*. Desse modo, ‘O violeiro’ se expande do sertão para a América Latina inteira, e também para a região Sul do Brasil. A tradução de Bergen não realiza grandes mudanças no sentido da letra. A grande diferença é que, como parece ser uma tradução bastante literal, muitas rimas se perderam. Outra diferença está nos versos 1 e 2 da estrofe 2.

**TABELA 3**  
**Comparação de trecho de ‘O violeiro’ e sua versão em espanhol**

| Bergen                                                          | Elomar                                                                    |
|-----------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------|
| Cantador de palabra improvisada<br>Trovador, vagabundo, payador | <i>Cantadô de trovas e martelo</i><br><i>De gabinete, ligêra e moirão</i> |

Na versão de Elomar, são enumeradas diversas formas poéticas que fazem parte do universo do cantador. Na de Bergen, das formas poéticas latino-americanas, apenas a *payada* é

<sup>33</sup> A forma poética da *payada* se trata de um “repente em décima (estrofe de dez versos) de redondilha maior (versos de sete sílabas) e rima entrelaçada (todos os versos rimam entre si, alternadamente)” (BARBOSA, 2013, p. 148).

mencionada. O efeito é diferente, pois Elomar nos coloca frente a “trovas e *martelo*”, “gabinete, *ligêra* e *moirão*” (est. 2, vs. 1-2), formas antigas de poesia popular, que provavelmente muitos não conhecem, trazendo à canção uma aura de antiguidade e de raízes culturais.

A performance do Grupo Raíces de América traz à discussão a contextualização que alguns intérpretes de Elomar (e um de seus comentadores, Ernani Maurilio) fazem entre seu CANCIONEIRO e a tendência musical que circulava em Argentina, Chile e Uruguai nos anos de 1960 e 1970, conhecida como Nova Canção, que propunha “uma renovação do cancionero popular a fim de torná-lo contemporâneo às novas demandas da sociedade e sobretudo da juventude” (GARCIA, 2006, p. 181), tratando de problemas sociais, como as composições de *Atahualpa Yupanqui* (Hector Roberto Chavero), Victor Jara e Violeta Parra. No Brasil, essa tendência musical encontrou representação no grupo Tarancón, formado no início da década de 1970 por iniciativa do músico espanhol radicado no Brasil Emilio de Angeles. O grupo realizou um trabalho de pesquisa e performance de diferentes tradições populares dos países da América Latina, integrando a esse repertório também canções brasileiras. Na mesma época, também trabalhavam com esse repertório Dércio Marques e o cantor português radicado no Brasil Abílio Manoel. Vale lembrar que Dércio era amigo dos integrantes do Tarancón, e seu irmão, o também cantor e compositor Darlan Marques, chegou a realizar um show com o grupo em uma universidade, sugerindo o arranjo de uma peça marcante do repertório do Tarancón: ‘Não mande a geada não’, da compositora Maria do Céu<sup>34</sup>, registrada no primeiro disco do grupo, **Gracias a la vida**, de 1976.

Essa canção, uma das duas únicas cantadas em português no álbum, possui grande importância para a identidade do Tarancón. Sendo um grupo brasileiro dedicado ao repertório da Nova Canção, o grupo procurava mostrar como certos problemas sociais de outros países possuíam um paralelo no Brasil (GARCIA, 2006, p. 180). E ‘Não mande a geada não’ trata das dificuldades enfrentadas pelo homem do campo plantador de café do Sul do país. Além de tudo, a canção possui uma ligação forte com a identidade artística dos irmãos Darlan, Dércio e Doroty Marques: segundo conta Doroty em depoimento não publicado, concedido ao jornalista Aramis Millarch, a canção fazia parte do repertório cantado pelos três irmãos na época em que viajaram pelo Uruguai e pelo sul do Brasil (MARQUES; MARQUES, *ca.* 1980).

---

<sup>34</sup> O nome completo da compositora, folclorista e poetisa Maria do Céu Lopes de Sousa aparece em seis entradas em catálogo da Editora Mangione (<<http://goo.gl/4j7qGc>>), entre elas, como autora de ‘Não mande a geada’. Portuguesa de nascimento radicada no Brasil, foi intérprete consagrada da música de seu país e da música artística brasileira inspirada no folclore, com a de Villa-Lobos, Waldemar Henrique e Camargo Guarnieri.

Décio Marques foi o primeiro cantor a integrar a obra de Elomar ao cancionário latino-americano. E a mostrar como sua arte, apesar de nunca ter adotado uma posição política militante, sempre possuiu dimensão social forte, engajada com problemas sociais. A diferenciação entre arte militante e engajada é comentada por Tânia Garcia em seu artigo sobre o grupo Tarancón. Em sua leitura do pensamento de Denis Benoit, ela identifica as seguintes características: a arte militante “pressupõe a subordinação dos ideais estéticos a uma determinada doutrina política ou filiação partidária”, enquanto a arte engajada “preserva seu compromisso com o social, sem sacrificar sua liberdade criativa, sem submeter-se ao aprisionamento ideológico” (GARCIA, 2006, p. 177, nota 2).

Essa questão é marcante na recepção que o trabalho de Elomar teve quando do recital no Teatro São Pedro, mencionado na introdução desta dissertação. A matéria de revista também citada no começo da dissertação, escrita por Eugênio de Lima Martins, mostra um pouco da recepção do público metropolitano do final da década de 1970 à música de Elomar. No final da década de 1970, quando o Brasil atravessava um momento de abertura política, Martins mostra como o público tinha necessidade de palavras revolucionárias, ainda mais vindas de um cantador, um homem típico da caatinga nordestina, conservado em toda a sua pureza. Um homem representativo do povo, que teria o verdadeiro potencial para instaurar as revoluções necessárias para a transformação do Brasil, seguindo uma tradição da arte e da “dizibilidade” nordestina que ia desde a literatura de Jorge Amado ao cinema de Glauber Rocha (ALBUQUERQUE JR., 1999, cap. 3). Observando um trecho da fala de Martins (1980), podemos observar esse aspecto da recepção da música de Elomar pelo público (ou por ele mesmo, enquanto crítico musical):

Quando de sua última apresentação na capital paulista, [...] Elomar foi visto como um tipo alienado. Milhares de espectadores, apesar de terem gostado de seu trabalho, saíram do Teatro São Pedro um tanto decepcionados. Talvez o público quisesse uma cantoria reivindicatória. Mas encontrou em todo o trabalho de Elomar só uma estrofe que diz: ‘O que juntei foi pra ladrão’ [referência à canção ‘Arrumação’]. Nesta sua apresentação na capital paulista ficou provado que a estética desengajada, traz do espírito uma beleza que reforça as vibrações num tom místico, irracional (MARTINS, 1980 – ANEXO B, p. 164).

Pode-se ver que o crítico não trabalhou a diferenciação entre militante e engajado, igualando as duas formas de expressão. A dificuldade em perceber o questionamento social das canções de Elomar surge através de uma análise superficial do discurso, atendo-se ao que poderiam ser palavras de ordem, como, por exemplo, a frase tirada da canção ‘Arrumação’: “Tudo *qui* juntei foi só pra ladrão”. Na verdade, a ideia de um “tipo alienado” pode ter

advindo do fato de canções como a própria ‘Arrumação’ serem concebidas com o dialeto *sertanez*, muito característico do interior da Bahia, e que apresentei no capítulo 1 desta dissertação. Para um público citadino, a compreensão de certas entonações das palavras e de algumas expressões, como “Olha os *fôrro ramiado* vai *chuvê*”<sup>35</sup>, torna-se incompreensível sem a pesquisa e a leitura atenta dos glossários dos discos de Elomar. Assim, certos questionamentos sociais, como o proposto em ‘Curvas do rio’ ou (discutida no capítulo 4) ‘A pergunta’, e também ‘O violeiro’ e várias outras canções, podem passar até mesmo despercebidos.

Nesse momento Dércio Marques tem importância crucial, por alguns motivos. Seja interpretando as canções de Elomar com um sotaque menos catingueiro, e mais próximo de uma pronúncia “padrão” da língua portuguesa, seja incluindo canções de Elomar ao lado de canções de compositores latino-americanos e também portugueses participantes de movimentos sociais, seja pela sua concepção do próprio trabalho, que vai justificar o diálogo entre Elomar e esses compositores. Dércio Marques se definia como um trovador – em sua concepção, alguém que busca estimular um canto coletivo, um canto forte, que viria do povo unido contra a desigualdade e a opressão. O canto seria a ponte para uma revolução pacífica, de maneira diferente da concepção da revolução violenta de Glauber Rocha. Essa revolução é colocada em prática por Dércio em diversos momentos de sua discografia, como na de sua irmã Doroty Marques.

Ao incluir, no disco **Canto forte, coro da primavera**, de 1979, uma inesperada cantiga caipira entoada por uma orquestra de violeiros, e ao reunir centenas de crianças para cantar ‘Não jogue lixo no chão’, de Vital Farias, no disco **Monjolear**, de 1996, Dércio e Doroty Marques operam uma conscientização de base, uma construção da coletividade através do tocar e cantar. É o que vem pautando o trabalho educacional de Doroty Marques há mais de vinte e cinco anos, que vem resultando em diversos projetos com crianças de comunidades de risco social, como o mais recente, da “Turma que faz”, que reúne crianças e adolescentes do município de Alto Paraíso e do distrito de São Jorge, em Goiás<sup>36</sup>.

Em depoimento concedido a Angelo Iacocca, Dércio define a motivação de cantar a América, e de inserir Elomar nesse contexto, além de questionar o posicionamento de críticos que, à maneira do público flagrado por Martins, vão mostrar um Elomar alienado, sem compreendê-lo em profundidade:

<sup>35</sup> *Fôrro* é o céu. *Fôrro ramiado* é o céu nublado.

<sup>36</sup> Um pouco do trabalho de Doroty com a “Turma que faz” foi registrado no documentário **Sons e sentimentos do cerrado – Doroty e Dércio Marques**, dirigido por Suzelita Meirelles e Sérgio Ribeiro, finalizado em 2014.

Geralmente o trabalho trovadoresco surge entre os povos mais explorados pelo fato de ali existir mais criatividade, baseada em problemas milenares e em pensamentos ligados aos fenômenos naturais. No Brasil esses valores nunca foram respeitados, e somente agora estão surgindo alguns defensores, mas nem sempre são reconhecidos pela crítica por suas qualidades, chegando às vezes a serem considerados apenas seguidores de um ou outro modismo. Dificilmente alguém analisa com profundidade o trabalho de Elomar, por exemplo. Eu sou considerado um seguidor de Elomar, mas também sou de Luiz Gonzaga, Atahualpa Yupanqui, Trio Marajá e outros, como recebi influências de compositores folclóricos da Irlanda (MARQUES *apud* IACOCCA, 1980 – ANEXO F, p. 168).

O trovador não se importaria com as fronteiras geográficas, com as diferenças linguísticas – seu objetivo seria cantar “problemas milenares”, que persistem entre os povos, e que são similares entre si – somando aqui o discurso de Dércio ao do grupo Tarancón antes referido. E é com esse objetivo que Dércio inclui constantemente em seus discos canções de Elomar, como ‘Curvas do rio’, em **Terra, vento, caminho**, de 1977; e ‘Arrumação’, em **Canto forte, coro da primavera**, de 1979.

A interpretação de Tiago Pinheiro e Marlui Miranda (APÊNDICE E, disco 2, faixa 7) abre um diálogo da música de Elomar com algo além das fronteiras da América Latina. O arranjo da canção remete a sonoridades orientais e da Idade Média europeia. O timbre de voz de Pinheiro no início da música lembra as gravações modernas das canções de trovadores da Idade Média (a palavra surge com um efeito radicalmente diferente do empregado por Dércio Marques), como as realizadas pelo inglês Thomas Binkley <sup>37</sup>. É comum nessas gravações ouvir homens cantando em falsete, com o timbre de voz que Tiago utiliza no início da canção, até os 52 segundos da gravação (exemplo sonoro 29). Nas estrofes seguintes, passa a ser acentuado o caráter místico da letra (02m36s, exemplo sonoro 30), quando é realizada uma polifonia com um vocalise de Marlui, que utiliza um tom suave e misterioso. De fato, após essa estrofe (a quarta), surgem aos 03m16s até 04m uma nota Ré<sub>2</sub> grave cantada com uma nota contínua (exemplo sonoro 31). Esse momento da música é uma seção instrumental em que violão, percussão e baixo acústico se unem aos vocalises de Tiago e Marlui, acompanhados pelo Ré<sub>2</sub> em pedal, e por um berimbau de boca (exemplo sonoro 31).

Através desses elementos, a música de Elomar é posta em um diálogo cultural bastante claro, e que com a interpretação do próprio não é tão perceptível de início. Claro que sua

<sup>37</sup> Cf. BINKLEY, Thomas (direção musical); Studio der Frühen Musik (conjunto vocal-instrumental). *Martim Codax: Canciones de Amigo; Bernart de Ventadorn: Chansons d'Amour*. Köln: EMI Electrola GmbH, 1973. 1 LP. Em especial as faixas “Mandad ei comigo” e “Aý deus se sab ora meu amigo”.

poesia de imediato pode ser associada aos poetas da Idade Média, como fazem críticos <sup>38</sup>, jornalistas <sup>39</sup>, e colegas de palco <sup>40</sup>, que o consideram um trovador, ou um artista com características dos compositores renascentistas espanhóis e flamengos (depoimento gravado de Ernani Maurílio, em MELLO, 1980; depoimento de Antonio Madureira para esta dissertação, 2014 – APÊNDICE B, p. 143). De imediato, sua voz em ‘O violeiro’ não pode ser associada ao ideal sonoro construído para a execução de canções de trovadores. No entanto, o timbre de falsete de Tiago no início da música remete imediatamente a esse tipo de voz. O caráter meditativo de ‘O violeiro’ de Tiago Pinheiro é corroborado pelo andamento, que, embora seja muito mais métrico que o de Elomar, é muito mais lento.

## §

A discussão de ‘O violeiro’ trouxe à tona quatro tópicos principais. O primeiro deles é a significativa relação entre o trabalho de Elomar e a arte da cantoria, seja na constituição de sua aura artística, sua imagem perante o público, seja na busca de formas e metáforas comuns aos antigos cantadores de feira que Elomar conheceu na infância. O segundo tópico reside no trabalho sobre as sonoridades típicas do Nordeste – o ritmo do baião, o modalismo, a forma de execução da viola caipira. O terceiro tópico é o estilo de execução violonística desenvolvido por Elomar a partir do contato entre a viola caipira e o violão de concerto, característica que conduz a uma quarta ideia, a da música de fronteira – popular-erudito, folclore-concerto, música oral-música escrita. A fixação do Cancioneiro em partitura é uma ilustração forte dessa tensão entre os elementos fronteiriços.

---

<sup>38</sup> MAURÍLIO, 1979; MAURÍLIO, RENAULT, 1981 e 1984.

<sup>39</sup> Aramis Millarch (1986), o qualifica como “Trovador místico, arquiteto criador de bodes”. Angelo Iacocca, 1980 (ANEXO F, p. 168), ao falar da relação entre o cantor Décio Marques e Elomar, qualifica este como “o menestrel do agreste”. Ver também Gilson Moura, 1977a (ANEXO D, p. 166), Eugênio de Lima Martins, 1980 (ANEXO B, p. 164). O político e jornalista Artur da Távola foi quem deu a Elomar o título “Menestrel das Caatingas”, segundo o produtor do LP **Das barrancas do Rio Gavião**, Roberto Sant’Anna (s. d., parte 1, 08m45s).

<sup>40</sup> Marília Moreira, 1980 (ANEXO G, p. 169), em reportagem sobre a cantora Diana Pequeno, coloca: “Através de seu primeiro disco, o povo teve a oportunidade de conhecer ou ‘reconhecer’ compositores como Elomar Figueira Mello, segundo a própria Diana ‘um autêntico trovador medieval vivendo na caatinga nordestina’.”

## 4. Sonhos, anelos e pedidos: o trovador, a mucama da *jinela* e os irmãos Marques

### 4.1. Cantiga de amigo

Em seu **CANCIONEIRO**, Elomar possui alguns exemplos de influência da literatura medieval. Sua atração por essa arte é notável na quantidade de leituras por ele realizadas: conhece inúmeros romances de cavalaria e poemas da lírica dos trovadores provençais e poetas galego-portugueses da época. Com relação à música, pouco lhe chegou às mãos. Em depoimento pessoal, relatou o compositor que pouco conheceu dessa arte, apenas algumas cantigas de Martin Codax. É muito provável que ele tenha ouvido o LP **Martim Codax: Canciones de Amigo**, dirigido pelo pesquisador e músico inglês Thomas Binkley. O LP faz parte da coleção de música medieval e renascentista *Reflexe*, lançada na década de 1970 na Europa, e que foi editada também no Brasil. Suponho que um exemplar desse disco pode ter sido escutado por Elomar. O que ele relata surpreendentemente, segundo o depoimento histórico concedido ao jornalista Aramis Millarch, é que passou a criar melodias e harmonias “medievais” lendo os romances de cavalaria. E ainda assevera: a influência é maior no ler do que no ouvir ou no tocar (MELLO, *ca.* 1980, 28m-28m40s).

O tocar refere-se à prática que Elomar teve da música ibérica (portuguesa e espanhola) da época da renascença e do barroco, escritas para a vihuela e a guitarra barroca <sup>1</sup>: Luys Milán e Gaspar Sanz, aos quais ele se refere, no mesmo depoimento a Millarch, como “medievais”, cujas músicas ele executou em adaptações para o violão moderno. A síntese se opera aqui entre o conhecimento da literatura medieval e a prática da música renascentista e barroca, o que dá origem a algumas canções bastante singulares, como a ‘Cantiga de amigo’, inspirada no clima amoroso das cantigas de amigo da lírica galego-portuguesa.

As cantigas de amigo medievais falam do sofrimento amoroso de uma mulher, que espera por seu amigo (o homem amado). A mulher fala em primeira pessoa, mas as cantigas eram de autoria de homens. Assim, a “voz feminina pautava-se submetida a um discurso de autoria masculina” (ARAÚJO; FONSECA, 2012, p. 38). No caso da cantiga de Elomar, isso é muito mais livre: quem fala em primeira pessoa é um homem, e a mulher é tratada como amiga, e também como mãe, figura que nas cantigas galego-portuguesas é a mãe da mulher que fala na cantiga, e a quem se queixa por sua desilusão amorosa. No caso da cantiga de

---

<sup>1</sup> Instrumentos que antecederam historicamente o violão, com afinação bastante semelhante a este.

Elomar, a madre amiga é má, pois “mentiu jurando amor que não tem fim”. A canção é uma das representantes da vertente do idioma castiço na obra de Elomar (APÊNDICE E, disco 2, faixa 8).

Lá na Casa dos Carneiros  
Onde os violeiros  
Vão cantar louvando você  
Em cantigas de amigo  
cantando comigo  
Somente porque você é  
Minha amiga mulher  
Lua nova do céu que já não me quer

Dezessete é minha conta  
Vem amiga e conta  
Uma coisa linda pra mim  
Conta os fios dos seus cabelos  
Sonhos e anelos,  
Conta-me se o amor não tem fim  
Madre a amiga é ruim  
Me mentiu jurando  
Amor que não tem fim

Lá na Casa dos Carneiros  
Sete candeeiros  
Iluminam a sala de amor  
Sete violas em clamores  
Sete cantadores  
São sete tiranas de amor  
Para a amiga em flor  
Que partiu e até hoje não voltou

Dezessete é minha conta  
Vem amiga e conta  
Uma coisa linda pra mim  
Pois na Casa dos Carneiros  
Violas e violeiros  
Só vivem clamando assim  
Madre a amiga é ruim  
Me mentiu jurando  
Amor que não tem fim

Texto fixado por Simone Guerreiro (Caderno Notas & Letras, de ELOMAR: CANCEINEIRO, 2008).

Diversas outras peças do CANCEINEIRO de Elomar trazer em suas letras várias referências a essa pesquisa, algumas bastante diretas, como ‘O rapto de Joana do Tarugo’. Em depoimento concedido para o presente trabalho, Elomar falou também sobre os cantadores do sertão como um resquício dos menestréis da Idade Média. A repetição da afirmação é visível

em depoimento registrado no programa **Ensaio**, da TV Cultura (MELLO, 1994) em que ele caracteriza o cantador *Zé Crau* (José Cláudio), um de seus mestres:

Ele era um errante, um menestrel, um vate, uma espécie de aedo, um rapsodo. Violeiro errante, tresloucado. Nas quadras de lua nova, ele entrava em crise epilética, não trabalhava. Ia para as encruzilhadas, nas estradas, junto das cancelas: ia cantar virado para a lua nova. Eu me lembro de um refrão em que ele dizia assim: “A culpada foi ela, foi ela, foi ela” – sempre cantava. Terrível cantador... Esse me impressionou, eu tinha 7 anos quando ele chegou na casa do meu pai e trabalhou – a viola dentro de um saco, ficava pendurada na casa de farinha. Quando ele começava a cantar, qualquer um que fosse, ele parava. Eu chegava, ele não parava: continuava cantando. Era muito pequenininho. Foi quando a primeira vez eu ouvi uma viola, e ouvi muito bem, fui muito bem iniciado, porque ouvi um menestrel puro verdadeiramente. Grande menestrel (MELLO, 1994, 08:18-08:28).

O cantor errante cria um imaginário fértil para Elomar: foi o primeiro cantador violeiro que escutou, e quem começou a construir suas ideias em torno da arte da cantoria. Já adulto e dono das palavras, Elomar escolhe para caracterizar essa figura uma analogia com aquelas que poderiam caracterizar uma figura vinda de tempos remotos: um aedo, um vate, um menestrel. A acumulação dessas palavras cria um imaginário de Elomar em torno de *Zé Crau*. Parece que o autor do **Auto da Catingueira** quer com essa acumulação de termos de origem remota – associada à aura de um “cantador errante” – criar um mistério em torno dos cantadores.

A figura do cantador errante e tresloucado de *Zé Crau* vai ser aproveitada por Elomar na construção do personagem Ventania, o cantador do Nordeste, no **Auto da Catingueira**. Figura extremamente carismática e “pachola” (vaidoso, orgulhoso), durante uma festa Ventania se apaixona por Dassanta, mulher de beleza “que metia medo”. O problema é que a mulher tinha já seu companheiro: Chico das Chagas, tropeiro humilde, sem muita prática na cantoria, mas que decide enfrentar Ventania em um desafio de cantoria. O conflito se passa no canto 5º, ‘Das violas da morte’, e no texto os cantadores expõem toda sua condição psicológica. Ventania coloca os problemas que teve com a família, sua desilusão com a vida; Das Chagas coloca sua humildade e admiração pela natureza.

Em certa altura do conflito, que se vale de diversas modalidades de cantoria, surge uma homenagem textual a *Zé Crau*. E ela está nas estrofes 17 e 18, em que o tropeiro fala de um “cantador destemido e valente” que um dia topou “com o bicho do *amô*”, ou seja, uma mulher, e “*ficô lôco* de tanto *cantá* parcela”. Parcela é um gênero de cantoria antigo, que Das Chagas reveste de misticismo dizendo que é perigoso. Assim, o cantador referido por Das

Chagas tanto cantou parcelas que enlouqueceu, e “hoje véve pela *istrada / rismungano* qui a culpada / foi a mucama da *jinela*” (APÊNDICE E, disco 3, faixa 4).

A ‘Cantiga de amigo’ tem como uma de suas interpretações mais originais a feita pelo Grupo Anima (APÊNDICE E, disco 2, faixa 12). Dentre as gravações utilizadas para este trabalho, é a que traça mais direta e explicitamente um diálogo entre Elomar e a música medieval <sup>2</sup>, através da inclusão de uma seção instrumental com um *saltarello* (dança antiga italiana) de compositor europeu anônimo. Isso reforça um imaginário que ronda a música de Elomar. O próprio compositor acentua o diálogo com a música antiga, na interpretação que faz dessa mesma canção no espetáculo **Elomar: Cancioneiro**, que presenciei em Recife. Na performance desta música, ao invés de um *saltarello*, o violonista João Omar, que acompanha o pai na canção, executa uma *hornpipe* (dança antiga das ilhas britânicas) de autoria do compositor barroco inglês Henry Purcell (1659-1695) (exemplo sonoro 32).

Outro diálogo entre Elomar e a música antiga está no DVD **Sertana Cantares**, do cantor goiano Francisco Aafa de Assis Alves (*Chico Aafa*). Esse vídeo, assim como seu CD **Cantada do sertanez de Elomar**, é dedicado exclusivamente às canções do compositor de Vitória da Conquista. A voz suave de contratenor de Aafa amplia a aparência trovadoresca já referida na interpretação de Tiago Pinheiro para ‘O violeiro’. *Aafa* já institui um imaginário na nomeação das cinco seções do repertório (delimitadas pelo diretor musical do espetáculo, João Omar): 1. Do medievo, 2. Da terra, 3. Dos amores, 4. De Deus e 5. Do adeus. A primeira parte, Do medievo, abre curiosamente com mais uma referência à música antiga, a canção inglesa ‘Greensleeves’, com letra em português em versão do próprio *Aafa*, e com um assunto muito mais contemplativo da natureza do que a queixa de amor da canção original. O grupo instrumental é formado por João Omar e Petrônio Joab nos violões e violas, mais João Liberato nas flautas doce e transversa (FIG. 23). Essa instrumentação também propõe um significado novo à canção ‘O violeiro’, segunda canção do DVD. A introdução, ao invés de fornecer um clima nordestino para a música, como fazem as gravações do Raízes de América, de Elba e as do próprio autor, coloca sonoridades remissivas de ‘Greensleeves’, com o dedilhado da viola de Joab e do violão romântico <sup>3</sup> de João Omar e um solo de flauta doce.

<sup>2</sup> O Anima tem como traço marcante de seu repertório o trânsito entre a música antiga, principalmente da Idade Média, e músicas da tradição oral brasileira.

<sup>3</sup> Modelo de violão imediatamente antecessor do atual modelo de violão de concerto, com menores dimensões e sonoridade mais próxima dos instrumentos antigos como o alaúde.



FIGURA 23 – Chico Aafa e o conjunto instrumental do DVD **Sertana cantares**. Da esquerda para a direita: João Liberato, Chico Aafa, Petrônio Joabe e João Omar de Carvalho Mello.  
Foto de Monica Lula.

A ‘Cantiga de amigo’ tem sua primeira releitura registrada no LP **Eterno como areia** (FIG. 24), da cantora baiana Diana Pequeno (1979, lado B, faixa 5 - APÊNDICE E, disco 2, faixa 9). O disco alia canções que tratam de variados temas, como questões sociais e amorosas. Traz uma enorme riqueza nos arranjos, que possuem grande preocupação com o contraponto (embora seja muito mais de sentido harmônico) e a diversidade das sonoridades para cada faixa. Conta com arranjos corais, instrumentos andinos, cordas friccionadas, além de violas, sanfona, flautas e percussão. Os músicos que integram o time são responsáveis por essa riqueza: o percussionista *Papete* (José de Ribamar Viana), Oswaldinho do Acordeom, o rabequista e violinista José Kruel Gomes, o guitarrista e violeiro Heraldo do Monte, as cantoras Marlui Miranda e Doroty Marques, o maestro e pianista Jamil Maluf, e os cantores e violonistas Gereba e Dércio Marques, este último também coordenador artístico e responsável pela mixagem do disco.



FIGURA 24 – Capa do disco **Eterno como areia**, de Diana Pequeno (1979).  
Foto de Paulo Klein.

A gravação de Diana, com arranjo do músico gaúcho Carlos Catuípe, possui dois motivos melódicos marcantes. O primeiro motivo instrumental, sem texto literário, que abre a música, é executado sobre um ciclo de 5<sup>as</sup> no tom de Ré menor II: Gm – C – F – Bb – E° – A – D :||, ou II: iv – VIIb – III – VI – ii° – V – i :||, ciclo que fornece um clima emocional afetuoso, comum na música do período Barroco. O vocalise realizado por Dércio Marques aparece na mixagem com efeitos de eco e bastante discreto, executando um *cantus firmus* para a flauta e o acordeom, que fazem variações sobre essa melodia (FIG. 25, ex. sonoro 33).

FLAUTA

ACORDEOM (M. DIREITA)

VOZ

VIOLÃO

BAIXO

FIGURA 25, ex. sonoro 33 – Intervenção instrumental na “Cantiga de amigo”. Interpretação de Diana Pequeno e grupo (Dércio Marques, vocalise) (PEQUENO, 1979, 02:38-02:51).  
Transcrição: Lucas Oliveira.

O segundo motivo melódico marcante na gravação de Diana, ao contrário do anterior, será integrado a praticamente todas as interpretações da cantiga que viriam depois, e é entoada instrumental ou vocalmente sem texto literário, regularmente logo após os dois primeiros versos de cada estrofe. Aqui ela é executada alternadamente por um acordeom e uma flauta transversal; nas demais gravações, como a de *Xangai* no LP **Cantoria** (MELLO *et al.*, 1984b, lado B, faixa 5), em forma de vocalise (FIG. 26, ex. sonoro 34).



FIGURA 26, exemplo sonoro 34 – Motivo melódico intermediário da “Cantiga de amigo” (PEQUENO, 1979, lado B, fx. 5).  
Transcrição: Lucas Oliveira.

Na gravação gênese, feita por Elomar no seu primeiro LP (1973, lado A, faixa 6), esse motivo é executado de maneira bastante discreta pelo violão. Das sete gravações a que faço referência, contando com a de Elomar, apenas a do Projeto Axial (2008, APÊNDICE E, disco 2, faixa 13) não se vale desse motivo. Nas demais, principalmente as de *Xangai* com Geraldo Azevedo, Elomar e Vital Farias (MELLO *et al.*, 1984b e 1988b, APÊNDICE E, disco 2, faixas 10 e 11), e também na execução dos concertos **Elomar: Cancioneiro** e **Ensaando o Riachão do Gado Brabo**, o motivo tem grande destaque, sendo executado como vocalise e como instrumental. No **Riachão** e no **Elomar: Cancioneiro**, representa também um momento de interação do público com os músicos do palco, cantarolando junto com o artista, com as

sílabas “laiá-laiá”. Dentro do panorama melódico do CANCIONEIRO de Elomar, representa um ponto de menor dificuldade de entoação.

Na versão do espetáculo-disco **Cantoria 2** (MELLO *et al.*, 1988, lado B, faixa 5, APÊNDICE E, disco 2, faixa 11), cantam e tocam em alternância quatro companheiros de palco: Elomar, Geraldo Azevedo, Vital Farias e *Xangai*. É interessante notar a diferença com relação ao **Cantoria 1**, onde apenas *Xangai* canta e os outros tocam. A grande diferença está em um detalhe de execução da versão do **Cantoria 2**: nele, o motivo melódico a que referimos é executado por *Xangai* em falsete em alguns momentos. Esse recurso do vocalise em falsete é muito característico da performance de *Xangai* – ele está presente em faixas como ‘Estampas *Eucalol*’<sup>4</sup>, ‘*Kukukaya*’<sup>5</sup>, ‘Curvas do rio’ (de Elomar, discutida no próximo capítulo deste trabalho), entre outras. Nas referidas canções, apenas as introduções e intervenções entre estrofes são realizadas com esse recurso. A parte do canto com texto literário é sempre realizado sem falsete, com a voz natural (ouvir faixas 5 e 6 do APÊNDICE E, disco 3, e a faixa 23, do disco 2).

A interpretação do Projeto Axial (APÊNDICE E, disco 2, faixa 13) para a ‘Cantiga de amigo’, de 2008, pertence ao grupo da leitura de Tiago Pinheiro, Jurema Paes e Grupo Anima para as músicas de Elomar, no sentido de ampliar as possibilidades de diálogos sonoros com estéticas musicais muitas vezes afastadas do universo “comum” da música de Elomar. O arranjo do Axial dialoga com tendências vanguardistas da música eletrônica, utilizando *samplers* e teclados. No entanto, esse estilo é usado para criar uma ambiência misteriosa. A gravação conta com um clarinete em contraponto com a voz quase sem vibrato.

## 4.2. O *pidido*

Ao lado de ‘O violleiro’ e ‘Cantiga de amigo’, uma das canções mais conhecidas e interpretadas de Elomar é ‘O *pidido*’, que também têm sua gravação gênese no primeiro disco do compositor. Em minha pesquisa, encontrei sete gravações de ‘O *pidido*’ (APÊNDICE E, disco 2, faixa 14). Com relação à instrumentação, possui certa uniformidade em dois grupos –

---

<sup>4</sup> Composição do jornalista e músico Hélio Contreiras (Ca. 1930-2011), nascido no município de Rio de Contas, cidade mais antiga da Chapada Diamantina. As estampas *Eucalol* eram cartões ilustrados que vinham como “brinde” ao sabonete *Eucalol*, comercializado pela fábrica Myrta entre as décadas de 1920 a 1960. Os cartões tinham ilustrações em séries de variados temas, desde história do Brasil até mitologia antiga.

<sup>5</sup> De subtítulo “Jogo da asa da bruxa”, foi composta pela cantora e instrumentista paraibana Cátia de França (n. João Pessoa, 1947). A inspiração surgiu de um conto cigano, no qual havia a palavra mágica *kukaya*, repetida constantemente no decorrer da estória. Cátia acrescentou uma sílaba e obteve a palavra *kukukaya*. Assim como o conto cigano, a canção está repleta de imagens esotéricas.

três delas com arranjo de violoncelo elaborado por Jaques Morelenbaum e quatro com acompanhamento de violão (viola caipira, no caso de Teca Calazans e Heraldo do Monte, 2003).

‘O *pidido*’ faz parte do **Auto da Catingueira**. É o mais curto de seus cantos – os atos do drama cantado –, e representa um momento de estabilidade dramática, em contraste com o canto que vem a seguir, o ‘Desafio das violas da morte’, trecho mais longo do drama. O **Auto** possui como personagem principal Dassanta, uma mulher de beleza tamanha que é capaz de ocasionar mortes e desgraças. Apresenta nascimento, vida, amor e morte da catingueira. O momento do amor é representado aqui por ‘O *pidido*’, quando a personagem pede ao seu companheiro, o tropeiro Chico das Chagas, que lhe traga umas coisinhas da feira. Mesmo assim, a personagem se refere a ele apenas como amigo, marcando uma relação amorosa que guarda um romantismo bastante singelo e ausente de muitos adjetivos. A sequidão da relação amorosa sertaneja é marcada pela narrativa do início do relacionamento dos dois. Este é contado apenas pelo narrador, na primeira seção do 2º canto, ‘Dos labutos’ (‘Da labuta’, pois Dassanta era pastora de cabras que pertenciam a seu pai). O humilde Das Chagas é visto completamente transformado na festa em que conhece sua futura companheira: muito vaidoso e exibido para sua futura dama. Mas esse trecho, como dissemos, é de responsabilidade apenas do narrador.

A correspondência amorosa por parte do amigo só vai surgir na voz deste no último canto, na estrofe 21 do ‘Desafio’, em que Chico duela contra o cantador Ventania pela honra de Dassanta, e coloca adjetivos afetuosos à sua dama, afrontando o arrogante cantor vindo do Norte: “[Dassanta é] minha vida é meu *bucado* / minha viola *gemedêra* / japiassoca dos brejo”. Esse trecho é bastante significativo na interpretação intensa de Dércio Marques (em MELLO, 1984a, lado D), em que o cantor alonga bastante as notas agudas da melodia (FIG. 27).



FIGURA 27, exemplo sonoro 35 – Melodia do trecho “E essa aqui do meu lado...” (do 5º canto do **Auto da catingueira**). Personagem Chico das Chagas (Dércio Marques) In: MELLO, 1984. Lado D, 01m56s-02m35s. Transcrição: Lucas Oliveira.

Mesmo tão marcante, o trecho comentado não é tão popular quanto ‘O *pidido*’, pois, ao contrário deste, é muito preso ao contexto do ‘Desafio’. ‘O *pidido*’, é claro, não deixa de carregar em si elementos contextualizados ao **Auto** – é chave para entender a relação entre Dassanta e Das Chagas, ao mesmo tempo em que fala de um cego cantador que um dia previu a morte de Dassanta ainda na juventude, o que se dá concretamente ao final do drama. Como o drama em sua totalidade, este movimento possui uma grande riqueza de vocabulário baseado na linguagem catingueira. Observemos a letra da canção:

Já qui tu vai lá prá fêra  
 Traga di lá para mim  
 Água da fulô qui chêra  
 Um nuvêlo 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 vivê  
 Pur esse mundo  
 E morrê aina em flô  
 Passa naquela barraca  
 Daquela mulé reizêra  
 Onde almuçamo paca  
 Panelada e frigidêra  
 Inté você disse ãa lôa  
 Gabano a boia bôa  
 Qui das casa da cidade  
 Aquela era a primêra  
 Trais pra mim ãas brividade  
 Qui eu quero matá a sôdade  
 Fais tempo qui fui na fêra  
 Ai sôdade...  
 Apois sim vê se num isquece  
 Quinda nessa lua chêa  
 Nós vai brincá na quermesse  
 Lá no Riacho d’Arêa  
 Na casa daquele home  
 Feitecêro e curadô  
 Qui o dia intêro é home  
 Filho do Nosso Sinhô  
 Mais dispois da mêa noite  
 É lubisome cumedô  
 Dos pagão qui as mãe isqueceu  
 Do batismo salvadô  
 E tem mais dois garrafão  
 Cum dois canguin responsadô  
 Apois sim vê se num isquece  
 De trazê ruge e carmim  
 Ah se o dinheiro desse  
 Eu quiria um trancilin

E mais treis met' de chita  
 Qui é preu fazê um vistido  
 E ficá bem mais bunita  
 Qui Madô de Juca Dido  
 Qui Zefa de Nhô Joaquim  
 Já qui tu vai lá prá fêra  
 Meu amigo trais  
 Essas coisinhas para mim  
 Já qui tu vai lá prá fêra  
 Meu amigo trais  
 Essas coisinha para mim

Texto fixado por Simone Guerreiro (Caderno Notas & Letras, de ELOMAR: CANCIONEIRO, 2008).

Outro elemento de contextualização da cantiga é a intervenção solo do violão entre cada estrofe (exceto da 3 para a 4). Esse ritornello possui a sequência harmônica II: IV – i :II (FIG. 40 e 41), que é justamente a sequência que sustenta também o refrão de ‘Clariô’ e ‘Dassanta’, trechos que receberam destaque como canções isoladas gravadas por Elomar (MELLO, 1979, lado C, faixa 5; lado D, faixa 2) (ver exemplo sonoro 36).



FIGURA 28, exemplo sonoro 36 – *Ritornello* de ‘O *pidido*’, performance de Jaques Morelenbaum, violoncelo (MELLO, 1984; AVELINO, 1984).

Transcrição: Lucas Oliveira.



FIGURA 29, exemplo sonoro 36 – *Ritornello* de ‘O *pidido*’, performance de Elomar, violão (MELLO, 1973).

Fonte: ELOMAR: CANCIONEIRO, caderno 1.

Esse motivo harmônico unifica toda a segunda parte do auto, justamente porque aparece seguidamente em ‘O *pidido*’ (4º canto) e na abertura e fechamento do 5º canto (a cantiga ‘Clariô’, que é o momento em que se representa a festa aonde acontecerá o extenso

‘Desafio das violas da morte’). No contexto, o motivo harmônico representa como que a presença da morte em tom festivo. Isso é evidenciado na finalização do 5º canto, onde Chico das Chagas e o cantador Ventania soltam suas violas e partem para uma briga de faca, ficando a cargo de um coro o momento musical, enquanto sucedem-se sons de facadas (MELLO, 1984, lado D, 16m45s-18m16s, exemplo sonoro 37). Após mais de um minuto de briga, ressurge o Narrador, para fechar a estória. Nas duas apresentações ao vivo já realizadas, em 2011 e 2013, é momento de grande euforia para o público, pois o Narrador, representado nos dois primeiros Cantos pelo ator-cantor Saulo Laranjeira, aparece inesperadamente encarnado pelo próprio compositor Elomar, envolto em sombras e de cajado na mão. Ao fim de sua narrativa, ele joga o cajado no chão, encerrando o momento de ilusão da fábula. O público canta o refrão “Ai *clariô* ai ai *clariô*” e bate palmas acompanhando a execução. É, ao lado do vocalise da ‘Cantiga de amigo’, o maior momento de interação entre o público e o artista em seus momentos ao vivo.

A primeira releitura de ‘O pidido’ foi feita por Elba Ramalho, em seu disco de 1981 (APÊNDICE E, disco 2, faixa 15), com o acompanhamento do violão de Vital Farias e a viola de Joca Costa. A seguir, em 1984, surgiram três gravações – Andréa Daltro no LP do **Auto da Catingueira** (*idem*, faixa 16), Xangai no LP **Mutirão da Vida** (*idem*, faixa 17), e Roze, em seu segundo disco (*idem*, faixa 18). Em 2003 e 2004, as de Teca Calazans (*idem*, faixa 19) e Chico Aafa (*idem*, faixa 20), respectivamente. A mais recente foi realizada por Luciana Monteiro de Castro (*idem*, faixa 21) no DVD do **Auto da catingueira** (MELLO, 2011).

As gravações de Andréa Daltro e Xangai contam com o acompanhamento do violoncelo de Jaques Morelenbaum. O esquema de acompanhamento de ‘O *pidido*’ é semelhante nas duas gravações. Perguntado por mim sobre esse acompanhamento, o violoncelista me informou que muitos detalhes eram improvisados, exceto a intervenção instrumental no intervalo entre uma estrofe e outra, o *ritornello*, em que ele procurava manter uma frase musical semelhante à realizada por Elomar na gravação gênese (FIG. 28 e 29). Podemos ouvir esse rigor nos *ritornelli* e a liberdade nos recitativos de ‘O violeiro’ e ‘O *pidido*’ que Jaques fez com Xangai: para cada estrofe, novas frases musicais no violoncelo.

A melodia de ‘O *pidido*’ possui uma característica singular dentro do CANCEIONEIRO: seus quatro primeiros versos são cantados em escala de cinco sons (pentatônica) na altura de Sol (FIG. 30, exemplo sonoro 38).



FIGURA 30, exemplo sonoro 38 – Escala pentatônica nos versos de abertura de ‘O pidido’.

Logo após, surge a escala do modo dórico transposto para a altura de Mi (c. 24) (FIG. 31)

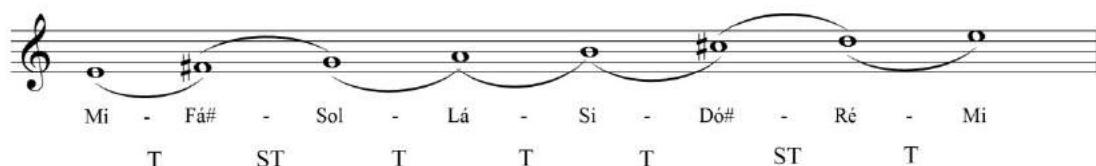


FIGURA 31, exemplo sonoro 38 – Modo dórico transposto para a altura de Mi.

Quanto à questão rítmica, a canção se identifica com peças como ‘O violeiro’, ‘Chula no terreiro’ e a ‘Cantiga do Boi *Incantado*’, que são construídas em estilo “recitativo acompanhado”, como pensa João Omar. Nessas peças, o esquema é II: *ritornello* – recitativo – *ritornello* :II, onde o *ritornello* possui um ritmo bastante definido, enquanto o recitativo possui um ritmo bastante fluido, embora haja padrões rítmicos internos. Prova disso é que, ouvindo a gravação do próprio Elomar e a de todas as intérpretes da canção, pode-se notar que cada uma delas realiza a seu modo prolongamentos das sílabas finais de cada verso, mas o início e o meio são realizados, mesmo que em tempo *rubato* e com vários *rallentandi* e fermatas, no enquadramento do compasso quaternário proposto na transcrição do CANCEIONEIRO. Até porque os pares de versos em sete sílabas induzem a um tempo quaternário em colcheias – ou binário em semicolcheias (FIG. 32). Considerando aqui que estamos em um compasso 4/4, cada tempo vai ter duas sílabas – ou seja, cada sílaba corresponde a uma colcheia.

|    |     |    |     |    |     |    |      |      |    |    |    |     |    |     |
|----|-----|----|-----|----|-----|----|------|------|----|----|----|-----|----|-----|
| Já | qui | tu | vai | lá | pra | fê | (ra) | Tra- | ga | di | lá | pa- | ra | mim |
| 1  | 2   | 3  | 4   | 1  | 2   | 3  | 4    | 1    | 2  | 3  | 4  | 1   | 2  | 3   |
| ♪  | ♪   | ♪  | ♪   | ♪  | ♪   | ♪  | ♪    | ♪    | ♪  | ♪  | ♪  | ♪   | ♪  | ♪   |

|       |    |     |    |     |    |     |     |      |    |     |     |      |    |      |     |
|-------|----|-----|----|-----|----|-----|-----|------|----|-----|-----|------|----|------|-----|
| (mim) | Á- | gua | da | fu- | lô | qui | chê | (ra) | Um | nu- | vê- | lo_e | um | car- | rin |
| (1)   | 2  | 3   | 4  | 1   | 2  | 3   | 4   | 1    | 2  | 3   | 4   | 1    | 2  | 3    | 4   |
| ♪     | ♪  | ♪   | ♪  | ♪   | ♪  | ♪   | ♪   | ♪    | ♪  | ♪   | ♪   | ♪    | ♪  | ♪    | ♪   |

FIGURA 32 – Ritmo poético de ‘O pidido’. Estrofe 1, versos 1-4.

Basta ouvir um poema como ‘Cante lá que eu canto cá’ recitado pelo poeta *Patativa do Assaré* (SILVA, 1979, lado A, faixa 2; APÊNDICE E, disco 3, faixa 5) para perceber como a recitação do verso septissílabo (redondilha maior) conduz a um ritmo de agrupamento binário ou quaternário (compasso 2/4 ou 4/4). Da mesma maneira está agrupado o ritmo de canções

de Elomar como ‘Cantiga do estradar’, ‘História de vaqueiros’ e ‘O peão na amarração’ (ex. sonoro 39).

Já o verso pentassílabo (cinco sílabas – redondilha menor), conduz para um agrupamento ternário, ou binário composto (3/4 ou 6/8). Outro exemplo vem de *Patativa*, no mesmo disco: a ‘Triste partida’ (lado B, faixa 2), que também foi gravada em ritmo de valsa por Luiz Gonzaga (1964, lado A, faixa 1; APÊNDICE E, disco 3, faixa 6). No CANCIONEIRO de Elomar, um exemplo está em ‘Faviela’<sup>6</sup>, que se utiliza de ritmo ternário, em predominância. Há também momentos binários e em compasso livre, mas dominam os momentos ternários. No caso desta canção, é um compasso 3/8, onde para cada tempo corresponde uma colcheia (FIG. 33, exemplo sonoro 40).

|          |          |          |          |          |          |          |          |          |          |          |
|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|
| A        | ben-     | ça       | ma       | di-      | (a)      | Ca-      | bei      | de       | che-     | gá       |
| <b>1</b> | <b>2</b> | <b>3</b> | <b>1</b> | <b>2</b> | <b>3</b> | <b>1</b> | <b>2</b> | <b>3</b> | <b>1</b> | <b>2</b> |
| z        | z        | ♪        | ♪        | ♪        | ♪        | ♪        | ♪        | ♪        | ♪        | ♪        |

|          |          |          |          |          |          |          |          |          |          |          |
|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|
| Do       | rê-      | no       | das      | pe-      | dra      | Das      | ban-     | da       | de       | lá       |
| <b>1</b> | <b>2</b> | <b>3</b> | <b>1</b> | <b>2</b> | <b>3</b> | <b>1</b> | <b>2</b> | <b>3</b> | <b>1</b> | <b>2</b> |
| z        | z        | ♪        | ♪        | ♪        | ♪        | ♪        | ♪        | ♪        | ♪        | ♪        |

FIGURA 33, exemplo sonoro 40 – Ritmo poético de ‘Faviela’ (MELLO, 1983, disco 1, lado A, faixa 3). Estrofe 1.

Mas, como toda regra possui uma exceção, podemos encontrar dentro do CANCIONEIRO alguns exemplos que não se encaixam no esquema acima. São eles ‘Gabriela’ (caderno 12) e ‘Acalanto’ (caderno 3). Esta possui primeira estrofe em forma de redondilha maior; ‘Acalanto’ possui em predominância versos dessa forma. No entanto, ‘Acalanto’ possui ritmo ternário, e a primeira parte de ‘Gabriela’ também (exemplo sonoro 41). O que acontece é que a acentuação do primeiro tempo forte recai sobre a primeira sílaba, ou sobre sílabas átonas do verso. Isso acontece também em ‘O *pidido*’, que, mesmo obedecendo ao critério da métrica do compasso, tem versos construídos como sílabas átonas acentuadas, como no exemplo apresentado acima: “Traga di lá para mim / Água da fulô qui chêra [...] Trais um pacote de misse [...] Um dia ele me disse” etc. Na verdade, isso não se configura como um problema de métrica para os intérpretes. Elba, por exemplo, no verso “Um dia ele me disse”, acentua a sílaba “di” da palavra “dia”, que na métrica do compasso, ficaria em

<sup>6</sup> Trecho de uma ópera homônima, que tem como protagonistas uma moça chamada Faviela e seu noivo Aparício.

parte de tempo fraca. Roze e *Chico Aqfa* alongam a sílaba, *Xangai* insere uma pausa após a palavra “dia”. Mesmo assim, não evitam acentuar “Água da *fulô qui chêra*”, “Passa naquela barraca”, “*Nóis vai brincá* na quermesse”.

#### 4.3. Um teatro de ópera em plena caatinga: criando o próprio espaço, expandindo fronteiras

O **Auto da catingueira**, do qual ‘O *pidido*’ faz parte, é apenas uma de várias obras dramáticas compostas por Elomar. Para ele, que sempre teve inclinação para composições trágicas ou épicas, a canção sempre representou uma grande limitação. A ópera permitia um desenvolvimento maior das histórias que imaginava desde o começo de seu envolvimento com a música. A criação de um repertório de música dramática sertaneja é um dos direcionamentos da carreira de Elomar. Há cerca de três décadas ele vem dedicando maior esforço para esse projeto estético, após o fechamento da composição do CANCEIRO.

Uma das ações empreendidas por Elomar para difundir suas criações dramáticas, de maneira independente, foi a inauguração do teatro *Domus Operae*, em 2010, dentro de sua fazenda Casa dos Carneiros (FIGS. 34 e35), que fica a aproximadamente 20 km da cidade de Vitória da Conquista, com uma estrada de acesso com trechos de difícil tráfego. O *Domus Operae* de Elomar possui certas características em comum com a cidade-teatro de Nova Jerusalém, no Brejo da Madre de Deus, interior de Pernambuco<sup>7</sup>, idealizada pelo jornalista e produtor Plínio Pacheco (1926-2002) para encenar sua peça de teatro de título **Jesus**, que atualmente é conhecida como o espetáculo **Paixão de Cristo de Nova Jerusalém**. De maneira semelhante, os dois lugares são isolados da grande capital. Cada um expressa a vontade dos criadores em realizar suas obras de acordo com suas próprias concepções. O lugar, o ambiente em torno da obra é tão importante quanto a própria obra (o ambiente faz parte do cenário). Ambos entendem o caráter ritualístico de se assistir a uma obra dramática, e o esforço que isso demanda, desde comprar os ingressos até o deslocamento. Pude conhecer Nova Jerusalém e de visitar a Casa dos Carneiros, onde assisti à representação do **Auto da Catingueira**, de Elomar.

---

<sup>7</sup> Distância da capital Recife: 164 km em linha reta; 201 km por condução.



FIGURA 34 – Vista frontal do teatro *Domus Operae*. Foto: Lucas Oliveira.



FIGURA 35 – Vista lateral do teatro *Domus Operae*. Aparece na foto um visitante da fazenda. Foto: Lucas Oliveira.

Esse foi um momento significativo, não apenas para esta pesquisa, mas para a trajetória histórica da peça dramática. Pela primeira vez, após décadas de concepção, foi representada na caatinga. A ópera possui um longo tempo de gestação: surgiu ao público há três décadas, no ano de 1984, em álbum duplo de vinil gravado na própria Casa dos Carneiros, quando o *Domus Operae* ainda não existia. A equipe que fez essa montagem em disco contava com os cantores Dércio Marques, *Xangai*, Andréa Daltro, o violoncelista Jaques Morelenbaum e o multi-instrumentista de sopros Marcelo Bernardes <sup>8</sup>, e ainda a atriz Sônia Penido.

<sup>8</sup> Andréa Daltro é baiana de Salvador. Cantora lírica de formação, transita com liberdade pelo mundo da canção popular. Ganhou o prêmio de “melhor intérprete” na edição de 2004 do Troféu Caymmi, importante evento de incentivo à cena musical do estado da Bahia. Jaques Morelenbaum e Marcelo Bernardes são músicos requisitados na cena da MPB dos anos 80 até nossos dias. No início de suas carreiras, nos anos 70, integraram o grupo A Barca do Sol, que dialogava com a música de concerto, o rock progressivo e a música rural brasileira. Nos anos 80, Morelenbaum integrou a Nova Banda do compositor Antonio Carlos Jobim, além de ter participado

Segundo Elomar, a concepção do **Auto** é bastante anterior até mesmo à época do primeiro registro fonográfico. Na folha de dedicatórias do LP, ele fala em Ismar Silveira, “grande Menestrel, que entre [19]64 e 1969, qual parceiro intelectual assistiu o nascimento de cada estrofe” (MELLO, 1984). O próprio disco de 1984 não rendeu representações da peça, embora para isso, o compositor tenha dedicado grande esforço. Isso só viria a acontecer em abril de 2011, quando ocorreu sua estreia no Palácio das Artes em Belo Horizonte, contando com a presença de três membros da equipe de 1984: Marcelo Bernardes, Dércio Marques e *Xangai*, e que foi registrada em DVD.

A apresentação do **Auto** no Palácio das Artes representa um marco na carreira de Elomar. A crescente importância que vem sendo dada às suas óperas e à fixação em partitura de peças do seu **CANCIONEIRO** vêm contribuindo para a valorização de seu lado compositor, antes mesmo da consideração de seu próprio lado performático. Na apresentação que vemos no DVD do **Auto**, e na que foi realizada na Casa dos Carneiros, a aparição em público de Elomar ocorre apenas ao final da peça, no papel do narrador. Esse papel é realizado, no começo da peça, pelo artista Saulo Pinto Muniz (*Saulo Laranjeira*, natural da cidade de Pedra Azul – MG, que em sua região norte faz fronteira com a cidade de Elomar). Saulo é famoso por suas imitações e seus personagens humorísticos <sup>9</sup>, mas também possui uma longa trajetória como cantor. Na fala que encerra a peça, o papel do narrador é assumido por Elomar, mesmo assim, com seu rosto encoberto por sombras (FIGS. 36 e 37).

---

como músico de orquestra em centenas de gravações. Bernardes integra a banda do compositor Chico Buarque desde os anos de 1990.

<sup>9</sup> Como exemplo, a *Véia* Messina, *Zé* da Silva, o boêmio *Sabiá*, baseados em tipos populares da sua região; além dos mais famosos deputado João Plenário e o roqueiro *Quelé*. Os três primeiros são figuras fixas no programa *Arrumação*, apresentado por Saulo na Rede Minas. O título do programa é retirado de uma célebre canção de Elomar. João Plenário e *Quelé* são representados por Saulo no programa **A praça é nossa**.



FIGURAS 36 e 37 – As duas faces do Narrador do **Auto da Catingueira**. À esquerda, Saulo *Laranjeira*; à direita, Elomar. Fotos de Kika Antunes.

Feita a estreia no Palácio das Artes em uma grande metrópole (Belo Horizonte), faltava ainda algo: aproveitar o espaço da Casa dos Carneiros para representa-la em seu local “de origem”: a caatinga. Então, dois anos depois da estreia, a produção de Elomar anunciou a montagem do **Auto** no *Domus Operae* em 27 de julho de 2013. Essa apresentação, embora tenha sido também um marco, carregava uma dupla ausência. Um ano antes o cantor Dércio Marques, criador<sup>10</sup> de um dos personagens protagonistas, havia falecido. O papel foi então defendido pelo cantor e violeiro Pereira da Viola. A segunda ausência foi do cantor *Xangai*, que, por motivo desconhecido, não participou da montagem, sendo substituído pelo também cantor e violeiro Miltinho Edilberto.

Nessa ocasião, realizei minha primeira viagem à cidade de Vitória da Conquista, onde pude conhecer um pouco da geografia, do clima, do sotaque das pessoas da região; e conheci também a fazenda Casa dos Carneiros. Encontram-se nela dois espaços principais de realização de apresentações musicais: o teatro Escola lírica mineira (que se trata da própria sala de visitas da fazenda, FIG. 38) e, ao lado, o teatro *Domus Operae*. A Escola lírica é uma pequena sala de recepção, que possui acústica elaborada por Elomar para apresentações e gravações. Lá foram realizadas as gravações do LP do **Auto** em 1984 e do DVD do cantor *Chico Aafa* em 2010 (ALVES, 2010). Foi lá que tive a oportunidade de conversar com Elomar, no dia 28 de julho de 2013, em companhia dos colegas Glória Lemos de Ledezma e Lucas Dias Dulce, que também realizaram pesquisas sobre o compositor<sup>11</sup>. Lá, também conheci o

<sup>10</sup> Na área do canto lírico, o criador de um papel é aquele que pela primeira vez encarnou o personagem.

<sup>11</sup> Glória defendeu sua dissertação de mestrado, **Características do trovadorismo no cancioneiro de Elomar Figueira Mello**, no final de 2014.

casal Bruno e Tina Paiva (admiradores da obra de Elomar, que estiveram lá para conhecer a fazenda) e a multi-artista Letícia Regina.



FIGURA 38 – Fachada do teatro Escola Lírca Mineira (Casa dos Carneiros). Ao lado direito, a cozinha da casa; acima, o quarto de Elomar. Aparecem Lucas Oliveira e Letícia Regina.  
Foto: Bruno Brim Paiva.

Na noite anterior (27 jul.), assistimos à representação do auto no *Domus Operae*. Para um expectador de ópera nos moldes europeus, pode causar grande impacto o fato de o teatro utilizar caixas de som para amplificação sonora. O motivo para isso é que a estrutura ainda não está completamente pronta, além de ter as laterais abertas (voltar às FIGS. 34 e 35). Em suma, é um teatro de ópera bastante diferente dos convencionais. Assistimos à ópera com um cenário natural, com a vegetação de caatinga em volta. O lugar possui serras imensas e clima que varia intensamente do dia para a noite (calor durante o dia, frio durante a noite). Assistir a uma ópera dessa maneira também é bastante diferente do convencional.

Apesar do estranhamento, um teatro com esse formato provoca grande diferença na recepção de uma ópera, em comparação com teatros de ópera convencionais, como o Santa Isabel (Recife – PE) e o Santa Roza (João Pessoa – PB). É quase uma conquista chegar a assistir uma apresentação como essa. Essas situações acabam por corroborar um pouco da visão cristã de Elomar, uma visão na qual o sacrifício é algo essencial para uma evolução pessoal no mundo (ele próprio passou por grandes dificuldades para chegar à montagem a qual assistimos).

Apesar das dificuldades, estar nesse lugar, em contato direto com a vegetação da caatinga, com o silêncio da fazenda, traz uma nova noção de escuta para o **Auto da catingueira**. Como exemplo musical disso, os silêncios e notas longas incluídos na ‘Tirana da pastora’ (trecho do 3º canto) passam a ter forte significado em associação à imagem das serras

(MAURÍLIO; RENAULT, 1984) (FIG. 39 e 40). Efeito dramático semelhante acontece na **Paixão de Cristo**. O silêncio e o ermo do agreste pernambucano contribuem sobremaneira para o efeito de cenas como, por exemplo, o suicídio de Judas.



FIGURA 39 – Paisagem das serras na fazenda Casa dos Carneiros.  
Foto: Lucas Oliveira.

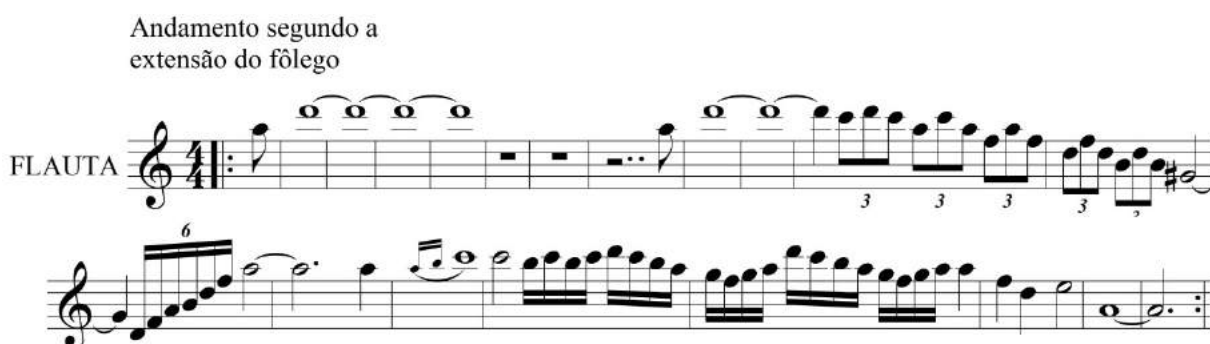


FIGURA 40, exemplo sonoro 42 – Introdução de flauta da ‘Tirana da pastora’ (5º canto do **Auto da catingueira**). Edição: Lucas Oliveira, a partir da partitura manuscrita incluída em Mello, 1984<sup>12</sup>.

O silêncio é algo importante na ‘Tirana da pastora’, trecho no qual a personagem Dassanta relata sua solidão enquanto trata das cabras de seu pai. Contrasta fortemente com o trecho anterior, conhecido como ‘Dos labutos’, em que se conta a animação com que a personagem aboiava alegremente “chiquê chiquê minhas cabrinha *lambancêra*” (2º canto, Est. 1), e também seu envolvimento amoroso com o personagem Chico das Chagas.

<sup>12</sup> Todas as transcrições que realizei para este trabalho foram editadas no programa *Finale 2011*.

#### 4.4. Intermezzo, da análise textual para a contextual: Elomar e Dércio Marques na Rinha de Galo

As três canções que até agora trouxemos à discussão têm suas primeiras gravações realizadas por Elomar no álbum **Das Barrancas do Rio Gavião**, de 1973. Depois desse disco, Elomar passa vários anos sem gravar. Desligou-se da empresa que havia financiado o disco, e desistiu da ideia de lançar gravações de suas músicas. Composições suas viriam a surgir em 1977 e 1978, respectivamente nos discos **Terra, vento, caminho**, de Dércio Marques e no LP de estreia da cantora Diana Pequeno. O encontro entre Elomar e Dércio possui grande importância, pois foram Dércio e sua irmã Doroty quem incentivaram Elomar a voltar a cantar para um grande público e continuar registrando suas canções.

Tudo começou com uma aventura de Dércio Marques. Ele tomou conhecimento da música de Elomar através da atriz Bibi Vogel, que também era cantora, e lhe mostrou o disco **Das barrancas**. O cantor mineiro ficou impressionado com as músicas, e resolveu procurar a todo custo aquele compositor. Viajou até o Rio do Gavião para encontrar Elomar (MARQUES; MARQUES, 1980, 1h37m). Esse encontro aconteceu provavelmente em 1974, segundo Eduardo Bastos (2014, p. 246). E foi nesse momento que Elomar conheceu as canções de *Atahualpa Yupanqui*, cantadas por Dércio. Segundo o próprio Elomar, citado por Bastos, Dércio estava ainda preso a uma identidade latino-americana, exatamente por causa do panorama da música brasileira da época, em que não havia uma valorização de músicas como as que Elomar fazia (cf. também fala de Dércio em MARQUES; MARQUES, 1980, 1h45, e aos 42m).

Em 1977, em seu primeiro disco, Dércio grava a canção ‘Curvas do rio’, e faz ao lado de Elomar uma apresentação que considerava de grande relevância, acontecida na cidade de Vitória da Conquista. Consegui informações sobre essa apresentação em minha estadia na cidade natal de Elomar, de 27 de julho a 2 de agosto de 2013. Na verdade, nem havia o propósito de me aprofundar muito sobre essa apresentação. Em minha visita ao Museu Regional de Vitória da Conquista, ligado à Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), consegui fotocopiar algumas matérias de jornal que falavam sobre Elomar. Em uma delas, de 1977, se falava de um show que tinha feito com Dércio Marques. Logo após, por intermédio de João Omar, entrei em contato com o pintor Orlando Celino, importante parceiro de Elomar.

Celino informou que uma de suas colaborações com Elomar estava no Centro de Cultura Camillo de Jesus Lima, e para lá me dirigi com a intenção de fotografar o quadro. Chegando lá, encontrei fechada a sala em que se encontra o quadro, a Casa da Cultura, presidida por Carlos Jehovah, que não estava lá, mas que consegui contatar por intermédio de João Omar novamente. No outro dia voltei lá, consegui registrar o quadro, e tive uma agradável conversa com Carlos. Ele me contou que havia sido produtor do primeiro concerto de Elomar na cidade de Vitória da Conquista, no prédio da antiga Rinha de Galo, casarão onde se realizavam brigas de galo, localizado na Av. Crescêncio Lacerda, no bairro Recreio.

Essa apresentação era a mesma sobre a qual eu havia lido no jornal fotocopiado do Museu Estadual. Essas informações ficaram guardadas comigo durante um ano, até quando – ouvindo o depoimento de Dércio e Doroty Marques ao jornalista Aramis Millarch em maio de 1980 no site Tablóide Digital – ouvi Dércio afirmar que esse show na Rinha de Galo havia sido o mais emocionante que havia feito no Brasil. Essa apresentação contou com a participação de Doroty Marques, do rabequista José Kruel Gomes, de Diana Pequeno e do violonista argentino Ricardo Morel. Segundo o próprio Dércio,

[a divulgação] era um negócio bem medieval: O Menestrel das Cabras versus O Trovador Latino-Americano! E dizia no final que se o negócio na viola não se resolvesse, ia ser na ponta da faca [...]. Elomar tocou ‘El cóndor pasa’ [do cancionero latino-americano], eu nunca tinha ouvido [Elomar cantando essa música]. Na hora ele pegou o violão, começou a tocar com [acompanhado de] charango, uma queninha lá [diminutivo de *quena*, flauta andina], sabe, o instrumento, nós tocamos isso... E o povo, olha, eu não aguentava mais aquilo [a dificuldade de cantar sem amplificação sonora]! DOROTY – Sem som! Três horas de show! DÉRCIO – Olha, eu nunca ouvi... Olha, eu vou falar sério pra você: eu respeito o Inti Illimani, eu respeito o Quilapayún, respeito o Taracón, respeito todo esse pessoal [grupos de música latino-americana]. Foi como se eu tivesse tocado a primeira vez ‘El condor pasa’ na minha vida, também; porque [para] todo mundo nasceu ‘El condor pasa’ ali, sabe as asinhas do bicho, saiu ali, voando. Olha, o povo aplaudia de um jeito, sabe; *uma loucura!* E Elomar tocando, sabe; *uma loucura*. Tenho essa fita gravada [...] *Não teve uma música que não foi uma descarga emocional* (MARQUES; MARQUES, 1980, 01h42m04s-01h44m02s, ênfases minhas).

Depois Dércio comenta o momento da execução do ‘Canto de Guerreiro Mongoió’ [ver nota xx, pág.]:

ele [Elomar] cantou o Hino (que eu acho que é o hino daquela região [Sudoeste da Bahia]) o ‘Hino do Guerreiro Mongoió’. Aí quando ele diz assim: “Adeus, adeus, meu pé-de-serra / Querido berço onde nasci / Se um dia te fizerem guerra / teu filho vem morrer por ti” – quando ele repetiu “Adeus, meu pé-de-serra”, aí você não ouvia mais nada! Aí veio abaixo! Você só ouvia os gritos! Grito assim, de cara urrando (gritos de índio

mesmo)! DOROTY – E foi um dos primeiros shows de Elomar lá em Vitória da Conquista... (MARQUES; MARQUES, 1980, 01h44m32s-01h44m57s)

A apresentação, acontecida no dia 20 de dezembro de 1977 (FIG. 41), foi registrada em nota jornalística do jornal independente ‘Fifó’ (denominação regional para lamparina a gás), de Vitória da Conquista. Entre os comentários do jornalista, um deles destaca o papel de resistência cultural que a apresentação representava naquele momento:

Coube a Dércio Marques, principalmente, e a Ricardo Morel, mostrarem o que existe de expressivo e vigoroso em termos de arte extemporânea, pura, sem o contágio pernicioso do consumismo avassalador que grassa em nossos dias. Elomar brindou o público com suas composições inteligentes, singelas, com sabor de linguagem do povo, transbordantes de sentimentos, crenças, costumes, atitudes e devoção do homem simples da caatinga. Elomar cantou a convicção íntima do catingueiro oprimido por uma natureza adversa e esquecido por um sistema urbanícola e discricionário, perpetuado através da nossa história (MOURA, 1977b – ANEXO E, p. 167).



FIGURA 41: Dércio Marques (esquerda) e Elomar (direita). Antiga Rinha de Galo, bairro do Recreio, Vitória da Conquista (BA).

Fonte: MOURA, 1977. Acervo do Museu Regional de Vitória da Conquista.

A importância do encontro com Dércio se estende para a divulgação do repertório de Elomar, pois o cantor mineiro apresentou-o entre outros artistas, a exemplo de sua irmã Doroty Marques, a cantora Diana Pequeno, de quem produziu os dois primeiros discos, e Saulo Laranjeira, grande divulgador das canções de Elomar no seu bar *Fulô* da Laranjeira, no

centro de São Paulo. Em 1977, Dércio lançava, com dois shows no Teatro Pixinguinha de São Paulo, nos dias 29 e 30 de novembro, seu primeiro disco solo, **Terra, vento, caminho**, onde ele canta a canção de Elomar ‘Curvas do rio’ (MARQUES, 1977, B1). Uma crítica ao show (PIXINGUINHA mostra folclore na pesquisa de Dércio Marques, 1977) refere-se a Elomar como “uma das figuras mais representativas e desconhecidas da música do norte”. Além disso, Dércio foi um grande incentivo para o amigo gravar seu segundo disco, **Na quadrada das águas perdidas** (1979):

DÉRCIO – Porque ele tava decepcionado com a sociedade... A gente foi uma injeção... Aliás, são quatro anos de injeção que nós fizemos pra ele... ARAMIS – Pra convencer ele a gravar **Na quadrada das águas perdidas**, né? DOROTY – Foi, foi... Quem trouxe o Elomar pra gravar novamente [...] foi o Dércio... (MARQUES; MARQUES, 1980, 01:44:57-01:45:13).

A decepção de Elomar com o mercado cultural brasileiro, a que Dércio se refere, aconteceu depois do lançamento do seu primeiro disco, em 1973. Rendeu ao cantor uma grande frustração, pois todos os direitos sobre a execução do disco ficaram com a gravadora. Somou-se a isso um outro fato: depois do lançamento do disco, em julho de 1973, em Salvador,

Roberto Santana [produtor do disco] [...] me mandou lá pra Conquista [...] chega lá num pacote de papel desse tamanho, pra eu assinar. Eu falei: “O que é isso?” [Roberto Sant’Anna:] “É os contratos...” Eu falei: “Roberto?... Bom, vou lá, saber como é que é”. Então eu assinei tudo [inaudível]. E nesses contratos tem cláusulas que tem até prisão perpétua, né? [risos de todos os acompanhantes da entrevista] [inaudível] “Se não fizer isso e isso, pega dez anos de cadeia”. Então, quando eu fui ver a miséria que eu assinei, eu falei: “Pô, tô frito!” [inaudível] Tinha um comparecimento meu compulsório em todas as capitais do Brasil pra lançar o disco! Eu falei: “Essa eu não vou! Não vou!” Entendeu? Aí eu comecei a tomar raiva do negócio de gravadora, foi a partir daí, dessa “compulsoriedade” da coisa. Não dá!... *Arte* é uma coisa, e *comércio* é outra (MELLO, ca. 1980, 1:24:34-1:25:31).

Assim, encontrar artistas com caráter de “saltimbancos” como Dércio e Doroty Marques<sup>13</sup> pode ter proporcionado a Elomar uma inspiração para continuar a se apresentar, mas de uma maneira muito mais independente. Além disso, foi provavelmente Dércio Marques quem apresentou Elomar ao publicitário paulista Marcus Pereira, dono da gravadora independente Discos Marcus Pereira, que nos anos de 1970 lançou quase uma centena e meia de discos, registrando artistas que faziam parte da cena alternativa no mercado musical

<sup>13</sup> É assim que a dupla é caracterizada por Marcus Pereira na apresentação do disco *Semente*, lançado em 1979 por Doroty Marques com a companhia de Dércio nos arranjos e violões.

brasileiro, e realizando também um trabalho de mapeamento e recriação do folclore nacional. Dércio Marques trabalhou para o projeto de mapeamento da música brasileira, e em 1977 gravou seu primeiro disco solo pela Marcus Pereira. Nesse contexto, em 1979 Elomar apresenta ao público seu segundo disco, lançado por sua recém-fundada gravadora independente, Rio do Gavião, e distribuída nacionalmente pela Discos Marcus Pereira.

A partir daí, a carreira artística de Elomar continua com maior força, e passa a ter maiores momentos de destaque, como a famosa **Cantoria**, espetáculo realizado em 1984 ao lado de *Xangai*, Geraldo Azevedo e Vital Farias, e que percorreu dezenove cidades do país. Esse espetáculo, que deu origem a três discos, foi a porta de entrada para muitos dos atuais cúmplices de Elomar (eu próprio me incluo neste grupo). Na verdade, até hoje a **Cantoria** é lembrada quando mencionamos o nome de Elomar em reuniões sociais, mesmo entre pessoas que não conhecem muito de sua obra. Assim como os seguintes discos independentes que lançou, o espetáculo **Cantoria** foi registrado pela gravadora independente Kuarup, pertencente ao produtor Mário de Aratanha, que, ao contrário de Marcus Pereira, literalmente sobreviveu a várias dificuldades mercadológicas. Atualmente, depois de ter fechado por várias vezes, a Kuarup continua, mesmo reeditando discos em parceria com uma grande multinacional, com o seu perfil de divulgação de trabalhos alternativos. Mas atualmente os tempos são outros, e a rica trajetória da Kuarup seria matéria para um estudo promissor.

As dificuldades mercadológicas da Marcus Pereira vinham desde o financiamento. As pesquisas realizadas pelo publicitário e sua equipe contaram com o financiamento da FINEP – Financiadora de Estudos e Projetos. Sautchuk (2005, capítulo 1) enumera vários fatores da conjuntura mercadológica enfrentada por Pereira, que dificultavam a divulgação e venda dos discos produzidos, e, conseqüentemente, o pagamento das dívidas à empresa. Em consequência dessas dificuldades, em 1978, Pereira possuía uma dívida de “800 mil dólares para o Banco Central e para a FINEP, e tinha sua casa hipotecada pela Caixa Econômica Federal” (SAUTCHUK, 2005, p. 44). Em 1981, Marcus Pereira cometeria suicídio, e o acervo de sua gravadora seria relegado aos porões de uma gravadora multinacional. Atualmente o acervo está fora de catálogo, com pouquíssimas reedições em CD, é cultuado por pesquisadores e colecionadores de discos, e circula na internet, sendo muitas vezes a única forma de acesso a determinados títulos da coleção, cujos discos de vinil são vendidos em sebos por preços nada modestos.

A discussão da ‘Cantiga de amigo’ e de ‘O *pidido*’ aprofundou o aspecto da influência da arte medieval na obra de Elomar, com o imaginário que o compositor criou em torno da leitura da literatura de cavalaria e da prática da música renascentista e barroca com o violão. A criação de uma aura de ancestralidade é marcante na ‘Cantiga de amigo’ e na ópera **Auto da Catingueira**, da qual ‘O *pidido*’ faz parte. E é justamente com esta canção que observamos a relação entre ópera e canção popular na obra do compositor. Uma canção que possui motivo harmônico unificador com outras canções que fazem parte de uma obra dramática maior. A criação de uma prosódia peculiar para o projeto de ópera sertaneja é efetivada em ‘O *pidido*’, com prosódia baseada na recitação e no canto populares. Finalmente, vimos a influência do encontro do compositor com os irmãos Dércio e Doroty Marques para a construção de um perfil independente de gravadoras multinacionais, criando os próprios espaços e meios de divulgação da própria música.

## 5. Imagens da seca, imagens sonoras do Nordeste: as curvas do rio, o umbuzeiro e o armorial

### 5.1. ‘Curvas do rio’

Talvez tenha passado despercebida em sua época de lançamento a mensagem desalentada e amarga de ‘Curvas do rio’, que representa um grito contundente de revolta dentro do *CANCIONEIRO* de Elomar. O registro de Eugênio Martins de 1980 (ANEXO B, p. 164), volta aqui à tona. Quando o crítico musical diz que Elomar foi visto em São Paulo “como um tipo alienado”, certamente o público do Teatro São Pedro não prestou atenção a esta canção. Construída com base no dialeto *sertanez*, talvez seu sentido tenha sido ignorado pelo simples tom ingênuo e folclórico que a pronúncia carregada pode ter despertado no público urbano. Outra canção de amarga denúncia social das condições do sertão, lançada na mesma época, é ‘A pergunta’ (MELLO, 1979, A3; *CANCIONEIRO*, caderno 4), na qual a presença do dialeto é ainda mais marcada do que em ‘Curvas do rio’. O mesmo comentário de Dércio Marques (ANEXO F, p. 168) vale aqui: nessa época, Elomar dificilmente tinha seu trabalho analisado e compreendido.

‘Curvas do rio’ faz parte do álbum **Na quadrada das águas perdidas**, de 1979. A análise aqui apresentada compreende uma observação do texto musical, a partir de três fontes: o próprio Elomar (1979, D3), *Xangai* (AVELINO, 1981, A3) e Dércio Marques (1977, B1), e a partitura do *CANCIONEIRO* (caderno 9). A observação do texto musical é ladeada por três momentos de análise contextual, na qual apresento como pontos principais: 1. A relação da música de Elomar com a pintura de Orlando Celino, que ilustra o álbum de 1979; 2. Um comentário sobre a instrumentação na música de Elomar 3. A relação da poética de Elomar com a pintura de seus “malungos”, envolvendo o tema tradicional na arte brasileira do êxodo rural.

#### 5.1.1. Contexto I

O disco duplo **Na quadrada das águas perdidas** traz um imaginário peculiar no universo de Elomar, a ideia do sertão profundo, um sertão para além da geografia, lugar onde vivem personagens de suas histórias, e que se alcança através de diversos portais. Entre estes, a lagoa quadrada das águas perdidas. É uma lagoa que fica no sertão do Rio do Gavião, “uma lagoa misteriosa: ela enche num dia, noutro dia, ou três dias depois, a gente chega lá e não tem uma gota d’água e não tem um buraco visível pra onde teria ido aquela água” (MELLO

apud GUERREIRO, 2007, p. 288). A canção-título do LP (A2) é cheia de referências a serras e locais distantes, “muito mais *inda* mais” além da Chapada Diamantina, no coração do Brasil.

A capa de **Na quadrada** traz uma pintura (acrílico sobre tela) do artista plástico Orlando Celino (n. 1956), conterrâneo de Elomar (FIG. 42).



FIGURA 42 – Acrílico sobre tela de Orlando Celino. Capa do LP **Na quadrada das águas perdidas**.

Fonte: Centro de Cultura Camillo de Jesus Lima. Foto de Lucas Oliveira.

O quadro descreve o momento da despedida do pai de uma família sertaneja, que, com o solo castigado pela estiagem, não vê outra solução que não migrar para outras terras, em busca de condições financeiras de alimentar suas crianças e sua esposa. Ele vai “*corrê trecho*”, no dialeto *sertanez*. Correr trecho é viajar, correr trechos de terra alheia; a consequência é endividar-se, trabalhar para os poderosos ganhando miséria, perder-se na cidade grande, sem retornar ao seu lar. A arte foi inspirada diretamente na impressão que o pintor teve ao ouvir a canção ‘Curvas do rio’, ainda antes do seu lançamento oficial em disco:

Eu escutando no carro, escutei ‘Curvas do rio’ [...] E eu gostei da letra, a letra muito dramática, bonita, a coisa do pai se retirando, a questão da miséria, da necessidade da família, da fome! Coisas que tem aqui na região: muita seca. E eu me vi assim, peguei aquilo, entrou na minha cabeça, e eu fiz

um estudo, o estudo foi numa tela, sobre aquele movimento todo, aquela partida do pai, aquela dramaticidade toda. E Elomar soube: esse amigo meu que estava lá [Carlos Pitta, produtor do LP **Na quadrada**], que também era muito amigo de Elomar que me aproximou de Elomar a mim, falou com Elomar. E Elomar pegou... umas seis horas da tarde, um belo dia, passou aqui... Um belo início de uma bela noite, pra ver o quadro. Adorou! E falou pra mim: “Olha, esse quadro já tá comprometido. Esse quadro vai ser... Isso aqui é um ensaio pra capa do meu disco” (CELINO, 2013, Apêndice A, p. 139).

O tema das consequências trágicas do êxodo rural é comum na arte de Elomar, como na de outros ligados a temas nordestinos, por exemplo, Patativa do Assaré, Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga. ‘A triste partida’ de Patativa, cantada por Gonzaga (1964, A1; APÊNDICE E, disco 3, faixa 6), mostra o resultado penoso da mudança de lar para uma terra estranha e violenta. ‘No meu pé de serra’, de Gonzaga e Humberto Teixeira (Gonzaga, 1968, B6; APÊNDICE E, disco 3, faixa 7), representa a saudade que o migrante tem da sua terra, onde, mesmo com muito trabalho todos os dias e muita penúria devido às estiagens, ele está no seu lugar querido, e tem festança à vontade com seus amigos. Com Elomar, especialmente no ciclo em construção de óperas *Bespas Esponsais Sertana* (Vésperas de casamento no sertão), cinco óperas ainda pouco conhecidas, a mudança para terra alheia toma proporções épicas. A vida nas capitais como São Paulo, com seus costumes *urbanóides*, sua poluição, sua violência e seus “desfiladeiros de paredes verticais”, acaba por corromper por completo o espírito simples do sertanejo <sup>14</sup>.

### 5.1.2. Aproximação textual

‘Curvas do Rio’ pode ser um prefácio a uma história desse tipo:

Vô corrê trecho  
 Vô percurá u’a terra preu pudê trabaiaá  
 Pra vê se dêxo  
 Essa minha pobre terra véia discansá  
 Foi na Monarca a primêra dirrubada  
 Dêrna d’intão é sol é fogo é táí d’inxada  
 Me ispera, assunta bem  
 Inté a boca das água qui vem  
 Num chora conforme mulé  
 Eu volto se assim Deus quisé

<sup>14</sup> O disco **Árias sertânicas** (lançado em 1992 pela gravadora Rio do Gavião e relançado pela Kuarup em 2005), em que o próprio compositor e seu filho João Omar cantam e tocam trechos da pentalogia em duo de violões, é uma rara oportunidade de adentrar no universo operístico de Elomar. O duo de pai e filho apresenta regularmente em seus concertos trechos inéditos de óperas que Elomar vem compondo.

Tá um apêto  
 Mais qui tempão de Deus no sertão catinguêro  
 Vô dá um fora  
 Só dano um pulo agora in Son Palo Triang' Minêro  
 É duro moço esse mosquêro na cunzã  
 A corda pura e a cuia sem um grão de farinha  
 A bença Afiloteus  
 Te dêxo intregue nas guarda de Deus  
 Nocença ai sôdade viu  
 Pai volta pras curva do rio

Ah mais cê veja  
 Num me resta mais creto pra um fomicimento  
 Só eu caino  
 Nas mão do véi Brolino mermo a deiz pur cento  
 É duro moço ritirá pro trecho alêi  
 C'ũa pele no osso e as alma nos bolso do véi  
 Me 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

Texto fixado por Simone Guerreiro (Caderno Notas & Letras, de ELOMAR: CANCIONEIRO, 2008).  
 Ver glossário em Língua e estilo de Elomar (Simões, org., 2006, p. 102)

Quando o personagem fala na necessidade de “dar um pulo” em “*Son Palo Triang' Minêro*” (estrofe [est.] 2, verso [vs.] 4), ele vislumbra nesses lugares uma solução para seus problemas. Ou isso, ou cair nas mãos de um agiota, o *Véi Brolino* (est. 3, vs. 4), e empenhar todos os seus bens. Uma história que deixa entrever começo e fim, mostrando uma característica das letras de Elomar, “uns canto contado” (depoimento de Mariquinha de Quilimero, capa interna do LP *Na quadrada...*).

A desolação da situação exposta na canção é refletida musicalmente na introdução da música, um *ritornello* que reaparece no final de cada uma das três estrofes, e que também encerra a música, em baixo *ostinato*. Oscilando entre os modo eólio e dórico na altura de Ré<sup>15</sup> (nessa ordem no exemplo sonoro 43), temos a cadência ||: Dm – C – G – D :|| ou ||: i – VIIb –

<sup>15</sup> As três gravações que utilizei estão em alturas diferentes do modo eólio: a de Dércio Marques, em Sol (alguns comas abaixo); a de Elomar, em Fá#; a de *Xangai*, em Láb. A transcrição constante no CANCIONEIRO indica o uso do capotraste (pequena peça que, colocada em qualquer casa do braço do violão, aumenta a altura das notas das cordas soltas, de acordo com a casa) na quarta casa do violão, para produzir a tonalidade de Fá#; na de Elomar, utilizarei a altura em que a música está escrita (Ré).

IV – I :||, com o último acorde terminando em terça de picardia <sup>16</sup>, transformando o modo menor em maior, como é muito comum em cadências finais na música da Renascença e do Barroco europeus (FIG. 43, exemplo sonoro 44).

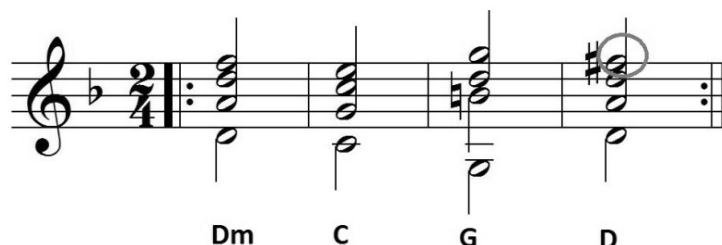


FIGURA 43, exemplo sonoro 44 –*Ritornello* de ‘Curvas do Rio’. Ciclo de acordes ||: i – VIIb – IV – I :||. No mesmo exemplo sonoro temos um trecho da song ‘Flow my tears’, do compositor inglês renascentista John Dowland (1563- 1626). Este é apenas um entre vários exemplos de cadência com terminação em terça picarda.

Seria esse um dos motivos para a música de Elomar soar antiga para ouvintes, críticos e colegas que o chamam de trovador, menestrel? Aliás, a própria utilização de um *basso ostinato* corrobora para essa impressão. Formas musicais como a *ciaccona* e a *passacaglia* eram construídas basicamente sobre um padrão harmônico que se repetia durante toda a peça, enquanto a melodia e o ritmo realizavam variações. A forma geral da canção ‘Curvas do rio’ é A-B-A-C-A-D-A, em que A é o *ritornello* e B, C e D são a melodia principal repetida em três estrofes. D consta de um apêndice de dois versos, cantados em cima do *ritornello*.

A instrumentação da música na gravação de Elomar (APÊNDICE E, disco 2, faixa 22) conta com vozes (Elomar, canto; Dércio Marques, vocalise); flauta transversal (Elena Rodrigues), viola caipira (Dércio), e violão (Elomar) <sup>17</sup>. Inicialmente, o violão faz sozinho o baixo *ostinato*. Depois, a flauta faz a melodia do *ritornello*, e na terceira vez, o violão faz uma rápida figura em arpejo, como que a sugerir o movimento do rio (FIG. 44), e a viola faz uma melodia em contraponto à da flauta.

<sup>16</sup> Segundo o **The New Grove Dictionary of Music Online**, terça de picardia, “*tierce de picardie*”, em francês, é “o terceiro grau elevado do acorde de tônica, quando é utilizado para a finalização de um movimento ou composição em modo menor, a fim de proporcionar a essa finalização um sentido maior de fechamento. O termo foi introduzido por Rousseau em seu **Dictionnaire de musique** (1767); sua etimologia é desconhecida. A terça de picardia era comumente usada no século 16 e durante todo o período Barroco e era utilizada sistematicamente por alguns autores”.

<sup>17</sup> As canções não possuem ficha técnica detalhada no encarte do disco. Apenas há a menção dos músicos participantes na contracapa. Trago aqui uma *suposição* a partir da percepção que tive ouvindo e acessando as informações básicas do disco.

**"Retirante"**  
♩ = 84

(Flauta)

Canto

(i) (VII) (IV) (I) (volta o *ostinato*)

Violão

Capotraste IV

fá# - nota alterada

7

mais uma vez...

The image shows a musical score for the song "Retirante". It features two staves. The top staff is for the vocal melody (Canto) in 2/4 time, with a tempo marking of ♩ = 84. The melody consists of several measures, with some notes marked with Roman numerals (i, VII, IV, I) indicating chord positions. The bottom staff is for the guitar (Violão) accompaniment, featuring arpeggiated chords. A capo is indicated as being on the 4th fret (Capotraste IV). A specific note is circled and labeled "fá# - nota alterada". The score includes a section labeled "7" and a phrase "mais uma vez...".

FIGURA 44, exemplo sonoro 45 – Melodia da flauta e figuração em arpejos do violão.  
Fonte: MELLO, 2008.

A partir da segunda aparição do *ritornello* (depois da primeira estrofe), surge o vocalise em uníssono à viola de Dércio Marques (FIG. 45). O mesmo vocalise em falsete é feito por Dércio em sua gravação solo do disco (APÊNDICE E, disco 2, faixa 23), com um colorido diferente, pois surge em uníssono com uma flauta doce (no exemplo sonoro 46, as duas versões do vocalise de Dércio).

Dm (i) C (VII) G (IV) D (I) Dm (i) C (VII) G (IV) D (I)

flauta transversal

ti - ti - rü - rü - rü ti - ti - ti - rü - rü

voz e viola (uníssono)

The image shows a musical score for a vocalise and guitar accompaniment. It features a single staff with a 2/4 time signature. The melody is written in a key with one flat (B-flat). The notes are: G4, A4, Bb4, C5, D5, C5, Bb4, A4, G4. The lyrics are: "ti - ti - rü - rü - rü ti - ti - ti - rü - rü". Above the staff, the chords are indicated as Dm (i), C (VII), G (IV), D (I), Dm (i), C (VII), G (IV), D (I). Below the staff, it is noted "voz e viola (uníssono)".

FIGURA 45, exemplo sonoro 46 – Vocalise e viola (01m24s-1m36s) (MELLO, 1979, D3).  
Transcrição: Lucas Oliveira.

Na gravação de *Xangai* (APÊNDICE E, disco 2, faixa 24), o uso da voz em falsete passa ainda mais uma imagem de desolação e agonia. A instrumentação conta apenas com a voz e o violão de *Xangai* e o violoncelo de Jaques Morelenbaum, e o andamento tem mais *rubatos* do que as outras versões. Isso, aliado à privilegiada condição vocal do intérprete, lhe dá a possibilidade de criar vários maneirismos (FIG. 46, exemplo sonoro 47). Os maneirismos roubam a cena no *ritornello*, em dinâmica mais intensa. Com relação ao acompanhamento

rítmico, o andamento com *Xangai* e com Dércio não tem tantas características do *baião* quanto com Elomar. Além disso, os silêncios que *Xangai* coloca trazem uma noção de espaço à música, e a audição pode sugerir os largos descampados do sertão (FIG. 46, compassos finais – ouvir o final do registro sonoro).

*tempo rubato*  
♩ = 80

A♭m G♭ D♭ A♭ etc. A♭m G♭ D♭ A♭

(i) (VII) (IV) (I)

a - a - a - a - a - a - m a a - a - a - i - i - ia - la - ü - iai

A♭m G♭ D♭ A♭

a - a - a - a i - ri - rê ê - - ia am ú ú ú ú

Violão (cordas graves)

FIGURA 46, exemplo sonoro 47 – Vocalise de *Xangai* em ‘Curvas do rio’, de Elomar<sup>18</sup>. Fonte sonora: AVELINO, 1981, lado A, faixa 3 (de 15s a 42s). Transcrição: Lucas Oliveira.

Essa ideia do falsete já existe nas gravações de Dércio e de Elomar, justamente no momento do vocalise executado por Dércio nas duas gravações. No entanto, a expressividade mais enfática da interpretação deste é ao fim do sexto verso de cada estrofe (FIG. 47, exemplo sonoro 48), em que a nota Ré<sub>4</sub> é alongada, quase sem vibrato, como um grito. O falsete assume uma posição mais discreta que na versão de *Xangai*, que também se vale de uma dinâmica mais intensa, principalmente nas notas mais agudas executadas em falsete.

<sup>18</sup> Note-se na transcrição a opção por compassos; no entanto, nos fins de frase, há constantes *rubatos*. Os fonemas utilizados para o vocalise são tão importantes que decidi transcrevê-los, mesmo apenas aproximados.

The image shows a musical score for a song. The top system is for Voice (Voz) and Guitar (Violão). The Voice part has a tempo marking of 85 and a 2/4 time signature. The lyrics are: "Dêr - na - d'in - tão é pó é se-ca\_é táí d'in- xa - da -". The guitar part has chords Gm (i), Bb (III), C (IV), and D (V). The bottom system shows a piano accompaniment with triplets and a final triplet ending.

FIGURA 47, exemplo sonoro 48 – Interpretação de Dércio Marques (dos 00:34 aos 00:45) (MARQUES, Dc., 1977). Transcrição: Lucas Oliveira.

Uma característica de ‘Curvas do rio’ e de outras canções de Elomar, e que tem sua parcela na expressividade desta canção, é o uso de uma larga tessitura da voz, que compreende quase duas oitavas (de Fá#<sub>2</sub> até Mi<sub>4</sub>, ou seja, uma décima-quarta), isso na voz masculina normal, sem contar com os falsetes (FIG. 48, exemplo sonoro 49).



FIGURA 48, exemplo sonoro 49 – Extensão vocal de ‘Curvas do rio’.

Isso traz um desafio para o cantor, mas ao mesmo tempo, é um recurso expressivo valioso. Sua relação com as inflexões da fala é notável no começo de cada sexto verso (“*Dêrna d’intão...*” – est. 1, vs. 6): na quarta sílaba, a melodia atinge seu ápice. O conjunto de três notas mais agudas é apresentado descendentemente neste trecho: Fá<sub>4</sub>, Mi<sub>4</sub> e Ré<sub>4</sub> (FIG. 52, notas circuladas)<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> É provável que Dércio tenha utilizado na gravação o capotraste na V casa do braço do violão, para conseguir o som do Ré com a 4ª corda solta neste trecho. Vale lembrar também que o cantor modifica o verso, de “*Dêrna d’intão é sol é fogo é táí d’inxada*” (est. 1, vs. 06) para “*Dêrna d’intão é pó é seca é táí d’inxada*”. Não se sabe se a primeira versão da letra pelo compositor é esta (visto que a gravação de Dércio surge antes da de Elomar), ou se é modificação do próprio intérprete. Vale lembrar que foi a primeira gravação da canção.

As estrofes da canção possuem estrutura melódico-harmônica semelhante entre si, começando já com um arpejo do acorde menor com 7ª menor (Ré – Fá – Lá – Dó), o que reforça o caráter modal da canção, bem como a aparição constante do acorde menor do v grau, sem a função de sensível. Apenas na transição entre os versos 6 e 7 de cada estrofe (FIG. 47), há o V com função de dominante.

### 5.1.3. Instrumentação: um fator de resistência cultural?

A gravação de Elomar em 1979 para ‘Curvas do rio’ é exemplo de algumas de suas preferências instrumentais. Não há percussão em praticamente toda sua discografia. Utiliza-se bastante o violão, a flauta, a viola caipira. **Na quadrada das águas perdidas**, por ocasião da participação de Dércio Marques, traz um instrumento peculiar, o charango, que pode ser ouvido na gravação de ‘Arrumação’ (Apêndice E, disco 3, faixa 8). Enquanto símbolo da cultura andina, o instrumento atua na canção de Elomar como um fator de integração de seu trabalho ao cancionero latino-americano, ideia defendida por Dércio Marques, já apresentada anteriormente. O instrumento assume uma sonoridade de fronteira entre os descampados dos Andes e o sertão brasileiro. A técnica de execução mais associada ao charango, com as escalas em *campanella* e os característicos rasgueados, são dispensados por Dércio, em nome de uma técnica de pulsação das notas mais próxima da viola caipira.

A discografia de Elomar pode ser dividida em dois grupos, em relação à instrumentação: gravações apenas com voz e violão e gravações com grupos instrumentais e vocais. De modo geral, pertencem ao primeiro grupo **Das barrancas do Rio Gavião** (1973), **Cartas catingueiras** (1983), sua participação no disco de Ernst Widmer, **Sertania: sinfonia do sertão** (1985), **Dos confins do sertão** (1986) e **Cantoria 3** (1995). Seus demais discos também trazem peças com canto e solo de violão, mas alternadas com outras intervenções instrumentais. O **ConSertão** (1982), com Arthur Moreira Lima, Paulo Moura e Heraldo do Monte e **Elomar em concerto** (1989), com grupo de câmara e coro regidos por Jaques Morelenbaum, são notáveis na transformação das canções de Elomar em pequenas peças de concerto, transpondo ideias do pequeno mundo do violão para agrupamentos instrumentais maiores.

Dois exemplos desses arranjos são as versões do **ConSertão** das canções ‘Na estrada das areias de ouro’ e ‘Corban’ (APÊNDICE E, disco 3, faixas 9 e 10). A primeira canção, considerada por João Omar (CARVALHO MELLO, 2002) e Hudson Lacerda (2013) de uma harmonia “impressionista”, nesta gravação tem essa característica acentuada pelos arpejos do

piano de Moreira Lima e o sax de Paulo Moura. Enquanto ‘Corban’, uma peça de letra escatológica, torna-se um monstruoso pesadelo com o pianista explorando a dinâmica do seu instrumento, e o solo de sax de Moura, que, dentro do sentido catastrófico da letra, realiza onomatopeias de choros e lamentos (Mello *et al.*, 1982, lado D, faixa 2, 4m17s-6m23s; ver exemplo sonoro 50).

Elomar recusa-se a utilizar instrumentos elétricos, especialmente a guitarra. Entre todas as gravações de Elomar, apenas uma tem presença de instrumentos eletrônicos. Está no lado B do compacto simples de 1967. É a ‘Canção da catingueira’ (APÊNDICE E, disco 3, faixa 2). Nela se ouvem um violão muito discreto, o som de uma guitarra elétrica sem distorção, uma flauta que faz várias intervenções, trompa, flauta, bateria e um órgão eletrônico, que divide com a flauta e a trompa as maiores intervenções.

Perguntado por mim sobre o motivo da incomum instrumentação dessa gravação, o cantor manifestou indignação. O arranjo não foi feito por ele mesmo, nem lhe agradou. O responsável pelo arranjo foi o maestro carioca Remo Usai. Segundo Elomar, o maestro não entendeu a proposta da ‘Canção da catingueira’. Da mesma maneira, não entendeu a proposta das duas outras composições de Elomar para as quais fez arranjos: ‘A mulher imaginária’ e ‘O robot’. Nesta canção (APÊNDICE E, disco 3, faixa 11), a trompa e o órgão têm papel protagonista, realizando intervenções onomatopaicas. A sonoridade de ‘O robot’ lembra muito mais a sonoridade psicodélica realizada na época por grupos norte-americanos como The Doors (exemplo sonoro 51). Essas canções foram lançadas também em compacto simples em 1967, cantadas por Israel Silveira <sup>20</sup>. As duas canções não fazem parte da coletânea CANCEIONEIRO, pois não foram registradas pelo próprio Elomar com voz e violão (critério para seleção das canções). No entanto, Elomar as apresenta com João Omar constantemente, no concerto ENSAIANDO O RIACHÃO DO GADO BRABO, que pude assistir no Teatro Boa Vista, Recife – PE, em 2012; e no Teatro Arthur Azevedo, São Luís – MA, em 2014.

Até agora, a única recriação de uma canção de Elomar que insere uma guitarra elétrica no arranjo é a ‘Chula no terreiro’, cantada por Jurema Paes e Zeca Baleiro (PAES, 2014; Apêndice E, disco 3, faixa 12), um arranjo que alia o sertão de Elomar ao Velho Oeste norte-americano do compositor Enio Morricone <sup>21</sup>. A cantora baiana defende o arranjo, elaborado por Marcos Vaz e Cássio Calazans, como uma articulação de elementos similares entre

<sup>20</sup> Contrerrâneo de Elomar, falecido em agosto de 2014, possuía um tom de voz que lembra os antigos cantores do rádio (daí seu apelido “Chico Viola”, emprestado do cantor Francisco Alves).

<sup>21</sup> Nascido em Roma em 1928, é premiado compositor de música para cinema. Sua trilha sonora mais conhecida foi composta para o filme **Il buono, il brutto, il cattivo** (“Três homens em conflito”), do diretor italiano Sergio Leone (1929-1989).

culturas diferentes. O título de seu disco, **Mestiça**, já procura justificar esse diálogo. Diz a cantora, em entrevista a Luciano Matos:

[P]rovavelmente, Elomar escutou Enio Morricone no cinema, viu os filmes de *cowboy*. Você observa como ele se veste [chapéu de couro, botas de cano longo]. Obviamente, tinha cinema, em Vitória da Conquista, aquilo ali a gente vai absorvendo. Isso é muito interessante observar como é que as coisas nos atravessam, como é que as influências estão na gente. Ao mesmo tempo que tem ali o violeiro da feira, também tem o cinema. A gente só fez articular essas interseções (PAES *apud* MATOS, 2015).

Como foi comentado no primeiro parágrafo deste tópico, a percussão não está presente na instrumentação básica das gravações de Elomar. E mesmo nas performances de suas canções por outros intérpretes, ela é rara. Uma dessas versões, ‘O peão na amarração’, feita por Dércio Marques (1980), inclui a percussão do bombo, ao lado de rabeca e viola caipira (Apêndice E, disco 3, faixa 13). O restante da música é executado apenas pela voz solista e vocal feminino, com pequenas intervenções da rabeca e de um clarinete. Essa canção proporcionou um dos raros momentos de projeção nacional em massa do nome de Elomar, e através do qual várias pessoas passaram a ser seus cúmplices <sup>22</sup>: a canção foi defendida por Dércio Marques em um festival de música popular de uma grande rede televisiva, chegando a ser classificada para a final do concurso.

Mais um exemplo das preferências instrumentais de Elomar são o **Auto da Catingueira** (MELLO, 1984, 2011), em que a instrumentação compreende flauta, violão, viola caipira e violoncelo; ocasionalmente, saxofone soprano e clarinete. Essa instrumentação é comum em outras gravações em que o compositor participa, como o disco **Xangai canta cantigas, incelenças, puluxias e tiranas de Elomar** (1986), que conta com flauta, clarinete, viola de arco e violoncelo em algumas faixas, e o violão do autor em todas as faixas; outro é **Elomar em concerto** (1989), que conta com os sopros já referidos, acrescidos de trompa, mais um quarteto de cordas e um coral.

#### 5.1.4. Contexto II

O acrílico sobre tela de Orlando Celino que ilustra a capa de **Na quadrada das águas perdidas** apresenta figuras magras e alongadas. No entanto, a expressão facial é de força e

<sup>22</sup> Entre eles o cantor pernambucano Eduardo Abrantes, que também é intérprete de Elomar. Em 1985, o cantor teve a oportunidade de visitar Elomar, e em 2009 realizou um recital no Centro Cultural Banco do Nordeste, em Fortaleza – CE, onde cantou vinte canções de Elomar. Na sua página do YouTube, <<https://goo.gl/qOF7ks>>, é possível vê-lo cantando duas canções de Elomar: ‘O peão na amarração’ e ‘O violeiro’.

coragem. A mãe mostra semblante de choro preso e dureza nos traços. Uma característica do sertanejo que chama atenção para quem é da cidade é a contenção. Essa escolha de traços, representação de figuras magras, tem a ver com o que a semiologia chama de paradigma, dentro da linguística, “o contraste com termos alternativos que não foram escolhidos” (PENN, 2003, p. 321). Poderiam ser representadas figuras gordas, ou com roupas bem-cuidadas, mas isso seria um significado de fartura, riqueza. Da mesma forma, o cenário poderia ser de uma mata, com árvores altas e ricas em frutas. Nesse caso, a relação sintagmática (a relação entre o termo e os outros termos que o precedem e o sucedem) estaria distorcida.

As cores pálidas e em tom chapado escolhidas por Celino, além das pinceladas enérgicas e rápidas, são também elementos importantes para a expressividade do quadro, que parece enxuto, despojado, livre de ornamentações ou requintes de tonalidade. Vale a pena entender a origem desse despojamento, que ocorreu de um acaso. Quando foi para Salvador, onde fez a Escola de Belas Artes e cursou Anatomia, Celino levou o quadro, e lá terminou a arte, pouco antes da visita do fotógrafo da Discos Marcus Pereira Anthony Worley para fazer a foto a ser reproduzida na capa do disco de Elomar:

Marcus Pereira mandou esse Anthony Worley, americano, fotografar esse trabalho de Elomar. Ele estava passando uma temporada – eu não sei se ainda mora aqui! Era um fotógrafo conceituadíssimo. Já estava fotografando outros artistas por lá. Indicação de gente de música, né? Aí eu falei assim: “Olha, o quadro não está pronto! Você vai embora pra São Paulo quando?” “Amanhã à noite!” Isso foi às nove horas da manhã. Ele me acordou [...] Quando foi no outro dia, nove horas da manhã, Antony Worley volta, o trabalho tá pronto na parede, ele não acreditou: aquele trabalho todo? Só estava... desenhado. E eu pinteí tudo ali. Se tivesse feito com calma, talvez não tivesse ficado tão bom. Se tivesse feito um mês construindo aquilo, talvez ficasse muito... até carregado demais de muita técnica. [...] *Como foi feito assim, numa rapidez consciente, ficou aquela coisa bem despojada!* (CELINO, 2013 – APÊNDICE A, p. 139, ênfases minhas).

Além de tudo, Celino tinha a vantagem de estar trabalhando com a recente descoberta das tintas em acrílico, que secavam muito mais rápido do que as tintas a óleo, e também são menos prejudiciais à saúde. Desde essa época até atualmente, ele possui preferência pelas tintas em acrílico.

O retrato da família sertaneja realizado por Celino, apesar de alguns de seus elementos expressivos serem fruto da urgência de finalização, possui representações socialmente construídas, tendo suas implicações ideológicas (e políticas) na sociedade. Representação comum do sertanejo que é visível também na obra de outros parceiros de Elomar, Juraci Dórea, Chico Liberato e Augusto Jatobá, e que tem antecedentes marcantes na representação

pictórica de Portinari (por exemplo, ‘Retirantes’, de 1944; ‘Retirante morrendo’, de 1958), na literatura de Graciliano Ramos (romance **Vidas Secas**, de 1938) e no cinema de Nelson Pereira dos Santos (**Vidas Secas**, de 1963). Nessa construção imagética e literária do Nordeste, analisada a no livro **A invenção do Nordeste** (ALBUQUERQUE JR., 1999), é construída uma “visibilidade e uma dizibilidade” do Nordeste, expressão usada comumente na tese. Demonstra o autor que, artisticamente, há vários ângulos de visão do Nordeste, com implicações estéticas e políticas diferentes.

Representações da seca que fazem parte do imaginário disseminado nas metrópoles do Brasil, e que são aproveitadas por instituições políticas, como comenta Alfredo Gomes (1998, cap. 2). Essa visão, reforçada por diversos autores, desde Euclides da Cunha, é de que todos os problemas da seca se resolvem por meio da água, e que todos no sertão, sejam ricos ou pobres, têm suas vidas destruídas pelo flagelo. Gomes traça, nesse capítulo, uma linhagem teórica que vai dessa vertente fatalista até uma que encara a seca de maneira desmistificada, entendendo-a como “um acontecimento historicamente produzido, por motivações político-econômicas, no seio das relações de produção, observadas alterações ocorridas na organização socioeconômica nordestina” (GOMES, 1998, p. 85). Os poderosos, como o *Véi Brolino*, de muitas maneiras lucram com a situação desesperadora da seca. A necessidade dos camponeses faz com que empenhem seus bens a preço barato, para conseguir comprar alimento. Assim, a concepção política sustenta até mesmo a própria visão dos sertanejos sobre sua situação, atribuindo a ela uma representação mágico-religiosa (GOMES, 1998, p. 64-65).

Essa concepção popular mágico-religiosa da seca é utilizada como motivo artístico por um dos colaboradores de Elomar, Chico Liberato, em seu pioneiro filme de longa-metragem de animação **Boi Aruá**, lançado em 1984, que tem a ‘Cantiga do Boi *Incantado*’ de Elomar como uma das peças da trilha sonora. A história representa um sertão que está passando por um período extremamente penoso de seca. Uma das chaves para o entendimento do sentido do filme está na cena em que o vaqueiro Tibúrcio, após mais uma de suas investidas frustradas para pegar o mítico boi Aruá, encontra uma velha senhora, espécie de feiticeira, que lhe aconselha a ter fé em Deus, e ele assim conseguirá pegar o “bezerrinho”, e trará de volta para o sertão a fartura:

Ô Tibúrcio, meu filhin’, o qui é qui você tem qui tá tão judiado, tão esquilhangado nessas muntanha? Tenha fé in Deus i paciência qui ocê pega o bizerrin’. Quem pegá esse bizerrinho tem tudo qui é bom, i mûita grandeza i mûito gado no currali pa’ inricá, iguali às istrêla do céu, [inaudível], tem mandioca i farã si Deus quisé i mandá a Misericórdia. Tem tudo qui é bom, toda grandeza de roça, toda a grandeza para o povo se mantê cum os pudê di

Deus i a força da Misericórdia do Céu <sup>23</sup> (LIBERATO, 1984, 35m22s-35m55s, transcrição de Lucas Oliveira).

O filme de Liberato se vale de várias cenas chapadas sem muito movimento, formando quase brasões, utilizando combinações de símbolos e buscando uma simetria entre as dualidades – dia-noite; santo-demônio; homem-boi (FIG. 49).



FIGURA 49 – Cartaz de divulgação e imagem-brasão do filme BOI ARUÁ, de Chico Liberato (1985).

Um trabalho sobre a simetria, a mitologia e o brasão que encontra ressonâncias na poesia e pintura de Ariano Suassuna (1927-2014) e na xilogravura do artista recifense Gilvan Samico (1928-2013), que tem como principal norte para sua obra o imaginário popular das histórias de cordel e das leituras de textos bíblicos.

Identifico, como técnicas expressivas comuns em algumas obras que representam o sertão na arte de Chico Liberato, Orlando Celino, Juraci Dórea e Augusto Jatobá, a preferência pelas cores chapadas, pálidas e de tonalidade quente; a valorização do plano visual em duas dimensões, criando um efeito que remete à arte popular dos xilogravuristas e à arte medieval; a consequente sobreposição de planos, e uma tendência ao surrealismo. Isso pode ser observado nas obras que seguem. A primeira delas, o retrato de Elomar por Orlando Celino, em que se podem ver nuvens sobre o seu chapéu de couro, como se fosse uma

<sup>23</sup> Ô Tibúrcio, meu filhinho, o que é que você tem que tá tão judiado, tão escangalhado nessas montanhas? Tenha fé em Deus e paciência que você pega o bezerrinho. Quem pegar esse bezerrinho tem tudo que é bom, e muita grandeza e muito gado no curral para enricar, igual às estrelas do céu, [inaudível], tem mandioca e farinha se Deus quiser e mandar a Misericórdia. Tem tudo que é bom, toda grandeza de roça, toda a grandeza para o povo se manter com os poderes de Deus e a força da Misericórdia do Céu.

montanha (cabeça) e um campo, pelo qual é representada a perseguição de um boi por um vaqueiro (aba do chapéu). Da mesma forma, em seu gibão de couro, podemos ver pequenas árvores e um cercado (FIG. 50). A segunda, ilustração de Jatobá para o LP **Cartas catingueiras**, de 1983 (FIG. 51), representa uma sobreposição de imagens de diferentes tipos de pessoas sertanejas, como se fosse o retrato de uma feira do interior do Nordeste. A terceira, ilustração de Juraci Dórea para o LP **Fantasia leiga para um rio seco** (FIG. 52), devido à temática da obra, carrega ainda mais em um expressionismo com cores em tom berrante. O amarelo quente é que colore o céu da paisagem expressionista sertaneja, em que o sol derrama raios que variam do amarelo claro à sua própria cor, vermelho-sangue, sobre uma paisagem de pedras e árvores angulosas, animais e um homem cuja fisionomia se assemelha a um esqueleto ambulante, um morto-vivo. Musicalmente, a obra **Fantasia leiga para um rio seco**, orquestrada por Lindembergue Cardoso, também é expressionista, desde o texto literário, até a construção melódica da parte cantada, passando pela orquestração, com a presença forte dos metais e dos instrumentos de timbre seco, como o cravo e a sanfona.

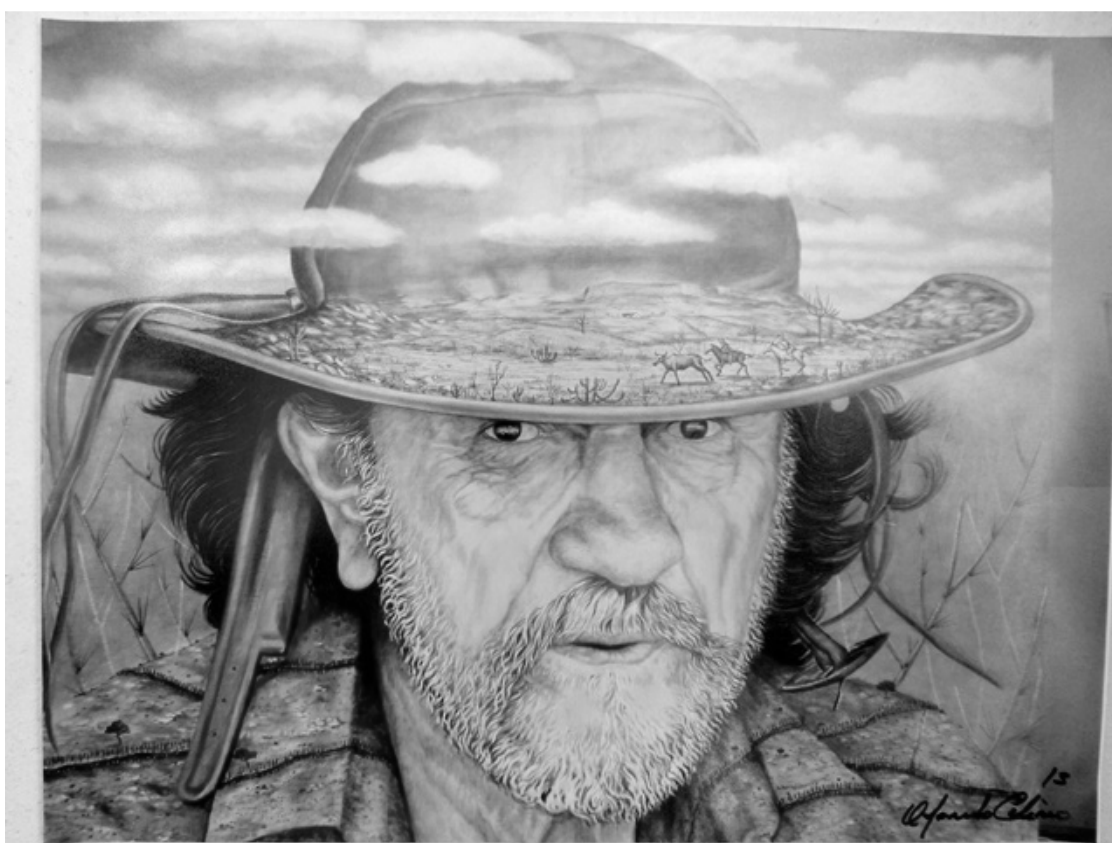


FIGURA 50 – Elomar retratado por Orlando Celino, obra de 2013.

FONTE: Acervo pessoal do pintor.



FIGURA 51 – Ilustração de Augusto Jatobá para a capa interna do LP **Cartas catingueiras** (MELLO, 1983).

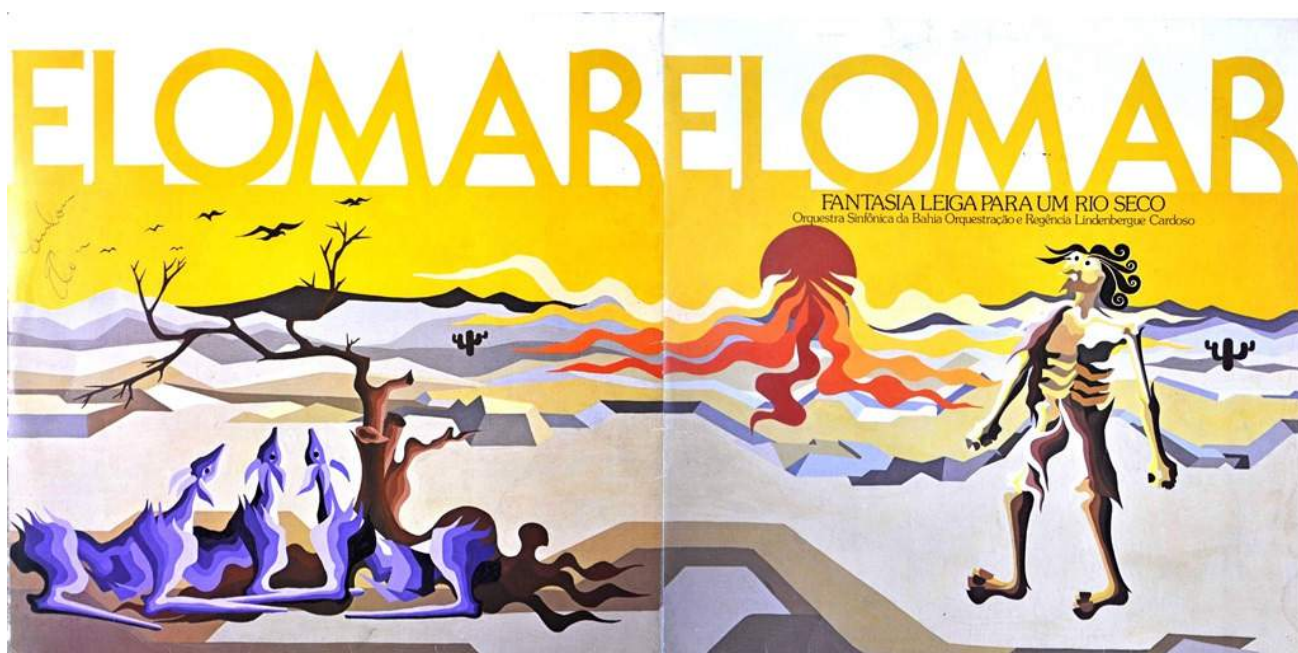


FIGURA 52 – Ilustração de Juraci Dórea, de 1981, capa do LP **Fantasia leiga para um rio seco** (MELLO, 1981).

Quanto a outros detalhes da capa do disco **Na quadrada das águas perdidas**, estão o título e o nome do artista em letras manuscritas, provavelmente do próprio punho de Elomar. Isso pode dar ao ouvinte a impressão de um disco feito à mão, de uma rusticidade, e uma autenticidade, características de pessoas simples e despojadas. Além disso, pode passar a ideia de algo livre da tecnologia eletrônica e da indústria atuais. Para seus admiradores, Elomar, com sua simplicidade de modos, sua reclusão e sua autenticidade, representa um ideal de contato com a natureza, de contemplação, de silêncio na vastidão da terra. Traz, então, uma

nostalgia de um tempo em que as pequenas coisas artesanais e a tranquilidade eram mais valorizadas. Como já foi dito acima, sua opinião sobre os hábitos industriais urbanos não é nada esperançosa. Em contraposição a uma tipografia industrial, o artista coloca sua própria letra, assina sua obra.

Outro elemento significativo da pintura de Celino, mas que aparece indiretamente, é o sol. Ele está presente na iluminação forte, na secura das plantas e dos corpos, no cenário de tons pálidos. Não há sombras, exceto as de cada personagem. O céu é azul, sem uma nuvem sequer, e um urubu espreita em busca de alimento. Um sinal de fertilidade entre tanta sequeidão é o umbuzeiro, de copa resplandecente e cor verde forte, em contraste com as outras cores – marrom, bege, rosa claro. O umbuzeiro, na canção ‘Curvas do rio’, é um símbolo de força, resistência, teimosia, características que o próprio sertanejo deve ter também. O umbuzeiro é planta resistente e capaz de dar frutos mesmo durante o período de estiagem.

## 5. 2. ‘*Imbuzêro*’

Uma peça que não está incluída na edição em partitura do CANCEIRO, mas que possui representatividade suficiente para ser incluída neste trabalho, é ‘*Imbuzêro*’ (Umbuzeiro), que surge na discografia de Elomar em 1981, como parte integrante da **Fantasia leiga para um rio seco**, peça orquestrada e regida por Lindembergue Cardoso e executada por Elomar e a Orquestra Sinfônica da Bahia (APÊNDICE E, disco 2, faixa 25). A representatividade da peça não é quantitativa como a de ‘O violeiro’ e ‘O *pidido*’, peças que possuem maior número de interpretações na discografia de outros cantores; ‘*Imbuzêro*’ possui uma representatividade qualitativa. Possui uma releitura de valor histórico, que surgiu um ano antes da feita pelo autor. Trata-se da realizada por Doroty Marques em seu segundo LP, **Erva cidreira**, lançado em 1980 (FIG. 53).

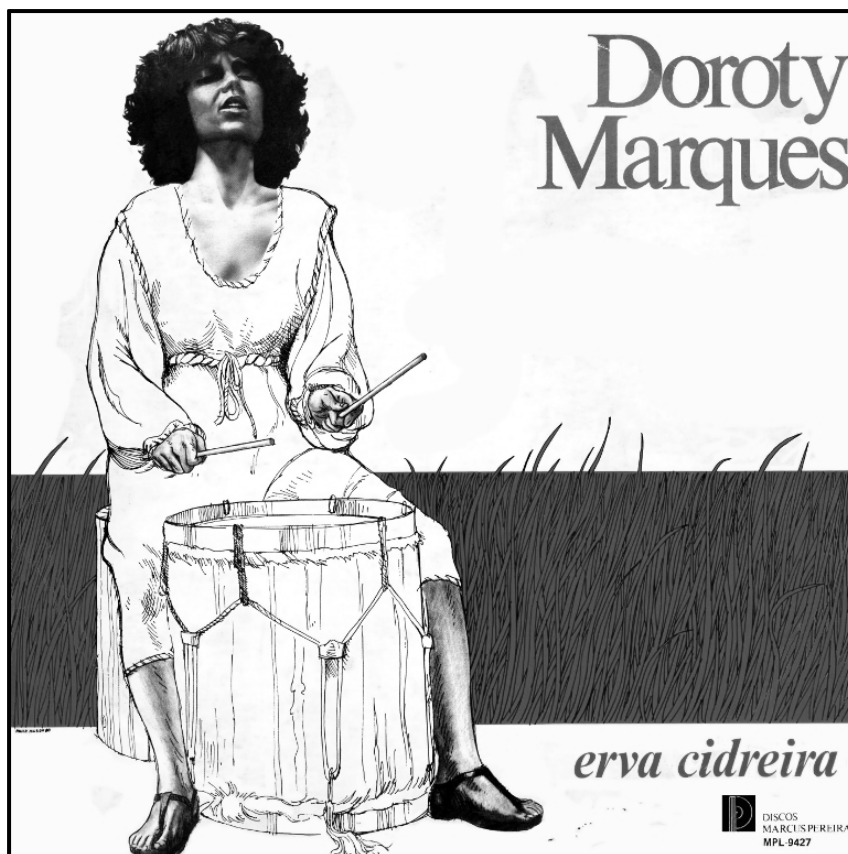


FIGURA 53 – Capa do disco *Erva cidreira*, de Doroty Marques (Discos Marcus Pereira, 1980).  
Arte de Paulo Nilson.

Para a gravação, a cantora mineira convidou o Quinteto Armorial, aproveitando a estada do grupo em São Paulo para uma turnê e a gravação de seu quarto e último LP, **Sete flechas**, lançado no mesmo ano. Um de seus membros, o flautista Antônio Fernandes de Farias (Fernando Farias), é presença no LP de Doroty não apenas no ‘*Imbuzêro*’, mas em todas as canções que têm partes de flauta. Ele também foi o responsável pelo encontro entre Doroty e o Quinteto, como me informou Antônio Madureira:

Eu acho quem fez esse contato de Dércio e de Doroty [Marques] foi o flautista Fernando Farias [do Quinteto Armorial], que já conhecia eles. E eu acho que foi a partir dessa... Dessa amizade que eles chegaram. Naturalmente que o Dércio estava ligado a Marcus Pereira, que nós estávamos conversando. Mas eu lembro agora que foi uma amizade antiga do Fernando Farias com eles (MADUREIRA, 2014 – APÊNDICE B).

Três décadas depois, em 2014, a cantora baiana Jurema Paes também realizou uma gravação de ‘*Imbuzêro*’, com arranjo da musicista africana Lenna Bahule. O arranjo é marcante por utilizar, ao invés da instrumentação usual para as canções de Elomar – violão, flauta, viola caipira – a sobreposição de vozes e a percussão corporal.

### 5. 2. 1. Doroty Marques e Quinteto Armorial

**Erva cidreira** é um disco que alia peças de teor social (*'Arreuni'*, de Chico Maranhão) a canções populares tradicionais (*'Mineirinha'*, de Raul Torres), folclóricas (*'Pequenina'*, do interior do Paraná) e românticas (*'As flores do meu jardim'*, de Ricardo Vilas). Nesse disco, Doroty insere duas peças de Elomar: *'Imbuzêro'*, com o Quinteto Armorial; e *'Parcelada'*, com participação especial do próprio Elomar. Nesta última peça, trecho da obra dramática **Auto da catingueira**, a voz grave da cantora se reveste de papel masculino, encarnando um dos violeiros protagonistas do drama (APÊNDICE E, disco 3, faixa 4).

A gravação de Doroty Marques e Quinteto Armorial de *'Imbuzêro'* (APÊNDICE E, disco 2, faixa 26) traça um diálogo entre dois universos que possuem certos elementos em comum, mas nunca estiveram diretamente ligados: Elomar e o Movimento Armorial. Assim como Elomar, o movimento artístico do escritor Ariano Suassuna também tinha como uma de suas grandes influências a cultura medieval, renascentista e barroca ibérica, notadamente a novela picaresca e os romances cantados que foram trazidos para o Brasil pelos colonizadores portugueses. Essa sintonia entre o trabalho de Elomar e o Armorial é destacada desde a época em que o cantor começa a ter maior projeção no cenário artístico brasileiro. A matéria de Eugênio Martins serve novamente como referencial histórico:

Elomar, que contém em si, além do chão-sertão, toda a raiz do que Cussy de Oliveira [Almeida] e a Orquestra Armorial e seu patrono Ariano Suassuna denomina de Movimento Armorial, no que se refere especificamente à música. Elomar traz o cavaleiro e menestrel e outros elementos do cantochão medieval que se espalhou pelos brasis adentro nos chãos das caatingas nas fases do Império Colonial e hoje reinterpreta sem perder os vínculos históricos (MARTINS, 1980 – ANEXO B, p. 164).

O arranjo da gravação de Doroty Marques foi feito pelo compositor, Antonio Madureira (responsável no grupo pela execução da viola caipira), e transcrito por mim a partir da gravação (MARQUES, 1980, lado A, faixa 4; APÊNDICE C). Esse arranjo resume em cerca de 3 minutos uma parte do extenso material musical apresentado na gravação de Elomar na **Fantasia leiga**. Nesta, executada por Elomar cantando e tocando violão, acompanhado por grande orquestra e coro, é contada musicalmente a saga do êxodo rural do sertanejo, que sai de sua terra devido às dificuldades causadas pela seca (no caso, calamidades terríveis), e morre durante o percurso. As dificuldades retratadas na canção *'Curvas do rio'* são levadas ao extremo na abertura, *'Incelença pra terra que o sol matou'* (APÊNDICE E, disco 3, faixa 14), que traz imagens fortes, como o verso que diz que *"inté os olhos-d'água / chorô qui secô"*. O

‘*Imbuzêro*’ é o fim da saga do retirante. Como planta extremamente resistente à aridez, quase impossível de morrer, a destruição do umbuzeiro pelo sol pode sugerir uma anunciação do fim dos tempos, a ponto de o cantor se perguntar:

Cadê os *pé* dos *imbuzêro*  
*qui* florava todo ano  
 nas *baxada* e nas vereda mana *mã*  
 cadê os *pé* d’*imbú* meu mano  
 adeus *pé* dos *imbuzêro* (MELLO, 1981, folheto, p. 7).

A versão de Doroty Marques possui pequenas diferenças no primeiro e no último verso, mas são significativas. Além do título, que com ela é escrito ‘Umbuzeiro’ (contra-capá e selo do disco) e ‘*Umbuzero*’ (encarte):

Mas cadê meus *umbuzero*  
 Que florava todo ano  
 Nas baixada, nas *Vereda*  
 Mana minha  
 Cadê os *pé* de Umbu,  
 Meu mano  
 Mas cadê meus *umbuzero* (MARQUES, 1980, encarte, lado A)

A parte do texto literário cantado está estruturada em cinco frases melódicas. A intervenção instrumental da canção é o momento de maior exploração de outras frases melódicas e progressões harmônicas. Essa intervenção instrumental foi elaborada por Madureira, baseado na comunicação que lhe fez Dércio Marques, com dois motivos da **Fantasia leiga**. A canção está no modo mixolídio transposto para a altura de Dó na gravação de Elomar, e para a altura de Lá na de Doroty. Em alguns momentos, o VII grau do modo é aumentado, ficando com função de sensível do modo maior, mas apenas para trazer o acorde do V grau e realizar uma cadência perfeita (FIG. 54, exemplo sonoro 52).

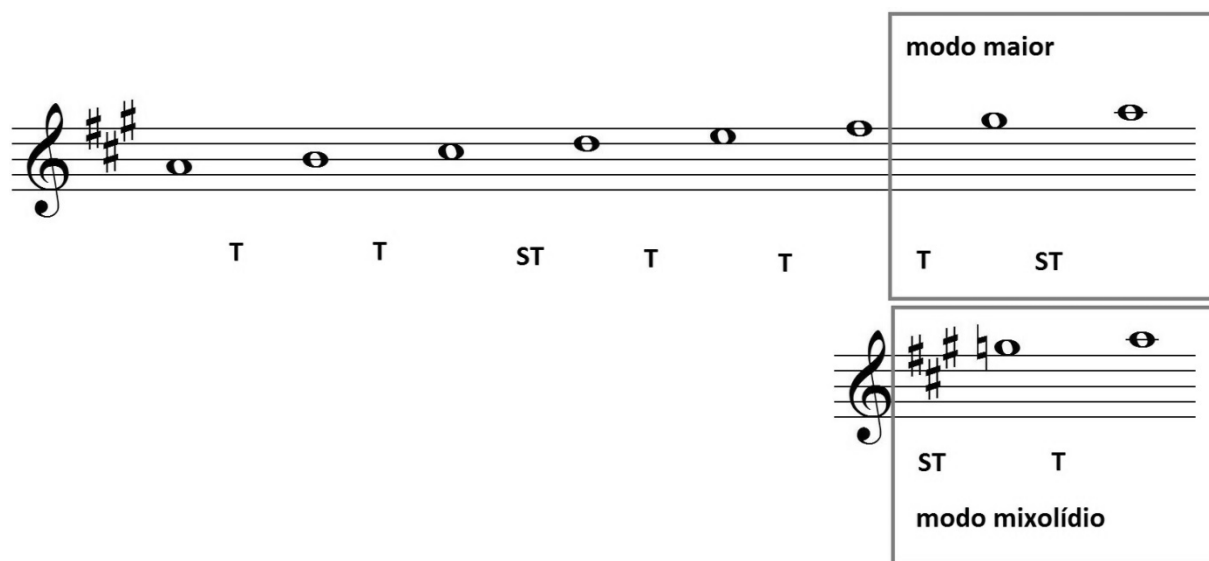


FIGURA 54, exemplo sonoro 52 – Modos maior e mixolídio na altura de Dó na canção ‘Imbuzêro’.

A construção da melodia do ‘*Imbuzêro*’ obedece ao caráter interrogativo da letra. A melodia é repousada, sem intervalos dissonantes e muitas alterações, e possui andamento lento e pausado (FIG. 55), em contraste com as outras partes cantadas da **Fantasia leiga**, como a ‘*Incelença pra terra que o sol matou*’ (ver no glossário, “Excelência”), peça que foi também regravada como canção em separado por Elomar, no **ConSertão** (1982) e pela cantora baiana Roze Durval, em seu segundo disco, de 1984 (APÊNDICE E, disco 3, faixa 14). Esta melodia possui grande acúmulo de energia a cada exposição do refrão (FIG. 56).



FIGURA 55, exemplo sonoro 53 – Melodia cantada de ‘Imbuzêro’ (MARQUES, 1980, lado A, faixa 4).  
Transcrição: Lucas Oliveira.

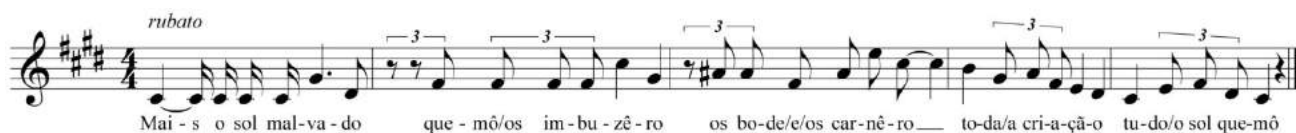


FIGURA 56, exemplo sonoro 53 – Melodia do “refrão” de ‘Incelença pra terra que o sol matou’ (DURVAL, 1984, lado B, faixa 6).  
Transcrição: Lucas Oliveira.

O acompanhamento feito pelo Quinteto Armorial utiliza violão, viola caipira, rabeca e, dispensando o marimbau <sup>24</sup>, instrumento bastante característico deste conjunto, insere duas flautas transversais. Essa substituição acontece provavelmente por ser uma canção de caráter meditativo, que não necessitaria do marimbau, instrumento de som bastante brilhante: como caracteriza Ariano Suassuna na contracapa do primeiro LP do grupo, um “som áspero e monocórdico”. O brilho da sonoridade é mais discreto, apenas com a viola. É muito diferente da sonoridade de certas músicas do repertório do Quinteto, como ‘Revoadá’, ‘Mourão’ (QUINTETO ARMORIAL, 1974, lado A, faixa 1 e 3) e ‘Lancinante’ (1976, lado A, faixa 1), e se aproxima de peças como o ‘Romance de Minervina’ ou a ‘Excelência’ (1974, lado A, faixa 2; lado B, faixa 2) (ver APÊNDICE E, disco 3, faixas 15 a 19).

É oportuno comentar que no ano de 1980, quando o Quinteto acompanhava Doroty em sua gravação, estava gravando também seu último álbum, **Sete flechas**, que tem uma presença reduzida do marimbau e suas sonoridades “ásperas e monocórdicas”, como diria Ariano Suassuna. O instrumento tem um papel protagonista apenas na ‘Cantiga’, de Antonio José Madureira (QUINTETO ARMORIAL, 1980, lado B, faixa 2). As flautas possuem um destaque maior, e o repertório começa a abranger música cantada, coisa que até então não havia nos seus discos – aqui há o ‘Martelo agalopado’ (lado B, faixa 1), de Ariano Suassuna e Antonio Nóbrega; e também frevos – ‘Marcha da folia’ (lado A, faixa 1), e ‘Cocada’ (lado A, faixa 5).

‘Imbuzêro’ marca o momento de diversificação das sonoridades do Quinteto Armorial: além de ser uma canção, pertence ao repertório de um compositor que nunca atuou próximo do conjunto. Em depoimento pessoal, Antonio Madureira lamentou o fato de nunca ter tido a oportunidade de realizar um trabalho em conjunto com Elomar. A primeira vez que encontrou pessoalmente com Elomar aconteceu apenas quando da apresentação ELOMAR: CANCIONEIRO, em Recife, em dezembro de 2013. Mesmo quando viajou para Vitória da Conquista em 2005, com o seu Quarteto Romançal, Madureira relata que não encontrou Elomar; conseguiu conhecer o filho, João Omar. No mesmo trecho do depoimento, Madureira fala dos elementos que corroboram sua admiração por Elomar:

Conheci João [Omar] lá... em Vitória [da Conquista]. A gente [Quarteto Romançal] teve fazendo aquela turnê Sonora Brasil [edição de 2005] – que esse era o SESC [quem produziu] – e conversamos um pouco à noite, mas

<sup>24</sup> Instrumento monocórdico da família da cítara. Também conhecido como berimbau de lata ou violão de cego. O executante utiliza uma baqueta em sua mão direita, que percute a corda, e, em sua mão esquerda, um pequeno vidro, que proporciona notas de diferentes alturas, a depender do ponto da corda em que é posicionado. Instrumento popular do Nordeste, recebeu, durante o Movimento Armorial, um tratamento mais sofisticado. Ao invés de duas latas fixas sobre uma tábua, o marimbau passou a ser confeccionado com uma caixa de ressonância como a do violão, um cavalete, cravelhas de afinação e mais uma corda.

com Elomar nunca foi possível um encontro assim. Eu achava fantástico o trabalho dele. Coisa muito própria. Uma recriação do romancista, da tradição da música da viola. Muito impressionante. Sem contar, lógico, que a linguagem, ele fez um trabalho de recriação da linguagem, não é? Porque, ao mesmo tempo em que é uma coisa arcaica, é uma coisa que aponta um futuro – mais ou menos como Guimarães Rosa, não é? Muito impressionante. E as melodias, a concepção harmônica muito própria, não é? Muito interessante (MADUREIRA, 2014 – APÊNDICE B, p. 143).

Madureira também corrobora a percepção sobre a influência dos vihuelistas da Renascença espanhola na música de Elomar:

MADUREIRA: Mas é isso. O Elomar... É surpreendente a música que ele faz. A letra – que é muito *poema* – e a... As melodias, os giros harmônicos... Não é? A coisa ibérica, a coisa moderna... Eu acho fantástico o trabalho dele. Fantástico. LUCAS: Quando você fala “uma coisa ibérica” seria em relação a que elementos, Antônio? É o que eu inclusive me pergunto muito nessa pesquisa e é legal falar com você que tem essa ideia teórica... MADUREIRA: Ele lembra muito a música do século dezessete (XVII) dos vihuelistas... LUCAS: De Milán... MADUREIRA: É. Exato. Mudarra, não é? Narváez <sup>25</sup>... Aquele... Que são... São surpresas harmônicas que a gente não pratica mais, não é? Fez parte daquela época. E você pensa que vai fazer um encadeamento... Não é? Mais próximo do que nós conhecemos e eles apresentam surpresas de... Não é? LUCAS: De modulação. MADUREIRA: De modulação, é. Eu vejo muito isso... Tem a mesma sensação com a música de Elomar. Essas surpresas. Você pensa que ele está indo pra um caminho, logo ele vai por outro e você se surpreende. Não é? Acho que isso é muito... Muito dessa tradição dos vihuelistas do século XVI e acho muito... Acho que é um ponto de referência.

A partitura do ‘Imbuzêro’ aqui incluída trata-se de uma transcrição prescritiva da gravação, pois o arranjador infelizmente não possuía mais a partitura, depois de mais de 30 anos da gravação do LP. A transcrição é prescritiva no sentido de buscar uma possibilidade de reconstruir a performance original. Por isso o trecho inicial da peça (compasso 1 – *rubato*) apresenta uma notação diferente da convencional, que acaba não sendo ideal para este trecho, que, é um momento de afinação entre rabeca, viola e violão, que foi gravado e terminou sendo incluído na versão final, segundo depoimento pessoal que obtive do músico Fernando Farias. Foram colocadas, no entanto, todas as notas percebidas que são tocadas, para conseguir coerência com a música inteira, que será medida em compassos e com pulsações definidas. A notação é aproximada. Por incrível que possa parecer, foi o trecho mais trabalhoso da transcrição, no sentido de encontrar uma maneira de registrar na partitura – e, ainda mais, a

<sup>25</sup> Luys Milán (ca. 1500- ca. 1560), Alonso Mudarra (circa 1510-1580), Luys de Narváez (1590-1547), compositores e vihuelistas espanhóis, deixaram importantes registros da música de seus instrumentos, com a notação em tablatura (que indica a posição dos dedos no braço do instrumento, ao invés de especificar as notas, como na partitura). Essa música foi trabalhada durante o século XX por musicólogos e violonistas, que trataram de transcrever as peças para a notação em partitura e adaptá-la para o repertório dos violonistas.

partir de um programa de computador, que para realizar essas idiossincrasias da partitura, possui recursos muitas vezes difíceis de encontrar – a sincronia exata presente naquilo que era tocado, sem compasso e em tempo *rubato*. No entanto, é um trecho de simples execução, pois pode ser executado com o andamento ou a dinâmica que se desejar – estruturalmente, não interfere na canção. Uma reprodução dessa performance pode dispensar esse trecho.

A canção se inicia estruturalmente no compasso 3 ( II: introdução + canto + intervenção instrumental :II coda ). Detectamos mudanças de acentuação, apresentando grande riqueza rítmica, por exemplo, na entrada da voz, que alterna compassos 4/4 e 6/8. As sonoridades da parte do canto e da intervenção instrumental possuem diferenças significativas: enquanto aquela é definida pelos acordes arpejados de violão e viola, mais o dobramento da melodia pela rabeca, a última é marcada pelo diálogo constante entre os instrumentos. Há principalmente uma relação de perguntas e respostas entre flautas e rabeca (FIG. 57).

FIGURA 57, exemplo sonoro 54 – Trecho instrumental de ‘Imbuzêro’, interpretação de Doroty Marques e Quinteto Armorial. De 01m07s a 01m18s (na transcrição, compassos 29-35).

Fonte sonora: MARQUES, 1980, lado A, faixa 4.

Transcrição: Lucas Oliveira.

Inevitavelmente podemos pensar em uma influência da retórica musical renascentista na elaboração do arranjo, a velha ideia do *concertare* – “conflituar”, debater, chegar a um acordo<sup>26</sup>. O próprio Madureira me informou essa influência: “Depois a gente vê que [nesse arranjo] foi feita uma releitura mesmo daquela música dos vihuelistas. A gente vê que é, mas é uma coisa muito nossa! Não é? Mas está presente; muito viva aquela tradição. Muito viva” (MADUREIRA, 2013). Comparemos a figura anterior com o seguinte exemplo de uma peça de Luys Milán, desdobrada da vihuela para uma orquestração a três vozes. Podemos ver que no

<sup>26</sup> Cf. NGDMO, verbete Concerto, tópico 1.i. Terminology.

trecho de Milán, há um constante diálogo entre as três vozes, com o motivo em semínimas (notas pretas) sendo repetido em diversas alturas (FIG. 58).



FIGURA 58, exemplo sonoro 55 – Trecho da Fantasia I, de Luys Milán (original para vihuela).

Edição: Lucas Oliveira. Partitura consultada de: MILÁN, Luys. **El Maestro**, vol. 1: composizioni per sola vihuela. Transcrição em notação moderna de Ruggero Chiesa. Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1965, p. 1.

Fonte sonora: SAVALL *et. al.*, 1995, faixa 4.

Lembro novamente a crítica de Eugênio Martins, ao afirmar a coincidência entre o elemento arcaico na obra de Elomar e no Armorial. Afora isso, há também uma influência da sonoridade das bandas de pífano do interior de Pernambuco e do Cariri cearense (FIG. 59), especialmente nas partes agudíssimas realizadas pelas flautas, com intervalos de 3<sup>as</sup> e 6<sup>as</sup> paralelas (50-52: flautas) (FIG. 60). Outro exemplo da influência das bandas de pífano está na recorrência pelo modo menor, e na técnica de execução dos mordentes (c. 42-43).

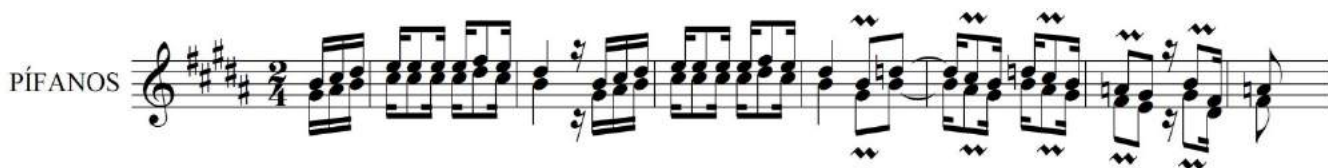


FIGURA 59, ex. sonoro 56 – Banda de Pífanos de Caruaru: ‘As espadas’ (Sebastião e Amaro Bianco). Até os 09s.

Fonte sonora: BIANO, 1979, lado B, faixa 1. Música completa: APÊNDICE E, disco 3, faixa 20.

Transcrição: Lucas Oliveira.



FIGURA 60, ex. sonoro 56 – Trecho instrumental (flautas) de ‘Imbuzêro’, interpretação de Doroty Marques e Quinteto Armorial. De 01m39s a 01m46s (na transcrição, compassos 50-53).

Fonte sonora: MARQUES, 1980, lado A, faixa 4.

Transcrição: Lucas Oliveira.

Esta parte da intervenção instrumental foi elaborada por Madureira a partir de três motivos melódicos, comunicados por Dércio Marques, segundo me informou Madureira em depoimento pessoal: dois originais de Elomar, e um de criação de Dércio Marques, segundo minha análise. O primeiro tema, mais extenso, oscila ente o tom de lá maior e sua versão com

o VII grau rebaixado. O segundo é curto, e com notas repetidas. O terceiro é uma variação do segundo (FIG. 61).

1.



2.



3.



FIGURA 61, exemplo sonoro 57 – Motivos melódicos de “Imbuzêro”, gravação de Doroty Marques.

Madureira me informou que na época, ficou sabendo que Elomar tinha discordado da forma que a peça tomou no disco de Doroty – em relação à comunicação de Dércio. Disse que este teria “inventado outra música” para Doroty gravar. Depois o próprio Dércio teria conversado com Madureira e confessado que tinha modificado bastante a música. Mas, ao encontrar Elomar no final de 2013, Madureira recebeu de Elomar a afirmação que estava correta a versão feita por ele, Dércio e Doroty. Na verdade, o que se pode dizer é que há, sim, diferenças em relação a detalhes de ritmo, melodia e letra e instrumentação – até mesmo a sequência harmônica realizada na parte instrumental do Quinteto Armorial realmente difere muito da apresentada na gravação de Elomar. Na verdade, trata-se da dinâmica natural da comunicação oral de uma canção, que se enriquece e se modifica.

### 5.2.2. Jurema Paes

Outra gravação do ‘*Imbuzêro*’ foi realizada pela cantora Jurema Paes (2014; APÊNDICE E, disco 2, faixa 27), filha do cantor e historiador baiano Fábio Paes, parceiro e amigo de Elomar. Na gravação de Jurema, os motivos melódicos aproveitados por Antonio Madureira não são trabalhados. A roupagem dispensa toda a instrumentação característica de Elomar. Há três níveis de textura: a melodia solo; percussão corporal; e acompanhamento harmônico, realizado por vozes que surgem a cada nova repetição do ciclo harmônico (basicamente formado pelos acordes I e V [eventualmente com 7ª menor]), sobrepondo-se. Esta última característica pode ser mais facilmente notada na gravação realizada para o programa **Ensaio**, da TV Cultura (PAES, 2015; FIG. 62, Apêndice E, disco 2, faixa 28).

1º ciclo

SOLO

3x

2x

2º ciclo

2x

3x

Entrada - voz 2

Tunx kin kin kin kin tun cun cun \_\_\_\_ Tunx kin kin kin kin Tunx kin kin kin kin

3º ciclo

9

S.

2x

C.

tun cun cun \_\_\_\_ Tunx kin kin kin kin Tunx kin kin kin kin Tunx kin kin

Ca-dê/os pé dos im-bu-ze

Entrada - voz 3

16

S.

\_\_\_\_ro Que flo - ra - va to - do a \_\_\_\_no Na bai - xa - da nas ve - re \_\_\_\_da/Ô ma - na mi - nha ca-dê/os

C.

kin kin Tunx kin kin kin kin Tunx kin kin kin kin

21

S.

pé de/im-bu meu ma \_\_\_\_no Mas ca - dê meus um - bu - zê \_\_\_\_ro

C.

tun cun cun \_\_\_\_ tun cun cun \_\_\_\_ Tunx kin kin kin kin

FIGURA 62 – ‘Imbuzeiro’, performance de Jurema Paes (solo) e Lenna Bahule (coro) (introdução e primeira exposição da estrofe) (PAES, 2015).

Transcrição: Lucas Oliveira.

O arranjo foi elaborado pela musicista africana Lenna Bahule<sup>27</sup>, que participa de todo o disco fazendo vocais e percussões. O timbre de voz de Jurema, mais agudo que o de Doroty Marques, aliado ao acompanhamento ligeiro, executado em *staccato*, proporciona uma sonoridade flutuante, bastante suave. De certa maneira é uma sonoridade que combina com o caráter de canção folclórica canção. Algo com traços de minimalismo. O acompanhamento

<sup>27</sup> Nascida em Maputo, capital de Moçambique, Lenna conheceu Jurema Paes em viagem a São Paulo.

vocal utiliza incessantemente a célula rítmica característica da música africana que foi comunicada para a brasileira: o já referido paradigma do *tresillo*, ou ritmo “3+3+2”. A melodia se adapta a esse ritmo, obtendo um caráter mais próximo de dança.

## §

A discussão de ‘Curvas do rio’ e ‘Imbuzêro’ trouxe à tona cinco tópicos principais: o conteúdo social da música de Elomar, que inicialmente passou despercebido do grande público; a relação entre a música de Elomar e a representação pictórica do sertão, com exemplos vindos de seus colaboradores artistas plásticos; as preferências instrumentais que caracterizam sua discografia; a utilização de formas e técnicas musicais arcaicas, como o *basso ostinato* e a terça de picardia; e o diálogo com técnicas da música de inspiração africana, notadamente a valorização da percussão e do movimento corporal, na gravação de Jurema Paes e Lena Bahule.

## AMARRAÇÃO – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação buscou identificar de que maneira o CANCEIRO do compositor Elomar Figueira Mello representa a identidade sertaneja, e como ela é comunicada através das performances, realizadas pelo autor e por seus intérpretes. A pesquisa discutiu várias características dessa identidade, que é relacionada a traços típicos da música sertaneja trabalhados de maneira bastante pessoal pelo criador. Suas vivências com a música de concerto – através da audição e da performance ao violão; com a literatura e arte medieval; e seu conhecimento humanístico – sua formação religiosa, sua vivência com a arquitetura, influenciam essa autenticidade.

A análise da canção ‘O violeiro’ trouxe quatro características. A primeira delas é a relação de Elomar com a arte da cantoria, dividida em vários graus e aspectos. Um desses aspectos é sua imagem perante o público. A figura do cantador do Nordeste divide espaço com a figura do trovador medieval na aura artística de Elomar, constituída pela maneira como ele se apresenta ao seu público. Ao cantar ‘O violeiro’ e se apresentar visualmente como uma figura típica do Nordeste brasileiro, ele representa um personagem, que possui traços imaginários e reais. Sua atitude de independência das regras convencionais do mercado musical é um traço real. Mas quando ele afirma que é um cantador errante, isso é um traço imaginário, alimentado pelo próprio artista como uma fonte de beleza e mistério para sua poesia (outro exemplo está na ‘Cantiga do estradar’). Elomar é uma pessoa disciplinada, que possui seu lar, seus locais de convivência. Na verdade, a *errância* é uma questão de inconformidade com o mundo material, o próprio mundo geográfico do sertão. O que ele busca é o sertão profundo. Talvez um lugar em que a essência de tudo pode ser contemplada. A figura do trovador é enfatizada pela performance de Tiago Pinheiro, ao utilizar-se de uma sonoridade de voz que remete às pesquisas de interpretação histórica da música trovadoresca. E também pelas críticas de jornalistas e admiradores, que costumam nomear Elomar como Menestrel das Caatingas, ou Trovador da Caatinga.

Outro aspecto da relação com a arte da cantoria reside na busca de formas, metáforas, maneiras de dizer as coisas no texto literário das canções. O cantar de improviso, tão valorizado nos cantadores do Nordeste brasileiro, não é uma prática comum no fazer artístico de Elomar. Em suas apresentações, ele traz apenas peças compostas anteriormente à performance. Não há registro de Elomar fazendo estrofes improvisadas no contexto formal de suas apresentações. Apesar disso, ele valoriza o improviso da cantoria e forja em seu ‘O

violeiro’, no ‘Desafio’ do **Auto da Catingueira** e em várias outras peças, um estilo de composição textual que busca o frescor de uma cantoria improvisada. O improviso da cantoria se transfigura em improviso da sonoridade da voz e improviso da organização rítmica (*aritmética*) no canto de Eugenio Avelino (*Xangai*) e em improviso melódico no violoncelo de Jaques Morelenbaum, na gravação da dupla para ‘O violeiro’.

Em ‘O violeiro’, também há uma segunda característica – o trabalho sobre sonoridades típicas do Nordeste. É possível que grande parte da arte de Elomar, musicalmente falando, seja baseada nas formas musicais da cantoria. Mas será mesmo? Os cantadores que conheço e que já ouvi procuram inovações muito maiores no plano poético do que no plano melódico ou harmônico. Cantorias longas podem se desenvolver ao som de apenas uma condução melódica, e até mesmo apenas um acorde tocado na viola. Na música de Elomar, não existe algo do tipo. A única canção que possui traços melódicos puros de uma cantoria improvisada é a ‘Tirana’, do auto **O tropeiro Gonsalin**; além dela, alguns trechos do **Auto da catingueira**, como a abertura do ‘Desafio’. A melodia, em Elomar, é muito mais angulosa, a harmonia possui muitas modulações (por exemplo, em ‘Arrumação’). Isso justifica a afirmativa de alguns comentaristas de que o trabalho de Elomar apresenta a influência dos compositores espanhóis de música para vihuela, que apresentam soluções harmônicas inusitadas em suas fantasias para o instrumento.

A análise de ‘O violeiro’ mostrou um trabalho sobre sonoridades típicas como o uso dos modos dórico e eólio, o ritmo do baião e do xaxado, o ponteadado da viola. Mas tudo isso transfigurado por um estilo pessoal de tocar e cantar. Ao escutar e assistir depoimentos de Elomar, a impressão que permanece é que talvez ele tenha sido testemunha de formas e modalidades melódicas de cantoria que não sobreviveram. As performances de Elba Ramalho e Fagner para ‘O violeiro’ mostram também um diálogo entre o trabalho de Elomar e o dos cantores nordestinos da geração dos *violétricos*: uma apropriação das formas e sonoridades típicas, transfiguradas em um estilo pessoal. Um diálogo entre tradição e *mudernage*.

A terceira característica artístico-sonora reside no estilo de execução violonística. ‘O violeiro’ também apresenta um imaginário que inclui Elomar no contexto dos tocadores de viola. Na análise, demonstrei que ele realmente se inspira em formas típicas de ponteadado de viola, como o “pinicado de sansão”, mas transfiguradas por uma técnica de execução violonística característica do violão de concerto. Em todo o seu **CANCIONEIRO**, no **Auto da Catingueira** e em suas peças para violão solo, ele opera uma síntese bastante pessoal entre a viola caipira e o violão de concerto.

A discussão encaminha-se para a quarta característica: música de fronteira. A música de Elomar é situada no limite entre popular e erudito. Geograficamente Elomar situa-se em uma fronteira (Bahia-Minas Gerais), mas, no entanto, em praticamente todas as características precedentes ele encontra-se em uma fronteira. Em um patamar de síntese, entre o cantor e o trovador, entre o violonista clássico e o violeiro, entre o compositor erudito e o poeta popular. A observação da construção da partitura de ‘O violeiro’ integra-se também a essa tensão. É uma música que não nasceu essencialmente como partitura. Antes, como performance, comunicação oral durante décadas, para apenas no início do século XXI poder ser executada buscando uma fidelidade a essa performance do autor, como talvez ele gostaria que sua música ficasse eternizada, transpondo para outras palavras o seu comentário incluído no livro de apresentação do CANCIONEIRO, do qual destaco uma frase-síntese, a máxima latina citada por ele, e que fala muito sobre sua concepção da importância da música escrita: *Verba volant, scripta manent* [A fala voa, a escrita permanece].

No segundo capítulo, a ‘Cantiga de amigo’ trouxe discussão mais aprofundada sobre a relação do compositor com a arte e a literatura medievais, relação já discutida no capítulo anterior, estimulada pela interpretação de Tiago Pinheiro para a canção ‘O violeiro’. Vimos um aspecto esclarecedor dessa relação, e da liberdade do compositor com os materiais musicais: a maior influência para a criação de uma “harmonia medieval” em seu CANCIONEIRO veio muito mais da leitura dos romances de cavalaria somada ao estudo da música instrumental da Renascença e do Barroco espanhóis para vihuela e guitarra barroca.

No mesmo capítulo, observamos também a relação ópera-canção na obra de Elomar, através de ‘O *pidido*’, uma de suas peças mais conhecidas e interpretadas, e que, além disso, faz parte da ópera **Auto da catingueira**, possuindo grande importância dentro desse contexto, possuindo um motivo harmônico que caracteriza sua seção instrumental, um dos motivos unificadores do drama. A análise da canção também demonstra como a canção de Elomar se inspira e se apropria de formas populares de prosódia cantada, com acentos deslocados da sílaba tônica, o que contribui para o caráter popular desta canção.

O encontro com Dércio e Doroty Marques surge como contribuição para a continuação dos registros fonográficos da obra de Elomar, além do incentivo para continuar a cantar a própria música, depois da dificuldade em lidar com uma grande gravadora. Os anos de 1977 e 1979 são importantes nesse sentido. 1977 é o ano da gravação de Dércio Marques para a canção ‘Curvas do rio’, a primeira aparição de uma canção de Elomar cantada por outro intérprete que não ele, o que ajudou a chamar atenção para suas composições. 1977 é o ano em que Elomar reaparece para o público de sua cidade, no concerto produzido por Carlos

Jehovah na Rinha de Galo, em Vitória da Conquista. E 1979 é o ano em que Elomar consegue lançar seu segundo disco, e quando reaparece para o público de uma grande capital nacional, com, por exemplo, a comentada apresentação no Theatro São Pedro na cidade de São Paulo.

As duas análises empreendidas no capítulo 4 retomaram, cada uma a seu grau de intensidade, a relação de Elomar com a arte medieval e renascentista. Em ‘Curvas do rio’, essa relação pode ser vista na construção harmônica da introdução instrumental, o *ritornello*, que se utiliza da antiga técnica da terça de picardia para finalizar a frase harmônica repetida em baixo *ostinato*. Na mesma canção, comentamos o imaginário trabalhado por Elomar com relação ao êxodo rural, tema presente também em sua série de óperas *Bespas Esponsais Sertana*. O ‘Imbuzêro’ também pode se inserir nesse imaginário. A cantiga faz parte do último movimento de uma fantasia orquestral dedicada ao tema trágico da seca no sertão. A concepção de Elomar com relação ao êxodo rural não é nada otimista: a cidade é um símbolo da ansiedade, das doenças, da depravação. O umbuzeiro, presente nas duas canções, é o símbolo da resistência e força das pessoas do sertão.

Um segundo aspecto trazido nas análises do capítulo 4 é a relação de Elomar com as artes plásticas. A capa do disco **Na quadrada das águas perdidas** possui uma relação criativa direta com a canção ‘Curvas do rio’. Ambas se utilizam de elementos típicos de uma representação do sertão: o quadro de Celino utiliza-se de figuras magras, de um céu sem nuvens, de cores pálidas, de uma expressão contida dos personagens; Elomar se vale de uma melodia de caráter modal e do ritmo do baião para o acompanhamento básico da canção após a introdução instrumental.

Ainda há muito a aprofundar sobre a arte de Elomar, especialmente no aspecto musical. Seguindo a linha de outros trabalhos musicológicos realizados sobre sua arte, essa dissertação aponta para a existência de um terreno fértil e desafiador. As principais contribuições deste trabalho estão na sistematização de alguns aspectos da identidade sonora de Elomar, que, se ainda não foram desvendados ou aprofundados, foram identificados e tiveram um pontapé inicial, em termos de documentação e crítica; e na observação (e também sistematização) de diferentes performances do CANCEIRO.

Um dos grandes desafios para a investigação musical da obra de Elomar está em um dos pontos comentados na dissertação, que é a relação com a música medieval e com as sonoridades nordestinas, um trabalho intuitivo, muitas vezes experimental. É difícil ouvir Elomar explicando teoricamente as técnicas musicais empregadas em suas canções e óperas. A etnomusicologia mostra que, para chegar ao entendimento de uma música como a desse

compositor, é preciso entender vários elementos contextuais, que não estariam *a priori* relacionadas à música.

Por isso afirmo que este trabalho pretende ser um portal para uma investigação ainda mais aprofundada sobre a música do compositor. Entender sua música é entender sua intuição, expressada por poesia, por metáforas. Seria necessária uma convivência mais intensa, o que não foi possível para mim, tanto devido à reclusão natural do artista quanto às barreiras impostas por sua produção. De grande coragem, fôlego e riqueza antropológica seria uma etnografia sobre os meandros da produção de um artista como esse, tão singular dentro do panorama do mercado fonográfico brasileiro.

A investigação das performances da música de Elomar, através do levantamento discográfico, abriu um possível caminho para investigações historiográficas sobre a relação do cantor com a vertente regionalista da música popular brasileira, sobre as diferenças e semelhanças entre caipira – nordestino – sertanejo, um tema fronteiro alargado que sua música suscita. Outro caminho possível seria a construção de um relato da trajetória do músico Elomar, revelando a riqueza de suas experiências poéticas, musicais e místicas na caatinga. No entanto, este último caminho estabelece desafios de natureza ética. De que maneira questões provavelmente tão íntimas poderiam ser abordadas pelo pesquisador?

No desabrochar do século XXI, o CANCIONEIRO de Elomar, embora esteja concluído como projeto de trabalho do compositor uma década antes do fim do século XX, desafia sensibilidades e conceituações estanques sobre aquilo que se chama música rural brasileira, questionando a percepção convencional de limitações geográficas, teorias e formas estereotipadas de representação musical. Ao mesmo tempo, com sua maneira pessoal de se utilizar inclusive de formas consolidadas, estereotipadas, Elomar assume o papel de um porta-voz da identidade do sertão. Ademais, o compositor desafia o tempo. Sua invenção caminha, das condensadas histórias registradas nas canções até as imensas sagas das óperas, a que vem se dedicando atualmente. Sua criação se enriquece e surpreende com novos cantares o público, que aguarda e comparece a suas raras aparições com vontade, consciente também do próprio esforço que esse encontro demanda. Ao mesmo tempo, o trabalho sobre o CANCIONEIRO se mantém e também se enriquece, pela quantidade de performances por novos intérpretes que a edição em partitura possibilita. Uma identidade cujos significados se preservam, mas também se renovam.

## REFERÊNCIAS

### ESTUDOS SOBRE A OBRA DE ELOMAR

BASTOS, Eduardo Cavalcanti. **Nova Cantoria**: movimento poético musical de Elomar Figueira Mello, Dercio Marques e Xangai. Dissertação de Mestrado (Artes Cênicas). Salvador: Escola de Teatro da UFBA, 2007.

\_\_\_\_\_. **Novos Trovadores**: o imaginário medieval de poetas-cantadores do sertão. Tese de doutorado (Artes Cênicas). Salvador: Escola de Teatro da UFBA, 2014.

CARVALHO MELLO, João Omar de. **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 de Mestrado (Regência Orquestral). Salvador: Escola de Música da UFBA, 2002.

\_\_\_\_\_. Apresentação ao disco **Ao Sertano: peças para violão solo de Elomar F. Mello**. Independente, 2015.

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

\_\_\_\_\_. Cantiga do Boi Encantado e outras cenas operísticas, de Elomar Figueira Mello. Revista **Repertório**: teatro e dança, Salvador, ano 11, n. 11, 2008, p. 35-41.

JUSTINO, Agameton Ramsés. **A construção discursiva do sertanejo na obra de Elomar Figueira Mello**. Dissertação de Mestrado (Língua Portuguesa e Linguística). Araraquara (SP): Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. 2003.

KAROL, Luiz. **Os metaplasmos no *Auto da Catingueira* de Elomar Figueira Mello**. Dissertação de mestrado (Letras). Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2004.

LACERDA, Hudson Flávio Menezes. **Deteção e análise de sentidos harmônicos múltiplos no *Cancioneiro* de Elomar Figueira Mello**. Dissertação de Mestrado (Música – Processos Analíticos e Criativos). Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2013.

MAURILIO da Rocha Figueiredo, Ernani. Glossário e notas às canções. In: MELLO, Elomar Figueira. **Na quadrada das águas perdidas**. Vitória da Conquista (BA): Gravadora Rio do Gavião; São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1979.

MAURILIO da Rocha Figueiredo, Ernani; RENAULT, Adeline C. Introdução e comentário crítico-elucidativo. In: MELLO, Elomar Figueira. **Fantasia leiga para um rio seco**. Vitória da Conquista: Gravadora Rio do gavião, 1981.

\_\_\_\_\_. Introdução e comentário crítico-elucidativo. In: MELLO, Elomar Figueira. **Auto da Catingueira**. Vitória da Conquista: Gravadora Rio do Gavião, 1984.

PIRES FERREIRA, Jerusa. O canto de Elomar e as Cartas Catingueiras. In: MELLO, Elomar Figueira. **Cartas catingueiras**. Vitória da Conquista (BA): Gravadora Rio do Gavião, 1983.

\_\_\_\_\_. Encontrando as Cartas catingueiras. In: MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (org.). **Ao encontro da palavra cantada**: poesia, música e voz. São Paulo: 7 Letras, 2001. p. 163-173.

RIBEIRO, Eduardo de Carvalho. **Os gêneros do discurso na obra operística de Elomar Figueira Mello**: uma abordagem bakhtiniana. 2011. Dissertação (Mestrado em Música). Belo Horizonte: Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

SCHOUTEN, André-Kees de Moraes. **Peregrinos do sertão profundo**: uma etnografia da música de Elomar Figueira Mello. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2010.

SIMÕES, Darcilia (org.); KAROL, Luiz; SALOMÃO; Any Cristina. **Língua e Estilo de Elomar**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006. Disponível em: <<http://goo.gl/EM9oIY>>. Acesso em 26 jul. 2015.

#### OUTROS ESTUDOS

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: Ed. Massangana; São Paulo: Ed. Cortez, 1999.

ALVARES, Felipe Batistella. **Milonga, chamamé, chimarrita e vaneira**: origens, inserção no Rio Grande do Sul e os princípios de execução ao contrabaixo. Monografia (licenciatura em música). Santa Maria (RS): Universidade Federal de Santa Maria, 2007.

ARAÚJO, Márcia Maria de Melo; FONSECA, Pedro Carlos Louzada. A poesia trovadoresca e a imagem da mulher na cantiga de amigo. Revista **Uniletras**, Ponta Grossa, v. 34, n. 1, jan./jun. 2012, p. 37-47.

ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro, não**: música popular cafona e ditadura militar. 8. ed. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2013.

BAHIA, Sergio Gaia. Canto porque é preciso: repertório e identidade. In: \_\_\_\_\_. **Ney Matogrosso, o ator da canção**. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2009. p. 95-115.

BARBOSA, Iuri Daniel. Os Troncos Missioneiros e a construção da identidade missioneira a partir da música. Revista **Tempo da Ciência**, Cascavel (PR), v. 20, n. 39, jan./jun. 2013, p. 141-156.

CAMARGO, Guilherme de. **A guitarra do século XIX em seus aspectos técnicos e estilístico-históricos a partir da tradução comentada e análise do “Método para guitarra” de Fernando Sor**. Dissertação de mestrado (Música). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da USP, 2005.

COOK, Nicholas. Music as Performance. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (orgs.). **The Cultural Study of Music**: a Critical Introduction. New York: Routledge, 2003. p. 204-214.

DENORA, Tia. Musical Practice and Social Structure: a Toolkit. In: CLARKE, Eric; COOK, Nicholas (org.). **Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects**. New York: Oxford University Press, 2004. p. 35-56.

GARCIA, Tânia da Costa. Tarancón: invenção sonora de um Brasil latino-americano. *Revista ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, jul-dez. 2006, p. 175-188.

GOMES, Alfredo Macedo. **Imaginário social da seca**: suas implicações para a mudança social. Recife: FUNDAJ (Fundação Joaquim Nabuco), Editora Massangana, 1998.

HOOD, Mantle. **The Ethnomusicologist**. New York: McGraw-Hill, 1971.

MIDDLETON, Richard. 1990. "Roll Over Beethoven"? Sites and Soundings on the Music-Historical Map. In: \_\_\_\_\_. **Studying Popular Music**. Milton Keynes, Reino Unido: Open University Press. p. 3-33.

NETTL, Bruno. **Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts**. 2. ed. rev. e aum. Urbana; Chicago: The University of Illinois Press, 2005.

NICHOLS, Sallie. **Jung e o tarô**: uma jornada arquetípica. 12. ed. São Paulo: Ed. Cultrix, 1997.

PENN, Gemma. Análise semiótica de imagens paradas. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (Org.). **Pesquisa com texto, imagem e som**: um manual prático. Petrópolis: Editora Vozes, 2002. p. 319-342.

PINTO, José Nêumanne. Sem perder a ternura. In: **História do Rock Brasileiro**, v. 2: Anos 70, p. 30-33. São Paulo: Abril Cultural 2004.

REIS, Jonas Tarcísio. O repentismo na sala de aula: trova gaúcha, pajada, rap e embolada nordestina. **Música na educação básica**, Porto Alegre, vol. 2, n. 2, 2010, p. 62-73.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). 2. ed. ampl. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2012.

SAUTCHUK, João Miguel. **O Brasil em discos**: nação, povo e música na produção da gravadora Marcus Pereira. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Brasília: Universidade de Brasília, 2005.

TAGG, Philip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. Tradução de Marta Ulhôa. **Em Pauta**, Porto Alegre, v.14, n.23, dez. 2003, p. 05-42 [artigo original publicado em 1982].

TROTTA, Felipe. **Uso de metais no forró eletrônico**. Disponibilizado na internet pelo autor em 6 set. 2011. Endereço: <<http://goo.gl/c3SqEq>>. Acesso em 8 mai. 2014.

TURINO, Thomas. **Music as Social Life**: the politics of participation. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2008.

## OBRAS DE REFERÊNCIA

**DFB (Dicionário do folclore brasileiro)**, de Luís da Câmara Cascudo. 12. ed. São Paulo: Ed. Global, 2012.

**NGDMO (The New Grove Dictionary of Music Online)**, organizado por Laura Macy. New York: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <www.grovemusic.com>.

## REGISTROS AUDIOVISUAIS, PARTITURAS E TEXTOS LITERÁRIOS

### a) Partituras e textos literários de Elomar

ELOMAR: CANCEIONEIRO. Editado por Avelar Jr., Letícia Bertelli, Hudson Lacerda, Maurício Ribeiro, Kristoff Silva. Belo Horizonte (MG): Duo Editorial, 2008. Contém livro de João Paulo Pinto da Cunha sobre Elomar [“Cantador do Rio Gavião”], livro de notas e letras de canções, e 14 cadernos de partituras.

GUERREIRO, Simone. ‘Letras’ [parte 2 do Caderno Notas & Letras]. In: ELOMAR: CANCEIONEIRO. Belo Horizonte (MG): Duo Editorial, 2008.

MELLO, Elomar Figueira. **Sertanílias, romance de cavalaria**. Vitória da Conquista: Fundação Casa dos Carneiros, 2008.

### b) Discografia de Elomar utilizada (discos de vinil 33 rpm, CDs)

1968. ‘O violeiro’; ‘Canção da catingueira’. 1 disco compacto de vinil. [S. l.]: Gravação Especial.

1968. ‘Mulher imaginária’; ‘O robot’. Canta Israel Silveira (“Chico Viola”). 1 disco compacto de vinil. [S. l.]: Gravação Especial.

1973. **Das barrancas do Rio Gavião**. São Paulo: Philips. 1 disco de vinil.

1979. **Na quadrada das águas perdidas**. Vitória da Conquista (BA): Selo Rio do Gavião; São Paulo: Discos Marcus Pereira. 2 discos, capa dupla. Acompanha folheto de 24 páginas com comentários de Ernani Maurílio.

1980. **Parcelada Malunga**. Com Arthur Moreira Lima, *Xangai*, José Krueel Gomes e Heraldo do Monte. Vitória da Conquista (BA): Gravadora Rio do Gavião; São Paulo: Discos Marcus Pereira. 1 disco de vinil.

1981. **Fantasia leiga para um rio seco**. Com a Orquestra Sinfônica da Bahia, regência de Lindemberg Cardoso. Vitória da Conquista (BA): Gravadora Rio do Gavião, 1 disco de vinil.

1982. **ConSertão**. Com Arthur Moreira Lima, Heraldo do Monte e Paulo Moura. Rio de Janeiro: Kuarup Discos. 2 discos de vinil.

1983a. **Cartas catingueiras**. Vitória da Conquista (BA): Selo Rio do Gavião, 1983. 2 discos de vinil. Acompanha folheto de 16 páginas com comentários de Jerusa Pires Ferreira.

1983b. 'Cantiga do Boi *Incantado*'. In: WIDMER, Ernst. **Sertânia, sinfonia do sertão**. Salvador: Fundação de Cultura do Estado da Bahia, 1983. 1 disco de vinil. Lado B, faixa 3.

1984a. **Auto da catingueira**. Participação de Dercio Marques, *Xangai*, Andrea Daltro e Jaques Morelenbaum. Vitória da Conquista (BA): Selo Rio do Gavião. 2 discos de vinil. Acompanha livro de 61 páginas. Comentários de Ernani Maurílio e Adeline Renault.

1984b. **Cantoria** [1]. Com *Xangai*, Geraldo Azevedo e Vital Farias. Rio de Janeiro: Kuarup Discos. 1 disco de vinil.

1986. **Dos confins do sertão**. Alemanha Ocidental: Trikont Schallplatten [Discos Trikont]. 1 CD.

1988a. **Concerto sertanez**. Com *Xangai*, Turíbio Santos e João Omar. Rio de Janeiro: Estúdio de Invenções. 1 disco de vinil.

1988b. **Cantoria 2**. Com *Xangai*, Geraldo Azevedo e Vital Farias. Participação especial de *Chico Aafa*. Rio de Janeiro: Kuarup Discos. 1 disco de vinil.

1989. **Elomar em concerto**. Com conjunto instrumental e o octeto coral de Muri Costa. Regência: Jaques Morelenbaum. Rio de Janeiro: Kuarup Discos.

1992 [2005]. **Árias sertânicas**. Com João Omar. Vitória da Conquista (BA): Selo Rio do Gavião. 1 CD.

2007. **Tramas do sagrado**. CD encarte ao livro de Simone Guerreiro. Salvador: Vento Leste.

### c) Filmografia de Elomar utilizada

1988. PROGRAMA ARRUMAÇÃO, EDIÇÃO ESPECIAL COM ELOMAR. Apresentado por Saulo Pinto Muniz (Saulo *Laranjeira*). Rede Minas, 1988.

1994. PROGRAMA ENSAIO. São Paulo: TV Cultura, 1994.

2011. AUTO DA CATINGUEIRA. Vitória da Conquista (BA): Fundação Casa dos Carneiros. 1 DVD (94 min.), widescreen, color. Acompanha livreto de 55 páginas.

### d) Elomar interpretado por outras vozes

#### α. 'O violeiro'

AVELINO, Eugenio (*Xangai*). **Mutirão da Vida**. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1984. 1 disco de vinil. Lado A, faixa 7.

LOPES, Raimundo Fagner C. Programa **Ensaio**. São Paulo: TV Cultura, 1990.

MARQUES, Dércio. 'O violeiro'. Uberaba (MG): Casa do Folclore, década de 1980. Vídeo do *YouTube* (3 min. 29). Postado por Gilberto de Andrade Rezende. Disponível em: <<https://goo.gl/COFioo>>. Acesso em 14 ago. 2015.

PINHEIRO, Tiago; MIRANDA, Marlui. In: **Tiago Pinheiro**. São Paulo: Dabliú Discos, 2003. 1 CD. Faixa 3.

GRUPO RAÍCES DE AMÉRICA. **Fruto do Suor**. São Paulo: Gravadora Eldorado, 1981. 1 disco de vinil. Lado A, faixa 4.

RAMALHO, Elba. **Capim do Vale**. Rio de Janeiro: Epic-CBS, 1980. 1 disco de vinil. Lado A, faixa 6.

β. 'Cantiga de amigo'

AVELINO, Eugenio (*Xangai*). In MELLO, 1984b, lado B, faixa 5.

\_\_\_\_\_. In MELLO, 1988b, lado B, faixa 5.

GRUPO ANIMA. Programa **Mosaicos: a arte de Elomar**. São Paulo: TV Cultura, s. d.

PROJETO AXIAL. **Senóide**. São Paulo: Independente, 2008. 1 CD. Faixa 5

PEQUENO, Diana. **Eterno como Areia**. São Paulo: RCA, 1979. 1 disco de vinil. Lado B, faixa 5.

χ. 'O pidido'

ALVES, Francisco Aafa de Assis (*Chico Aafa*). **Cantada do sertanez de Elomar**. Brasília: VGC Produções, 2004. 1 CD. Faixa 9.

AVELINO, Eugenio (*Xangai*). **Mutirão da Vida**. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1984. 1 disco de vinil. Lado B, faixa 1.

CALAZANS, Teca; DO MONTE, Heraldo. **Teca Calazans e Heraldo do Monte**. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 2003. 1 CD. Faixa 3.

CASTRO, Luciana Monteiro de. In MELLO, 2011, faixa 5.

DALTRO, Andréa. In MELLO, 1984a, lado B, faixa 3.

RAMALHO, Elba. **Elba**. Rio de Janeiro: CBS, 1981. 1 disco de vinil. Lado A, faixa 5.

DURVAL, Roze. **Roze**. Independente, 1984. 1 disco de vinil. Lado B, faixa 1.

δ. 'Curvas do rio'

AVELINO, Eugenio (*Xangai*). **Qué qui tu tem canário**. Rio de Janeiro: Estúdio de Invenções, 1981. 1 disco de vinil. Lado A, faixa 3.

MARQUES, Dércio. **Terra, vento, caminho**. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1977. 1 disco de vinil. Lado B, faixa 1.

ε. 'Imbuzêro'

MARQUES, Doroty; QUINTETO ARMORIAL (participação especial). **Erva cidreira**. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1980. 1 disco de vinil. Lado A, faixa 4.

PAES, Jurema M. **Mestiça**. São Paulo: Saravá Discos, 2014. 1 CD. Faixa 2.

\_\_\_\_\_. **Programa Ensaio**. São Paulo: TV Cultura, 19 abr. 2015. Disponível em: <<http://goo.gl/x6KguK>>. Acesso em 25 jul. 2015.

φ. Outras interpretações

ALVES, Francisco Aafa de Assis (*Chico Aafa*). **Sertana cantares**. Vitória da Conquista (BA): Fundação Casa dos Carneiros, 2010. 1 DVD.

AVELINO, Eugenio (*Xangai*). **Cantoria de Festa**. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1997. 1 CD.

CARVALHO MELLO, João Omar de. **Ao Sertano: peças para violão solo de Elomar F. Mello**. Independente, 2015. 1 CD.

MARQUES, Dércio. **O pinhão na amarração / Vim de longe**. São Paulo: Copacabana Discos, 1980. 1 compacto simples de vinil.

PEQUENO, Diana. **Diana Pequeno**. São Paulo: RCA, 1978. 1 disco de vinil. Lado B, faixa 5.

e) **Discografia / filmografia complementar**

AVELINO, EUGENIO (*XANGAI*). **Eugenio Avelino (Xangai)**. Independente, 1990. 1 disco de vinil.

\_\_\_\_\_. Estampas *Eucalol* (espetáculo musical). In: \_\_\_\_\_. **Estampas Eucalol**. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 2006. 1 DVD (78 min [show] + 55 min [documentário]).

SILVA, Antônio Gonçalves da (*Patativa do Assaré*). **Poemas e canções**. Rio de Janeiro: Epic-CBS, 1979. 1 disco de vinil.

BIANO, Irmãos. **Banda de Pífanos de Caruaru**. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1979. 1 disco de vinil.

GONZAGA, Luiz. **A triste partida**. São Paulo: RCA, 1964. 1 disco de vinil.

\_\_\_\_\_. **Meus sucessos com Humberto Teixeira**. São Paulo: RCA, 1968. 1 disco de vinil. Coletânea de gravações originais em 78rpm, lançadas entre 1946 e 1950.

LIBERATO, Francisco (direção). **Boi Aruá**. Filme de animação. Embrafilme, 1984. Disponível em: <<https://goo.gl/AtsrK2>>. Acesso em 25 jul. 2015.

QUINTETO ARMORIAL. **Do romance ao galope nordestino**. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1974. 1 disco de vinil. Notas de Ariano Suassuna.

\_\_\_\_\_. **Aralume**. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1976. 1 disco de vinil. Notas de Marcus Pereira e Antonio Madureira.

\_\_\_\_\_. **Quinteto Armorial**. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1978. 1 disco de vinil.

\_\_\_\_\_. **Sete flechas**. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1980. 1 disco de vinil.

SANTOS, Sérgio (diretor). **Raimundo Fagner**. Rio de Janeiro: Cinefor, 1978. 15 min, preto e branco. Disponível em: <<http://goo.gl/v2nJ53>>. Acesso em 02 nov. 2014.

SAVALL, Jordi; LAWRENCE-KING, Andrew; CASADEMUT, Sergi; BRANDÃO, Eunice; DUFTSCHMID, Lorenz (intérpretes). **Lluís Del Milà: fantasies, pavanés & gallardes**. Paris: Astrée Auvidis, 1995. 1 CD.

#### f) Depoimentos gravados

ARATANHA, Mario de (produção). *Xangai*: o vaqueiro cantador. In: AVELINO, Eugenio (*Xangai*). **Estampas Eucalol**. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 2006. 1 DVD (78 min [show] + 55 min [documentário]).

CELINO, Orlando. O começo de sua carreira e o trabalho com Elomar. Depoimento a Lucas Moura-Arruda. Vitória da Conquista, 01 ago. 2013. Registrado em vídeo digital. (color.). 46 min.

MADUREIRA, Antonio. A música de Elomar e a gravação com Doroty Marques da canção “Umbuzeiro”. Depoimento a Lucas Moura-Arruda. Recife, 18 nov. 2014. Registrado em áudio digital (.wma), 01:48:56.

MARQUES, Dércio; MARQUES, Doroty. Vida e carreira dos irmãos Marques. Depoimento a Aramis Millarch, digitalizado em arquivo de áudio (2 horas e 6 minutos). *Circa* maio de 1980. Disponível em: <<http://goo.gl/4WoyNr>>. Acesso em 09 nov. 2014.

MELLO, Elomar Figueira. Vida e carreira. Depoimento a Aramis Millarch, digitalizado em arquivo de áudio (3 horas e 6 minutos). *Circa* 1980. Disponível em: <<http://www.millarch.org/audio/elomar-figueira-mello>>. Acesso em 04 dez. 2014.

\_\_\_\_\_. A Fantasia leiga para um rio seco e o projeto do Auto da catingueira. Depoimento a Aramis Millarch, digitalizado em arquivo de áudio (mp3, 40 minutos). *Circa* 1981b. Disponível em: <<http://www.millarch.org/audio/elomar-figueira-mello-0>>. Acesso em 17 mai. 2015.

SANT'ANNA, Roberto. **Especial das Seis: Elomar - ...Das Barrancas do Rio Gavião**. 2 programas de rádio (30 min). Salvador: Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia. Disponível em <<http://goo.gl/M5xReL>>. Acesso em 27 ago. 2015.

#### MATERIAL JORNALÍSTICO EM TEXTO

ELOMAR, das barrancas do Rio Gavião para São Paulo. **O Estado de São Paulo**, 21 set. 1979, p. 16. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br>>. Acesso em 30 mai. 2015.

IACOCCA, Angelo. Dercio Marques: o canto forte de um trovador. Revista **Música**. Ed. Imprima, jun. 1980. Fonte: Blog *Velhidade* <<http://goo.gl/uBk6bY>>. Acesso em 02 dez. 2014.

MARTINS, Eugênio de Lima. Elomar Figueira, Um canto de 800 anos enraizado no Nordeste. Revista **Música**. Ed. Imprima, jan. 1980. Fonte: <<http://goo.gl/55m7PL>>. Acesso em 02 dez. 2014.

MATOS, Luciano. Entrevista: Jurema [Paes] clama por um projeto para a música brasileira. **El Cabong**, 30 abr. 2015. Disponível em: <<http://goo.gl/z2dj2O>>. Acesso em 19 mai. 2015.

MILLARCH, Aramis. Elomar, o cantador da caatinga. Artigo originalmente publicado em 23 de março de 1986. Disponível em: <<http://goo.gl/a2LyAA>>. Acesso em 23 nov. 2014

MOREIRA, Marília. Diana Pequeno: o sabor da terra brasileira. Revista **Música**. Ed. Imprima, ago. 1979. Fonte: <<http://goo.gl/yPQECu>>. Acesso em 02 dez. 2014.

MOURA, Gilson. O Menestrel da Caatinga. Jornal **Fifó**, Vitória da Conquista, ano 1, n. 0, 11 out. 1977a, p. 4.

\_\_\_\_\_. Um bom espetáculo para um excelente público. Jornal **Fifó**, Vitória da Conquista, ano 1, n. 10, 27 dez. 1977b, p. 3.

PIXINGUINHA mostra folclore na pesquisa de Dercio Marques. **O Estado de São Paulo**, 25 nov. 1977 - pag. 38. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br>>. Acesso em 12 jun. 2015.

VELOSO, Caetano. Dinheiro, não. Jornal **A Tarde**, Salvador, 9 out. 2011, Caderno B, p. 6.

## GLOSSÁRIO

**Capotraste:** Define o *Grove Dictionary of Music*: “acessório para encurtar o comprimento das cordas [do violão], dessa maneira facilitando a transposição para tonalidades superiores sem alterar a digitação [da mão esquerda]” (MACY, 2001, verbete “Capo tasto”). O acessório é formado por uma parte externa e uma interna. A parte externa é formada por duas barras de metal. Uma delas é curva, de maneira que uma de suas extremidades fique atrás e a outra acima do braço do instrumento. A outra barra de metal é reta, e encaixa na parte de trás do braço. Essas duas barras de metal são ligadas por um sistema de parafuso, de maneira que possam ser apertadas como uma braçadeira, fazendo pressão sobre as seis cordas, em paralelo aos trastes (os vários filetes de metal colocados no braço do instrumento, que definem a posição das notas musicais), diminuindo o comprimento das cordas. Consequentemente, o som das cordas será mais agudo. A parte interna é formada de duas pequenas barras de borracha colada às duas barras de metal. Na verdade, a parte interna é que faz contato com as cordas do violão. O impacto do contato das cordas com as hastes de metal tornaria não por encurtá-las, mas arrebentá-las.

Fonte da imagem: <<http://goo.gl/BX6DTj>>. Acesso em 2 jun. 2015.

**ConSertão** (espetáculo musical, disco): O título deste espetáculo-disco é baseado num trocadilho com as palavras *concerto* e *sertão*. Trata-se do registro, com a acústica da Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro, do repertório do espetáculo musical realizado por Elomar em parceria com Arthur Moreira Lima, piano e cravo; Heraldo do Monte, viola e guitarra; e Paulo Moura, saxofones.

**Dércio Marques:** Mineiro de Uberlândia, foi pesquisador da cultura popular brasileira e ibero-americana. Quando criança, residiu no Uruguai, onde formou, com os irmãos Darlan e Doroty, o Trio Montiel (o pai era uruguaio), que cantava músicas do repertório andino e do cancionero brasileiro. Nos anos 70, realizou pesquisas junto ao produtor paulista Marcus Pereira, para as coleções *Música Popular do Sul e Centro-Oeste do Brasil*. Nessa mesma década, começou a apresentar a música do compositor Elomar em seus recitais e discos. Com ele, trabalhou em diversos projetos, como o **Auto da Catingueira**, registrado em vinil em 1984 e DVD em 2011, um ano antes da morte de Dércio. Foi o primeiro intérprete de Elomar

a gravar uma canção sua em disco: ‘Curvas do rio’, registrada no LP **Terra, vento, caminho** (1977), lançado pela Discos Marcus Pereira.

**Diana Pequeno:** Começou a cantar no final dos anos de 1970. Teve seus dois primeiros discos produzidos por Dércio Marques, de quem na época foi esposa e parceira musical. Sobre esses dois primeiros discos (1978 e 1979), a pesquisadora Letícia Bertelli, em sua pesquisa em andamento sobre Dércio, afirma que a influência do mineiro extrapola o nível de uma produção. Ele apresentou à cantora baiana todo o time de músicos e compositores que a acompanharam nessa época: os compositores João Bá, Carlos Pitta, Gereba, Josias Sobrinho, Chico Maranhão, Elomar e o português José Afonso, os músicos Papete, Heraldo do Monte, Doroty e Darlan Marques, Jamil Maluf, José Krueel Gomes Carlos Catuípe, Grupo Maria Déia. A afirmação de Bertelli pode ser confirmada se compararmos a ficha técnica dos dois discos de Diana e Dércio da mesma época, **Terra, vento, caminho** (1977) e **Canto forte, coro da primavera** (1979). Inclusive Elomar também está presente nesses dois discos de Diana. No disco **Eterno como areia** (1979), ela canta ‘Campo branco’, com orquestração de Jamil Maluf. Na década de 1980, após a separação de Dércio, Diana passa a adotar um repertório e uma sonoridade completamente diferentes, com outros músicos e compositores. Ainda segundo Bertelli, foi a separação de Dércio que levou Diana a quase renegar o que fez no começo da carreira. Uma volta a esse passado ocorreu apenas em junho de 2015, na Virada Cultural de São Paulo, quando a cantora apresentou ao público o repertório integral do disco **Eterno como areia**.

**Doroty Marques:** Irmã mais velha de Dércio e Darlan, trabalha desde a década de 1960 com educação musical para crianças de comunidades desfavorecidas. Atualmente desenvolve trabalhos com a Turma que Faz, na Vila de São Jorge, em Alto Paraíso – GO. O grupo gravou em 2009 o CD **Criunaná**, com criações coletivas. O processo de ensaios e gravação dos discos foram registrados por Suzelita Meirelles e Sérgio Ribeiro no documentário **Sons e sentimentos do Cerrado, Dércio e Doroty Marques**, lançado em 2015. O trabalho de Doroty como cantora solista tem raros e marcantes registros: os LPs **Semente** (1978) e **Erva cidreira** (1980). Neste segundo, a cantora mineira recebe Elomar em duas faixas, de autoria dele: ‘Parcelada’ e ‘Imbuzêro’, sendo que ele canta apenas na primeira. Em ‘Imbuzêro’, conta com o acompanhamento do Quinteto Armorial, em arranjo de Antônio José Madureira.

Doroty realiza anualmente o Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, que teve sua 15ª edição em 2015.

**Excelência:** Segundo o **Dicionário do folclore brasileiro**, “canto entoado à cabeça dos moribundos ou dos mortos, cerimonial de velório”. No **CANCIONEIRO** de Elomar, encontramos três excelências: “*Incelença* pra terra que o sol matou” (MELLO, 1981a), encontramos duas outras excelências: “*Incelença* pro amor retirante” (MELLO, 1973) e “*Incelença* para um poeta morto” (MELLO, 1983). Em ambas, o caráter lamentoso da melodia se une ao sentimento de perda exposto na letra.

**Falsete** (do italiano, *falsetto*): Segundo o *New Grove Dictionary of Music* (MACY, 2001), “a região aguda produzida predominantemente por cantores adultos do sexo masculino através de uma técnica conhecida como o ‘segundo modo de fonação’, em que as pregas vocais vibram em um comprimento mais curto que o normal. Geralmente associado à voz masculina, apesar de possivelmente executado e empregado na voz feminina, o modo de fonação conhecido como *falsetto* tem sido qualificado como ‘não natural’ em oposição a ‘natural’, em parte devido a uma prática linguística equivocada. O termo correto, “segundo modo de fonação”, é preferível aqui tanto quanto ‘falsete’ e de ‘registro puro de cabeça’.”

**Pedal harmônico:** Em inglês, *drone* ou *bourdon*. Consta justamente de uma nota repetida ou sustentada por longo período de tempo em uma peça de música, ou em uma música inteira (como várias peças indianas). Torna-se um *pedal harmônico* porque a nota sustentada mantém a harmonia da música também sustentada por longo período em apenas um acorde. O termo em português *pedal* vem provavelmente da execução do órgão de igreja, onde é possível sustentar notas graves por longo período de tempo, através dos pedais do instrumento.

**Sete:** Azevedo (2011, p. 53) enumera vários conjuntos formados pelo numeral sete na natureza e no corpo humano: as sete cores do arco-íris, sete metais planetários (chumbo, estanho, ferro, ouro, cobre, mercúrio e prata), sete orifícios na cabeça do ser humano (narinas, ouvidos, olhos e boca), sete chakras principais (básico, solar, esplênico, cardíaco, laríngeo, frontal e coronário). “A mente e o corpo [humano] passam por importantes alterações fisiológicas a cada período de sete anos: aos sete anos, a idade da razão; aos 14, a puberdade; aos 21, a maioridade, a maturidade física; aos 28, a idade adulta, a maturidade mental; consta

que aos 49 anos enfrentamos um período crítico em nossas vidas” (AZEVEDO, p. 53). No tarô, o trunfo número sete, chamado O CARRO, simboliza mudança e afirmação pessoal em meio à jornada da vida (NICHOLS, 1997, p. 147-157).

**Tirana:** Gênero poético-musical usado nas cantorias de violeiros do Nordeste, segundo registro de Schouten (2010, p. 149). Ernani Maurílio e Adeline Renault (1984, nota 39) acrescentam que o gênero coco tirano é característico da região sudoeste da Bahia. Câmara Cascudo define a tirana como originária da Espanha e chegada ao Brasil através de Portugal. Há duas formas de tirana: a dança e a canção, sendo que a dança era muito popular no Rio Grande do Sul, e a canção, no Nordeste: “dela há registro vário na Bahia e no Alto São Francisco” (CÂMARA CASCUDO, 2012, p. 688). Encontramos duas *tiranas* na obra de Elomar, inseridas em peças dramáticas. A primeira tirana encontra-se no auto **O tropeiro Gonsalin** (“Gonçalinho”, diminutivo de Gonçalo). Foi gravada por Elomar como canção isolada com o título ‘Tirana’ (MELLO, 1979, disco 2, lado B, faixa 4; ELOMAR: CANCEIONEIRO, caderno 9). A segunda, intitulada ‘Tirana da pastora’, faz parte do 3º canto do **Auto da catingueira** (MELLO, 1984, disco 1, lado B, faixa 1). Ambas caracterizam a vida como uma personagem tirana, controlando destinos e impondo dificuldades. Com a diferença fundamental que na ‘Tirana’ do tropeiro, ouvimos um homem que vive cruzando estradas com seus colegas levando boiadas, o canto é muito mais esperançoso e animado (o canto se vale do modo mixolídio e do ritmo do baião); enquanto a ‘Tirana da pastora’ é lamentosa, pois sua personagem vive a pastorear solitária as cabras e o gado de seu pai (a melodia é bastante complexa, utilizando inicialmente o modo lídio e seguindo com fraseados largos e contrastes fortes entre grave e agudo).

**Tresillo** – Apesar de utilizar a nomenclatura em seu livro sobre o samba carioca, Sandroni me informou que atualmente vem-na utilizando com cuidado. Um de seus leitores alertou para o fato de na Espanha a palavra *tresillo* ser associada a quiálteras, ou seja, uma mudança na subdivisão dos tempos de um compasso. Em um compasso 2/4, por exemplo, a subdivisão comum do tempo é feita com duas colcheias.



Com uma quiáltera correspondente ao *tresillo*, a subdivisão é em três colcheias, o que chamamos em língua portuguesa de tercinas.



Na verdade, não é o sentido que Sandroni quer dar ao paradigma rítmico identificado como “característico” dos primeiros sambas registrados em disco. Esta se trata na verdade de uma diferença de agrupamento de subdivisões convencionais em um compasso 2/4. Apesar disso, em Cuba a designação *tresillo* continua sendo usada para o padrão rítmico identificado como “3 + 3 + 2”, que é como Sandroni vem se referindo ao ritmo após o alerta do colega leitor.

**Violeiro:** A expressão “violeiro” pode estar associado a três tipos de indivíduo: 1. O instrumentista da viola, aquele que toca viola, e eventualmente canta cantigas, chamadas modas; 2. O cantor de modas, que eventualmente executa peças instrumentais no instrumento; 3. O cantor repentista do Nordeste brasileiro, que compões versos de improviso (“de repente”), e que se acompanha da viola, executando o acompanhamento. Este último recebe também a nomenclatura de cantador.

**Xangai:** Pseudônimo do cantor Eugenio Avelino, nascido em 1948 nas imediações do córrego Jundiá, interior da Bahia, perto da cidade Itapebi (distância de Salvador: em linha reta, 351 km; por condução, 480 km; quase 8 horas de viagem). *Xangai* viveu em Vitória da Conquista, cidade natal de Elomar (distância de Itapebi: em linha reta, 187 km; por condução, 251 km; quase 3h30 de viagem). O pseudônimo artístico surgiu quando Avelino residia em Nanuque, nordeste de Minas Gerais (distância de Itapebi: em linha reta, 225 km; por condução, 320 km; quase 4h30 de viagem), onde seu pai montou, em parceria com ele, a sorveteria *Xangai*. Sendo atendente do estabelecimento, as pessoas do lugar passaram a conhecer Eugenio não mais pelo seu nome próprio, mas pelo nome da sorveteria (ARATANHA, 2006, 24m-24m54s).

# APÊNDICES

|            |                                                        |     |
|------------|--------------------------------------------------------|-----|
| APÊNDICE A | - Depoimento Orlando Celino - 1 ago. 2013              | 139 |
| APÊNDICE B | - Depoimento Antonio Madureira - 18 nov. 2014          | 143 |
| APÊNDICE C | - Partitura de “Umbuzeiro”, gravação de Doroty Marques | 145 |
| APÊNDICE D | - Catálogo de gravações do cancioneiro de Elomar       | 149 |
| APÊNDICE E | - Disco virtual com as gravações referenciadas         | 153 |
| APÊNDICE F | - Ficha técnica das gravações referenciadas            | 157 |

## APÊNDICE A

**Trechos selecionados do depoimento de Orlando Cruz Celino, artista plástico****Data: 1 de agosto de 2013**

[...]

LUCAS – E é nessa época que você está em Salvador que você conhece Elomar?

ORLANDO – Não. Já conhecia ele antes de ir pra lá.

LUCAS – Conhecia daqui?

ORLANDO – Ele foi pra Salvador em junho de setenta e oito. Eu já estava convivendo com Elomar de um ano antes. A gente estava aqui...

LUCAS – Ah, você conheceu ele aqui?...

ORLANDO – Já. Já tinha vindo aqui em casa, tudo! E o Carlos [Pitta], esse amigo meu também – é outro amigo que gostava, que recebia muito aqui Dercio Marques, Doroty... Tarancón, conheci através desse amigo meu...

LUCAS – Xangai!...

ORLANDO – Xangai, Xangai, amissíssimo meu, vez ou outra vem aqui em casa me ver... E nós ficamos muito próximos. E no carro escutando, o disco de Elomar não tinha nem sido gravado; estava ainda no cassete, gravado em estúdio, de uma forma “meia” primária – no carro, a gente escutando – quando eu escutei *Nas quadradas*, aí eu falei: “Ah, lindo! Eu vou fazer... Me empresta!” Aí ele me emprestou a fita, eu fiquei escutando aqui em casa e fiz um quadrinho. Elomar soube, veio ver. Adorou o quadro!

LUCAS – Ah, é?

ORLANDO – Aí!...

LUCAS – Mas você não tinha tido a incumbência de fazer?

ORLANDO – Não. Aí surgiu assim: eu escutei a música... Eu trabalhando lá...

LUCAS – “As curvas do rio”, né?

ORLANDO – “As curvas do rio”! Quando eu escutei, eu apaixonei pela letra, a emoção toda. Vinha aqui em casa escutando a música – depois o meu amigo copiou a fita e me deu uma.

LUCAS – (riso)

ORLANDO – E eu peguei, fiz um quadrinho com aquele tema.

LUCAS – Sim.

ORLANDO – O pai se retirando, chama a família pra ir pra ir pra labuta. Precisa fazer dinheiro [inaudível]...

LUCAS – Pra correr trecho, não é?

ORLANDO – É. Correr trecho. E eu fiz, Elomar adorou. Ele falou: “Vai ser com esse desenho aqui, você vai fazer a capa do meu disco!” O disco ainda estava no feto. Não tinha nada ainda. Estava gravado da forma mais... no estúdio. Não de uma “gravadora”.

LUCAS – É. Foi... Seminário de... Foi no Seminário de Música da Bahia, se não me engano...

ORLANDO – É, sei lá...

LUCAS – UFBA [Universidade Federal da Bahia] – numa parte de música que tem lá, Elomar até conta isso no próprio disco – que Dercio e Xangai armaram uma arapuca pra ele.

ORLANDO – Sim, pra ele!...

LUCAS – Que ele ia fazer uma cantoria, não sei o quê... No final, estava gravando.

ORLANDO – Isso! Mas foi gravado... Foi gravado numa situação assim. E depois desse trabalho todo de Elomar – que ele já tinha gravado o primeiro disco – desde o primeiro disco que era uma pretensão do mercado dele que era um álbum duplo. Então era um disco superior dele. Pra ele entrar no mercado assim com vontade, não é?

LUCAS – E independente, não é?

ORLANDO – É. Independente.

LUCAS – Porque o primeiro foi da Philips, não é?

ORLANDO – Foi. Foi.

[...]

ORLANDO – [...] Eu escutando no carro, escutei “Nas curvas do rio”... É “Nas curvas”, né?

LUCAS – “Curvas do rio”!

ORLANDO – Do rio... E eu gostei da letra, a letra muito dramática, bonita, a coisa do pai se retirando, a questão da miséria, da necessidade da família, da fome! Coisas que tem aqui na região: muita seca. E eu me vi assim, peguei aquilo, entrou na minha cabeça, e eu fiz um estudo, o estudo foi numa tela, sobre aquele movimento todo, aquela partida do pai, aquela dramaticidade toda. E Elomar soube: esse amigo meu que estava lá, que também era muito amigo de Elomar que me aproximou de Elomar a mim, falou com Elomar. E Elomar pegou... umas seis horas da tarde, um belo dia, passou aqui... Um belo início de uma bela noite, pra ver o quadro. Adorou! E falou pra mim: “Olha, esse quadro já comprometido. Esse quadro vai ser... Isso aqui é um ensaio pra capa do meu disco”. *Nas quadradas*, não é isso?

LUCAS – *Na quadrada das águas perdidas*.

ORLANDO – *Das águas perdidas*. Aí ele disse: “Esse quadro não está à venda pra ninguém! A partir daí que nós vamos trabalhar nisso, pra fazer a capa do disco”. Nisso, dois meses depois eu fui pra Salvador, levei esse quadro comigo, que era um estudo, já na moldura, e comecei a fazer os estudos pra o quadro... o quadro definitivo!

LUCAS – Mas aí você já estava estudando anatomia, né?

ORLANDO – Já. Fiz escola de belas artes e tudo. E nas horas vagas eu mexia na tela – uma tela grande – eu deixei essa tela toda desenhada aí. E fui enrolando, o tempo passando, o tempo passando, eu fui enrolando, enrolando – a gente pensa que o tempo não passa – aí na... De repente, um belo dia, bate à porta, chega o fotógrafo que Elomar tinha... feito o acerto... – não foi nem Elomar; foi a gravadora...

LUCAS – Marcus Pereira, né?

ORLANDO – Marcus Pereira mandou esse Anthony Worley, americano, fotografar esse trabalho de Elomar. Ele estava passando uma temporada – eu não sei se ainda mora aqui! Era um fotógrafo conceituadíssimo. Já estava fotografando outros artistas por lá. Indicação de gente de música, né? Aí eu falei assim: “Olha, o quadro não está pronto! Você vai embora pra São Paulo quando?” “Amanhã à noite!” Isso foi às nove horas da manhã. Ele me acordou.

LUCAS – Arrã!

ORLANDO – Quero dizer assim, aquela coisa: você vai pra aula, segunda; terça, você não tem; quarta, você vai; quinta, não tem; sexta, você tem.

LUCAS – Sei. Estou entendendo.

ORLANDO – Que eu tinha aula a tarde. Mas de manhã, foi que ele me pegou. Foi numa... foi numa... terça-feira, parece, deve ter sido. Foi num dia que eu podia dormir mais um pouco. Porque quando eu tinha aula de Anatomia, eu levantava às cinco, porque a aula começava às sete. Eram uns horários bem ruins.

LUCAS – Pra não acordar os mortos, não é (riso).

ORLANDO – É. Aí, eu falei “Meu Deus, tô lascado! O que é que eu vou fazer? Tô desmoralizado perante meus amigos, e todo mundo já tá sabendo que eu vou fazer a capado disco, Elomar vai me matar, meus amigos vão falar: “Você é um vagabundo, um irresponsável!”.

LUCAS – (risos).

ORLANDO – Eu falei: “Bom, isso vai ficar marcado pra minha vida, pra minha vida toda, se eu não cumprir essa minha palavra”. Aí falei: “Tudo bem, amanhã você volta” (pro fotógrafo). Ele: “Como?” Eu falei: “Volte amanhã!” Àquela hora, no outro dia eu nem fui pra aula mais. A partir dali eu só fiz tomar um café, sentei, nem tomei banho, comecei a trabalhar no quadro. Peguei os estudos, botei em frente, virei a manhã, deu meio-dia, chegou a tarde, chegou o começo da noite, e eu me virei, levantava só pra comer alguma coisa, fumava um cigarro e voltava pro trabalho. Quando foi no outro dia, nove horas da manhã, Antony Worley volta, o trabalho tá pronto na parede, ele não acreditou: aquele trabalho todo? Só estava... desenhado. E eu pinteí tudo ali. Se tivesse feito com calma, talvez não tivesse ficado tão bom. Se tivesse feito um mês construindo aquilo, talvez ficasse muito... até carregado demais de muita técnica.

LUCAS – Sei, sei.

ORLANDO – Como foi feito assim, numa rapidez consciente, ficou aquela coisa bem despojada!

[...]

LUCAS – [...] E... uma outra coisa... O *Na quadrada*... Voltando agora a *Na quadrada*, É... teve alguma repercussão na tua carreira como artista, aqui em Vitória ou em Salvador...

ORLANDO – Teve, teve sim! Aqui no Brasil...

LUCAS – Foi chamado pra alguma coisa, exposição...

ORLANDO – Não, tive! Muitas... Isso me deu... abriu muito as portas, sim. Facilitou, porque o disco virou referência. Se falou muito desse disco aqui no Brasil.

LUCAS – E foi, como eu estava te dizendo, o prêmio do melhor disco dos anos setenta.

ORLANDO – E aí todo mundo que tenha o contato e gosta do trabalho de Elomar sempre procura saber...

LUCAS – Quem é.

ORLANDO – Quem é. Aí gosta e consegue me achar. Porque associa, fala assim: “Olha, esse disco eu tenho há anos!”...

LUCAS – Como eu fiz!

ORLANDO – Foi como você fez. Isso. Aí já se tornou assim um fator quase normal de quem esta pesquisando o trabalho de Elomar querer saber se o autor está aqui perto... da capa...

LUCAS – É...

ORLANDO – Essa capa vira um mito junto com o trabalho. “Então eu quero conhecer quem fez!”

LUCAS – É como Juraci também! Juraci Dórea fez...

ORLANDO – Aí, quem e que não quer ir conhecer o ilustrador de um trabalho?

[...]

LUCAS – [...] Mas você... Agora falando da tua carreira, assim: Você, eu vejo que você se sente feliz, por causa desse quadro, mas... Existem outras coisas que você considera de certa forma que tem evoluído mais, ou... Ou que tenha uma técnica mais apurada?... Você...

ORLANDO – Não, eu desenvolvo um trabalho mais apurado. Não, o artista tenta melhorar a cada dia, né? Se ele não... pelo próprio sentido da arte, existe na gente uma inquietação, a *busca*. A busca vira uma pesquisa pra ele. Então o que eu fazia com os vinte, o que eu faço hoje, há uma diferença *enorme* de maturidade, de consciência! Até na consciência social do trabalho você tem que... Você tem que pensar... É todo um histórico adquirido. Você adquire na própria... uma vivência! Então ele... aquela vivência ele usa a própria vivência dele, os sentimentos dele, ele usa lá naquilo nas cores, nos traços...

LUCAS – Nos tons, né?

ORLANDO – Nos tons. Então, à medida que você vai amadurecendo, as coisas também vão se transformando, né? Porque a vida também tem os seus encantos e seus desencantos. E com o tempo aparece também muitos... aquilo que era encanto se torna desencanto, né?

LUCAS – (riso)

ORLANDO – E nem tudo na vida é essa coisa, né? Não é todo o dia que sua vida é colorida, né? Tem dia que ela está preto e branco. Quer dizer, esse mundo está todo muito conturbado. As notícias sempre que vem da mídia não são tão agradáveis mais como antigamente, porque a vida era mais tranquila, de uma certa forma, tinha... Existia... Na minha juventude, existia por trás...

LUCAS – Mesmo com a ditadura...

ORLANDO – É. Um clima já pesado, para as pessoas que tinham uma idade mais... Eram mais velhos, mas já passavam por dissabores terríveis. Muita... Por ter uma juventude castrada. O que se falava, o que se escrevia, o que se cantava muito observado, muito vigiado, muito castrado. Então teve famílias que sofreram horrores!

[...]

LUCAS – Elomar teve alguma coisa assim?

ORLANDO – Não, não, não.

LUCAS – Porque Elomar começa depois né?

ORLANDO – É que Elomar começa depois, e Elomar, pra fazer a pesquisa dele, ele teve que se enclausurar. Ele virou um ermitão. Um, um... Como se diz na Idade Média, um trovador do sertão!

LUCAS – Um trovador.

ORLANDO – Então ele pra beber da fonte...

LUCAS – Partiu pra o sertão, né?

ORLANDO – Ele foi... Ele se integrou, ele se integrou a vida, à vida errante dele aqui, ó! Pras pesquisas dele, errante no sentido de buscar os caminhos dele aí por esse tema das *sertânicas* dele. Então ele teve que virar... Se encastelar! Ele teve que se encastelar sozinho, com os elementos dele, com o clima, com a seca...

LUCAS – Com os bichos, né?

ORLANDO – Com os bichos, com o cheiro do lugar, a seca do lugar, as chuvas, que faz a caatinga toda... reviver...

LUCAS – Reverdecer! (riso)

ORLANDO – Reverdecer! Toda florada!

LUCAS – Reverdejar, né?

ORLANDO – Reverdejar. E toda florida... Então Elomar pra se... pra fazer o que ele... pra chegar ao que ele hoje... ao que ele chegou, então ele teve que abrir mão de tudo pra beber lá da cacimbinha, daquele pouquinho daquela aguinha rala na canequinha... Ele teve que entrar nas pesquisas dele. Então ele não vivia muito de conversas, como um Gil, um Caetano...

**Trechos selecionados do depoimento de Antônio Madureira  
Recife, 18.11.2014**

*O artista me recebeu em sua residência para conversarmos sobre o registro sonoro realizado pelo Quinteto Armorial em 1980 com a cantora Doroty Marques, trabalho que foi registrado em áudio no disco Erva cidreira, e cujo arranjo foi transcrito por mim para o capítulo 4 desta dissertação. Antes, por telefone, Madureira tinha me informado que havia perdido a partitura do arranjo. Então, realizei eu mesmo uma transcrição, que foi conferida por ele.*

[...]

MADUREIRA – É. Porque eu estou... É... Começando a rememorar esse... Esse tempo, não é [o ano de 1980]? Lá atrás... Eu acho quem fez esse contato de Dércio e de Doroty [Marques] foi o flautista Fernando Farias [do Quinteto Armorial], que já conhecia eles. E eu acho que foi a partir dessa... Dessa amizade que eles chegaram. Naturalmente que o Dércio estava ligado a Marcus Pereira, que nós estávamos conversando. Mas eu lembro agora que foi uma amizade antiga do Fernando Farias com eles. Agora... Nós gravamos... Você disse que esse disco é de oitenta.

[...]

LUCAS – Foi o próprio Dércio que escolheu a música? Ou Doroty? Você lembra?

MADUREIRA – Eu não sei se... Se... Como é que eles produziram esse disco, não é? Lembro que anos depois... Eu encontrei Dércio algumas vezes. Algumas vezes quando eu viajava pra São Paulo eu encontrava com ele... Aí uma vez ele disse: “Ah, Madureira, você sabe de uma coisa: Eu mostrei a Elomar, e Elomar disse que aquilo eu tinha inventado. Não era nada daquele jeito a música dele”.

[...]

LUCAS – Uma dúvida que eu tenho, Madureira: Essa parte instrumental que vocês... Você que elaborou, não é? Essa parte? [solfeja].

MADUREIRA – Não. A melodia, foi Dércio...

LUCAS – Ah, que transmitiu a você!

MADUREIRA – Foi. As harmonias... Completamente. Talvez tenha sido isso que ele disse: Não. Aquilo fui eu que inventei!... E Elomar dizia que aquilo não era música dele.

LUCAS – Quer dizer que tudo isso aí... É... Dércio... Ele... Passou pra você?...

MADUREIRA – Passou.

LUCAS – E aí você...

MADUREIRA – Fiz essas... Fiz esses contrapontos...

[..]

MADUREIRA – Aí... Aí... Ele [Dércio] disse assim: Ele disse: Não, porque eu inventei... Eu... Ele disse que eu inventei umas coisas, que não era assim!... Aí quando Elomar veio agora, eu relembrei essa história ao Elomar.

LUCAS – Em dezembro [de 2013, no teatro da Caixa Cultural, em Recife, com o concerto Elomar: Cancioneiro], não é?

MADUREIRA – Foi. Ele disse: Não! Elomar disse: Não; é daquele jeito, mesmo! Eu disse: Então Dércio... Dércio estava com aquelas viagens dele. Era um sonhador. Era uma pessoa muito sensível, Dércio. Muito sensível. Sempre a gente conversava muito.

[...]

MADUREIRA – Mas é isso. O Elomar... É surpreendente a música que ele faz. A letra - que é muito *poema* – e a... As melodias, os giros harmônicos... Não é? A coisa ibérica, a coisa moderna... Eu acho fantástico o trabalho dele. Fantástico.

LUCAS – Quando você fala “uma coisa ibérica” seria em relação a que elementos, Antônio? É o que eu inclusive me pergunto muito nessa pesquisa e é legal falar com você que tem essa ideia teórica...

MADUREIRA – Ele lembra muito a música do século dezessete (XVII) dos vihuelistas...

LUCAS – De Milán...

MADUREIRA – É. Exato. Mudarra, não é? Narváez... Aquele... Que são... São surpresas harmônicas que a gente não pratica mais, não é? Fez parte daquela época. E você pensa que vai fazer um encadeamento... Não é? Mais próximo do que nós conhecemos e eles apresentam surpresas de... Não é?

LUCAS – De modulação.

MADUREIRA – De modulação, é. Eu vejo muito isso... Tem a mesma sensação com a música de Elomar. Essas surpresas. Você pensa que ele está indo pra um caminho, logo ele vai por outro e você se surpreende. Não é? Acho que isso é muito... Muito dessa tradição dos vihuelistas do século XVI e acho muito... Acho que é um ponto de referência.

LUCAS – Ele mesmo diz que estudou essas... Algumas peças deles.

MADUREIRA – Hum!

LUCAS – Ele fala de Robert de Visée.

MADUREIRA – Pois é.

*Logo após, ouvimos juntos em áudio reproduzido por meu computador, a gravação realizada em 1980 de “Imbuzêro”, pelo Quinteto Armorial e Doroty Marques:*

MADUREIRA – Coisa linda. É. Depois a gente vê, não é? Que foi feito... Não é?... Uma releitura mesmo daquela música do... Dos vihuelistas, não é? A gente vê que é, mas é uma coisa muito nossa! Não é? Mas está presente; muito viva aquela tradição. Não é? Muito viva. Maravilha.

*Logo depois, também em meu computador, ouvimos a “Amarração”, trecho final da Fantasia leiga para um rio seco, de Elomar, obra orquestral que contém em sua vasta duração o “Imbuzêro”. Madureira não conhecia a obra orquestral até então*

MADUREIRA – Lindo, rapaz! Que trabalho lindo! Passa ela de novo! [a partir daí, a música é reproduzida por inteiro, enquanto a conversa segue seu curso, sem interrupção]. É a música seiscentista feita no Brasil. É uma coisa brasileira. Porque havia aquela época que nós não... Tínhamos tudo para ter essa música aqui, mas não... Não tivemos, não é? Tivemos os romances, mas não tivemos a... A... Projeção desses romances na música erudita brasileira, não é?

# UMBUZEIRO

Arranjo de Antonio José Madureira  
Gravação de Doroty Marques e Quinteto Armorial  
LP ERVA CIDREIRA (Discos Marcus Pereira, 1980)

Elomar Figueira Mello (n. 1937)

Transcrição de Lucas Oliveira de Moura Arruda

**Moderato** (♩ = c. 115)

The musical score is for the song "Umbuzeiro". It is arranged for a voice soloist and a quintet. The tempo is Moderato, with a quarter note equal to approximately 115 beats per minute. The key signature has three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 7/4. The score is divided into two systems. The first system includes staves for VOZ, FLAUTA I, FLAUTA II, RABECA, VIOLA, and VIOLÃO. The second system includes staves for VOZ, FL. II, RBC., VLA., and VLO. The lyrics are written below the voice staff. The score features various musical notations including rests, notes, and dynamic markings.

**VOZ** Mas ca -

**FLAUTA I**

**FLAUTA II**

**RABECA**

**VIOLA**

**VIOLÃO**

**VOZ** 4  
dê meus um-bu-ze-ro Que flo - ra - va to - do a - no Nas bai - xa - da, nas ve-re-da Ma-na mi-nha, Ca-dê/os

**FL. II**

**RBC.**

**VLA.**

**VLO.**

7

VOZ

pé de/Um - bu, Meu ma - no Mas ca -

FL. II

RBC.

VLA.

VLO.

9

VOZ

dê meus um - bu - ze\_\_ ro

FL. II

VLA.

VLO.

15

FL. I

FL. II

RBC.

VLA.

VLO.

22

FL. I

FL. II

RBC.

VLA.

VLO.

29

8va-----

FL. I

FL. II

RBC.

VLA.

VLO.

36

FL. I

FL. II

RBC.

VLA.

VLO.

8<sup>va</sup>

**Dal Segno al Coda**

44

VOZ

FL. I

FL. II

RBC.

VLA.

VLO.

To Coda

Coda

(8<sup>va</sup>)

Mas ca - dê meus um-bu - ze ro

## CATÁLOGO DE GRAVAÇÕES DO CANCIONEIRO DE ELOMAR

(dados levantados até jun. 2015)

| CANÇÃO                      | INTERPRETAÇÕES                                  | Disco, programa de TV etc. (faixa)    | ANO  |
|-----------------------------|-------------------------------------------------|---------------------------------------|------|
| O VIOLEIRO                  | 1. ELBA RAMALHO                                 | Capim do Vale (A6)                    | 1980 |
|                             | 2. XANGAI                                       | Mutirão da Vida (A7)                  | 1984 |
|                             | 3. FAGNER                                       | Programa Ensaio (TV CULTURA)          | 1990 |
|                             | 4. TIAGO PINHEIRO E MARLUI MIRANDA              | Tiago Pinheiro (03)                   | 2003 |
|                             | 5. GRUPO RAÍCES DE AMÉRICA<br>("EL GUITARRERO") | Fruto Do Suor (A4)                    | 1981 |
| O PIDIDO                    | 1. ELBA RAMALHO                                 | Elba (A5)                             | 1981 |
|                             | 2. ANDRÉA DALTRO                                | Elomar: Auto da Catingueira (B3)      | 1984 |
|                             | 3. ROZE                                         | Roze (B1)                             | 1984 |
|                             | 4. XANGAI                                       | Mutirão da Vida (B1)                  | 1984 |
|                             | 5. TECA CALAZANS E<br>HERALDO DO MONTE          | Teca Calazans e Heraldo do Monte (03) | 2003 |
|                             | 6. CHICO AAFA                                   | Cantada do Sertanez de Elomar (09)    | 2004 |
|                             | 7. LUCIANA MONTEIRO DE CASTRO                   | Auto da Catingueira                   | 2011 |
| ZEFINHA                     | X                                               |                                       |      |
| INCELENÇA DO AMOR RETIRANTE | 1. XANGAI                                       | Xangai canta Elomar (B5)              | 1986 |
|                             | 2. CHICO AAFA                                   | Cantada do Sertanez de Elomar (08)    | 2004 |
|                             | 3. ELOMAR E CAMERATA                            | Elomar em Concerto (09)               | 1989 |
| JOANA FLOR DAS ALAGOAS      | 1. TELMA                                        | Joana Flor das Alagoas (??)           | 198? |
| CANTIGA DE AMIGO            | 1. DIANA PEQUENO                                | Eterno como Areia (B5)                | 1979 |
|                             | 2. XANGAI                                       | Cantoria I (B5)                       | 1984 |
|                             | 3. GRUPO ANIMA                                  | Programa Mosaicos (TV Cultura)        | 20?? |
| CAVALEIRO DO SÃO JOAQUIM    | 1. CHICO AAFA                                   | Cantada do Sertanez de Elomar (07)    | 2004 |
|                             | 2. SUZANA TRAVASSOS E CHICO SARAIVA             | Tejo Tietê (06)                       | 2012 |

|                                |                                                                |                                     |      |
|--------------------------------|----------------------------------------------------------------|-------------------------------------|------|
| NA ESTRADA DAS AREIAS DE OURO  | 1. XANGAI                                                      | Xangai canta Elomar (A2)            | 1986 |
|                                | 2. ELOMAR, ARTHUR MOREIRA LIMA, PAULO MOURA E HERALDO DO MONTE | ConSertão (02)                      | 1982 |
| RETIRADA                       | 1. CHICO AAFA                                                  | DVD Sertana Cantares (??)           | 2012 |
| CANTADA                        | 1. XANGAI                                                      | Brasileirança (09)                  | 2001 |
|                                | 2. DERCIO MARQUES                                              | Cantigas de Abraçar (D1.02)         | 1998 |
|                                | 3. CHICO AAFA                                                  | Cantada do Sertanez de Elomar (06)  | 2004 |
|                                | 4. ARTHUR MOREIRA LIMA                                         | Parcelada Malunga (B2)              | 1980 |
| ACALANTO                       | 1. DIANA PEQUENO                                               | Diana Pequeno (B5)                  | 1978 |
|                                | 2. CHICO AAFA                                                  | Cantada do Sertanez de Elomar (06)  | 2004 |
| CANÇÃO DA CATINGUEIRA          | 1. CHICO AAFA                                                  | Cantada do Sertanez de Elomar (12)  | 2004 |
| A MEU DEUS UM CANTO NOVO       | 1. XANGAI                                                      | Xangai canta Elomar (B2)            | 1986 |
|                                | 2. QUARTETO BESSLER-REIS                                       | Elomar em Concerto (04)             | 1989 |
| NA QUADRADA DAS ÁGUAS PERDIDAS | 1. SAULO LARANJEIRA                                            | Minas da Lua (07)                   | 1985 |
| A PERGUNTA                     | 1. XANGAI                                                      | Xangai canta Elomar (A3)            | 1986 |
| ARRUMAÇÃO                      | 1. CHICO AAFA                                                  | Cantoria II (B1)                    | 1984 |
|                                | 2. CHICO AAFA                                                  | Cantada do Sertanez de Elomar (10)  | 2004 |
|                                | 3. CHICO AAFA                                                  | DVD Sertana Cantares (16)           | 2010 |
|                                | 4. GRUPO UAKTI                                                 | DVD Uakti (03)                      | 2006 |
|                                | 5. DERCIO MARQUES                                              | Canto Forte: Coro da Primavera (B4) | 1979 |
|                                | 6. SÉRGIO REIS                                                 | DVD Sérgio Reis e Filhos (09)       | 2003 |
|                                | 7. SAULO LARANJEIRA                                            | Jeito Sonhadô (03)                  | 1988 |
|                                | 8. ELOMAR E CAMERATA                                           | Elomar em Concerto (10)             | 1989 |
|                                | 9. GRUPO NRU                                                   | ???                                 | ???  |
| DESERANÇA                      | X                                                              |                                     |      |
| CHULA NO TERREIRO              | 1. DERCIO MARQUES (excerto)                                    | Canto Forte: Coro da Primavera (B3) | 1979 |
|                                | 2. JUREMA PAES E ZECA BALEIRO                                  | Mestiça                             | 2014 |
| CAMPO BRANCO                   | 1. CHICO AAFA                                                  | Cantada do Sertanez de Elomar (04)  | 2004 |
|                                | 2. DIANA PEQUENO                                               | Eterno como Areia (A3)              | 1979 |
|                                | 3. ARTHUR MOREIRA LIMA, PAULO MOURA,                           | ConSertão (03)                      | 1982 |

|                                     |                                                                   |                                                |      |
|-------------------------------------|-------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------|------|
|                                     | HERALDO DO MONTE E ELOMAR                                         |                                                |      |
|                                     | 4. ELOMAR E CAMERATA                                              | Elomar em Concerto (03)                        | 1989 |
| PARCELADA                           | 1. DOROTY MARQUES E ELOMAR                                        | Erva Cidreira (B3)                             | 1980 |
|                                     | 2. XANGAI E DERCIO MARQUES                                        | Elomar: Auto da Catingueira (C1)               | 1984 |
| ESTRELA MAGA DOS CIGANOS            | 1. HERALDO DO MONTE E<br>ARTHUR MOREIRA LIMA                      | Parcelada Malunga (B3)                         | 1980 |
| FUNÇÃO                              | 1. XANGAI                                                         | Cantoria de Festa (08)                         | 1997 |
| NOITE DE SANTO REIS                 | 1. ARTHUR MOREIRA LIMA, PAULO MOURA,<br>HERALDO DO MONTE E ELOMAR | ConSertão (01)                                 | 1982 |
|                                     | 2. XANGAI                                                         | Dercio Marques: Cantigas de Abraçar<br>(D2.08) | 1998 |
| CANTORIA PASTORAL                   | X                                                                 |                                                |      |
| O RAPTO DE JOANA DO TARUGO          | 1. XANGAI                                                         | Xangai canta Elomar (B3)                       | 1986 |
|                                     | 2. CHICO AAFA                                                     | Cantada do Sertanez de Elomar (05)             | 2004 |
| CANTO DE GUERREIRO MONGOIO          | 1. SAULO LARANJEIRA                                               | Jeito Sonhadô (08)                             | 1988 |
| CLARIÔ                              | 1. XANGAI                                                         | Cantoria de Festa (09)                         | 1997 |
| BESPA                               | 1. SAULO LARANJEIRA                                               | DVD Auto da Catingueira                        | 2011 |
| DASSANTA                            | 1. XANGAI                                                         | Xangai canta Elomar (A5)                       | 1986 |
|                                     | 2. SAULO LARANJEIRA                                               | DVD Auto da Catingueira                        | 2011 |
| CURVAS DO RIO                       | 1. DERCIO MARQUES                                                 | Terra, vento, caminho (B1)                     | 1977 |
|                                     | 2. XANGAI                                                         | Qué qui tu tem Canário (A3)                    | 1981 |
|                                     | 3. XANGAI                                                         | DVD Estampas Eucalol (03)                      | 2006 |
| TIRANA                              | 1. DÉRCIO MARQUES<br>E EDIGAR MÃO BRANCA                          | Programa Empório Brasil                        | 1989 |
| PULUXIAS                            | 1. XANGAI                                                         | Xangai canta Elomar (A4)                       | 1986 |
|                                     | 2. CHICO AAFA                                                     | Cantada do Sertanez de Elomar (01)             | 2004 |
| LOUVAÇÃO                            | 1. DOROTY MARQUES                                                 | Programa Arrumação (Saulo Laranjeira)          | 1988 |
| INCELENÇA PRA TERRA QUE O SOL MATOU | 1. ROZE                                                           | Roze (A6)                                      | 1984 |
| IMBUZÊRO                            | 1. DOROTY MARQUES<br>E QUINTETO ARMORIAL                          | Erva Cidreira (A4)                             | 1980 |

|                                           |                                                                   |                                    |      |
|-------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------|------------------------------------|------|
|                                           | 2. JUREMA PAES                                                    | Mestiça                            | 2014 |
| CANTIGA DO ESTRADAR                       | X                                                                 |                                    |      |
| HISTÓRIA DE VAQUEIROS                     | 1. XANGAI                                                         | Xangai canta Elomar (B4)           | 1986 |
| FAVIELA                                   | X                                                                 |                                    |      |
| SERESTA SERTANEZA                         | 1. SAULO LARANJEIRA                                               | Minas da Lua (09)                  | 1985 |
|                                           | 2. AMELINHA                                                       | Romance da Lua Lua (B5)            | 1983 |
| O CAVALEIRO DA TORRE                      | X                                                                 |                                    |      |
| UM CAVALEIRO NA TEMPESTADE                | X                                                                 |                                    |      |
| O PEÃO NA AMARRAÇÃO                       | 1. CHICO AAFA                                                     | Cantada do Sertanez de Elomar (03) | 2004 |
|                                           | 2. DERCIO MARQUES                                                 | Compacto simples (A)               | 1980 |
|                                           | 3. ELOMAR E CAMERATA                                              | Elomar em Concerto (05)            | 1989 |
| HOMENAGEM A UM MENESTREL                  | X                                                                 |                                    |      |
| A DONZELA TIADORA                         | X                                                                 |                                    |      |
| GABRIELA                                  | 1. XANGAI                                                         | Xangai canta Elomar (B1)           | 1986 |
|                                           | 2. ELOMAR E CAMERATA                                              | Elomar em Concerto (02)            | 1989 |
| NANINHA                                   | X                                                                 |                                    |      |
| INCELENÇA PARA UM POETA MORTO             |                                                                   |                                    |      |
| CORBAN                                    | 1. CHICO AAFA                                                     | Cantada do Sertanez de Elomar (11) | 2004 |
|                                           | 2. ELOMAR, ARTHUR MOREIRA LIMA,<br>PAULO MOURA E HERALDO DO MONTE | ConSertão (13)                     | 1982 |
| CANTIGA DO BOI INCANTADO                  | X                                                                 |                                    |      |
| LÔAS PARA O JUSTO                         | X                                                                 |                                    |      |
| SERTANTIFONA<br>(BALADA DO FILHO PRÓDIGO) | X                                                                 |                                    |      |

## APÊNDICE E

### Disco virtual com as gravações referenciadas

Os exemplos sonoros e gravações em referência nesta dissertação devem ser solicitadas pelo e-mail <lucarmorial@gmail.com>.

#### DISCO 1 – EXEMPLOS SONOROS CITADOS NO DECORRER DA DISSERTAÇÃO

##### CAPÍTULO 3

1. Exemplo sonoro 1: Elomar – ‘O violeiro’ - diferentes alturas em diversas gravações.
2. Exemplo sonoro 2: Elomar – ‘O violeiro’ - nota grave [LP Das barrancas, 1973].
3. Exemplo sonoro 3: Tom de salmodia – comparação entre ‘O violeiro’ e ‘In paradisum’  
[canto gregoriano do Ofício dos Mortos. Execução: The Cistercian Monks Of Stift Heiligenkreuz  
Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=TReKgCLUqqU>>. Acesso em 24 mar. 2016].
4. Exemplo sonoro 4: Nota grave de ‘O violeiro’ em duas gravações [MELLO, 1973 e 1989].
5. Exemplo sonoro 5: Extensão da voz de Elomar. Executado no programa *Finale 2014*.
6. Exemplo sonoro 6: Extensão da voz de Elomar – ‘Acalanto’ [1973] e ‘Dassanta’ [1979].
7. Exemplo sonoro 7: Modos dórico e eólio transpostos para a altura de Si na canção ‘O violeiro’.
8. Exemplo sonoro 8: Extensão vocal de ‘O violeiro’.
9. Exemplo sonoro 9: Introdução e ritornello instrumental de ‘O violeiro’.
10. Exemplo sonoro 10: Ritornello instrumental de ‘O violeiro’.
11. Exemplo sonoro 11: ritmo do baião – padrão do *tresillo*.
12. Exemplo sonoro 12: Elomar – Pinicado de Sansão [Naninha, em MELLO, 1983].
13. Exemplo sonoro 13: ritmo do baião – padrão 2 .
14. Exemplo sonoro 14: Elomar – ‘Canto de Guerreiro Mongoió’, introdução [1979] .
15. Exemplo sonoro 15: Xangai e Dercio Marques – Trecho do ‘Desafio’ [MELLO, 1984, LADO D, 5M17s A 6M42s].
16. Exemplo sonoro 16: ‘São João Xaxado’, trecho do “cochilo” [Execução: João Omar, 2015].
17. Exemplo sonoro 17: ‘Sete cantigas para voar’. Composição e execução de Vital Farias  
[MELLO et. al., 1984b – lado A, faixa 2; 10s a 31s].
18. Exemplo sonoro 18: Enquadramento métrico de ‘O violeiro’  
[MELLO, 1973 – lado A, faixa 1; de 1m15s a 1m27s].
19. Exemplo sonoro 19: Enquadramento métrico de ‘Chula no terreiro’  
[MELLO, 1979 – disco 1, lado B, faixa 1; de 1min a 1m21s].
20. Exemplo sonoro 20: Progressão harmônica de trecho da ‘Cantiga do estradar’ (comp. 41-48)  
[MELLO, 1983 – disco 1, lado A, faixa 1; de 58s a 1m10s].
21. Exemplo sonoro 21: Introdução de ‘O violeiro’, interpretação de Elba Ramalho (1980).
22. Exemplo sonoro 22: Ritmo de recitação de ‘O violeiro’, cantada por Elba Ramalho (1980).
23. Exemplo sonoro 23: Início de ‘O violeiro’, cantada por Elomar (MELLO, 1973); e por Xangai (AVELINO, 1984).
24. Exemplo sonoro 24: Refrão 1 de “O violeiro”, performance de Xangai e Morelenbaum (AVELINO, 1984).
25. Exemplo sonoro 25: Refrão 2 de “O violeiro”, performance de Xangai e Morelenbaum (AVELINO, 1984).
26. Exemplo sonoro 26: Dercio Marques – Nota aguda em ‘O violeiro’: “Cantadô de trovas e martelo”.
27. Exemplo sonoro 27: Dercio Marques – Primeiro ritornello instrumental em ‘O violeiro’.
28. Exemplo sonoro 28: Dercio Marques – Segundo ritornello instrumental em ‘O violeiro’.
29. Exemplo sonoro 29: Comparação – voz de Tiago Pinheiro e de gravações de cantigas de Martin Codax

[‘Mandad ei comigo’ e ‘Aý deus se sab ora meu amigo’, execução do Studio der Frühen Musik, direção musical de Thomas Binkley. LP Martim Codax: Canciones de Amigo; Bernart de Ventadorn: Chansons d’Amour. Köln: EMI Electrola GmbH, 1973].

30. Exemplo sonoro 30: Tiago Pinheiro e Marlui Miranda em contraponto, em ‘O violeiro’ (início em 02m36s).

31. Exemplo sonoro 31: Berimbau de boca na gravação de ‘O violeiro’, de Tiago Pinheiro (1999).

#### CAPÍTULO 4

32. Exemplo sonoro 32: ‘Cantiga de amigo’ – intermezzo com a Hornpipe, Z.T685, de Henry Purcell (1659-1695) Joao Omar, violão [fonte sonora: MELLO, 2007]. Logo após, a peça é executada por Janos Sebestyen ao cravo. Gravação de 1975. Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=PVEKZ5C1Hrs>>.

33. Exemplo sonoro 33: Diana Pequeno (1979) – ‘Cantiga de amigo’ (02m38s-02m51s).

34. Exemplo sonoro 34: Motivo melódico intermediário da ‘Cantiga de amigo’.

35. Exemplo sonoro 35: Dércio Marques – Trecho do ‘Desafio’ (Mello, 1984, lado D, 1m56s-2m35s).

36. Exemplo sonoro 36: O pedido – execuções do motivo harmônico do ritornello [MELLO, 1973; 1984].

37. Exemplo sonoro 37: Xangai e Dércio Marques – Trecho do ‘Desafio’ [MELLO, 1984, lado D, 16m45s-18m16s]

39. Exemplo sonoro 39: Exemplos de redondilha maior no CANCIONEIRO [fonte sonora: MELLO, 1983]

40. Exemplo sonoro 40: Exemplo de redondilha menor no CANCIONEIRO [fonte sonora: MELLO, 1983].

41. Exemplo sonoro 41: Trechos de ‘Gabriela’ e ‘Acalanto’ – redondilha maior em compasso ternário.

42. Exemplo sonoro 42: Introdução de flauta da ‘Tirana da pastora’ (5º canto do Auto da catingueira).

#### CAPÍTULO 5

43. Exemplo sonoro 43: Modos Eólio e Dórico em ‘Curvas do rio’.

44. Exemplo sonoro 44: Ritornello de ‘Curvas do rio’ [executado em Finale 2014]. Detalhe da terça de picardia, encontrada na música da Renascença europeia. Exemplo: ‘Flow my tears’ (John Dowland – 1563-1626). Execução: Andreas Scholl (contratenor) e Andreas Martin (alaúde). Disco: English Folksongs & Lute Songs. Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=f7vLOjzG4no>>. Acesso em 24 mar. 2016.

45. Exemplo sonoro 45: Melodia da flauta e arpejos do violão, no início de ‘Curvas do rio’ [MELLO, 1979].

46. Exemplo sonoro 46: Dércio Marques – Vocalise ‘Curvas do rio’, duas versões [MELLO, 1979; MARQUES, 1977].

47. Exemplo sonoro 47: Xangai - Vocalise em ‘Curvas do rio’ (AVELINO, 1981).

48. Exemplo sonoro 48: Dercio Marques – Notas agudas e longas em ‘Curvas do rio’ (MARQUES, 1977, 34s-45s).

49. Exemplo sonoro 49: ‘Curvas do rio’ – Extensão vocal requerida. Execução em Finale 2014.

50. Exemplo sonoro 50: Trecho de ‘Corban’ [Mello, 1982, lado D, faixa 2, 4m17s-6m23s].

51. Exemplo sonoro 51: The Doors – ‘Light my fire’. Comparar com ‘O robot’ (disco 3, faixa 11).

52. Exemplo sonoro 52: ‘Imbuzêro’ – Modos maior e mixolídio na altura de Lá.

53. Exemplo sonoro 53: Comparação – melodias de ‘Imbuzêro’ (MARQUES, 1980) e ‘Incelença pra terra que o sol matou’ (DURVAL, 1984).

54. Exemplo sonoro 54: Trecho instrumental de ‘Imbuzêro’, interpretação de Doroty Marques e Quinteto Armorial. De 01m07s a 01m18s (na transcrição, compassos 29-35).

55. Exemplo sonoro: Trecho da Fantasia I, de Luys Milán. Fonte sonora: SAVALL et. al., 1995, faixa 4.

56. Exemplo sonoro 56: Banda de Pífanos de Caruaru – ‘As espadas’ [BIANO, 1979, lado B, faixa 1]; Quinteto Armorial e Doroty Marques – ‘Imbuzêro’.

57. Exemplo sonoro 57: Motivos melódicos de “Imbuzêro”, gravação de Doroty Marques.

## DISCO 2 – GRAVAÇÃO INTEGRAL DAS PRINCIPAIS INTERPRETAÇÕES ANALISADAS

### Gravações de ‘O violeiro’

1. Elomar (1973)
2. Elba Ramalho (1980)
3. Grupo Raíces de América (1981)
4. *Xangai* (1984)
5. Dércio Marques (anos 80)
6. a. Raimundo Fagner (1979)  
b. Raimundo Fagner (1990)
7. Tiago Pinheiro e Marlui Miranda (2003)

### Gravações de ‘O pidido’

8. Elomar (1973)
9. Elba Ramalho (1981)
10. Andrea Daltro (1984)
11. *Xangai* (1984)
12. Roze (1984)
13. Teca Calazans (2003)
14. Chico Aafa (2004)
15. Luciana Monteiro de Castro (2011)

### Gravações da ‘Cantiga de amigo’

16. Elomar (1973)
17. Diana Pequeno (1979)
18. *Xangai* (1984)
19. *Xangai*, Vital Farias, Geraldo Azevedo e Elomar (1988)
20. Grupo Anima (20??)
21. Projeto Axial (2008)

### Gravações de ‘Curvas do rio’

22. Elomar (1979)
23. Dércio Marques (1977)
24. *Xangai* (1981)

### Gravações de ‘Imbuzêro’

25. Elomar e Orquestra (1981)
26. Doroty Marques (1980)
27. Jurema Paes (2014)
28. Jurema Paes (2015)

### DISCO 3 – OUTRAS GRAVAÇÕES CITADAS NO TEXTO

1. Elomar: 'O violeiro' (compacto de 1967, lado A)
2. Elomar: 'Canção da catingueira' (*idem*, lado B)
3. Joao Omar (violão): 'São João Xaxado' (CARVALHO MELLO, 2015, faixa 13)
4. Elomar e Doroty Marques: 'Parcelada' (MARQUES, 1980, faixa B3).
5. Patativa do Assaré: 'Cante lá que eu canto cá', de Patativa (SILVA, 1979, faixa A2)
6. Luiz Gonzaga: 'A triste partida', de Patativa do Assaré (GONZAGA, 1964, faixa A1)
7. Luiz Gonzaga: 'No meu pé de serra', de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (GONZAGA, 1968, faixa B6)
8. Elomar e Dércio Marques: 'Arrumação' (MELLO, 1979, faixa A4)
9. Elomar e ConSertão: 'Na estrada das areias de ouro' (MELLO *et al.*, 1982, faixa A2)
10. Elomar e ConSertão: 'Corban' (MELLO *et al.*, 1982, faixa D2)
11. Israel Silveira: 'O robot', de Elomar (compacto de 1967, lado A)
12. Jurema Paes e Zeca Baleiro: 'Chula no terreiro' (PAES, 2014, faixa 11)
13. Dércio Marques: 'O pinhão na amarração' (MARQUES, 1980, lado A)
14. Roze Durval: 'Incelença pra terra que o sol matou' (DURVAL, 1984, faixa A6)
15. Quinteto Armorial: 'Revoada', de Antônio Jose Madureira (1974, faixa A1)
16. Quinteto Armorial: 'Mourão', de Clóvis Pereira e Guerra Peixe (1974, faixa A3)
17. Quinteto Armorial: 'Lancinante', de Antônio Jose Madureira (1976, faixa A1)
18. Quinteto Armorial: 'Romance de Minervina', adaptação de Antônio J. Madureira (1974, faixa B5)
19. Quinteto Armorial: 'Excelência', de Egildo Vieira (1974, faixa B2)
20. Banda de Pífanos de Caruaru: 'As espadas', dos irmãos Bianco (1979, faixa B1)

## APÊNDICE F

### Ficha técnica das principais interpretações analisadas

| GRAVAÇÕES DE 'O VIOLEIRO'                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>1. ELOMAR<br/>(LP <b>Das barrancas do Rio Gavião</b> – Philips, 1973)<br/>Elomar, voz e violão.</p> <p>Direção de produção: Roberto Sant'anna<br/>Técnicos de gravação: Djalma – Bahia<br/>Estúdio: J. S. Gravações – Bahia</p> <p>2. ELBA RAMALHO<br/>(LP <b>Capim do vale</b> – CBS, 1980)<br/>Elba Ramalho, voz.<br/>Zé Menezes, violão e viola de 10 cordas.<br/>Joca Costa, viola de 12 cordas.</p> <p>Direção artística: Adalberto Ribeiro e Mauro Motta.<br/>Produção: Mauro Motta.<br/>Assistente de produção: Bebeth Holmes e Elba.<br/>Estúdios: Transamérica e Hawai (16 canais).<br/>Técnicos de gravação: Aníbal Félix e Waldir Pinheiro (Transamérica); Carlinhos e Deraldo (Hawai).<br/>Auxiliares de gravação: Jorge e Marco Aurélio (Transamérica); Índio e Peninha (Hawai).<br/>Mixagem: Deraldo.</p> <p>3. GRUPO RAÍCES DE AMÉRICA<br/>(LP <b>Fruto do suor</b> – Estúdio Eldorado, 1981)<br/>Mariana Avena, solo vocal.</p> <p>Coordenação artística: Aluizio Falcão.<br/>Produção: Enrique Bergen.<br/>Direção de Estúdio: Sidney Morais.<br/>Técnico de gravação e mixagem: Flávio Barreira.</p> <p>5. DÉRCIO MARQUES<br/>(Casa do Folclore de Uberaba, anos 80)<br/>Dércio Marques, voz e violão.<br/>Gravação do acervo de Gilberto de Andrade Rezende.<br/>Fonte: &lt;<a href="https://goo.gl/COFioo">https://goo.gl/COFioo</a>&gt;.</p> | <p>4. XANGAI<br/>(LP <b>Mutirão da vida</b> – Kuarup Discos, 1984)<br/>Xangai, voz e violão.<br/>Jaques Morelenbaum, violoncelo.</p> <p>Produção executiva, montagem, direção geral: Mário de Aratana.<br/>Direção musical: Jaques Morelenbaum.<br/>Arranjos: Xangai e Banda Cumeno cum Cuentro.<br/>Assistência artística: Janine Houard.<br/>Assistência de produção, arregimentação: Grace Elizabeth.<br/>Gravado e mixado no estúdio Porão em junho e set. de 1984, por Filipe Cavalieri.<br/>Corte do Acetato: Américo M. Pinto.</p> <p>6a e 6b. RAIMUNDO FAGNER<br/>(Documentário <b>Raimundo Fagner</b>, 1978)<br/>(Programa <b>Ensaio</b>, 1990)<br/>Raimundo Fagner, voz e violão.<br/>1978. Direção: Sérgio Santos. Rio de Janeiro: Cinefor.<br/>Disponível em: &lt;<a href="http://goo.gl/v2nJ53">http://goo.gl/v2nJ53</a>&gt;.<br/>1990. Direção: Fernando Faro. São Paulo: TV Cultura.</p> <p>7. TIAGO PINHEIRO E MARLUI MIRANDA<br/>(1999)<br/>Tiago Pinheiro e Marlui Miranda, vozes.<br/>Jardel Caetano, violão.<br/>Célio Barros, contrabaixo – violão com arco e voz.<br/>Renato Martins, vaso e violão percutido.<br/>Valquíria Roza, berimbau de boca.</p> <p>Gravação: julho de 1999 no Estúdio PMC, por Célio Barros.<br/>Mixagem e masterização: Groove Digital Studio, Artur Tomi Terahata, Luiz Fernando Silva e Tiago Pinheiro.<br/>Produção executiva: Cristina Amaral.<br/>Produção musical e direção geral: Tiago Pinheiro.<br/>Produção fonográfica: Dabliú Discos.</p> |

| GRAVAÇÕES DE 'O PIDIDO'                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>1. ELOMAR<br/>(LP <b>Das barrancas do Rio Gavião</b> – Philips, 1973)<br/>Elomar, voz e violão.</p> <p>Direção de produção: Roberto Sant'anna<br/>Técnicos de gravação: Djalma – Bahia<br/>Estúdio: J. S. Gravações – Bahia</p> <p>2. ELBA RAMALHO<br/>(LP <b>Elba</b> – CBS, 1981)<br/>Elba, voz.<br/>Vital Farias, violão.<br/>Joca Costa, viola.<br/>Direção de produção: Mauro Motta.<br/>Assistente da produção artística: Bia.<br/>Técnico de gravação e mixagem: Luiz Paulo.<br/>Montagem: Eugenio.<br/>Gravado nos estúdios: SIGLA, em 24 canais, Rio de Janeiro.</p> <p>3. ANDREA DALTRO<br/>(LP <b>Auto da Catingueira</b> – Rio do Gavião, 1984)<br/>Andrea Daltro, voz.<br/>Jaques Morelenbaum, violoncelo.</p> <p>Coord. de estúdio: Jaques Morelenbaum.<br/>Direção de estúdio: Todos.<br/>Manutenção da Casa dos Carneiros: Badega, Zenilto, Tinga, Josué, Mané Lagoa Preta, Ivanildo.<br/>Técnico de gravação: Alcivando Luz.<br/>Assistente de gravação: João de Oliveira.<br/>Edição: Alcivando e Elomar.<br/>Limpeza e nível da fita matriz: Gunter e Ricardo Daloia (RCA)<br/>"Gravado em Nágara de 2 canais, mixagem direta, sem Plei-Beque, usando pilhas no gravador e baterias 12 volts na mesa, nos estúdios da sala-de-visitas da Casa dos Carneiros, Gameleira – munic. Vitória da Conquista – BA, no Minguante da Lua de Junho de 1983" (texto do encarte do disco).</p> <p>7. CHICO AAFA<br/>(CD <b>Cantada do sertanez de Elomar</b> – VGC Produções, 2004)<br/>Chico Aafa, voz.<br/>Felipe Valoz, violão.</p> | <p>4. XANGAI<br/>(LP <b>Mutirão da vida</b> – Kuarup Discos, 1984)<br/>Xangai, voz e violão.<br/>Jaques Morelenbaum, violoncelo.</p> <p>Produção executiva, montagem, direção geral: Mário de Aratanha.<br/>Direção musical: Jaques Morelenbaum.<br/>Arranjos: Xangai e Banda Cumeno cum Cuentro.<br/>Assistência artística: Janine Houard.<br/>Assistência de produção, arregimentação: Grace Elizabeth.<br/>Gravado e mixado no estúdio Porão em junho e set. de 1984, por Filipe Cavaliere.<br/>Corte do Acetato: Américo M. Pinto.</p> <p>5. ROZE DURVAL<br/>(LP <b>Roze</b> – Independente, 1984)<br/>Roze, voz.<br/>Elomar, violão.<br/>Djalma Corrêa, percussão.<br/>Músico desconhecido, acordeom.</p> <p>Concepção, direção artística, direção de Produção: Roze.<br/>Assistente de produção: Rômulo Portela.<br/>Direção de estúdio: Rangel.<br/>Técnicos: Nestor Madrid – Jarbas.<br/>Gravado no Studio WR, 8 canais. Salvador, maio de 1981.<br/>Mixagem (Aphex): Djalma Corrêa, Rangel, março de 1982.</p> <p>6. TECA CALAZANS<br/>(CD <b>Teca Calazans e Heraldo do Monte</b> – Kuarup Discos, 2003)<br/>Teca Calazans, voz.<br/>Heraldo do Monte, viola de 10 cordas.</p> <p>Produzido por Teca Calazans e Mario de Aratanha.<br/>Projeto Artístico de Teca Calazans.<br/>Arranjos e direção musical de Heraldo do Monte.<br/>Gravado, mixado e masterizado por Sérgio Lima Netto, entre agosto de 2002 e fevereiro de 2003, no estúdio On-Axis, Araras – RJ.</p> |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>8. LUCIANA MONTEIRO DE CASTRO<br/>(DVD <b>Auto da Cantigueira</b> – Fundação Casa dos Carneiros, 2011)</p> <p>Ficha técnica resumida.<br/>Realização do espetáculo: Duo Informação e Cultura, Cineviola Filmes.<br/>Direção geral do Projeto: Elomar F. Mello.<br/>Direção Geraldo espetáculo: João das Neves.<br/>Direção musical: João Omar.<br/>Coordenação geral: Marcela Bertelli.<br/>Direção de produção: Jeanne Duarte e Mario de Aratanha.<br/>Produção musical: Letícia Bertelli.<br/>Preparação fonética dos cantores: <i>Xangai</i>.<br/>Direção do DVD: Mario de Arataha e Marcos Malafaia.<br/>Direção de produção: Jeanne Duarte e Cineviola Filmes.<br/>Edição: Mario de Aratanha e Pablo French.<br/>Gravação e mixagem de áudio: Studio Araras, Sérgio Lima Netto e Simone Lima Netto.<br/>Assistente de direção: Pablo French.</p> | <p><b>GRAVAÇÕES DE ‘CURVAS DO RIO’</b></p> <p>1. ELOMAR<br/>(LP <b>Na quadrada...</b> – Rio do Gavião, 1979)<br/>Elomar, voz e violão.<br/>Elena Rodrigues, flauta.<br/>Dércio Marques, viola e vocalise.</p> <p>Gravação: Alcivando Luz e João Américo.<br/>Mixagem: Alcivando Luz.<br/>Corte e montagem: Zorro.<br/>Direção: Carlos Pitta e Dércio Marques.<br/>Produção e Agrav: Antonio Carlos Limongi.<br/>Estúdio: Seminário de Música da Universidade Federal da Bahia.</p> <p>2. DÉRCIO MARQUES<br/>(LP <b>Terra, vento, caminho</b> – Marcus Pereira, 1977)<br/>Dércio, voz e violão.<br/>Flauta doce: Sérgio Lima Gonçalves (Mamão).</p> <p>Produção: Discos Marcus Pereira.<br/>Direção artística: Marcus Vinicius.<br/>Corte: Jorge Emilio Isaac.<br/>Direção de estúdio: José Krueel Gomes.<br/>Direção musical: Dércio Marques e José K. Gomes.<br/>Técnico de som e mixagem: Orlando Ribeiro.<br/>Estúdio: Gravodisc.</p> <p>3. <i>XANGAI</i><br/>(LP <b>Qué qui tu tem canário</b> – Estúdio de Invenções, 1981)<br/><i>Xangai</i>, voz e violão.<br/>Jaques Morelenbaum, violoncelo.</p> <p>Produtor: Waldemar Gertner.<br/>Assistente de produção: Jatobá.<br/>Direção de estúdio: Djalma Corrêa.<br/>Assistente de direção: <i>Xangai</i>.<br/>Técnico de gravação: Loureiro.<br/>Auxiliares de estúdio: Laci, Mauro, Willians, Billy e Magro.<br/>Mixagem com Aphex: Djalma Corrêa, <i>Xangai</i> e Loureiro.<br/>Gravado entre 19 de outubro e 19 de novembro de 1981.<br/>Estúdio: B e C da Transamérica, 16 canais. Rio de Janeiro.<br/>Corte: Gunter.<br/>Prensagem: RCA São Paulo.</p> |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

| GRAVAÇÕES DA 'CANTIGA DE AMIGO'                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>1. ELOMAR<br/>(LP <b>Das barrancas do Rio Gavião</b> – Philips, 1973)<br/>Elomar, voz e violão.</p> <p>Direção de produção: Roberto Sant'anna<br/>Técnicos de gravação: Djalma – Bahia<br/>Estúdio: J. S. Gravações – Bahia</p> <p>2. DIANA PEQUENO<br/>(LP <b>Eterno como areia</b> – RCA, 1979)<br/>Diana Pequeno, voz.<br/>Arranjo: Carlos Catuípe.<br/>Acordeom: Oswaldinho.<br/>Flauta: Chiquinho Brandão.<br/>Baixo: Cláudio Bertrami.<br/>Violão e vocalise: Dércio Marques.</p> <p>Diretor de coordenação artística e repertório nacional<br/>São Paulo: Osmar Zan.<br/>Coordenação artística e direção de estúdio: Dércio Marques.<br/>Arregimentação: Grimaldi D. Gomes.<br/>Técnicos de som: Claudio Coev, Edgardo Alberto Rapetti, Pedro Fontanari Filho, Reinaldo Cesar de Souza, Stelio Carlini e Walter Lima.<br/>Mixagem: Edgardo Alberto Rapetti e Dércio Marques.<br/>Supervisão de áudio: Gunther J. Kibelkstis.<br/>Gravação e mixagem: Estúdios da RCA, São Paulo.</p> <p>2. XANGAI<br/>(LP <b>Cantoria</b> – Kuarup Discos, 1984)<br/><i>Xangai</i>, voz.<br/>Vital Farias, Geraldo Azevedo e Elomar, violões.</p> <p>Produção fonográfica: Kuarup Produções.<br/>Produção executiva e direção geral: Mario de Aratanha.<br/>Engenheiro de gravação e mixagem: Filipe Cavalieri.<br/>Edição: Mario de Aratanha e Filipe Cavalieri.<br/>Idealização do espetáculo original: Antonio C. Limongi.<br/>Assistência da direção: Janine Houard.<br/>Assistência da produção: Grace Elizabeth.<br/>Assessoria musical: Turibio Santos.<br/>Corte: Ivan Lisnik.</p> | <p>3. XANGAI, VITAL FARIAS, GERALDO AZEVEDO E ELOMAR<br/>(LP Cantoria 2 – Kuarup Discos, 1988)<br/><i>Xangai</i>, Vital Farias, Geraldo Azevedo e Elomar, vozes e violões.</p> <p>Produzido por Mário de Aratanha e Janine Houard.<br/>Produção fonográfica: Kuarup Discos.<br/>Idealização do espetáculo original: Antonio C. Limongi.<br/>Engenheiro de gravação: Filipe Cavalieri.<br/>Masterização: Carlos de Andrade e Mario Leco Possolo.<br/>Edição e montagem: Mario de Aratanha.</p> <p>4. GRUPO ANIMA<br/>(Programa Mosaicos: a arte de Elomar – TV Cultura)<br/>Isa Taube, voz e caixa de folia.<br/>Valeria Bittar, flauta doce.<br/>Luiz Fiaminghi, rabeca.<br/>Ricardo Matsuda, viola caipira.<br/>Patricia Gatti, cravo.<br/>Dalga Larrondo, percussão.</p> <p>5. PROJETO AXIAL<br/>(CD Senóide – Independente, 2008)<br/>Sandra Ximenez, voz.<br/>Leonardo Muniz Corrêa, clarinete.<br/>Felipe Julián, teclados e efeitos.</p> <p>Produzido por Felipe Julián.<br/>Masterizado por Felipe Julián e André Magalhães.<br/>Programação visual por Edu Marin Kessedjian e Daniel Trench.<br/>gravado e mixado em 2007/2008.</p> |

| GRAVAÇÕES DE 'IMBUZÊRO'                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>1. ELOMAR E ORQUESTRA SINFÔNICA DA BAHIA<br/>(Lindembergue Cardoso)<br/>(LP <b>Fantasia leiga para um rio seco</b> – Rio do Gavião, 1981)</p> <p>Direção de produção: Carlos Pitta.<br/>Assistentes de produção: Antonio Carlos Limongi, Cardan Dantas.<br/>Coordenação da orquestra: Georgina Pinheiro de Lemos.<br/>Técnicos de gravação: Alcivando Luz e João Américo.<br/>Remixagem e montagem das fitas: Zorro.<br/>Coordenação de produção em São Paulo: Geraldo Vieira.<br/>Gravação: Auditório do Centro de Convenções da Bahia. Salvador, dezembro de 1980.</p> <p>2. DOROTY MARQUES E QUINTETO ARMORIAL<br/>(LP <b>Erva cidreira</b> – Marcus Pereira, 1980)<br/>Arranjo de Antonio José Madureira.<br/>Doroty Marques, voz.<br/>Fernando Farias e Fernando T. Barbosa, flautas.<br/>Antonio Carlos Nóbrega, violino.<br/>Antonio José Madureira, viola nordestina.<br/>Edilson Eulálio, violão.</p> <p>Produção: Discos Marcus Pereira.<br/>Direção artística: Marcus Vinícius.<br/>Coordenação de produção: Doroty e Dércio Marques.<br/>Estúdio: Spalla Gravações (SP).<br/>Técnicos: Sérgio Jovine e Ronaldo Galvão.<br/>Gravado em julho-agosto-setembro de 1980.</p> | <p>3. JUREMA PAES<br/>(CD <b>Mestiça</b> – Saravá Discos, 2014)<br/>Arranjo de Lenna Bahule.<br/>Jurema, voz.<br/>Lenna Bahule, percussão corporal e coro.<br/>Chico César e Tiganá Santana, participações especiais.</p> <p>Direção artística: Marcos Vaz.<br/>Produzido por Marcos Vaz e coproduzido por Cássio Calazans.<br/>Produção executiva: Jurema Paes.<br/>Preparação vocal: Wagner Barbosa.<br/>Edição vocal de todas as faixas:<br/>callazanstudio@me.com<br/>Gravado entre junho e agosto de 2013, em São Paulo no Submarino Estúdio, Estúdio Parede e Meia, Estúdio Plug In, Estúdio de Chico e Mk Studio.<br/>Engenheiros de som: Otávio Carvalho, Ingo André, Rovilson Pascoal e Ricardo Camera.<br/>Mixagem no The Ends Studio (Lund/Suécia) por Mikael Gomilsek e Marcos Vaz em setembro de 2013.<br/>Masterizado em Black Saloon (London/UK) por Mandy Parnell.</p> <p>4. JUREMA PAES<br/>(Programa <b>Ensaio</b> – TV Cultura, 2015)<br/>Jurema, voz.<br/>Lenna Bahule, percussão corporal e coro.</p> <p>Direção do programa: Fernando Faro.</p> |

# ANEXOS

|         |                                                                                                                                             |     |
|---------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| ANEXO A | - ELOMAR, das barrancas do Rio Gavião para São Paulo. <b>O Estado de São Paulo</b> , 21 set. 1979, p. 16.                                   | 163 |
| ANEXO B | - MARTINS, Eugênio de Lima. Elomar Figueira, Um canto de 800 anos enraizado no Nordeste. Revista <b>Música</b> . Ed. Imprima, jan. 1980.    | 164 |
| ANEXO C | - VELOSO, Caetano. Dinheiro, não. Jornal <b>A Tarde</b> , Salvador, 9 out. 2011, Caderno B, p. 6.                                           | 165 |
| ANEXO D | - MOURA, Gilson. O Menestrel da Caatinga. Jornal <b>Fifó</b> , Vitória da Conquista, ano 1, n. 0, 11 out. 1977a, p. 4.                      | 166 |
| ANEXO E | - MOURA, Gilson. Um bom espetáculo para um excelente público. Jornal <b>Fifó</b> , Vitória da Conquista, ano 1, n. 10, 27 dez. 1977b, p. 3. | 167 |
| ANEXO F | - IACocca, Angelo. Dercio Marques: o canto forte de um trovador. Revista <b>Música</b> . Ed. Imprima, jun. 1980.                            | 168 |
| ANEXO G | - MOREIRA, Marília. Diana Pequeno: o sabor da terra brasileira. Revista <b>Música</b> . Ed. Imprima, ago. 1979.                             | 169 |
| ANEXO H | - El guitarrero / O violeiro.                                                                                                               | 170 |



Foto Mário M. Leite



Elomar Figueira, o canto medieval em plena caatinga. Temas de amor e fantasia, em dois discos

## Elomar, das barrancas do rio Gavião para São Paulo

Com exceção de um número reduzido de admiradores, seu nome e sua arte ainda são desconhecidos do grande público. Apesar de ignorado por muitos, seu trabalho é constantemente elogiado pelos críticos e seu talento destacado por poucos que tiveram a oportunidade de conhecê-lo. Uma de suas músicas já foi trilha sonora da novela "Gabriela" e outras gravadas por diferentes intérpretes. Ele é Elomar Figueira Mello, arquiteto, criador de bodes às margens do rio Gavião, no interior do sertão baiano, e compositor de músicas intensamente marcadas por influência das cantigas medievais. Vindo de Belém do Pará onde encerrou na semana passada suas apresentações no Projeto Pixinguinha, ao lado de Shangay e João de Aquino, ele está em São Paulo para apenas duas apresentações, hoje e amanhã, às 21 horas, no Teatro São Pedro (rua Albuquerque Lima, 171). *Inclenças e Cantigas de Amor* é nome do espetáculo, em que pretende mostrar o canto de sua terra e a universalidade de seus versos. Para isto será assessorado pelos amigos músicos Dercio e Dorothy Marques, Diana Pequeno e Shangay.

Embora não considere a televisão o melhor meio para mostrar o seu trabalho — "fica meio compulsório, meio forçado" —, Elomar já aceitou gravar um tape para o "Fantástico" e permitiu que algumas cenas de suas apresentações neste fim de semana sejam transmitidas pela TV Cultura, no programa "Ponto de Encontro", acertado pela Secretaria de Cultura do Estado, a realizadora do espetáculo. Durante esta semana em São Paulo, o compositor concedeu várias entrevistas, reviu os amigos proprietários do restaurante "Fulô de Laranjeira", onde preparou um *pirão de jabá* (típico prato catingueiro), e entre outros compromissos, fez uma apresentação num presídio feminino da capital, o que o deixou muito honrado: "Aceitei este convite porque antes de qualquer coisa sou cristão. Visitar os presos foi um dos ensinamentos de Cristo e esta minha apresentação é uma das formas de mostrar meu amor ao próximo".

Alguns o chamam de "trovador místico" — "Deus está em mim, por conseguinte em todos os meus atos" —, outros de "cronista da caatinga", "príncipe da caatinga" e até mesmo de

"paladino catingueiro". Títulos que o deixaram um tanto lisonjeado. Mas Elomar parece não ter gostado mesmo é de um apelido dado "por uma jornalista mal-informada que disse que eu pareço mais um daqueles cangaceiros existencialistas idealizado por Glauber Rocha do que um verdadeiro sertanejo". Ou seja, "jagunço existencialista". Ele explica: "Pelo simples fato de eu usar neste frio o capa colonial e o chapéu de couro tradicionalmente usado por todos em minha terra. Não sabe o dito cujo que em qualquer lugar em Vitória da Conquista se vende essas capas, muito usado pelo homem do campo. O homem urbano usa capote importado".

Entre os bodes, carneiros e jumentos, Elomar compõe suas músicas (muitas delas fazem parte do "Auto da Catingueira", verdadeira ópera sertaneja), faz seu "cantori", canta as coisas de sua terra e de seu povo. Influenciado pelos violeiros e cantadores de sua infância e pelos ibéricos medievais clássicos e contemporâneos, como Gaspar Sanz, Granados e Albeniz, e retirando alguns elementos dos romances de cavalaria e das obras de Camilo Castelo Branco, Alexandre Herculano e Alexandre Dumas, o "menestrel das caatingas" guarda em sua obra, como ele mesmo admite, um conteúdo baseado em temas medievais: "Isto porque a caatinga em si vive ainda em plena Idade Média. Os padrões éticos da caatinga ainda são medievais. Apesar de toda a interferência de outras culturas, que fazem com que a juventude catingueira dance a catingoteque."

Este mundo da caatinga, com seus personagens e lendas, acabou sendo transposto para o disco. Primeiro em 1972, com o LP da Philips "Elomar... das barrancas do rio Gavião" (esgotado), e depois em 79, num álbum duplo, produção independente, "Na Quadrada das Águas Perdidas", encontrada apenas em livrarias e lojas de artesanato. A gravação aconteceu em Salvador, onde foi "para uma cantoria ligeira de fim de ano, e sem que eu desse por fé, um bando de amigos já tinha armado a arapuca. Foi só puxar o cipó e de repente me vi enredado na trama de fios do estúdio do Seminário de Música da Universidade da Bahia." Este disco estará à venda no show de hoje e amanhã no Teatro São Pedro, a 500 cruzeiros.



# Elomar, um canto de 800 anos enraizado no nordeste

Eugênio de Lima Martins

**E**lomar Figueira, um exemplo clássico do Sertanejo Nordestino.

Uma figura estranhíssima, Elomar, que contém em si, além do chão-sertão, toda a raiz do que Cussy de Oliveira e a Orquestra Armorial e seu patrono Ariano Suassuna denomina de Movimento Armorial, no que se refere especificamente à música. Elomar traz o cavaleiro e menestrel e outros elementos do cantochão medieval que se espalhou pelos brasis adentro nos chãos das caatingas nas fases do Império Colonial e hoje reinterpreta sem perder os vínculos históricos, porém com uma expressão sensivelmente americana.

## Arte: Forma e Conteúdo.

Forma não é técnica. Conteúdo não é assunto abstrato. A Arte é uma categoria filosófica, um momento isolado "ou distinto", do espírito. Assim retrata Elomar o espaço onde vive, dando uma junção de forma e conteúdo em seu trabalho.

Quando de sua última apresentação na capital paulista, quando superlotou o Teatro São Pedro, no que foi necessário fazer um espetáculo extra, Elomar foi visto como um tipo alienado. Milhares de espectadores, apesar de terem gostado de seu trabalho, saíram do Teatro São Pedro um tanto decepcionados. Talvez o público quisesse uma cantoria reivindicatória. Mas encontrou em todo o trabalho de Elomar só uma estrofe que diz: "O que juntei foi pra ladrão".

Nesta sua apresentação na capital paulista ficou provado que a estética desengajada, traz do espírito uma beleza que reforça as vibrações num tom místico, irracional. Elomar aproveitou para lançar o seu novo elepê "Na Quadrada das Águas Perdidas", e cantou várias músicas dele durante o show, que participaram Dércio Marques, Diana Pequeno, Doroty Marques, Saulo, Grupo Maria Déa, Paulinho Moraes e Xangay

Elomar que diz não gostar de sucesso, fez um especial para a TV Cultura de São Paulo, além de vários depoimentos para emissoras de tevê da capital paulista, entre elas a TV Globo. Fez entrevista coletiva, um dia antes do show. No decorrer do show só recebeu repórteres da TV Globo. O homem que não gosta de sucesso falou ao público que não voltaria nunca mais a São Paulo, depois de seu último espetáculo.

## Elomar e Vandré.

Antes de Vandré sofrer as piores consequências, que todos já sabem, Elomar fez umas profecias ao cantor e compositor de "Pra Não Dizer Que Não Falei de Flores". Vandré iria ficar na pior. Isto nos tempos dos festivais da TV Record. O resto da história já se tornou de domínio público e Vandré hoje é um mito na música popular.

O cantar de Elomar jamais seria panfletário, pois não atingiu o século das luzes. E ele não aceitaria fazer reivindicações, como os compositores ditó de esquerda. Mas em compensação todos podem observar a dedicatória, no encarte do seu elepê feita a intérpretes e compositores de libertação: Athaulpa Yupanqui e Mercedes Sosa. O cantar de Elomar continua na Idade Média.

Sem reivindicar melhorias para o seu lugar, em suas canções, Elomar divide o seu tempo entre a música, a fazenda e a arquitetura. Das caatingas só saiu de lá duas vezes, para mostrar o seu trabalho. Como arquiteto projetou o Carrascão, a vista panorâmica de Vitória da Conquista; no mesmo sertão baiano projetou também um parque agropecuário, em cuja construção só utilizou os materiais das caatingas como o cipó de aroeira, que substitui o concreto. São obras executadas pelo governo baiano para o qual sua esposa trabalha como assessora do secretário regional do Fisco, em Vitória da Conquista.

Segundo o responsável pela parte financeira, no tocante a música de Elo-

mar, Geraldo Vieira (amigo de infância do cantor), o compositor possui duas fazendas; numa delas produz queijo que é vendido a diversos amigos, sob encomenda, e se quisesse obter lucros com isto serviria para vários restaurantes macrobióticos de São Paulo e do Rio de Janeiro.

O primeiro elepê de Elomar surgiu em 1972 do qual uma música, "Retirada", foi utilizada como trilha sonora na novela Gabriela.

Num depoimento que prestou ao Museu de Imagem do Som, no mês de setembro, o cantor relatou que possui bons intérpretes de suas músicas: um deles é Saulo Pinto, fundador da Casa de Cultura Fulô da Laranjeira, em São Paulo, capital, de onde partiu uma grande divulgação da obra de Elomar, desde 1976

O segundo elepê de Elomar foi pago com dinheiro dele mesmo. O terceiro, que agora está em algumas livrarias e lojas de discos, só foram prensadas apenas duas mil cópias, parcialmente esgotadas. "Na Quadrada das Águas Perdidas" é a fonte inesgotável e límpida das águas do Rio Gavião, que o mestre das cabras (o modelo que o Henfil usou para criar o bode Orellana, pois Elomar cria cabras e bodes), bebeu e pôde ensinar que o Homem é terra que anda. Elomar é pó de caatinga. Um pó de 800 anos de cantigas medievais, tiradas de bem-querer enraizada no nordeste em meio à pilhagem cigana e dos bravos índios mongóis. Como descreveu Dércio Marques: "Ele sabe dos segredos da terra e sempre chega nas barrancas a tempo de atravessar o rio, aí, então chove. E as essências do mato são incesos. Elomar canta. E o tempo nos leva ao que seria a antiga república 'guaranítica' dos sonhos de Sapé Tiaraju da estrela na testa, dos pastoreios, mais sul os cânticos das velhas milongas argentinas, uruguaias e brasileiras, contrabandeando a fronteira no sopro de um improviso".

# BRASIL

Editor-coordenador  
Flávio Oliveira

brasil@grupopos.com.br

## Dinheiro, não



**Caetano Veloso**

Cantor e compositor

Nunca fiz um anúncio de produto comercial. Acho que comecei essa restrição justamente por causa do tropicalismo. Como as canções se aproximavam do jingle — e nomes de marcas, celebrações e instituições apareciam com muita frequência nas letras — meu sentimento anti-comercial se hipertrofiou. Era uma espécie de defesa instintiva e também de compensação. Curiosamente, foi em 1967 que aprendi a gostar de ver, ler ou ouvir anúncios.

Eles vieram junto com o rock e Hollywood. Botei a palavra "lanchonete" em "Baby" porque eu a detestava. Parecia-me que, cantando-a, realizava um ato de purificação. Sempre odiei compras. Vencendo a timidez diante de balconistas, aprendi a comprar, com algum prazer, livros, discos e cigarros. Nada mais.

Bem, minha única despesa durante os primeiros 17 anos de minha vida eram bilhetes de cinema. No começo uma entrada custava 400 réis (40 centavos de cruzeiro), minha mãe me dava uma moeda de 500 réis e o bilheteiro me dava um tostão (dez centavos) de troco, que eu guardava até completar 40 centavos, com os quais ia ao cinema sem pedir dinheiro a minha mãe.

Roupas sempre foram compradas por ela e, depois, por minhas mulheres, sem que eu sequer visse o ato. Hoje meu filho Moreno discorda de mim, por eu achar bonito ver os supermercados com todas aquelas latas coloridas enfileiradas: ele tem um horror inocente, igual ao que eu próprio tinha quando era garoto, a toda essa exibição vulgar de produtos e nem quer aprender a poesia possível disso. Aliás, eu próprio, vendo aquele filme de Kathryn Bigelow sobre a Guerra do Iraque, aquele que tem um título um tanto enigmático em inglês, "The Hurt Locker" (e um muito feio em português, "Guerra ao terror"), senti a violência cultural dessas prateleiras de supervendas.

Nesse filme poderoso, a imagem esmagadora do in-

terior de um supermercado americano surge para mostrar o tédio que sente, em dias de paz, um rapaz "viciado em guerra". Mas a crítica profunda, angustiada, quase desesperada do mundo do consumo se impõe (independentemente da intenção consciente da diretora) como força estética dominante. A guerra dos americanos no país árabe pode ser sentida, por alguns segundos, como uma abominação absoluta. As latas de Campbell's de Warhol são lembradas ali, mas como mais um verniz sobre o brilho da podridão.

Sou anticonsumista. Sempre fui. E ainda me surpreendo. Quando Kassab retirou os anúncios grandes das ruas de Sampa, me lembrei de um texto de Millôr Fernandes que eu adoro, em que ele diz odiar compras mas adorar vitrines e letreiros, fotos e imagens ligadas ao mundo das vendas. Li, na altura da decisão de Kassab, um artigo de Contardo Calligaris em que ele dizia temer o que eu também temia: que São Paulo fosse virar uma Berlim Oriental antes da queda do Muro — árida, sem cores, de uma austeridade triste. Mas eis que os anúncios gigantes foram tirados e São Paulo ficou mais bonita. De modo que já aprendi que esse barulho visual dos vendilhões não deixaria saudades incuráveis.

Gosto mais da cena do Cristo defendendo a adúltera (e os que desrespeitam o shabat — "a lei foi feita para o homem, não homem para a lei; a palavra mata mas o espírito vivifica") do que da cena da expulsão dos vendilhões do templo. Mas não desprezo esta última.

**O verso "Não me amarra dinheiro, não", que abre "Beleza pura", se inspirou numa canção que amei desde a primeira vez que ouvi**

Posso estar aprendendo a gostar de Los Angeles e da Barra da Tijuca, mas minha reação à transformação não cuidada da cidade da Bahia é igual à de Stefan Zweig quando, apaixonado pelo Centro do Rio, viu o nascimento de Copacabana como uma ameaça de desvirtuar o sentido profundo da poesia da cidade. Posso imaginar um futuro em que minha rejeição do esquema estradas+megashopping-malls pareça estranha. Mas, por agora, só vejo o mau gosto arizonizante e os engarrafamentos.

Que diabo de liberal sou eu? O verso "Não me amarra dinheiro, não", que abre "Beleza pura", se inspirou numa canção que amei desde a primeira vez que ouvi. Roberto Santana me apresentou a um amigo seu que cantava uma cantiga deslumbrante: "Apois pro cantador e violeiro/Só há três coisas nesse mundo vão:/Amor, viola, alforria e nunca dinheiro/Viola, alforria, amor. Dinheiro, não." Sempre quis crer que foi do próprio Elomar, genial autor da canção, que a ouvi pela primeira vez. Mas Santana, que já gosta de pôr em dúvida minha memória, mesmo em coisas de que tenho certeza, aqui teria muita chance de me desmentir com razão. A frase de "Beleza pura" abre o show que faço com Maria Gadú. Fico feliz e orgulhoso. Meu sonho seria cantar, num próximo show, "Violeiro" (é este o título da canção de Elomar) com a banda Cê, mas não me conformo de não atingir o grave da palavra "cantador", que na voz do autor soa simplesmente divina. Acho que não vale a pena mudar de tom: tem que ser aquele som da voz de Elomar no grave.

O que importa é que cada repetição do refrão de "Beleza pura" possa trazer ao pensamento do ouvinte o conteúdo de Elomar. Sentar-me-ia com ele na Praça da Liberdade, entre os indignados que protestam contra Wall Street. Sou um liberal assim: no tempo de Reagan e Thatcher eu disse em entrevista que a direita, que sempre acusava os marxistas de economicismo, estava mais economicista do que Marx e que eu pensava em São Francisco de Assis. Antes de Toni Negri. Mas acho que em clima diferente do dele. E não gosto de Zizek nem de Badiou.

O caracará agita, no espaço, suas asas vagarosamente como uma filmagem em câmara lenta. O céu tem um tom azul claro que se vai matizando para um amarelo cada vez mais escuro ao se aproximar do horizonte. O vento, preguiçoso e nada ruidoso, agita lenta e suavemente um sem número de garranchos, armações esqueléticas de alguns arbustos esturricados pelo sol inclemente do sertão.

Chapéu de aba caída, cigarro de palha na boca, sentado sobre um velho tronco de árvore — cerne de uma aroeira, único remanescente da floresta que ali existiu — ele dedilha sua viola, acompanhando com o olhar o vôo do caracará. Entre uma e outra tragada, o violeiro, "*Menestrel das Caatingas*" nas palavras de Luiz Gonzaga, perscruta o infinito, buscando a origem da beleza, do mistério e de todo fascínio dessa região tão áspera, agreste e, muitas vezes, tão cruel.

— Não, não está longe — dizia de si para si mesmo — está aqui; está em tudo que constitui esta paisagem. Está no desafio que esta terra lança ao homem: "Vamos sobreviver porque eu e você somos fortes. Conosco está o nosso grande aliado, o Rio Gavião, agora seco, exibindo o seu leito de areia e pedra, por onde há pouco serpenteava entre montes e outeiros uma torrente de água barulhenta e parda".

O violeiro pára a sua viola e

## Ó Menestrel da Caatinga



se deleita com a sonata que a natureza executa: Grilos, bem-te-vis, tico-ticos, joãos-de-barro; acompanhados pelo canto melancólico da fogo-pagou, realizam uma longa e doce sinfonia.

Estamos diante da combinação mais estranha de elementos tão diversos que se harmonizam como as notas musicais numa inspirada e bem trabalhada composição: violeiro, poeta, arquiteto e criador de bode, na paisagem poética do sertão baiano. Elomar Figueira é isto, parte integrante, inseparável mesmo, da caatinga. Sua inspiração, o tema de suas

músicas é a caatinga e o seu povo. Os conflitos, os dramas, as paixões e as vicissitudes desse mesmo povo.

Impregnada de profundo humanismo, a arte de Elomar tem suas raízes fincadas na origem da música do cantador sertanejo, o violeiro, descendente da romântica época dos trovadores:

"O castelo situa-se no alto da colina. Vigia estradas e rios e protege os casebres dos camponeses que, timidamente, se erguem nas encostas. Um cavaleiro errante hospeda-se no castelo, e, em

sua honra, se reúnem os nobres das vizinhanças. De noite — depois de livrar-se da espada — empunha ele sua lira e começa a cantar. Os homens ouvem-no com atenção porque narra fatos pelos quais passaram ou passarão um dia, de lutas e jornadas na Terra Santa, beleza de moursas, núpcias solenes em castelo real, traição e morte nas batalhas, fidelidade de amigo, misteriosas poções de feitiço e de esquecimento, duelos e perdição. As mulheres, ricamente trajadas, ouvem-no ainda mais atentamente que os próprios cavaleiros; e diante dos seus olhos se descortina um mundo estranho e inimaginável. Com a voz macia o cavaleiro errante declama: é metade poema, metade canção; às vezes são palavras; outras melodia... E quando termina, a filha do castelo dá-lhe uma flor e ele se julga ricamente premiado".

Estas são as origens da música de Elomar, crônica viva da própria vida.

A Elomar Figueira talvez falte a popularidade de um Gil e de um Caetano, mas não lhe faltam talento e o desprendimento tão próprio dos grandes artistas...

"Prá cantador e violeiro,  
só há três coisas neste mundo vão:  
Viola, alforria, amor, nunca dinheiro;  
Viola, alforria, amor, dinheiro não".

GILSON MOURA.

# Um bom espetáculo para um excelente público



Como foi amplamente divulgado, realizou-se no último dia 20 o grande espetáculo musical que reuniu na Rinha de Galo expoentes da música latino-americana, como Dércio Marques, cantor que se projeta de maneira surpreendente no cenário musical brasileiro, Elomar Figueira, o Menestrel das Caatingas, o indiscutível talento de Vitória da Conquista; Dorothy Marques, irmã de Dércio, dona de uma boa voz e uma expressão corporal extraordinária; Ricardo Morel, cantor e violonista argentino de grande valor e o excepcional violinista José Kruel Gomes. Numeroso público se fez presente na Rinha, local que, pelas suas características físicas, dá-nos a impressão de um pequeno teatro de arena, com uma acústica que, se não é da melhor qualidade, tampouco chega a sacrificar a audição mesmo nos pontos mais distantes do auditório. Tanto é assim que o espetáculo foi realizado sem serviço de amplificação sonora e não houve queixa da assistência. É evidente que se ali fosse instalado um bom serviço de som teria-

mos um show bem melhor.

"Raramente se vê um espetáculo de tamanha envergadura". "Conquista jamais viu um show como este". "Que bom saber que a América Latina se conscientiza e se integra culturalmente". Comentários assim foram ouvidos após a festa de ritmo e melodia realizada por esses artistas, que trouxeram até nós a visão de uma realidade para muitos desconhecida que é o trabalho de estudo e pesquisa das identificações culturais dos povos latino-americanos promovido por artistas, estudiosos, pesquisadores e cientistas dispersos no Novo Continente. Coube a Dércio Marques, principalmente, e a Ricardo Morel, mostrarem o que existe de expressivo e vigoroso em termos de arte espontânea, pura, sem o contágio pernicioso do consumismo avassalador que grassa em nossos dias. Elomar brindou o público com suas composições inteligentes, singelas, com sabor de linguagem do povo, transbordantes de sentimentos, crenças, costumes, atitudes e devoção do homem simples da caatinga. Elomar can-



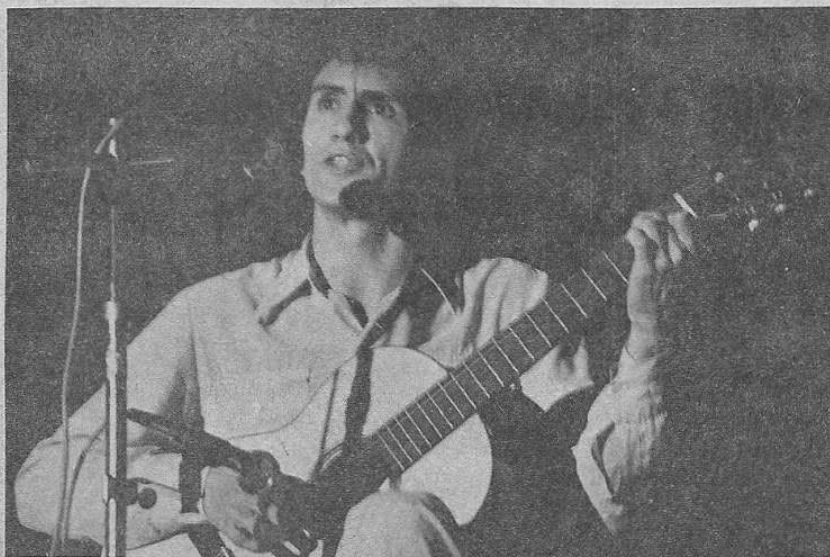
tou a convicção íntima do catingueiro oprimido por uma natureza adversa e esquecido por um sistema urbanícola e discricionário, perpetuado através da nossa história.

Sem dúvida, foi um grande espetáculo que teve também como destaque uma platéia de alto nível, identificada com todas as propostas artísticas que ali foram apresentadas, aplaudindo nas horas certas, empolgando-se nos momentos exatos, participando entusiastica-

mente das alegrias que os artistas transmitiam, comungando enfim nos sentimentos que suas músicas inspiravam. Foi, para mim, a maior demonstração de maturidade que uma platéia podia dar. Vicente Quadros, que promoveu a vinda desses artistas extraordinários, hospedando-os, inclusive, em sua própria casa, está de parabéns. Que sua iniciativa se repita para o bem da formação cultural do nosso povo.

GILSON MOURA.

# Dercio Marques: o canto forte de um trovador



*A música latino-americana de raízes, e a nossa música do agreste, tem em Dercio Marques o mais autêntico defensor e intérprete brasileiro, que em sua proposta de cantar os valores da terra sempre teve que enfrentar problemas decorrentes de um sistema corrompido por interesses comerciais. Apenas recentemente, graças a algum sintoma de bom senso (ou remorso) o mercado vem abrindo as portas para alguns mensageiros de uma corrente que procura mostrar uma realidade milenar. Daí a demora para gravar, o que ocorreu somente em 77 com o disco "Terra, Vento, Caminho" pela Marcus Pereira, e neste ano pela Copacabana, com o clássico "Canto Forte - Coro da Primavera".*

Angelo Iacocca

Mineiro, filho de um uruguaio e de uma brasileira, Dercio Marques participou ativamente de movimentos, que numa época de total indiferença, tinham como objetivo cantar os dramas populares, e percorrendo diversos países, conheceu desde a música negra peruana, até os mais tradicionais gêneros e instrumentos folclóricos, acompanhando o grande mestre do "Charango" Ernesto Cavour pelos vales bolivianos. No Chile livre, no início da década de 70, recebe influências dos criadores da "Nueva Canción Chilena", mas seria com Atahualpa Yupanqui, na Argentina, que descobriria os valores da terra, que transformados em trovas, refletiam toda a problemática do povo latino-americano, oprimido desde o descobrimento do continente.

De volta ao Brasil, Dercio encontraria em Elomar Figueira de Melo, o menestrel do agreste que vive na caatinga, a fonte que alimentaria seus conhecimentos, e os versos e a melodia do cantador marcariam profundamente sua carreira de trovador, como ele mesmo se auto-define.

"O trabalho do trovador é conseguir que as pessoas cantem junto; a única maneira delas viverem a música. A trova não se baseia em fatos cotidianos, do momento, mas fala de problemas universais que transcendem ao tempo em determinadas situações, e o trovador não se preocupa muito pela imagem, e

sim pela arte. A participação do público é fundamental para avaliar se a mensagem atingiu seus objetivos ou não, e neste ponto, entra em cena também o interesse das gravadoras, que ao lado de grandes líderes de vendagem, sustentam cantores e compositores que vendem pouco, mas que servem para rotular uma imagem, valorizando a autenticidade dos mesmos e não esquecendo de explorar seus aspectos exóticos e sua popularidade entre as minorias intelectualizadas, e às vezes politizadas.

"Geralmente o trabalho trovadoresco surge entre os povos mais explorados pelo fato de ali existir mais criatividade, baseada em problemas milenares e em pensamentos ligados aos fenômenos naturais. No Brasil esses valores nunca foram respeitados, e somente agora estão surgindo alguns defensores, mas nem sempre são reconhecidos pela crítica por suas qualidades, chegando às vezes a serem considerados apenas seguidores de um ou outro modismo. Dificilmente alguém analisa com profundidade o trabalho de Elomar, por exemplo. Eu sou considerado um seguidor de Elomar, mas também sou de Luiz Gonzaga, Atahualpa Yupanqui, Trio Marajá e outros, como também recebi influências de compositores folclóricos da Irlanda. É neste ponto que entra o papel de um trabalho trovadoresco, pois ao cantar uma música de Elomar, estou levando além a sua mensagem, a sua obra. É o

mesmo que transmitir um ensinamento para um discípulo, e este levar a coisa adiante".

## A SOLUÇÃO É RECRIAR

Para Dercio, o momento é de renovar as formas de identificação.

"É necessário recriar o que foi feito até agora, pois tudo foi importante para criar as bases. Não é mais possível cantar o que Mercedes Sosa canta, ou o que Atahualpa ensinou. É preciso atingir o povo mostrando nossa realidade. O momento está para novas identificações, pois com o declínio de alguns gêneros musicais, passou a existir espaço para o surgimento de novas propostas. O show "Raízes de América", por exemplo, foi importante não por representar algo novo, mas pelo fato de abrir campo para o surgimento de outros espetáculos do gênero, voltados para os problemas da América Latina".

Para finalizar, Dercio reafirma sua condição de trovador: "Se eu vivesse na Idade Média sairia às ruas batendo tambor, mas nos dias de hoje é preciso divulgar ao máximo a mensagem de um trabalho que vive marginalizado, e não importa que isto ocorra em teatros, nas ruas ou na televisão. O importante é ter um espaço onde é possível transmitir diversas formas de informações para um número sempre maior de ouvintes, e lançada uma mensagem, torcer por sua absorção por parte do povo".

## ANEXO G

**C**om um ano e meio de vida profissional, a cantora baiana Diana Pequeno prepara-se agora para lançar na praça o seu segundo elepe que, como o seu primeiro, mostrará um trabalho aberto, com interpenetrações de fundo político-social e com muito folclore brasileiro.

Aliás, estas são apenas algumas das características que marcam o trabalho desta menina de sorriso largo, que acima de tudo mantém os pés no chão e na cabeça propostas incrivelmente realizáveis — fator que a distingue sensivelmente do meio musical.

Quando Diana surgiu, a crítica foi conquistada num fechar de olhos. Boa voz, uma escolha perfeita de autores, tudo isso teve seu significado, mas o que balançou a cabeça de muita gente foi sua própria atitude, rotulada por um jornal de São Paulo como "uma baiana que resolve romper o cerco".

Rotular as coisas realmente é horrível, e a própria Diana detesta certos tipos de determinações. Mas, no



caso, seria impossível que ela não conquistasse ao menos este título. Afinal, chegou e aconteceu sem necessitar das tradicionais parafernalias de lançamento e conquistou seu lugar ao sol "sem trio-elétrico, candomblé ou música de Caetano e Gil".

Isso porque Diana acredita na renovação, acredita fielmente que existem centenas de compositores ótimos por aí, no anonimato, e coloca-se numa posição nem um pouco confortável — principalmente para quem está começando — de não querer ser mais uma cantora a ficar regravando músicas dos nossos "ases" da MPB.

## COQUETEL TERRA

Esse comportamento de Diana Pequeno não só deve ter assustado sua gravadora, como também colocou em xeque muitas rádios. De todo seu repertório, a maioria era música de autores "desconhecidos", ou melhor, que "comercialmente" não renderiam muito.

que a invasão de música estrangeira não é ela cantar composições de Dylan, por exemplo. "Invasão para mim é a coisa ruim, como a discoteca, um monstro fabricado para massificar as pessoas".

E para ela, o fato das discotecas terem proliferado significa apenas uma coisa — falta de opção. "Poxa, eu vi em meus shows gente que só curtia discoteca gritando 'abaixo a discoteca'. Isso significa apenas que existe uma geração sem opções. E é isso o que propomos agora, não só eu mas todos que estão surgindo, com propostas novas de trabalho, escorregando para fora do círculo vicioso.

## SEM BADALAÇÕES

Neste seu novo elepe, talvez Diana comece sua carreira de compositora. Ao lado de Dêrcio Marques, cantor, compositor e diretor artístico do primeiro elepe, Diana acha que pode fazer um trabalho bastante rico e simples. "Eu não tenho nenhuma formação musical, portanto o que faço é sem muito arranjo, coisas assim, simples. Já o Dêrcio, não. Ele é um músico. Assim, o resultado, acredito que será muito bom."

Aliás, simplicidade também tem muito a ver com este sabor terra. Ela não usa bateria, por exemplo, preferindo a percussão de outros instrumentos, como os vasos, e suas músicas apóiam-se em apenas três violas. Diana diz que não utilizou a bateria porque "ela acaba deixando os discos todos iguais". Por isso é que há tanta mistura de ritmo, justamente, para que seu recado não se prenda em barreiras musicais.

Presença fundamental neste segundo elepe será a de José Afonso e Peco Bandeira, este último, um português que vem se destacando com muito brilho no panorama musical do país, com letras de forte conteúdo social.

Além do trabalho neste seu segundo disco, Diana Pequeno pretende dar andamento a um outro, voltado a um público totalmente diferente do atual, mas sensível e emocionalmente igual às crianças. "Eu andei vendo e existem pouquíssimas coisas para elas. Eu e o Dêrcio pretendemos fazer este trabalho, a gente já está até colocando músicas em alguns poemas..."

Na verdade, Diana não quer se prender a uma, duas ou três propostas. Ela quer trilhar aquilo que for pintando, lógico, trilhar à sua maneira. Não quer ser uma artista idolatrada, com mil badalações. "Sem essa. Ser artista é um negócio muito sério. Só que tem gente que confunde, e eu parto do princípio de que se o neguinho quer ficar só na badalação, que não cante. Nós somos, acima de tudo, meros agentes culturais."

## Diana Pequeno: o sabor da terra brasileira

Marília Moreira

*Já está aumentando o número de intérpretes que relatam músicas campestres para o cidadão urbano. Diana Pequeno é uma agradável surpresa, surgida este ano, com seu primeiro disco feito com ares profissionais e com a consciência de quem sabe ser esse o caminho certo para o público acostumado a muito estrangeirismo, mas que está numa de curtir nossa terrinha*

Através de seu primeiro disco, o povo teve a oportunidade de conhecer ou "reconhecer" compositores como Elomar Figueira de Mello, segundo a própria Diana "um autêntico trovador medieval vivendo na caatinga nordestina", Fernando Lona, Pablo Milanes, Daniel Viglietti e até mesmo Bob Dylan.

Como se vê, uma mistura de origens e tradições mas que, juntas, resultam num reforçado coquetel terra. Pois é esse o sabor do trabalho de Diana, que ela faz totalmente livre de panfletagens e coisas afins.

Daí o fato de possuir o público heterogêneo que tem. Tanto pode-se ver Diana apresentando-se num programa popular como o de Raul Gil, quanto em um teatro repleto de estudantes. "Não me rotulem como uma cantora para a classe 'A', 'B', ou 'C'. Eu sou apenas o meio. Todo artista é apenas o meio e não o fim, como muitos pensam. Eu sou o vínculo entre o compositor e o povo."

Da mesma forma, Diana não se prende a regiões, não se limita em espaço algum. Para ela, música é música,



tanto aqui como do outro lado do mundo, pois em todos estes cantos, "é o homem que está trabalhando a arte".

E ela se apega às suas propostas com uma vitalidade incrível. Muitos chegaram a dizer que, como ela não se utilizou de Caetano, Gil, Chico ou Milton para se lanear, preferiu ter como plataforma Bob Dylan. Não é verdade. A música de Dylan, acredita-se, é a mais tocada por ser comercialmente boa para a maioria das rádios.

Na verdade, "Blowin' In The Wind", em versão própria de Diana, conquistou as paradas "A", "B", "C", "D" e "E". Por que, se Dylan pertence, pelo menos no Brasil, à classe intelectual? Porque fala da vida, fala das indagações do homem que tanto pode ter vivido no século passado como neste, ou como no que está para nascer. Ou como diz a própria Diana, "porque o que levou o poeta americano a escrever estes versos foi a sua condição de artista, e ele retrata situações que podem perfeitamente acontecer com o brasileiro".

Diana Pequeno insiste em dizer

## ANEXO H

EL GUITARRERO      *O GUITARREIRO*  
 (Elomar, versão de Enrique Bergen)      *(Tradução literal por Lucas Oliveira)*

|                                         |                                                    |
|-----------------------------------------|----------------------------------------------------|
| Voy a cantar en mi canto primero        | <i>Vou cantar nesta primeira cantiga</i>           |
| Cosas que son de un tiempo no lejano    | <i>Coisas de um tempo não muito distante</i>       |
| Que me hicieron errante y guitarrero    | <i>Que me fizeram errante e guitarreiro</i>        |
| Les hablo serio y no estoy inventando   | <i>Eu falo sério e não estou inventando</i>        |
| Y para usted que ahora me está oyendo   | <i>E pra você que agora está me ouvindo</i>        |
| Por el hijo de Dios mi juramento        | <i>Pelo Filho de Deus, meu juramento</i>           |
| Virgen Maria que oyes lo que digo       | <i>Virgem Maria que ouves o que eu digo</i>        |
| Si esto es mentira, me manda un castigo | <i>Se for mentira, me manda um castigo</i>         |
| <br>                                    |                                                    |
| Pues para el payador y guitarrero       | <i>Pois para o cantador e guitarreiro</i>          |
| Tres cosas hay en este mundo de hoy     | <i>Só há três coisas neste mundo de hoje</i>       |
| Amor, vida, guitarra, nunca dinero      | <i>Amor, vida, viola, nunca dinheiro</i>           |
| Guitarra, vida, amor. Dinero no         | <i>Viola, vida, amor. Dinheiro não</i>             |
| <br>                                    |                                                    |
| Cantador de palabra improvisada         | <i>Cantador de versos improvisados</i>             |
| Trovador, vagabundo, payador            | <i>Trovador, vagabundo, pajador</i>                |
| Cantando recorrí el mundo entero        | <i>Cantando visitei o mundo inteiro</i>            |
| Hasta canté frente a un castillo viejo  | <i>Cantei até na porta de um velho castelo</i>     |
| De un Rey que como Juan se conoció      | <i>De um Rei que se chamava de João</i>            |
| Puede creerme usted mi compañero        | <i>Pode acreditar meu companheiro</i>              |
| Después que yo canté el día entero      | <i>Depois de ter cantado o dia inteiro</i>         |
| "Quédate" dijo el Rey. Yo dije no       | <i>"Fica", disse o Rei. Eu disse "Não"</i>         |
| <br>                                    |                                                    |
| Si yo tuviese que vivir atado           | <i>Se eu tivesse de viver amarrado</i>             |
| Un día y antes de ese día muero         | <i>Um dia, e antes desse dia, eu morro</i>         |
| Dios hizo hombres y bichos todos libres | <i>Deus fez os homens e os bichos todos livres</i> |
| Ya había escrito en su Libro Sagrado    | <i>Já escreveu em seu Livro Sagrado</i>            |
| Que la vida en la tierra es pasajera    | <i>Que a vida na terra é passageira</i>            |
| Cada uno lleva un fardo pesado          | <i>Cada um leva um fardo pesado</i>                |
| Son enseñanzas que desde aquella era    | <i>São ensinamentos que desde aquele tempo</i>     |
| Yo traigo dentro del corazón guardado   | <i>Eu trago guardados dentro do coração</i>        |
| <br>                                    |                                                    |
| Sentí dolor cuando no tuve nada         | <i>Tive dor quando não tive nada</i>               |
| Pensé que el mundo es sólo tener        | <i>Pensava que o mundo é apenas "ter"</i>          |
| Más después de penar por las estradas   | <i>E depois de penar pelas estradas</i>            |
| Belleza en la pobreza es que fui a ver  | <i>Beleza na pobreza é que fui ver</i>             |
| Yo vi en la procesión, bendita sea      | <i>Eu vi na procissão, bendita seja,</i>           |
| Almas en pena en casas abandonadas      | <i>Almas penadas em casas abandonadas</i>          |
| Coros de ciegos enfrente a las iglesias | <i>Coros de cegos em frente às igrejas</i>         |
| Desierto y soledad en las estradas      | <i>Deserto e solidão nas estradas</i>              |
| <br>                                    |                                                    |
| Mirando todo del comienzo               | <i>Olhando para tudo do começo</i>                 |
| Voy a mostrar como hacen los sabidos    | <i>Vou mostrar como fazem os sabidos</i>           |
| Que ahorcando del pescuezo de la viola  | <i>Que enforcando o pescoço da viola</i>           |
| Sacan a voluntad cualquier sonido       | <i>E tiram à vontade qualquer som</i>              |
| Sin siquiera saber si es noche o día    | <i>Sem sequer saber se é noite ou dia</i>          |
| Cantan la libertad y la alegría         | <i>Cantam a liberdade e a alegria</i>              |
| Sin un peso en el bolso, el payador     | <i>Sem um tostão no bolso, o pajador</i>           |
| Cantará hasta morir, siempre al amor... | <i>Cantará até morrer, sempre o amor...</i>        |