



# A MÚSICA DOS SERTÕES ELOMARIANOS: UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DOS SERTÕES REAL, CLÁSSICO E PROFUNDO NA MÚSICA DE ELOMAR FIGUEIRA MELLO

## CANÇÃO BRASILEIRA, SERTÕES ELOMARIANOS, TEORIA DAS TÓPICAS

**Autores:**

**Luís Antônio Vilalva, IA - UNICAMP**

**Prof. Dr. Francisco Zmekhol (orientador), IA - UNICAMP**

### 1. Introdução:

O três sertões elomarianos - sertão real, sertão clássico e sertão profundo - conforme elucidado por Rossoni (2008), foi o que nos chamou a atenção e configurou o objetivo principal de nosso projeto de Iniciação Científica, o qual consiste em descobrir se haveria procedimentos musicais específicos para a representação de cada um desses sertões e, se sim, quais seriam esses procedimentos. Perseguindo tal objetivo, debruçamo-nos sobre canções de Elomar, de seu álbum *Na Quadrada das Águas Perdidas* (1979), cujas letras fossem tão representativas quanto possível de cada um desses três sertões, e, a partir de Portela (2015), selecionamos: para o sertão real, *A pergunta*; para o sertão clássico, *O rapto de Juana do Tarugo*; e para o sertão profundo, *Na quadrada das águas perdidas*. Conforme explicaremos, algumas diferenças foram observadas nas concepções melódicas dessas canções, bem como em suas estruturas métricas/fraseológicas. Para expandir as hipóteses que a partir de então levantamos, selecionamos e analisamos mais três canções do álbum: *Chula no Terreiro* (representativa do sertão real), *Cantoria Pastoral* (sertão clássico) e *Estrela Maga dos Ciganos* (sertão profundo). Ao analisá-las, vimos que algumas das diferenças observadas nas três canções inicialmente analisadas recorreram – e nos pareceram assim se confirmar como relevantes no que dizia respeito à representação dos três sertões elomarianos.

Finalmente, buscando confirmar as hipóteses levantadas nas seis primeiras canções, generalizamos os critérios observados buscando-os em todas as demais canções do álbum. Durante esse processo, contudo, deparamo-nos com algumas canções que textualmente advêm do sertão real, mas que musicalmente se aproximavam muito mais daquilo que entendíamos como características associadas aos sertões profundo e clássico; e, semelhantemente, canções representativas do sertão profundo que expressavam mais características que, até então, considerávamos ser do sertão real. Essa percepção mudou nossa visão dos fatos, pois ela nos permitiu levantar a hipótese de que, na realidade, as características que havíamos elencado e atribuído às representações musicais dos diferentes sertões estão muito mais ligadas à se elas são canções autônomas ou árias de ópera.

### 2. Relato de processo - desvendando os sertões de Elomar:

Iniciamos o processo com uma análise comparativa das três primeiras canções selecionadas – *A Pergunta*, *Na Quadrada das Águas Perdidas* e *O Rapto de Juana do Tarugo* – e, para tanto, elaboramos uma tabela que contemplasse cada aspecto das canções a ser observado.

Como, evidentemente, seria impossível anotar cada mínimo detalhe das canções, escolhemos alguns critérios que comporiam cada coluna da tabela construída.

Com base na dissertação de Lacerda (2013) – em que o autor explora a harmonia em canções de Elomar, perpassando também pela estrutura das canções analisadas por ele –, destacamos os critérios “Forma” e “Modos/Tonalidades” como as duas primeiras colunas da tabela. Por outro lado, Arruda (2015), em sua dissertação, busca investigar a identidade sonora do sertão nordestino através de cinco canções de Elomar, e, para tanto, dá uma grande importância às Figurações de acompanhamento realizados pelo violão e/ou outros instrumentos, tais como dobramentos da melodia, repetições de padrões rítmicos, acordes arpejados, etc. A partir disso, destacamos os critérios “Figurações de acompanhamento” e “Instrumentação” como mais duas colunas da tabela comparativa. A última coluna construída foi a intitulada por “Tópicas”, baseando-nos nos artigos de Piedade (2005, 2011) que resumem de forma sucinta o conceito de tópicos<sup>1</sup> e de que forma ele pode ser aplicado na música brasileira. Com essa definição, nós podemos destacar algumas tópicos das canções analisadas e compará-las.

Com todas as observações e procedimentos coletados, estendemos nossa busca para três outras canções: *Chula no Terreiro*, *Estrela Maga dos Ciganos* e *Cantoria Pastoral*, conforme a seguir.

## 2.1 Sertão Real:

Na construção musical do cenário trágico descrito em *A Pergunta*<sup>2</sup>, chamou nossa atenção o caráter recitativo das melodias apresentadas, com frases curtas de 2 ou 3 compassos onde as notas variam apenas em graus conjuntos em tessituras relativamente estreitas (ao menos em comparação com as canções inicialmente analisadas referentes aos sertões profundo e clássico). Em outros trechos, a métrica é completamente abandonada, assim, a disposição rítmica das frases e a distância temporal entre elas ficam inteiramente a cargo do intérprete. Isso, juntamente com a observação anterior, aponta para uma construção melódica, métrica e fraseológica que parece pretender emular a fala.

De modo similar, em *Chula no Terreiro*<sup>3</sup> também notamos o caráter recitativo das melodias – com predominância de durações curtas e de graus conjuntos circunscritos em âmbitos relativamente estreitos –, bem como longos trechos com métrica indefinida, onde a prosódia do texto governa o ritmo da melodia cantada.

## 2.2 Sertão Profundo:

Na *Quadrada das Águas Perdidas* retrata a viagem longínqua e arriscada à Quadrada das Águas Perdidas, a lagoa cuja água desaparecia, eleita por Elomar como um dos portais para o Sertão Profundo. Nesta canção, ao contrário do que observamos nas duas canções apresentadas acima, nota-se a presença de uma métrica bem definida, em fórmula de compasso binário simples do início ao fim. Evidentemente há variações, com alguns deslocamentos rítmicos e uso de quiálteras, porém a construção melódica das frases parece respeitar sempre a pulsação. De modo geral, se destaca o acompanhamento ao violão predominantemente em variações rítmicas de semicolcheia, emulando o galope da longa cavalgada descrita.

---

<sup>1</sup> Basicamente, Piedade conceitua tópicos como pequenas unidades e figuras da retórica musical que encadeadas compõem o discurso musical e definem o caráter de uma obra, a partir de como e onde são empregados. “Tópicos seriam, portanto, as figuras da retórica musical. [Sendo também figuras] topológicas, ou seja, sua plenitude significativa se dá não apenas por sua feição interna, mas também pela posição de sua articulação no discurso musical.” (Piedade, 2007, p. 64)

<sup>2</sup> “Gosalim e Quilimero encontram-se na estrada e o primeiro pede notícias da caatinga. Quilimero responde com o relato das grandes dificuldades que afetam a caatinga, atingida pela seca.” (Portela, 2015, p. 81)

<sup>3</sup> “Em *Chula no Terreiro*, o cantador, de volta de uma jornada de São Paulo, indaga sobre aqueles que, juntamente com ele, faziam entoadas nas noites do sertão.” (PORTELA, 2015, p. 72)

Nos compassos 24 a 26, 50 a 52 e 69 a 71, notam-se alguns deslocamentos rítmicos no padrão tocado pelo violão, acompanhando os impulsos da nota longa entoada pela voz nesses mesmos trechos. Isso cria acentuações deslocadas em relação ao primeiro tempo de cada compasso, deixando o pulso flutuar por um instante, mas sem perdê-lo completamente.

De forma similar, *Estrela Maga dos Ciganos*<sup>4</sup> desenha suas melodias e harmonias inteiramente dentro de uma métrica estabelecida – neste caso, ternária simples. O acompanhamento ao violão também se constrói sempre em semicolcheias, o que contrasta com a própria melodia cantada que em alguns trechos utiliza tercinas, produzindo assim polirritmias entre canto e violão.

### 2.3 Sertão Clássico:

Em *O Rapto de Juana do Tarugo*<sup>5</sup>, ao contrário do observado em *A Pergunta e Chula no Terreiro*, percebe-se o desenvolvimento de melodias liricamente expressivas, com várias alturas e saltos, explorando desde as notas mais graves às mais agudas da voz do compositor (que é também o primeiro intérprete). Notam-se também outras duas tópicas diferentes e relevantes dessa canção: os movimentos rápidos em terças paralelas ao violão e os acordes rasgueados, como uma alusão aos movimentos típicos da guitarra flamenca – o que faz muito sentido em uma canção cuja letra remonta a uma medievalidade ibérica.

Semelhantemente, em *Cantoria Pastoral*<sup>6</sup>, logo na introdução da canção, observa-se um movimento rápido ao violão seguido de acordes rasgueados. Além disso, nota-se o uso de harmônicos ao primeiro acorde da peça, um procedimento até então incomum. Outra similaridade é o desenvolvimento de uma melodia liricamente expressiva com tessitura bastante extensa, assim como o contraste entre duas seções ao longo da obra.

### 2.4 Considerações parciais:

Após analisar as seis canções, pudemos levantar algumas primeiras hipóteses a respeito da representação musical dos sertões elomarianos. De modo geral, as duas canções que elegêramos como representativas do sertão real esboçam melodias de caráter recitativo, com tessituras relativamente estreitas e também curta duração. Além disso, nota-se também a presença de trechos sem definição métrica, governados pela prosódia do texto e a gosto dos intérpretes (*ad libitum*), aproximando a concepção melódica das canções à fala.

Por outro lado, nas duas canções que elegêramos como representativas do sertão profundo, percebemos um maior rigor métrico, com a mesma fórmula de compasso se mantendo por toda a peça, bem como o acompanhamento ao violão privilegiando figuras rítmicas em semicolcheias.

Nas duas canções escolhidas como representativas do sertão clássico, notamos o desenvolvimento de melodias mais elaboradas e liricamente expressivas, com uma grande tessitura e mais saltos melódicos. Os movimentos rápidos ao violão, bem como os acordes rasgueados chamam a atenção. Neste caso, coadunam-se também as formas das canções, contendo duas seções contrastantes cada uma.

## 3. Canção autônoma e canção de ópera:

Para analisar as demais canções do álbum *Na Quadrada das Águas Perdidas* (1979), começamos com a última exemplar do sertão clássico: *Deserança*. A canção “é o lamento de um poeta, deserdado, em memória de um amor situado em um passado idealizado” (Portela, 2015, p.

<sup>4</sup> A canção é o queixume de um catingueiro perante as agruras constantes sofridas no sertão, perante a seca, a fome e o roubo. Nas palavras do próprio autor “É a onça, é o ladrão, é o Sistema, o Estado despótico, opressor.” (in LACERDA, 2013, p. 162)

<sup>5</sup> “Além de evocar imagens idealizadas do amor e da mulher amada, a cantiga recupera os valores e atitudes que, na literatura do medievo, seriam próprios ao herói e ao cavaleiro.” (Portela, 2015, p. 69)

<sup>6</sup> A canção é “Fruto da mais pura ficção sonhadora. É como se numa regressiva eu tenha passado uma noite de guarda de rebanhos com pastores tangerinos da Serra da Estrela, em Portugal.” (in LACERDA, 2013, p. 162)

67). Em termos musicais, a canção apresenta as mesmas características observadas em *O Rapto de Juana do Tarugo* e *Cantoria Pastoral*, contendo melodias bastante sinuosas e com largas tessituras; os acordes rasgueados também estão presentes.

Ao partir para as canções representativas do sertão profundo, encontramos nas canções *A Meu Deus um Canto Novo* e *Canto do Guerreiro Mongoió* características semelhantes àquelas explicitadas nas duas canções referidas anteriormente. No entanto, em *Dassanta* e *Tirana*, o tratamento melódico e métrico se apresenta muito mais próximo daquilo que havíamos observado nas canções oriundas do sertão real. Em *Dassanta*, por exemplo, há um longo trecho indefinido metricamente e com melodia em estilo recitativo.

Por outro lado, ao analisar as demais canções representativas do sertão real, notamos algumas canções que, contrastando com as duas primeiras analisadas, apresentam constância métrica, com uma clara e constante sensação de pulso, além de melodias sinuosas e amplas em registro, semelhantes àquelas das três canções representativas do sertão clássico. Tal é o caso de *Arrumação*, *Campo Branco*, *Função* e *Curvas do Rio*. Tomando esta última como exemplo, por toda a canção mantém-se a mesma fórmula de compasso (binário simples), onde desenham-se melodias iniciadas em notas graves que culminam em clímaxes agudos. As demais canções representativas do sertão real – *Parcelada*, *Noite de Santo Reis*, *Clariô*, *Bespa* e *Puluxias* –, ainda assim, apresentam construção métrica e melódica similar a *A Pergunta* e *Chula no Terreiro*.

Porém, o que mais nos chamou atenção é que todas as canções que apresentam as características de indefinição métrica e caráter melódico recitativo são provenientes de óperas de Elomar: *A Pergunta*, *Tirana* e *Puluxias* são trechos de *O Tropeiro Gosalin*, enquanto que *Parcelada*, *Clariô*, *Bespa* e *Dassanta* são da ópera *Auto da Catingueira*. Isso nos leva a crer que tais características são associadas antes à linguagem operística de Elomar do que propriamente a seus três sertões. Não deixa de haver contudo alguma correlação entre o sertão real e o universo operístico de Elomar, uma vez que as óperas de Elomar situam-se no sertão real, ou, quando mesclam elementos do fantástico, no sertão profundo – mas nunca no sertão clássico – e que a ópera, precisamente por seu cunho dramático, tende a algum nível de realismo, sendo o estilo recitativo, caracterizado por uma aproximação dos perfis de fala, constitutivo do gênero, remontando aliás a sua própria gênese, na virada dos séculos XVI para XVII.

As canções *Chula no Terreiro* e *Noite de Santo Reis* (representativas do sertão real e congruentes com as características que observáramos inicialmente em tal sertão), mesmo não sendo parte de óperas, são peças claramente dramáticas e retratam enredos explícitos, onde diversas vozes textuais interagem entre si, estabelecendo falas e diálogos. Em *Noite de Santo Reis*, por exemplo, é descrita a cena da visita de um terno-de-reis a uma casa do sertão.

Por outro lado, em obras como *Arrumação*, *Campo Branco*, *Função* e *Curvas do Rio*, a voz do catingueiro<sup>7</sup> se coloca como a de um poeta que vive e reflete a respeito das situações que o cercam, seja a lida com a terra (em *Arrumação*), o sofrimento com a seca (*Campo Branco*), a saudade dos festejos e da infância (*Função*), ou a necessidade de se retirar do sertão (*Curvas do Rio*). Dessa forma, embora também essas canções tenham um forte cunho dramático, elas se circunscrevem pelo lirismo do catingueiro, o que talvez explique suas melodias mais elaboradas, com frases maiores e mais amplas (em termos de registros), suas figurações mais movimentadas ao violão e mesmo suas métricas mais constantes e claras: tais canções, afinal, não são mera expressão individual de Elomar, mas assumem caráter metalinguístico, ao darem voz ao catingueiro e a seus cantos. Isso fica especialmente claro em *Função*, em que, se por um lado, se desenha a cena (dramática, em sentido estrito) em que se pede a um interlocutor que faça os preparativos para uma festividade junina: "Vem João, trais as viola siguro na mão / Pega a manduréba, atiça os tição", por outro, dá-se a entender que, também no plano diegético, o chamado se dê como uma cantoria improvisada pelo eu-lírico, sentado à beira da fogueira, para onde convida seu amigo a se juntar.

---

<sup>7</sup> "A voz do poeta, a voz do cantador, a voz do catingueiro e a voz do tropeiro se projetam em um sertão que se afirma como espaço privilegiado dos ritos de sociabilidade, no qual são construídos códigos particulares de comportamento. É a partir de vozes específicas de cada um dos personagens que são produzidas as imagens poéticas que afloram nas canções." (Portela, 2015, p. 20)

Nas canções em que se ouve a voz do catingueiro enquanto poeta do sertão – *A Meu Deus um Canto Novo, Na Quadrada das Águas Perdidas, Arrumação, Campo Branco, Estrela Maga dos Ciganos, Função, Canto do Guerreiro Mongoió e Curvas do Rio* – ou a voz do trovador – *Deserança, Cantoria Pastoral e O Rapto de Juana do Tarugo* –, mesclam-se então aquelas características que atribuíramos inicialmente aos sertões clássico e profundo.

#### 4. Considerações finais:

Para além das questões detalhadas ao longo deste trabalho, em nosso processo de investigação e análise, muitos procedimentos musicais nos chamaram a atenção, fosse por sua recorrência ou por sua extravagância. Exemplos de procedimentos recorrentes em Elomar são a presença de uma introdução instrumental antes da entrada do canto – o que ocorre em todas as canções abordadas, ainda que as relações entre essas introduções e o restante das respectivas canções pareçam frequentemente diferir entre si –, ou suas terminações com a repetição de algum verso ou trecho instrumental em decrescendo, sob a indicação “vai sumino...”. Ainda no âmbito da forma, por outro lado, na canção que dá nome ao álbum analisado (*Na Quadrada das Águas Perdidas*), temos uma forma insólita e única no disco – mas bastante significativa com relação ao texto da canção –, em que são justapostas sucessivas seções musicais, muito diferentes umas das outras. Interessados em tais procedimentos recorrentes ou extravagantes em Elomar – não apenas formais, mas também harmônicos –, submetemos já um projeto para um segundo ano de Iniciação Científica, em que pretendemos, justamente, investigá-los.

De nossas hipóteses iniciais, das contradições frente às quais o processo de pesquisa nos colocou, dos aspectos que nos chamaram a atenção e que nos levam a seguir, temos, sobretudo, uma convicção: que o cancionero de Elomar é imbuído da profundidade do sertão em que se enraíza; que, à imagem da lagoa mítica do Rio do Gavião, sua obra transborda sentidos e defronta-nos com o mistério da fartura na escassez, da mais rica frugalidade; que vasto é, enfim, seu horizonte – um mundo a percorrer e explorar.

#### Bibliografia:

ARRUDA, Lucas Oliveira de Moura. **O cancionero de Elomar**: uma identidade sonora do sertão e suas performances. 2015. 172 f. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

LACERDA, Hudson Flávio Meneses. **Deteção e análise de sentidos harmônicos múltiplos no Cancionero de Elomar Figueira Mello**. 2013. 306 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

**NA QUADRADA DAS ÁGUAS PERDIDAS**. Elomar Figueira Mello (compositor). Elomar Figueira Mello (Intérprete, canto e violão). Salvador: Seminário de Música da Universidade Federal da Bahia, 1978. LP.

PIEIDADE, Acácio. **Expressão e sentido na música brasileira**: retórica e análise musical. Curitiba: Revista Eletrônica de Musicologia, 2007. Disponível em: [http://www.rem.ufpr.br/\\_REM/REMV11/11/11-piedade-retorica.html](http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMV11/11/11-piedade-retorica.html). Acesso em: 16 jun. 2024.

PORTELA, Fernando Marvitor Duque. **Mil léguas a oeste da Carantonha**: vozes sertânicas na quadrada das águas perdidas. 2015. 102 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Cultura, Educação e Linguagens). PPGCEL, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, 2015.

RIBEIRO, Eduardo de Carvalho. **A obra de Elomar Figueira Mello**: contexto e estilo além do popular e do erudito. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 29, n. 29, p. 185-194, 2014.

ROSSONI, Igor. **Tessituras transfiguradas**: o espaço do não-lugar em Elomar Figueira Mello e Manoel de Barros. In: *Anais do XI Congresso Internacional da Abralic: tessituras, interações, convergências*. São Paulo: USP, 2008.