A MÚSICA DOS SERTÕES ELOMARIANOS: uma investigação dos procedimentos harmônicos e formais em canções de Elomar Figueira Mello

Palavras-Chave: ELOMAR FIGUEIRA MELLO, CANÇÃO BRASILEIRA, ANÁLISE HARMÔNICA, ANÁLISE FORMAL

Autores:

LUÍS ANTÔNIO VILALVA, IA – UNICAMP

FRANCISCO ZMEKHOL DE OLIVEIRA, IA - UNICAMP

INTRODUÇÃO:

Desde meados dos anos 2000, a obra de Elomar Figueira Mello (1937-) – sobretudo seu Cancioneiro, constituído por mais de 50 canções para voz e violão – tem motivado pesquisas tanto musicológicas, como no campo dos Estudos Literários. Com raízes no chamado Sertão da Ressaca – zona do centro-sul baiano cuja formação remonta à decadência da exploração aurífera nas regiões contíguas das Minas Novas e Chapada Diamantina –, o compositor dedica-se, em sua produção, a cantar, sobretudo, "as histórias perdidas" da região: "Eu peguei o ciclo do gado e do ouro e falei: vou escrever um Cancioneiro do ciclo do gado e do ouro" (Mello, 2024). Assim, no campo literário, há estudos dedicados tanto ao uso do dialeto regional (Simões, Karol, Salomão, 2006; Simões, 2011) em suas letras, como às representações, nestas, do sertão baiano (Oliveira, 2018; Portela, 2015; Rossoni, 2012; Schouten, 2005), com sua religiosidade (Guerreiro, 2007) e suas tradições populares (Cazumbá, 2009; Bonazza, 2006).

Na musicologia, para além de trabalhos interdisciplinares (Grabois, 2024; Vilalva, Oliveira, 2024; Bertelli, 2023; Arruda, 2015), as peculiaridades da linguagem musical de Elomar também têm sido, em si, objeto de pesquisa. Destaca-se, nesse sentido, a dissertação de Hudson Lacerda, em que o autor analisa harmonicamente a integral do Cancioneiro elomariano, com especial detalhamento em cinco de suas canções. Uma destas é *Na Estrada das Areias de Ouro* (Lacerda, 2013, p. 139-147), a qual será também aqui abordada.

De nossa parte, interessados pelas peculiaridades de forma e harmonia da música de Elomar, bem como pela representação que nela há da memória e imaginário de sua região, temos feito trabalhos em que analisamos canções suas por procedimentos adaptados da análise estrutural de mitos, de C. Lévi-Strauss (2017[1958]; 2004[1964]; 2011[1971]). Em especial, temos perseguido a hipótese – a qual tem sido sucessivamente corroborada – de que a dimensão estritamente musical da obra de Elomar, sobretudo no que nela há de mais insólito, decorra, em boa medida, de uma capacidade do compositor de estabelecer, no plano musical, homologias das estruturas narrativas que, no plano verbal, ele canta (v. Vilalva, Oliveira, 2025; Vilalva, Moraes, Oliveira, 2025).

Inicialmente, o projeto de iniciação científica objetivava investigar as peculiaridades harmônicas e formais de cinco canções de Elomar: *Na Estrada das Areias de Ouro* (1973), *Na Quadrada das Águas Perdidas*, *A Pergunta*, *Cantoria Pastoral* (as três de 1979) e *Seresta Sertaneza* (1982). A escolha por essas canções se deu, primeiramente, pelo caráter insólito de seus procedimentos formais e harmônicos, reconhecendo também que, com essas cincos canções, poderíamos traçar o desenvolvimento da linguagem musical de Elomar ao longo dos três principais discos de sua produção: *...Das Barrancas do Rio Gavião* (1973), *Na Quadrada das Águas Perdidas* (1979) e *Cartas Catingueiras* (1982). Dado, contudo, os promissores resultados de nossas análises musicais a partir do método lévi-straussiano, temos investigado os ditos procedimentos musicais também em função das estruturas narrativas de suas respectivas letras, conforme a análise mitológica tem nos demonstrado. Em função disso, soma-se a este grupo preliminar a canção *Chula no* Terreiro (também do álbum *Na Quadrada das Águas Perdidas*), analisada em par anteriormente com *A Pergunta* (v. Vilalva, Oliveira, 2025).

Dessa forma, este resumo está organizado em mais três partes, uma primeira destinada à nossa fundamentação metodológica; em seguida, as análises das canções comentadas, em dois pares — *A Pergunta* e *Chula no Terreiro*, *Na Estrada das Areias* e *Cantoria Pastoral* — e, separadamente, de *Na Quadrada das Águas Perdidas* e *Seresta Sertaneza*. Por fim, nossas considerações finais.

METODOLOGIA:

Conforme mencionado, os nossos procedimentos de análise têm seguido duas frentes: por um lado, a análise formal, sobretudo através de Spencer & Temko (1994[1988]) e amparados, para a análise harmônica de Elomar, em Lacerda 2013; por outro, a análise estrutural de mitos de Lévi-Strauss (2017[1958]; 2004[1964]; 2011[1971]). Na relação de complementaridade entre as duas metodologias, a análise formal e harmônica serviu como uma abordagem preliminar à análise estrutural, ao passo que esta – para além de nos servir para comparar canções e nos aprofundarmos nas relações entre texto e música – ainda levou a um refinamento das análises harmônica e formal, por ressaltar a relevância que alguns eventos, gestos, acordes, etc, teriam nas canções analisadas.

Sobre a análise formal, em Spencer & Temko (1994[1988]) vimos que os autores propõem uma abordagem à forma em três etapas de progressivo detalhamento. Primeiramente, eles propõem que identifiquemos, nas obras estudadas, o que chamam de "fenômenos estruturais" [*structural phenomena*]: basicamente, eventos importantes ou características perceptíveis de "tonalidade, andamento, métrica, rítmica, dinâmica, densidade, timbre, registro, textura e motivo", os quais servirão para balizar um seccionamento formal da obra a ser analisada. Tendo identificado fenômenos estruturais importantes e divisões formais fundadas neles, os autores propõem que se hierarquize o seccionamento formal em seções principais e em divisões internas a essas seções, para o que as cadências têm especial relevância. Em um terceiro passo, Spencer & Temko propõem que as diferentes unidades estruturais [*structural units*] sejam classificadas segundo as funções que cumprem na organização da obra, sejam elas, expositivas [*expository*], transicionais [*transitional*], de desenvolvimento [*developmental*] ou terminativas [*terminative*].

No que diz respeito à análise estrutural de mitos, o seu uso, no contexto da obra de Elomar, pode suscitar, de partida, uma objeção: uma vez que, para Lévi-Strauss, o mito se caracteriza por ser sempre recontado; por, a cada vez, se acessar uma diferente versão sua; por não ter, assim, uma forma última e definitiva; como, então, utilizaríamos de um método para análise de mitos como metodologia analítica para abordar a obra de um autor individual e identificado? Em resposta a essa possível objeção, consideramos três pontos: (1) sabemos que Elomar canta histórias do imaginário de sua região (Gonsalin e o Vaqueiro Antenoro — citados, respectivamente, em *A Pergunta* e *Chula no Terreiro* —, por exemplo, são personagens recorrentes no folclore local, ao passo que a Serra da Carantonha — mencionada em *Na Quadrada das Águas Peridas* —, ao mesmo tempo em que não corresponde a qualquer lugar geograficamente real, é parte do imaginário do Sertão da Ressaca, para cujo povo a Serra estaria situada do outro lado do Rio Gavião) – nesse sentido, entendemos que as canções sejam já versões de histórias contadas e recontadas pela população local e ouvidas por Elomar — conforme o próprio destaca (v. "Introdução"); (2) como já colocado, supomos, por suas correspondências estruturais (demonstradas em Vilalva, Oliveira [2025] e Vilalva, Moraes, Oliveira [2025]), que os pares *A Pergunta* e *Chula no Terreiro* e *Na Estrada das Areias de Ouro* e *Cantoria Pastoral* sejam versões/transformações de um mesmo mito (uma vez que, para Lévi-Strauss [2017], o mito é uma ferramenta lógica para a superação de uma dicotomia de difícil conciliação, a que se destinaria o mito em questão nessas duas canções?); (3) sendo canções, cada uma delas é uma representação duplicada do mito pressuposto: no plano da linguagem verbal, propriamente, e no plano musical, que entendemos traduzir suas estruturas, conforme veremos a seguir.

RESULTADOS E DISCUSSÃO:

A Pergunta e *Chula no Terreiro*

Ao analisar as duas canções ainda no primeiro projeto de Iniciação Científica (set/2023 a ago/2024), notamos como elas espelham, entre si, uma mesma história marcada pela morte. Numa, aqueles que saíram de sua terra [*fora* dela, portanto] constatam a morte dos que ficaram por lá [*dentro*]. Noutra, inversamente, aqueles que ficaram [*dentro*] lembram dos que partiram e, longe de sua terra [*fora*], morreram. Partindo dessa inversão fundamental e perguntando-nos se esta teria implicações em aspectos mais propriamente musicais, experimentamos analisar as transformações (tanto no plano literário como no plano musical) entre as duas canções pelos meios do método lévi-straussiano (2017[1958]; 2004[1964]; 2011[1971]). Com isso, notamos como a construção musical das canções, e suas estruturas, refletem as suas respectivas estruturas narrativas:

> Em *Chula no Terreiro*, suas várias estrofes são entremeadas por um violão tocado ao estilo da chula e as histórias dos antigos companheiros agora mortos [...] são contadas em forma de cantoria. A música aí é, de modo geral, *diegética* e está, portanto, situada *dentro* do contexto narrativo (assim como as personagens se encontram *dentro* do povoado). Em *A Pergunta*, a conversa entre os dois amigos se passa na estrada em que estes se encontram e, se o diálogo é efetivamente cantado, isso se dá de modo *extradiegético*. A música, assim, situa-se *fora* do contexto narrativo (Vilalva; Oliveira, 2025, p. 52).

Interessantemente, as estruturas musicais dessas canções se desdobram para além dessas primeiras relações, mais gerais. Há que se notar, por exemplo, que em *Chula no Terreiro* existe também um momento em que a música ocorre fora do contexto narrativo, precisamente quando as personagens se perguntam onde – "cadê?" (*fora indeterminado*) – estão os antigos companheiros, e respondem a si mesmos que aqueles "caíro ["caíram"] na lapa do mundão de Deus" (*foras distantes e múltiplos*). Esse trecho é marcado, inclusive, por um *afastamento* da tonalidade principal: toda a cantoria se dá no tom de Dó maior, enquanto, neste momento, exclusivamente, o tom passa a ser Mi menor.

Em *A Pergunta*, semelhantemente, também há um momento de *afastamento* da tonalidade central, o qual ocorre no exato trecho em que Gonsalin rememora as razões que o fizeram *sair* de seu povoado. O *retorno* à tonalidade original coincide precisamente com a imaginação do *retorno* de Gonsalin. Esse é também o trecho mais marcadamente lírico da canção, onde a música permanece *extradiegética*, mas o caráter geral de recitativo (dramático), em que o violão se subordinava ao canto, acompanhando-o *colla voce* (como ocorre em quase todo a canção) dá lugar a um lirismo, com um acompanhamento oriundo da introdução instrumental da canção, um violão que se originara, portanto, como independente da voz. O canto permanece *fora* do contexto narrativo (i. e., extradiegético), mas é agora subordinado ao violão, como que *dentro* do violão, de modo que o lirismo da passagem intermedia os polos entre o *diegético* e o *extradiegético*, assim como a passagem intermedia o *fora* e o *dentro* do povoado por meio da *imaginação do retorno*.

Correspondentemente, em *Chula no Terreiro*, também um momento marcadamente lírico – o aboio do Vaqueiro Antenoro – intermedia o *fora* e o *dentro*, a vida e a morte, pois que o Vaqueiro, tendo *morrido*, aparece ainda aos *vivos*, enquanto um fantasma; e tendo sido sua morte *fora* do povoado, ela é em local *contíguo*: a Serra da Carantonha logo do outro lado do Rio Gavião (diferentemente dos demais companheiros de cantoria que morreram em lugares distantes, como "o chão de Son Palo ["São Paulo"]").

Na Estrada das Areias de Ouro e *Cantoria Pastoral*

Ao comparar *Na Estrada das Areias de Ouro* com as demais canções preliminarmente selecionadas, não pudemos deixar de notar as estreitas semelhanças entre ela e *Cantoria Pastoral*. Ambas compartilham uma mesma temática (um tanto quanto mítica e curiosa): a descrição da aparição de uma espécie de mulher mágica/encantada, cujo *ouro*, de alguma forma, a ela se associa: seja pela estrada que ela caminha, cujas areias são de *ouro*, na primeira dessas canções; seja, na segunda, pela forma do seu corpo, coberto de *ouro*. Assim, analisamos ambas as canções nos mesmos termos em que o fizéramos com o par de canções anterior. Preliminarmente a uma análise estrutural lévi-straussiana, construímos um quadro comparativo, nos termos de Spencer & Temko (1994[1988]), de seus "fenômenos" e "unidades estruturais" (*op. cit.*, p. 1 a 50)., o qual evidenciou importantes semelhanças nos âmbitos das formas e da harmonia dessas canções, para além de suas correspondências narrativas.

Um exemplo dessas semelhanças está na equivalência de seções entre as peças, ambas contendo introdução, cinco seções internas e uma coda ao final. É possível notar também a presença de unidades estruturais de desenvolvimento na quarta de suas seções (B' e B), desenvolvendo justamente, em ambos os casos, os materiais melódico/harmônicos da segunda seção (B e A', respectivamente). Não obstante, nas duas canções, esse caráter 'desenvolvitivo' [*developmental*; cf. Spencer & Temko, p. 51 a 59] se dá através de progressões harmônicas por 4ª's justas descendentes, caracterizadas por Schoenberg como "progressões fracas" [*schwachen*] (2001[1911/1922], p. 179-186). Sendo tais progressões análogas a cadências plagais – e inversas às progressões típicas de resolução de dominantes (as quais seriam por 4ª's ascendentes) –, elas certamente contribuem para o caráter modal que predomina na obra de Elomar.

Além disso, ambas as canções possuem correspondências significativas no que diz respeito a seus percursos harmônicos globais: por exemplo, nas duas peças, em suas seções iniciais, há uma importante modulação da tônica principal para uma mediante, e, posteriormente, modula-se dessa mediante rumo a uma submediante da tonalidade principal (Vilalva, Oliveira 2025, p. 10). Também, conforme mencionado, ambas possuem uma introdução e uma Coda instrumentais, assim como uma seção contrastante (B).

Seresta Sertaneza

Seresta Sertaneza é uma reflexão sobre o sentimento de não-pertencimento à vida e valores modernos, tema corriqueiro em Elomar. Nela, ao receber de uma donzela um beijo puro de amor — "Nos raios de luz de um beijo puro / Me estremeço e eis me a navegar" —, o eu-lírico se transporta para outros tempos e espaços, e narra ao ouvinte suas passagens por outras dimensões — "onde ao avaro e ao impuro não é dado entrar". Diferentemente da maioria de suas canções (onde normalmente se exploram harmonias e melodias modais), em *Seresta Sertaneza* é perceptível um tratamento tonal da harmonia. Dessa maneira, na canção, são distinguíveis duas seções, A e A', ambas sobre a tonalidade de Mi menor, assim como uma Introdução e uma *Coda*. No meio da peça, chama a atenção um pequeno Interlúdio iniciado sobre o tom homônimo maior, mas que se conclui retornado ao modo menor.

No cancioneiro de Elomar, muitas canções contam com trechos puramente instrumentais, como introduções, pontes entre seções ou curtos motivos repetidos ao longo de uma peça. No entanto, apenas *Seresta Sertaneza* possui um interlúdio instrumental com materiais exclusivos em relação a qualquer outro trecho da canção, o que, apesar de peculiar, parece ser um procedimento muito significativo quando relacionado ao texto da canção. Antes do início deste, o eu-lírico canta os seguintes versos: "Pois findir o espaço e o tempo / Vencer as tentações rasteiras do instinto animal / Só é dado a quem vê no amor o único portal", imediatamente esse portal se abre, através da música — é ela (a música) a donzela que beija o eu-lírico e o transporta "para sua origem planetária" — e, metalinguisticamente, essa viagem está aqui representada através deste interlúdio exclusivamente musical, sem dizer palavras, em tonalidade maior, alegre e dançante; mas que, como um pensamento, dura muito pouco, e logo ele retorna à tonalidade menor e à narração de sua viagem por outros tempos e espaços.

Na Quadrada das Águas Perdidas

Na Quadrada das Águas Perdidas destaca-se de qualquer outra canção pela estrutura formal sempre variada, contando com cinco seções muito contrastantes entre si, mas que são também muito bem interconectadas, expressando a cavalgada sempre adiante rumo à lagoa encantada, na quadrada das águas perdidas, que narra a letra da canção. O acompanhamento ao violão predominantemente em variações rítmicas de semicolcheia, emulando o ritmo de uma cavalgada, corrobora essa visão, e é algo que também se destaca nessa canção. O próprio Elomar classifica essa canção como uma obra misteriosa, nas palavras dele: "Ela se passa numa dimensão extra. É só mistério puro" (Mello, 2024).

Para além do destaque a moldura musical de suas seções, a própria alternância entre diversos modos para cada uma delas é um meio de verificar sua variedade: a começar pela introdução ao violão, de harmonia estática, onde apenas um acorde de Mi maior com sétima menor é permanentemente tocado, assim estabelecendo o modo de Mi Mixolídio — que será confirmado com a entrada do canto e a permanência dessa harmonia estática nesta primeira seção.

Na seção seguinte (o refrão da canção), o centro tonal muda para Si, em modo eólio, porém, ainda com algumas alterações nos 6º's e 7º's graus, tornando possível interpretá-lo como Si menor. Logo após, temos a mudança de centro tonal para Lá: num primeiro momento, com uma alternância dos acordes de Lá maior e Fá# menor, no modo de Lá jônio; e, depois, num trecho coral da canção, onde são entoados, em andamento lento, os acordes de Ré, Lá e Sol maior, no modo de Lá mixolídio. A última das seções, conforme a terminologia indicada por Spencer & Temko (1994[1988]), possui uma função transicional dentro da macroestrutura da obra, uma vez que ela serve para conectar o trecho coral que acaba de ocorrer com o início da canção — que irá se repetir integralmente. A harmonia deste trecho confirma esse caráter transicional ao apontar em direção ao acorde de Mi maior (que se desenvolve estaticamente no início da canção), assim concluindo com sua dominante: Si maior com sétima menor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Acostumados a encontrar relações tão estreitas entre texto e música em compositores como Bach, Schubert ou Monteverdi – todos os quais dominavam vasto arcabouço teórico que mediasse seus processos poéticos/hermenêuticos –, talvez nos surpreendamos que um compositor manifestamente intuitivo consiga absorver de maneira tão pervasiva, em sua música, as próprias estruturas do que verbalmente canta. Lembra-nos, contudo, Lévi-Strauss que, se o pensamento pode ser mediado por conceitos, hipóteses e modelos, ele também se pode dar "muito próximo da intuição sensível" (1989[1962], p. 30), "*em termos de sensível*" (*ibid*., p. 31, grifo nosso). Parece ser exatamente o que vemos em Elomar: um compositor com uma extraordinariamente aguçada sensibilidade, tanto à subjetividade de seu povo catingueiro – transgeracionalmente sedimentada em suas narrativas –, como às múltiplas qualidades sensíveis que atravessam, unem, opõem ou mediam seus acordes, tonalidades, seus gestos violonísticos etc; e, pelo próprio exercício dessa sensibilidade, capaz de traçar relações radicalmente insólitas, as quais frequentemente escapam a quaisquer convenções de forma e de harmonia. Eis, aliás, mais um motivo

para que experimentemos a abordagem lévi-straussiana à sua música: compreendê-la não apenas através de categorias teóricas dadas de antemão, mas, sobretudo, pelas relações sensíveis/empíricas nela contidas.

BIBLIOGRAFIA

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

BERTELLI, Letícia de Queiroz. **Da inventiva ao papel: oralidade e escrita na obra de Elomar Figueira Mello**. 2023. 168 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

BONAZZA, Alessandra. **Das visage e das latumia de Elomar Figueira Mello**. 2006. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006

CAZUMBÁ, Renailda Ferreira. **O sertão medieval de Elomar: Releitura da poética medieval ibérica e nordestina no cancioneiro elomariano**. 2009. 170 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Literatura e Diversidade Cultural) - Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2009.

GUERREIRO, Simone da Silva. **Tramas do sagrado: a poética de Elomar Figueira Mello**. 2005. 308 f. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 2005.

GRABOIS, André Fornaciari. **Ouvi de um velho cantador: poética da vocalidade em Elomar**. 2024. 153 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

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

LÉVI-STRAUSS, Claude. A estrutura dos mitos. *In*: LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**, p. 205-231. São Paulo: Ubu Editora, 2017[1958].

_____. **O pensamento selvagem**. Campinas: Papirus, 1989[1962].

_____. **O cru e o cozido**. São Paulo: Cosac Naify, 2004[1964].

_____. Finale. *In*: LÉVI-STRAUSS, Claude. **O homem nu**, p. 603-670. São Paulo: Cosac Naify, 2011[1971].

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. Trad. Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP, 2001[1911/1922].

SPENCER, Peter; TEMKO, Peter M. **A Practical Approach to the Study of Form in Music**. Prospect Heights, IL: Waveland, 1994.

VILALVA, Luís Antônio Santos; OLIVEIRA, Francisco Zmekhol. **Na Quadrada das Águas Perdidas: representação dos sertões real, clássico e profundo no álbum de 1979 de Elomar Figueira Mello**. In: XXXIV CONGRESSO DA ANPPOM, 2024, Salvador. *Anais*. Salvador: ANPPOM, 2024. p. 1-18.

VILALVA, Luís Antônio Santos; OLIVEIRA, Francisco Zmekhol. **Morte e vida catingueira: uma análise de A Pergunta e Chula no Terreiro de Elomar Figueira Mello**. In: III CONGRESSO INTERNACIONAL "A LÍNGUA PORTUGUESA EM MÚSICA: CAMÕES, 500 ANOS, 2025, Lisboa. *Livro de resumos*. Lisboa: CESEM, 2025. p. 51-54.

VILALVA, Luís Antônio Santos; MORAES, Frederick Oliveira; OLIVEIRA, Francisco Zmekhol. (no prelo). **Na Estrada das Areias de Ouro: reflexos do ciclo aurífero (e sua decadência) na canção de Elomar Figueira Mello**. In: II ENCONTRO DE MUSICOLOGIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO, 2025, Recife.

VILALVA, Luís Antônio Santos; OLIVEIRA, Francisco Zmekhol. (no prelo). **Na Estrada das Areias de Ouro e Cantoria Pastoral: análise estrutural de mitos em duas canções de Elomar Figueira Mello**. In: XXXV CONGRESSO DA ANPPOM, 2025, Campo Grande. *Anais*. Campo Grande: ANPPOM, 2025. p. 1-19.