

Eduardo de Carvalho Ribeiro

Os Gêneros do Discurso na Obra Operística de
Elomar Figueira Mello
Uma abordagem bakhtiniana

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da
Escola de Música da Universidade Federal de
Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do
título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Estudo das Práticas Musicais

Orientador: Prof. Dr. Oíliam José Lanna

Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte

2011

Universidade Federal de Minas Gerais

Escola de Música

Programa de Pós-Graduação em Música: Estudo das Práticas Musicais

Dissertação Intitulada: “Os Gêneros do Discurso na Obra Operística de Elomar Figueira Mello: uma abordagem bakhtiniana”, de autoria do mestrando Eduardo de Carvalho Ribeiro, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Oílham José Lana - EM/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra – EM/UFMG

Prof. Dr. Ivan Vilela Pinto – USP

Prof. Dr. Sérgio Freire Garcia

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Música – EM/UFMG

Belo Horizonte, 29 de Setembro de 2011

Dedicado a meu Mestre, Dr. Cláudio Naranjo

Agradecimentos

Aos meus pais, Celeste Ribeiro e Maria Aparecida Ribeiro, por tudo, pelo amor, carinho, cuidado e presença constante;

Aos meus irmãos, Fernando de Carvalho Ribeiro, Renato de Carvalho Ribeiro e Adriano de Carvalho Ribeiro pela sua existência em minha vida;

A toda minha família, pelo carinho e apoio;

Ao meu orientador, Prof. Dr. Oiliam José Lanna, o “*Kantor*” de Belo Horizonte, de quem tenho a honra de ser discípulo a mais de duas décadas e pela orientação objetiva e precisa;

Ao malungo* Elomar, pelo Ser transcendental com que se apresenta nessa galáxia sertaneza e por sua generosidade humana, um Vate do Divino;

À profa. Dra. Luciana Monteiro, pelas preciosas observações no exame de qualificação, pela entrevista concedida e pela dedicação à obra de Elomar;

Ao malungo João Omar, maravilhoso violonista, companheiro de batuta nas óperas e pioneiro nas pesquisas acadêmico-musicais sobre Elomar;

A toda família de Elomar, todos malungos, Dona Adalmária, Rosa, Ernesto, Alexandre e o pessoal da fazenda Casa dos Carneiros, por me hospedarem com carinho e alegria na época de minha pesquisa de campo e durante os concertos de ópera em Vitória da Conquista;

À Rossane Nascimento, pela parceria e pelo incansável trabalho em divulgar a obra de Elomar. Pela disponibilização de monografias, dissertações, teses e libretos, material raríssimo e muito importante para a pesquisa, que foi cedido por Elomar, fotocopiado e enviado por ela à minha residência;

À professora Dra. Ana Cláudia de Assis, professora Dra. Glaura Lucas, professor Dr. Ângelo Nonato e professor Dr. Lincoln Andrade, pela indicação de leituras importantes, pelo empréstimo de material, pelas entrevistas concedidas e pelo apoio constante em minha pesquisa;

A Carla Seibert, pela inspiração na leitura de sua dissertação de mestrado, que me auxiliou a definir o enfoque sobre os gêneros do discurso;

Ao Maestro Dr. Guillermo Scarabino, pelos amplos ensinamentos que recebi nos cursos de regência orquestral na Argentina. Muito mais do que aulas de regência foram aulas de arte, que me trouxeram uma nova visão da música pelo

reconhecimento da importância que tem a musicologia para o intérprete e para o compositor, e por ter indicado a leitura essencial de Ratner;

Ao Maestro Ilan Grabe, por ter aberto minha consciência para a música além da música;

Ao Embaixador Hildebrando Tadeu Valadares e sua esposa Magali Valadares, pela disponibilidade, apoio e grande incentivo em minha carreira;

Ao Conselheiro Jorge de Sá Earp, pela maravilhosa convivência e apoio em minhas viagens de concerto à Romênia e Costa Rica;

À profa. Dra. Simone Guerreiro, pelas preciosas informações que gentilmente forneceu;

À soprano Letícia Bertelli, pelo momento de inspiração que me proporcionou quando me mostrou um exemplar do “Cancioneiro” editado. Naquele momento decidi dedicar meu mestrado ao estudo acadêmico da obra de Elomar, e também por emprestar material importante para a pesquisa, e pela dedicação a Elomar;

Ao violonista Hudson Lacerda, por partilhar da mesma admiração pela obra de Elomar e também pelo excelente material emprestado (ouvi horas de músicas caipiras lindas!);

À soprano Conceição Nicolau, pelo empréstimo de livros importantes para a pesquisa e pelas nossas conversas agradáveis;

À pianista Rize Lorentz, pelo documentário sobre Elomar em DVD que me cedeu (material fantástico) e por me acompanhar na apresentação da “Cena de Espancamento na Paulista”;

Aos meus compadres Élvio, Tina e minha afilhada Martina, que compartilharam comigo as “férias de trabalho” em 2010, nas quais escrevi grande parte da dissertação e também li um bocado (mas também caminhei na praia!);

Aos alunos Maria Noêmia Pereira, Rafael Francisco, Rafael Nelvam e Carlos Alberto Antunes (que cedeu material excelente sobre o estilo flamenco) que frequentaram a disciplina “Estudos Elomarianos” no primeiro semestre de 2011 na Escola de Música da UFMG, pelas conversas proveitosas e por compartilhar a admiração pela música de Elomar;

Ao Chiquinho Mayrink, Ruben Calazans, Paulo Chamone, aos solistas, instrumentistas, coristas e elenco da Orquestra e Coro da Casa dos Carneiros,

por nossa aventura em novembro de 2010, apresentando as óperas de Elomar em pleno sertão tropejante;

A todos os estudiosos que facilitaram meu trabalho com seus artigos, monografias, dissertações, teses, ensaios, livros, dicionários, análises e entrevistas que tornaram possível o desenvolvimento de minha pesquisa. Hoje posso dizer que graças a todos eles conheço um pouco mais sobre a música brasileira;

À amiga Idia de Souza, *in memoriam*, pelo auxílio inestimável em um momento difícil. Profunda gratidão.

Aos meus muitos e queridos amigos e amigas que de alguma forma me auxiliaram nessa empreitada;

A todos os malungos que amam a música de Elomar.

* malungo = amigo.

Resumo

Este trabalho consiste de um estudo e análise da obra operística de Elomar Figueira Mello em conformidade com os conceitos de gêneros do discurso, enunciado e estilo segundo Mikhail Bakhtin, articulados com a teoria dos tópicos (sujeitos do discurso musical) de Leonard Ratner, visando à elaboração e revisão de conceitos e processos analíticos da musicologia. A abordagem dialógica na ópera pretende investigar a conexão dos enunciados musicais com os gêneros do discurso, permitindo uma nova abordagem semântica baseada em pressupostos objetivos quanto à questão da referencialidade musical. Ao analisarmos a obra de Elomar Figueira Mello, buscaremos identificar sua filiação estética e influências assim como traçar as linhas básicas para a delimitação de um “estilo brasileiro” caracterizado por tópicos específicos referentes a formas, estilos, temática e traços relativos a comportamentos sociais, dialetos e tradições culturais do Brasil.

Abstract

This work consists in a study and analysis of operatic works from Elomar Figueira Mello according to the concepts of genres of discourse, enunciate and style, after Mikhail Bakhtin, in articulation with the theory of topics (subjects of musical discourse) after Leonard Ratner, looking for an elaboration and revision of concepts and analytic processes from musicology. The dialogic study of opera comes to investigate the connection between the musical enunciates and the genres of discourse, allowing us a semantic approach based in objective data related to the question of musical meaning. Studying the works of Elomar Figueira Mello, we try to identify his aesthetic origins and trace the basic lines to frame the “brazilian style” characterized with specific topics referred to forms, styles, thematic and related traces with social behavior, dialects and cultural traditions from Brazil.

Sumário

Introdução	9
1 O “Estilo Brasileiro” e os Gêneros do Discurso segundo Bakhtin	14
1.1 Traços na Formação da Música Brasileira	15
1.2 O conceito de Gênero	20
1.3 Novas abordagens analíticas na musicologia	30
1.4 A ópera como gênero apropriado ao estudo dos Gêneros do Discurso	32
2 O contexto da obra de Elomar - o universo do “Sertão Profundo”	36
3 Gêneros do Discurso e Enunciado em Bakhtin – uma aproximação musicológica	49
4 Os Tópicos do Discurso Musical e a perspectiva dialógica	64
5 Tópicos na Música de Elomar	77
5.1 Subsídios para uma Tópica da Música Brasileira	79
5.2 Glossário de formas, estilos e traços da tópica elomariana	85
5.3 Comentários sobre o Glossário	105
6 Análise do discurso da “Cena de Espancamento na Paulista” da ópera “O Retirante” de Elomar Figueira Mello	108
6.1 Generalidades estilísticas na “Cena de Espancamento na Paulista”	111
6.2 Plano estrutural da “Cena de Espancamento na Paulista”	119
6.3 Análise Estrutural e Discursiva da “Cena de Espancamento na Paulista”	124
6.3.1 Análise – Parte 1	129
6.3.2 Análise – Parte 2	147
7 Conclusão	163
Referências Bibliográficas	180
Anexos	
1 Texto Integral da “Cena de Espancamento na Paulista”	188
2 Redução da “Cena de Espancamento na Paulista” para Canto e Piano	193

Introdução

Elomar Figueira Mello é artista conhecido no Brasil desde a década de 1970. Existem, disponíveis, gravações de seu “Cancioneiro”¹ e a coleção de partituras intitulada “Elomar: Cancioneiro”², lançada em 2008. As áreas acadêmicas da linguística e da literatura demonstram grande interesse pela obra literária e poética de Elomar. Existem referências a aproximadamente quarenta trabalhos acadêmicos entre monografias, dissertações, teses e livros que tratam da poesia em suas canções e libretos e da riqueza linguística do dialeto por ele utilizado.

A música de Elomar, no entanto, carece de pesquisadores da área musicológica interessados em investigar esse rico cabedal de cultura que pulula em suas canções, óperas, antífonas e outras formas. Até a presente data encontramos registro de apenas um trabalho acadêmico sobre a obra musical de Elomar Figueira Mello do ponto de vista musicológico³. cremos que o nosso trabalho seja o segundo projeto acadêmico dessa natureza a investigar sua obra musical com abordagem semelhante.

A música de Elomar apresenta-se em uma linguagem sedutora, por vezes de difícil compreensão e sua audição exige atenção constante. São comuns audácias cromáticas e surpresas harmônicas conduzindo melodias sinuosas e complexas em frases irregulares de grande dinamismo. Poucos compositores conseguiriam colocar em xeque de forma tão contundente as tradicionais classificações de “música popular” e “música erudita”. Seu “Cancioneiro” é um universo amplo e ainda pouco explorado,

¹ Sua discografia com 16 títulos pode ser consultada nas referências bibliográficas.

² CUNHA, João Paulo. Elomar: Cancioneiro. Duo Editorial. Belo Horizonte, 2008.

³ 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. Escola de Música da UFBA. Salvador, 2002.

porém, ainda menos conhecidas são suas óperas, antífonas, concertos e sinfonias, sua obra considerada erudita.

A música de Elomar propõe desafios inusitados aos estudiosos. Seu estilo oferece soluções audaciosas e busca caminhos bastante diferentes do comum. A força expressiva da música de Elomar vem de sua conexão íntima e visceral com seu contexto cultural e com a preservação de traços arcaicos da cultura do sertão baiano, através dos gêneros discursivos por ele trabalhados (as tiranas, a cantoria nordestina, os causos, os aboios, as festanças, entre outros). Parte importante de sua formação humana deu-se no ambiente do sertão e parte deu-se na cidade grande e na academia⁴. Essa dupla experiência vivencial informa um traço importante e bastante significativo em seu estilo: a clara distinção entre gêneros roçalianos⁵ e gêneros urbanos na caracterização de personagens, com consequências importantes em seu discurso musical.

Os traços, estilos e gêneros encontrados na música de Elomar são bastante variados criando um discurso heterogêneo [porém harmonioso]. Um *corpus* de tal natureza exigiria, portanto, um método de análise que contemplasse a construção de suas formas (composições) em função de suas representações. Encontramos nos estudos de Mikhail Bakhtin a fundamentação teórica adequada ao desenvolvimento de nossa pesquisa, adotando suas noções de “gêneros do discurso” e “enunciado” conforme desenvolvidas na obra “Estética da Criação Verbal”. Outro autor, da área musicológica, Leonard G. Ratner⁶, veio acrescentar ao nosso estudo sua teoria analítica que em linhas gerais corrobora as noções bakhtinianas sobre os gêneros discursivos e suas conexões com a linguagem (incluindo a linguagem musical). De Ratner também adotamos o conceito de “tópico”, de grande utilidade para o desenvolvimento de nosso estudo.

⁴ Elomar graduou-se em arquitetura na década de 50 e ainda exerce a profissão.

⁵ Roçaliano: neologismo criado por Elomar (ou de uso popular) e significa originário da roça, característico da roça, roçeiro.

⁶ RATNER, Leonard G. *Classic Music: Expression, Form and Style*. Schirmer Books. New York, 1980.

Com o auxílio desses autores, investigaremos o diálogo entre a música e a linguagem verbal através da análise da obra de Elomar Figueira Mello, a “Cena de Espancamento na Paulista” da ópera “O Retirante”. Pretendemos, por meio da análise do discurso elomariano, mostrar como gêneros discursivos musicais e literários de diversas fontes concorrem para a criação de seu complexo e elaborado discurso musical, revelando alguns de seus processos formais e sua dimensão semântica dentro de um contexto dialógico.

O trabalho está estruturado em capítulos com o conteúdo especificado nos parágrafos seguintes:

No capítulo 1, traçamos um breve panorama sobre a formação da musicalidade brasileira, enfatizando a heterogeneidade marcante dos estilos desenvolvidos até o século XX. Introduzimos preliminarmente o conceito de “gêneros do discurso” e o conceito de “enunciado” como preparação para investigações mais profundas e caracterizamos a ópera e sua linguagem múltipla como gênero musical adequado ao estudo dos gêneros do discurso conforme Bakhtin e Ratner.

No capítulo 2, apresentamos um breve perfil do compositor Elomar, suas principais influências e dados biográficos. Tratamos da conexão entre seu cancionário e suas obras líricas, enfatizando a forte identidade de sua criação artística com o ambiente, a cultura e as tradições do sertão, por ele revisitadas em um discurso artístico de grande maestria.

No capítulo 3, retomamos as discussões sobre o conceito de “gêneros do discurso” e o conceito de “enunciado” conforme Bakhtin, já apontados nessa introdução, buscando um aprofundamento na aplicação do enfoque linguístico bakhtiniano à perspectiva da música compreendida como linguagem e realizada por meio de um discurso.

No capítulo 4, introduzimos um novo autor, Leonard G. Ratner e sua Tópica sobre o discurso musical no período clássico europeu com a finalidade de aprofundarmos o diálogo entre os conceitos de Bakhtin e as interpretações musicológicas do discurso musical. A maneira como Ratner explica a conexão entre as danças e estilos de vida da sociedade européia e a estruturação das grandes formas musicais do período clássico europeu podem ser compreendidas como uma convincente aplicação musical da noção dos gêneros conforme Bakhtin. Os conceitos discutidos pelos dois autores nos permitirão o aprofundamento desse diálogo interdisciplinar.

No capítulo 5, apresentamos desdobramentos das teorias de Ratner em recentes estudos musicológicos brasileiros. Apresentamos as listagens de tópicos relativos à música brasileira e discutimos o conceito de “estilo brasileiro”. Avaliamos diversos gêneros associados ao estilo elomariano através do “Glossário” de danças, traços e estilos recolhidos em descrições e análises de diversos pesquisadores e explicamos como os procedimentos musicais utilizados por Elomar são associados a contextos sociais e culturais por ele vivenciados, dialogando musicalmente através de traços de lendas, tradições, costumes e momentos marcantes da vida social, os quais nos permitirão revelar alguns tópicos característicos de seu discurso musical desenvolvido a partir dos gêneros simples do sertão e outros pertencentes a discursos musicais complexos, ou gêneros eruditos.

No capítulo 6, apresentamos a análise do discurso musical da “Cena de Espancamento na Paulista” de Elomar Figueira Mello segundo a conceitualização dos Gêneros do Discurso e a Tópica do Discurso Musical, empreendendo um diálogo entre conceitos de Bakhtin e Ratner. Traçamos um comentário analítico sobre os processos composicionais realizados por Elomar, revelando a rica teia criada no entrelaçamento de

gêneros musicais diversos: os gêneros típicos do sertão nordestino, gêneros urbanos e gêneros da tradição européia.

1 O “Estilo Brasileiro” e os Gêneros do Discurso segundo Bakhtin

Os estudos sobre a formação da música brasileira, tanto erudita quanto popular ou folclórica, nos permitem hoje reconhecer um mosaico de traços heterogêneos na formação da música no Brasil, gerada por hibridizações e sincretismos, criando um grande acervo cultural de representações transcontinentais com enunciados de gêneros discursivos pertencentes a três diferentes continentes – Europa, África e América do Sul.

Conhecer as fontes históricas de gêneros que participaram na formação da música brasileira é fundamental para a compreensão dos processos através dos quais as determinações sociais e ambientais atuaram sobre a formação da musicalidade de nosso povo. Ao conhecermos os diversos discursos da sociedade compreendidos sob a ótica bakhtiniana, o sentido dos discursos musicais adquirirá uma nova dimensão, considerando o diálogo entre os enunciados musicais, seus traços estilísticos e as conexões com os gêneros discursivos, proposta que sugere novos caminhos para as pesquisas sobre a referencialidade musical. Nosso primeiro passo será conhecer um pouco do panorama da formação da musicalidade brasileira, seus estilos, gêneros e particularidades.

1.1 Traços na Formação da Música Brasileira

Silvano Fernandes Baia, em sua tese de doutorado (2010)⁷ e também Elisabeth Travassos, em “O Modernismo e a Música Brasileira (2000)⁸, consideram a existência de distintos embates entre forças atuantes na formação da musicalidade brasileira. O primeiro deles é o embate entre os modelos europeus trazidos com o processo de colonização e o caminho próprio desenvolvido na colônia (com a adição de elementos africanos e indígenas). O segundo embate, estreitamente relacionado ao primeiro, ocorre entre o elemento erudito e o elemento popular. Baia (2010) acrescenta mais embates à lista: 1 - o embate entre modernidade e tradição e, 2 - as “relações com o mercado de bens culturais”.

A investigação das consequências sociais e culturais desse conjunto de embates entre traços da citada tríplice fonte de gêneros (Europa, Américas⁹ e África) será uma das orientações em nosso trabalho, em busca de compreender a formação do que chamaremos aprioristicamente de “musicalidade brasileira” ou “estilo brasileiro”: um complexo heterogêneo criado no diálogo entre a herança cultural européia, africana e indígena¹⁰. O entendimento do conceito de “estilo brasileiro” será um motivo condutor

⁷ BAIA, Silvano Fernandes. A Historiografia da música popular no Brasil (1971-1999). Tese de doutorado. USP, p.21. São Paulo, 2010.

⁸ TRAVASSOS, Elisabeth. O Modernismo e a Música Brasileira. Rio de Janeiro, p.7. Zahar, 2000.

⁹ Devemos considerar também outras contribuições a partir no final do século XIX, com o aporte de gêneros dos Estados Unidos e também gêneros de outros países da América Sul e Central, assim como uma nova leva de danças e canções européias que se popularizaram no Brasil Imperial.

¹⁰ Se considerarmos a “musicalidade brasileira” como um todo, encontraremos traços orientais de países como Japão, China, Índia, entre outros, na música contemporânea brasileira (Koellreutter, Mendes, Prado, Lanna, dentre outros). Esses gêneros, embora sejam significativos em um contexto mais amplo, estão ausentes do estilo elomariano e por esse motivo não serão considerados nessa dissertação. Nosso interesse se dirige ao exame do processo de transformação ocorrido entre os gêneros primários e secundários no contexto da formação da música brasileira, circunscrevendo o alcance desse estudo à investigação de determinados traços musicais que partem dos gêneros populares e folclóricos para os gêneros eruditos. Traços orientais ocorrem no estilo elomariano, através da cantoria nordestina, das modas de viola e da temática com reminiscências e conexões com gêneros árabo-andaluzes e mouriscos, absorvidos na

para nosso objetivo de conhecermos um pouco mais a respeito do estilo do compositor Elomar Figueira Mello.

Estudar os traços da musicalidade indígena é tarefa dificultada pelos poucos documentos que sobreviveram e existem insuficientes relatos para um aprofundado estudo de sua cultura na época do descobrimento. Os índios foram facilmente aculturados e suas expressões autênticas foram diluídas perante o progresso da catequese jesuítica¹¹, no entanto, pelo menos dois traços ligados à tópica indígena são significativos: a tendência ao timbre vocal anasalado e traços das línguas ameríndias (principalmente o Tupi e o Guarani) que se depositaram no *Nheengatu*¹², língua artificial, mescla do Português e palavras de línguas e dialetos indígenas locais, criada pelos jesuítas para se comunicarem com os índios, facilitando o processo de aculturação.

Da música europeia chegaram diversos gêneros ibéricos, com abundância de traços mouriscos e árabes, mais o cantochão, a polifonia religiosa e a música pré-clássica.

Da música africana, o elemento marcante foi sua rítmica desafiadora e uma diferente forma de estruturação métrica expressa nas danças e batuques, com sua corporalidade e extroversão, assim como uma melódica típica baseada no pentatonismo¹³.

Península Ibérica através das invasões mouras na Idade Média. Esses traços chegaram ao Brasil na época da colonização através de gêneros europeus da cultura ibérica, já tendo, portanto, sofrido um processo anterior de transformação.

¹¹ “O Padre Nóbrega relata em 1550 que o Padre Navarro ‘fazia os meninos (índios) cantarem à noite certas orações que havia lhe ensinado em sua língua [...] em lugar de certas canções *lascivas e diabólicas* que usavam antes.’ (itálico nosso) (NÓBREGA, 1550, apud., HOLLER, Marcos. Os Jesuítas e a música no Brasil Colonial. Campinas. Editora da Unicamp. 2010, p.164).

¹² “Essa nova língua geral foi chamada *Nheengatu*, que quer dizer língua boa, língua fácil. Até o fim do século XVII, a língua geral foi a única que se falou na região centro-sul do País. Durante todo o século XVIII falava-se duas vezes mais o *Nheengatu* que o português. Segundo Martins (2004-2005), o *Nheengatu*, também conhecida como “língua geral”, foi o verdadeiro idioma nacional usado como língua de conversação cotidiana até meados do século XVIII, quando esta foi proibida pelo rei de Portugal.” (SOBOLL, Renate Stephanes. Arranjos de música regional do sertão caipira e sua inserção no repertório de coros amadores. Dissertação de Mestrado. Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2007, p.51).

¹³ O pentatonismo também é encontrado entre os indígenas naturais do Xingu (VILELA, 2011).

Quer seja dos indígenas, europeus ou africanos, as contribuições advindas de suas línguas autênticas e suas expressões (e da língua artificial “*Nheengatu*”) devem também ser compreendidas como profundamente relacionadas à consideração do fenômeno musical como um todo, através das sonoridades e da temática, influenciando no desenvolvimento dos estilos da música brasileira [processo que se iniciou na região nordeste do Brasil¹⁴].

Outro campo de estudos musicológicos brasileiros dedica-se à investigação da música sacra do período Colonial nos estados de Minas Gerais, Bahia, Rio de Janeiro, São Paulo e Pernambuco¹⁵. A música desse período nos mostra uma nova modalidade na atuação do princípio da heterogeneidade na formação da musicalidade brasileira, perceptível na polifonia de vozes dos gêneros da tradição europeia do período pré-clássico, absorvidos de maneira particular pelos compositores mulatos. O estudo dialógico da música colonial nos permite apreciar os processos de hibridização gerados na sutil tensão discursiva entre os gêneros tradicionais europeus e os novos gêneros coloniais, ampliando a compreensão das relações entre a linguagem musical e a sociedade. As formas e práticas sociais europeias em diálogo com a sociedade colonial produziram discursos híbridos expressos através da literatura, das artes plásticas, da arquitetura, da ciência e da música. Encontramos na música colonial a articulação de tópicos da linguagem musical europeia com a cultura de cada região, elaborando paulatinamente uma forma de expressão particular em direção ao estabelecimento da futura “musicalidade brasileira”.

¹⁴ “Linguisticamente, a disposição dialetal nordestina – característica da vasta musicalidade destes poetacantadores – possui tríplice origem: o português arcaico, introduzido no século XVI com o descobrimento; a derivação e a composição dialetal, herdada do português por faculdade de enriquecimento temalógico; e a contribuição estrangeira, acrescidas do tupi e das línguas africanas que recheiam ainda mais este quadro” (MARROQUIM, 1996, p. 97, in: BASTOS, Eduardo Cavalcanti. *Nova Cantoria: Movimento Poético-Musical de Elomar Figueira Mello, Dércio Marques e Xangai*. UFBA. Salvador, 2006, p.61).

¹⁵ E também de outros estados com menor representatividade em relação à música colonial.

Consideradas como gêneros pioneiros a expressar traços de brasilidade, a modinha e o lundu¹⁶ desenvolveram-se por processo de hibridização entre traços africanos e europeus. Enquanto na Europa estava em voga o estilo galante, com melodias expressivas elaboradas sobre quadraturas e cadências tonais, no Brasil, a modinha e o lundu, utilizando-se dessa pré-estrutura formal, desenvolveram-se sobre temas da sociedade local promovendo a língua cantada em português brasileiro e principalmente, adotando traços rítmicos da música africana (principalmente o lundu). A modinha rapidamente tornou-se popular em Portugal, assim como o lundu. Sobre a suposta origem brasileira da modinha nos fins do século XVIII não existem provas conclusivas. (LIMA, 2010).

O panorama musical do Brasil Império é determinado principalmente pela vinda da corte portuguesa em 1808, promovendo uma intensa modificação na vida cultural carioca. Por volta de meados do século XIX, assistimos à invasão da ópera italiana e a importação de danças européias (polcas, valsas, *schottisches*, quadrilhas, marchas) e também de danças latinas como o tango¹⁷ e a habanera¹⁸, do México, Cuba e Haiti. A difusão desses gêneros através de partituras editadas percorreu o país e tem estreita relação com o surgimento das bandas e com suas tradições. Essas danças e canções, absorvidas pelos cantores de modinhas e tocadores de lundus¹⁹ promoveram um dinâmico processo de hibridização surgindo daí novos gêneros como o choro, o maxixe e o samba.

¹⁶ LIMA, Edilson Vicente de. A Modinha e o Lundu: dois clássicos nos trópicos. Tese de doutorado. ECA, USP. São Paulo, 2010.

¹⁷ Proveniente da milonga argentina (VILELA, 2011).

¹⁸ VILELA (2011) afirma ser a habanera de origem árabe, chegando ao Brasil através da Península Ibérica.

¹⁹ Naturalmente estes não são os únicos agentes desta síntese. Também concorreram nesse processo as tradições caipiras, as edições de partituras e muitos outros elementos.

Na consideração da formação do “estilo brasileiro”, existem ainda os gêneros praticados no interior do Brasil, advindos da cultura do sertão e da cultura caipira, que mantiveram tradições seculares veiculando traços arcaicos referentes à época do descobrimento: traços do *Nheengatu* nos dialetos caipiras, traços árabo-andaluzes na música (o uso da viola e o modalismo) e traços arcaicos na literatura (a literatura de cordel e a temática medieval ibérica)²⁰.

Esta variedade de linhas de estudo acerca das origens da música brasileira fortalece a idéia de um princípio de heterogeneidade e apontam para o hibridismo na gênese deste suposto “estilo brasileiro” que deverá ser compreendido através do estudo dos gêneros presentes nas obras mais representativas de cada fase ou estilo e será um apoio nas apreciações da obra do cantor, tocador e compositor de canções e óperas, Elomar Figueira Mello.

²⁰ “SANT’ANA (2010), na tese ‘A Moda é Viola – Um Ensaio do cantar caipira’ fala das ‘[...] origens da poesia caipira no cancioneiro ibérico medieval, influência quinhentista – motivos estilísticos e temáticos do Romancero Tradicional Ibérico’.” (SANT’ANA, Romildo. A Moda é Viola – Um Ensaio do cantar caipira. Tese de doutorado. Arte e Ciência. São Paulo, 2000, apud. VILELA, 2010, p.41).

1.2 O Conceito de “Gênero”

O conceito de “gênero”, essencial para o desenvolvimento de nossa investigação, merecerá um estudo pormenorizado para que seja possível compreendê-lo tanto em seu enfoque bakhtiniano quanto em sua utilização na Musicologia.

No “Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa”²¹, o verbete “*gênero*” traz as seguintes informações, tendo sido selecionadas as concepções relativas às artes, à gramática e à linguística:

“gênero, s.m. [...] 5. art. plast. - cada uma das categorias em que são classificadas as obras artísticas segundo o estilo e técnica [...] 6. lit. - cada uma das divisões que englobam obras literárias de características similares (são primordialmente três: lírico, épico e dramático) [...] 9. gram. ling. - categorias das línguas que distinguem classes de palavras a partir de contrastes como masc. / fem. / neutro, animado / inanimado, contável / não contável, etc. Etim. lat. *genus, generis* - descendência, origem”.

As definições de gênero expostas acima são as utilizadas em abordagens tradicionais das artes e da literatura, envolvendo operações de classificação e normatização, estabelecendo categorias lineares de referência para as questões de estilo e técnica, e princípios normativos para a apreciação dos gêneros – lírico, épico e dramático – segundo princípios aristotélicos.

Câmara Cascudo²² complementa a origem etimológica do termo:

“Gênero, origina-se do ‘grego, *génos*: geração; do latim *genus*’, ocasionando idéias de elementos provenientes de um ‘tronco ou origem comum’.” (p. 300).

²¹ HOUAISS, Antônio. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Ed. Objetiva. Rio de Janeiro, 2009, p. 963.

²² CASCUDO, Luís da Câmara. 2003 (apud. BASTOS, 2006, p.21).

Para a Musicologia, a questão de gênero é tratada tradicionalmente de maneira semelhante às categorizações costumeiras da literatura, em especial da poesia, que desde o período helênico é tradicionalmente associada à arte musical. No entanto, a linguagem musical, ao elaborar formas independentes de um texto literário ou poético, ou seja, sem uma referencialidade textual direta, exige um redimensionamento nas concepções do termo “gênero”.

André Hodeir²³, em “As Formas da Música”, explica o conceito de gênero conforme esse é concebido na musicologia:

“Pode-se dar duas definições de gênero [...] a primeira é um certo espírito que preside à concepção de uma obra [...] a segunda, é a reunião num mesmo conjunto de um determinado número de formas que tem entre si bastante afinidade de caráter [...] As distinções de gênero podem ser de ordem espiritual²⁴ (música sacra, música profana) ou de ordem técnica (música vocal, música instrumental) [...] a arte sacra – como a arte profana – tanto pode ser instrumental como vocal. Do mesmo modo, a arte lírica, subdivisão da arte vocal, refere-se à música profana (ópera, cantata profana) e à música sacra (cantata de igreja, oratório, paixão)”. (HODEIR, 2002, p.11,12).

A maleabilidade que a noção de gênero adquire nas considerações musicais tradicionais se mescla às noções de forma e estilo, perdendo assim sua precisão. Podemos observar que essa concepção de gênero é apenas classificatória e por vezes, meramente teórica já que na prática os gêneros tendem a se mesclar. A concepção bakhtiniana de gênero propicia uma compreensão de maior envergadura epistemológica e nos permite, nessa articulação de conceitos entre a teoria da literatura e a musicologia, um aprofundamento no estudo dessa complexa conceitualização.

²³ HODEIR, André. As Formas da Música. Editora 70, Lisboa, 2002.

²⁴ No sentido de temática.

Fiorin (2008)²⁵, em “Introdução ao Pensamento de Bakhtin” (capítulo três), expõe a concepção do círculo de Bakhtin sobre os gêneros do discurso. Segundo ele:

“[...] os gêneros são tipos de textos que tem traços comuns [...] Seu ponto de partida é o vínculo intrínseco existente entre a utilização da linguagem e as atividades humanas”. (p.61).

Segundo Bakhtin, os seres humanos atuam e convivem em esferas de atividades, como “as da escola, as da igreja, as do trabalho num jornal, as do trabalho numa fábrica, as da política, as das relações de amizade e assim por diante” (FIORIN, p.61), comunicando-se através de enunciados que realizam sua função nessa interação. O “vínculo existente entre a utilização da linguagem e as atividades humanas” é o aspecto essencial através do qual pretendemos desenvolver um novo ponto de vista para a musicologia que leve em consideração a linguagem musical e os vínculos vitais entre os enunciados e os gêneros discursivos da música.

O conceito de gênero se complementa com o conceito de “enunciado”. A comunicação dos gêneros ocorre através de uma infinidade de processos verbais e não verbais, quer seja pela palavra falada ou escrita, quer seja pelo gesto, pelo olhar ou pelo silêncio expressivo, fenômenos do processo comunicacional chamados de “enunciados”. Compreender sua conexão com os gêneros é de fundamental importância em nosso estudo. Para Bakhtin o enunciado é a:

“*Unidade real* da comunicação verbal [...] O discurso se molda sempre à forma do enunciado que pertence a um sujeito falante e não pode existir fora dessa forma.” (BAKHTIN, Estética da Criação Verbal, p.293).

E complementa Fiorin:

²⁵ FIORIN, José Luís. Introdução ao Pensamento de Bakhtin. Editora Ática. São Paulo, 2008.

“Não se produzem enunciados fora das esferas de ação, o que significa que eles são determinados pelas condições específicas e pelas finalidades de cada esfera”. (FIORIN, op.cit., p. 61).

Ao compreendermos a inter-relação entre os conceitos de gênero e enunciado, compreenderemos o que significa o conceito de “gêneros do discurso” para Bakhtin:

“Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, sendo isso que denominamos *gêneros do discurso*.” (grifo do autor) (BAKHTIN, Estética da Criação Verbal, p.279).

Fiorin, sintetizando as idéias de Bakhtin afirma:

“Os gêneros são, pois, tipos de enunciados relativamente estáveis, caracterizados por um conteúdo temático, uma construção composicional e um estilo [...] O conteúdo temático não é o assunto específico de um texto, mas é um domínio de sentido de que se ocupa o gênero [...] A construção composicional é o modo de organizar o texto, de estruturá-lo [...] O ato estilístico é uma seleção de meios linguísticos”. (FIORIN, id., p.61 e 62).

Fiorin chama atenção para a expressão “tipos de enunciados *relativamente estáveis*” e considera que essa relativização implica em uma ausência de normatividade no conceito, indicando uma “imprecisão das características e fronteiras dos gêneros” (id.), aspecto que explica o processo de transformação dos gêneros ao longo da história e suas infinitas possibilidades de hibridização.

Continuamos ainda com as esclarecedoras pontuações de Fiorin sobre o conceito de gênero:

“O gênero une estabilidade e instabilidade, permanência e mudança [...] A reiteração possibilita-nos entender as ações e, por conseguinte, agir; a instabilidade permite adaptar suas formas a novas circunstâncias. O gênero somente ganha sentido quando se percebe a correlação entre formas e atividades [...] Os gêneros são meios de apreender a realidade [...] Fala-se e escreve-se sempre por gêneros e, portanto, aprender a falar e a escrever é, antes de mais nada, aprender gêneros”. (FIORIN, *ibid.*, p. 69).

Um de nossos objetivos – a releitura dos conceitos bakhtinianos sob o ponto de vista musicológico – pode ser estímulo para parafrasear Fiorin, dizendo que “cantamos, tocamos e compomos sempre por gêneros musicais e, portanto, aprender a cantar, tocar e compor é, antes de mais nada, aprender gêneros musicais”²⁶.

Assim como Bakhtin considera o discurso literário, consideramos o discurso musical, e da mesma forma como Bakhtin considera o falante, leitor e escritor como os autores de seus enunciados, consideraremos o cantor, tocador ou compositor os autores de seus enunciados musicais, as “unidades reais da comunicação musical”, cujo discurso musical “se molda sempre à forma do enunciado a que pertence o sujeito”.

O conceito de “enunciado” em Bakhtin é bastante amplo e compreende todo tipo de comunicação humana, desde uma simples interjeição, um gesto, um olhar, até um romance completo, ou, um ciclo completo de obras musicais (como por ex.: as nove Sinfonias de Beethoven). Consideramos que sua compreensão do ponto de vista musicológico poderia ser igualmente útil no tratamento de categorias tradicionais de análise fraseológica musical – inciso, célula, semifrase, frase, sentença, período, etc. –

²⁶ Sob esse ponto de vista, o gênero de ‘estudos’ ou ‘métodos’ mecânicos que visam automatizar padrões mecânicos de leitura e interpretação musical, como os métodos de piano de Czerny, Pischna, Heller, Hanon e obras semelhantes compostas para os demais instrumentos, é bastante limitado nesse sentido, pois, aprender os padrões nas obras inclui o aprendizado dos gêneros discursivos de maneira progressiva, o que é ausente em métodos de técnica instrumental.

como a materialidade sonora e gráfico-analítica dos enunciados musicais, pertencente ao campo sintático. As unidades sintáticas utilizadas na fraseologia tradicional podem ser consideradas, enunciados: uma célula melódica enuncia uma unidade de sentido, o que possibilita sua delimitação dentro de determinada estrutura. As unidades sintáticas, ou parâmetros musicais são considerados na visão tradicional apenas como fragmentos de uma estrutura, porém, ao serem considerados como componentes de um discurso, como na visão dialógica, permitem o entendimento do sentido musical conectado a outras esferas de sentido, ou gêneros discursivos: da literatura e de outras artes, das línguas e dos dialetos, da história, das etnias, da sociedade e da cultura como um todo.

A compreensão do discurso musical envolveria, portanto, uma nova abordagem da fraseologia, considerando incisos, frases, períodos, seções e formas, assumidos como enunciações musicais que representam idéias, ações, emoções, instintos, princípios, ideologias, crenças, citações, especulações, vivências, enfim experiências humanas de todo tipo, ações responsivas e interações que o ser humano realiza em sua vida, sejam elas fatos comuns ou extraordinários. A maneira tradicional de abordar a análise musical, com ênfase no aspecto sintático, é considerada nesse estudo, porém de maneira contextualizada. O pensamento bakhtiniano, no contexto de sua crítica ao formalismo russo na análise literária, nos providencia uma clara explicação da função que a análise sintática deve exercer na compreensão dos discursos.

Geraldo Tadeu Souza, em “Introdução à Teoria do Enunciado Concreto do Círculo Bakhtin/Volochinov/Medvedev”²⁷, explica sobre o surgimento do conceito *gêneros do discurso*, na obra de Bakhtin/Medvedev *The Formal Method In Literary Scholarship* (1928):

²⁷ SOUZA, Geraldo Tadeu. Introdução à Teoria do Enunciado Concreto do Círculo Bakhtin/Volochinov/Medvedev, 2ª ed. USP. São Paulo, 2002.

“Para os teóricos russos, o problema da investigação do *gênero* no pensamento formalista, é que ele só é abordado ‘quando todos os outros elementos básicos da construção já estão estudados e definidos, e a poética formalista está terminada’ ou seja, o *gênero* só é investigado no fim da análise, mecanicamente, como um composto de esquemas”. (p.95).

Do ponto de vista musicológico, a análise musical tradicional seria também formalista, deixando as considerações semânticas, quando não rejeitadas como subjetivismo, apenas como complemento da análise estrutural e paramétrica. A proposta bakhtiniana prescreve uma inversão desse processo, como explica Souza:

“A proposta do Círculo é que a análise do todo da obra poética, do todo desse enunciado artístico concreto, deve ser iniciada pelo *gênero*, pois ele representa a forma típica dessa construção poética”. (itálico do autor) (SOUZA, op.cit., p.95).

Compreendendo que “poético” possa incluir a noção de “musical” nesse contexto, a aceitação dessa proposta nos levará a abordar as ferramentas analíticas com um novo enfoque, um reposicionamento quanto à sua função. A maneira como o círculo de Bakhtin vê a análise sintática é perfeitamente conveniente como opção para a musicologia. Adotando essa metodologia relativa aos gêneros do discurso nas categorias de atos musicais ou gêneros do discurso musical, necessitaremos de uma modificação na função da análise sintática perante a análise discursivo-musical. O que é proposto por Bakhtin no exame das formas da língua pode também ser aplicado às manifestações musicais. Ademais, compreendendo os enunciados musicais, sua funcionalidade e dialogia dentro do discurso musical, a idéia de uma estrutura musical auto-referente perde completamente a consistência, já que existe um diálogo entre os processos semântico e sintático, possibilitando uma análise em perspectiva do discurso musical. A lógica analítica da sintaxe representa um processo fundamental na hermenêutica musical e essa lógica, compreendida dialogicamente, nos permitirá compreender os parâmetros

musicais em uma nova função, agora como enunciados participantes de um discurso, transformando as unidades sintáticas em vetores de sentido articulando a dimensão sintática com os gêneros discursivos enunciados.

Qualquer manifestação rítmica, melódica, expressiva, em qualquer estilo ou formação, de qualquer época e lugar pode ser considerada um enunciado musical, permitindo o entendimento e a percepção dos gêneros por ela veiculados. É importante advertir o leitor de que entendemos o conceito de enunciado (e enunciado musical) da mesma maneira que entende Bakhtin. Um enunciado musical pode ser um único som, uma pausa grafada, uma sonata inteira, toda a obra de um compositor, a história da ópera, etc. Considerar as unidades sintáticas da música como enunciados eleva-as à categoria dialógica, reposicionando o processo de descrição das funções sintáticas e estruturais como um meio para a compreensão do discurso e não como o objetivo do processo de análise, permitindo maior profundidade na compreensão do diálogo existente entre as unidades sintáticas musicais.

Os gêneros do discurso musical, portanto, referem-se às esferas de utilização da linguagem musical, ou gêneros do discurso musical e se relacionam aos *estilos*²⁸ em que se processa a comunicação musical: individual, social, ritual, profissional ou artística, através das quais são elaborados *tipos relativamente estáveis* de enunciados musicais no processo da comunicação real do sentido musical, sempre múltiplo e polifônico. Para a musicologia, as formas e sistemas musicais, os instrumentos, as técnicas, os temas, a rítmica, etc., são os tipos relativamente estáveis de enunciados musicais a serem considerados na dialogia musical.

²⁸ Nos capítulos três e quatro discutiremos os conceitos de estilo na música e na literatura, segundo diversos autores, na tentativa de solucionar a polissemia que o termo normalmente comporta.

Outro aspecto de fundamental importância para a compreensão dos gêneros do discurso é sua divisão em gêneros primários, de natureza prosaica²⁹, que são as formas simples da comunicação corriqueira, e em gêneros secundários, de natureza complexa e especulativa, gerando elaboradas formas de comunicação nos discursos artísticos, científicos e rituais:

“Bakhtin divide os gêneros em primários e secundários. Os primários são os gêneros da vida cotidiana [...] Já os secundários pertencem à esfera da comunicação cultural mais elaborada [...] Os gêneros secundários absorvem e digerem os primários, transformando-os [...] eles perdem a relação com o contexto imediato e sua vinculação com os enunciados concretos dos outros [...] eles participam da realidade concreta somente por meio da totalidade do romance³⁰, que é um evento artístico e não um acontecimento da vida cotidiana [...] Como se vê, há uma interdependência de gêneros, os secundários valem-se dos primários [...] Os gêneros também podem hibridizar-se”. (FIORIN, id., p.70).

A questão sobre o conceito de gênero³¹ em sua consideração musical e em seu diálogo com a noção bakhtiniana foi apenas esboçada e será retomada sistematicamente no capítulo 3 e capítulo 4. Em síntese, sugerimos uma mudança de paradigma analítico, caracterizada pela utilização dos conceitos de enunciado musical e gêneros do discurso aplicados à análise musical, envolvendo as modalidades sintáticas de análise em uma revitalização de sua função ao serem tratadas em diálogo com os gêneros discursivos e

²⁹ Prosaico (adj.): relativo ou pertencente à prosa; que tem a natureza da prosa. Que não tem elevação, que é comum, vulgar, rasteiro. Que não tem poesia, in: <http://www.dicionarioweb.com.br/html>. Bakhtin opõe o conceito de “prosaico” ao conceito de “poético”, reabilitando o termo, de onde surge a palavra “prosaística”, neologismo derivado da palavra “prosaico” como alternativa a “poético”. As implicações deste novo conceito são discutidas no livro: Mikhail Bakhtin, Criação de uma Prosaística. Morson, Gary Saul & Emerson, Caryl. EDUSP. São Paulo, 2008.

³⁰ Em nossa releitura substituiríamos “romance” por gêneros como ópera, sinfonia, balé, peça, filme, etc.

³¹ Em nosso texto, o sentido da palavra “gênero” é determinado naturalmente pelo contexto. A palavra pode ser usada no sentido convencional conforme se usa na musicologia, assim como quando se refere aos gêneros do discurso, não causando problemas de entendimento.

suas esferas de significado, numa abordagem objetiva da questão da referencialidade musical.

1.3 Novas abordagens analíticas na musicologia

Compreendendo o potencial hermenêutico das idéias de Bakhtin e seu círculo, a musicologia brasileira tem desenvolvido estudos atuais com autores como Lanna, Piedade e Baia, entre outros que se dedicam a utilizar seus conceitos em novas abordagens analíticas.

A tese de doutorado “Dialogismo e Polifonia no Espaço Discursivo da Ópera”³² (LANNA, 2005) investiga o dialogismo e a polifonia do discurso na ópera “*Pelleás et Melissande*” de Claude Debussy e lança olhares profundos aos conceitos musicais e seu diálogo com conceitos bakhtinianos. A escolha de um gênero operístico como objeto de estudo através da dialogia bakhtiniana se apóia nesse leque de conceitos sobre os fundamentos da comunicação, da linguagem, da arte e da sociedade. A abrangência do espetáculo operístico, com suas formas, gêneros e estilos, nos permite, conforme a investigação dialógica, abordar proveitosamente a complexa questão da referencialidade na linguagem musical.

Reiteramos que em nosso enfoque pretendemos desenvolver o potencial analítico do estudo dos gêneros do discurso aplicado à linguagem musical com foco na ópera, utilizando conceitos e argumentos utilizados por Bakhtin na investigação da criação literária, sugerindo uma revisão musicológica comparativa em concordância com seus conceitos. Com esta finalidade, introduzimos um novo autor que permite a articulação entre os conceitos bakhtinianos e conceitos próprios da musicologia, a fim de que pudessem ser comparados e compreendidos segundo pressupostos linguísticos. O autor escolhido, Leonard G. Ratner, professor de música na Universidade de Stanford,

³² LANNA, Oiliam José. Tese de doutorado. Dialogismo e Polifonia no Espaço Discursivo da Ópera. UFMG, Belo Horizonte, 2005.

EUA, oferece em seu livro “*Classic Music: Expression, Form and Style*”³³, uma ampla análise semântica dos fundamentos da música clássica européia utilizando o conceito de tópicos (*topics*) ou sujeitos do discurso musical (RATNER, 1980), noção que em associação ao conceito de “enunciado”, conforme Bakhtin permite uma fecunda abordagem dialógica do discurso musical. A investigação sobre os gêneros do discurso conforme Bakhtin, associada à teoria dos tópicos musicais conforme Ratner nos revela inúmeros aspectos convergentes que serão demonstrados no desenvolvimento de nossa pesquisa.

Através da articulação entre esses autores, procederemos ao estudo dialógico entre a música e a linguagem verbal na análise discursiva da “Cena de Espancamento na Paulista”, trecho musical que se encontra no ato final da ópera “O Retirante”, composta por Elomar Figueira Mello.

Pretendemos, por meio da análise do discurso elomariano, mostrar como gêneros discursivos musicais e literários de diversas fontes concorrem para a criação do complexo e elaborado discurso musical em sua obra, revelando alguns de seus processos criativos e sua dimensão semântica. Este nos parece ser um método promissor para o aprofundamento dos estudos sobre a ópera, gênero que congrega diversas linguagens e necessita de um método adequado que contemple a complexidade polifônica de seu discurso.

³³ RATNER, Leonard G. *Classic Music: Expression, Form and Style*. Schirmer Books. New York, 1980.

1.4 A ópera como gênero apropriado ao estudo dos gêneros do discurso

A ópera manifesta um processo único e particular de enunciação discursiva, congregando em sua realização diversas artes (música, poesia, teatro, dança, cenografia, pintura, arquitetura, etc.) em um processo que, reconstituído analiticamente, permitirá avanços sobre a questão da referencialidade na música (ocidental) assim como a reavaliação de sua importância (da ópera) na história da civilização como um importante arcabouço de tópicos e gêneros, revelando os modos de existência das sociedades e suas determinações na elaboração de outros gêneros musicais.

A ópera de Elomar Figueira Mello, ainda pouco divulgada e conhecida, apresenta um *corpus* com abrangente variedade de traços hibridizados em um discurso de extrema riqueza musical, linguística e cultural. Um de seus principais aspectos é o uso frequente do dialeto, atitude coerente com a temática sertaneza³⁴ e o universo de tópicos e sonoridades vocais a eles associados. Marcante é a hibridização entre o gênero lírico operístico e o canto sertanez, criando insólitos contextos dramáticos. O mesmo ocorre com as formas da cantoria regional tradicional, já fartamente reelaboradas por Elomar em seu “Cancioneiro” e as formas eruditas por ele utilizadas cuja mescla gerou soluções de grande qualidade estética. Elomar revela ainda um domínio magistral na elaboração de uma dramaturgia sertaneza brasileira, original em muitos aspectos³⁵, e

³⁴ Sertanez: neologismo elomariano: originário do sertão, relativo ao sertão. Elomar contrapõe o termo “sertanez” a “sertanejo”, no sentido de diferenciar o habitante autêntico do sertão, o sertanez, do habitante urbano de estilo *cowboy* com indumentária texana, chamado pela mídia de “sertanejo” assim como a “música sertaneja” que é difundida pela indústria cultural, gênero bastante distante do estilo de Elomar.

³⁵ Em sua ópera “A Carta”, Elomar utilizou um raro recurso cênico-musical, com grande efeito dramático. Na “Cena do Apartamento”, o personagem “Plêi-boi”, um tenor, arma uma cilada para estuprar a jovem e bela “Maria”. Na primeira parte da ária o personagem canta de forma sedutora, irônica e jovial, mas a jovem resiste firmemente ao seu convite, mas em certo momento é substituído em cena por um barítono que canta a segunda parte da ária, o tenor não retorna mais. Uma passagem instrumental anuncia o momento em que o “Plêi-boi” altera sua personalidade e decide colocar um dopante em uma taça de vinho

gera novos desafios aos cantores líricos, exigindo novas formas de impositação e emissão vocal para a compreensão adequada do dialeto.

O estilo operístico de Elomar surge em decorrência de seu trabalho compositivo no Cancioneiro (que se encontra gravado e disponível em 16 títulos comerciais realizados entre 1970 e 1994). Suas canções impressionam pelas audácias harmônicas de desafiante complexidade e melodias marcantes, estruturadas preferencialmente em um ambiente modal com muitas interferências cromáticas, criando mesclas com o tonalismo.

Elomar é um homem de figura fortemente expressiva, com sua grande cabeleira, suas botinas e roupa de vaqueiro. Dono de vasta erudição e eloqüente oratória fala, escreve e canta com a mesma naturalidade tanto no dialeto sertanez quanto no português mais erudito e complexo. Desenvolveu seu conhecimento musical basicamente como autodidata. Teve mestres de violão na juventude e uma pequena passagem pela Universidade Livre da Bahia, criada por Koellreutter e Widmer (e que talvez tenha influenciado a composição de algumas passagens bastante dissonantes em suas óperas, embora ele diga que não absorveu nada naquele contexto). Debruçou-se sobre partituras, aprendeu orquestração e estruturação formal a seu modo enquanto elaborava seu estilo compondo canções, árias e óperas. Estimulou João Omar, seu filho, extraordinário violonista, ao estudo da regência orquestral e tem nele um colaborador nessa difícil arte. A música de Elomar propõe desafios ao estudioso e revela processos inusitados, com sonoridades estranhas, surpresas e recursos originais. Trataremos nesse

oferecida à moça, criando um clima de crime e trapaça intensificado pela mudança de timbre e registro vocal. Um notável tratamento do corpo em cena e da voz no contexto operístico com novas abordagens dramáticas e psicológicas.

estudo de revelar as vozes múltiplas existentes no discurso elomariano, tecidos em uma mescla de gêneros de grande originalidade³⁶.

A ópera “O Retirante”, com um prólogo e dois atos, tem o libreto escrito pelo próprio Elomar. Conta história de uma família de retirantes do Nordeste, o personagem *Vaqueiro*, casado com *Juana Senhora* e seus filhos, *Zezin* e *Dejanira*. Tendo perdido suas terras por causa de empréstimos bancários, retiram-se para São Paulo em busca de sobrevivência. Ao chegar a São Paulo, a família se depara com ambientes degradantes, sofre em extrema pobreza e a história tem um trágico desfecho, que culmina na ópera com a ária chamada de “Cena de Espancamento na Paulista”, que dramatiza a morte de *Zezin*, o filho adolescente, espancado por um policial até a morte por causa de um assalto à mão desarmada. Elomar já gravou ou interpretou outras cenas da ópera “O Retirante”, como a “Carta de Arrematação” e “Boca da Águas”, que fazem parte do Prólogo³⁷. A “Cena de Espancamento na Paulista” foi “executada em concerto no Nordestilhas, na cidade de São Paulo, em 1994, com a Camerata Kaleidoscópio” (Guerreiro, 2007, p.256) e existe um excerto dessa cena no DVD “Elomar em Sertanias”³⁸.

A dimensão, duração e complexidade do discurso da “Cena de Espancamento da Paulista” impressionam pela força expressiva e fluente articulação formal além da profusão de gêneros que nela se descortinam. A duração é de aproximadamente dezessete minutos e a partitura tem quatrocentos e setenta e cinco compassos. O discurso musical da “Cena de Espancamento na Paulista” é desenvolvido em uma variedade de recitativos, ariosos, árias e breves *intermezzi* instrumentais. É

³⁶ Elomar transita entre gêneros líricos, dramáticos, roçalianos e eruditos, tanto na música quanto na literatura, em um diálogo de grande riqueza, o que será demonstrado na análise da “Cena de Espancamento na Paulista” no Cap. 6.

³⁷ O Prólogo é a primeira parte da ópera “O Retirante”, e pode ser realizado separadamente dos Atos I e II.

³⁸ SANTOS, José Maria dos. Elomar em Sertanias. DVD. Centro de TV-IRDEB. Bahia, s.d.

escrita para barítono solista acompanhado de orquestra (uma flauta, um oboé, um clarinete, um fagote, um trompete, uma trompa, um trombone e cordas) e também participa um ator mascarado, o espancador.

A “Cena de Espancamento na Paulista” faz parte do segundo ato da ópera: *Zezin*, o personagem, ao participar de um assalto à mão desarmada é preso em flagrante por um policial que o espanca violenta e impiedosamente por toda a cena até a morte, enquanto *Zezin* conta sua história, implorando perdão, sendo respondido com mais pancadas. Próximo da morte, seu corpo astral se desprende e seu espírito flutua fora do corpo até sua terra natal e *Zezin* morre.

A conjugação de recursos musicais e literários utilizados por Elomar, associados ao tema trágico e socialmente atual da violência urbana fazem desta passagem musical um exuberante e expressivo exemplo do estilo erudito elomariano. A profusão polifônica de vozes do sertão, da urbe e das tradições brasileiras e estrangeiras habilmente entretecidas no discurso da “Cena de Espancamento na Paulista” nos pareceram adequadas à abordagem bakhtiniana dos gêneros do discurso.

2 O contexto da obra de Elomar – o universo do “Sertão Profundo”

“O que é meu discurso? Meu discurso consta de cantar uma realidade que me circunstancia, densa, amarga, às vezes trágica, mas com um sonhar, com uma proposta de sonhar, de esperança. No final, vencer a batalha”³⁹.

Elomar

Elomar Figueira Mello (1937), nascido na Fazenda Boa Vista, na cidade de Vitória da Conquista (BA), é compositor, cantor, violonista, poeta, arquiteto e criador de bodes. Em sua infância no sertão⁴⁰ ouviu cantadores, violeiros e repentistas tradicionais, absorvendo formas arcaicas do cancionário do sertão baiano com suas histórias e vivências - sua primeira influência estética. Em entrevista realizada na Fazenda Casa dos Carneiros, situada a vinte quilômetros de Vitória da Conquista, da qual transcrevemos um trecho substancial, Elomar contou detalhes sobre suas experiências musicais na infância:

[...] eu vi esses menestréis, eu vi aquela música singela ali do campo, os forrós, tocando na sanfona, no violão. Aqueles cantares rústicos, aquelas canções, aquelas modinhas, aqueles romances medievais já bem distorcidos semanticamente pelo passar dos séculos, não é? Roubo de donzelas... Ouvi Zé Crau, Zé Guelê cantar, não foram muitos não! Zé Tocador lá na região da Palmeira onde eu passei parte da minha infância. Mas, quando viemos para a cidade prá estudar, eu vim prá fazer o primário, primeiro ano primário. Entra na feira, os alto-falantes, Luís Gonzaga, Zé do Norte, tá entendendo? O que mais eu ouvia? As canções de Humberto Teixeira. Isso aos 9 anos, 10. Aos 7, 8 anos já ouvia Luís Gonzaga, Asa Branca, essas coisas, aquele sucesso que tava. E no rádio ouvindo as serestas, a música seresteira brasileira: Chico Alves, Orlando Silva,

³⁹ ROSSONI, Igor. Do trágico ao fantástico em *Auto da Catingueira* de Elomar Figueira Mello. Entrevista. UFBA. Departamento de Fundamentos para o Estudo das Letras, p.32. Salvador, 2007.

⁴⁰ “[...] sertão nordestino, o localizado na região sudoeste da Bahia – mais precisamente às fronteiras do Sertão da Ressaca a partir do Mato-Cipó – com toda tradição de uma antro-po-melografia ibérica, vincada por aproximadamente oito séculos de ocupação moura”. (ROSSONI, 2007, p.1).

Augusto Calheiros, Vicente Celestino e Carlos Galhardo, cantando esse cancionista da seresta, né? Tangos de Gardel, muitos, foi uma fase de tangos demais, que é muito romântico, muito ligado à seresta, o tango né? Mas eu quero dar uma nota aqui. Dos 7 pra 8 anos, já em Conquista, na casa da minha avó, lá na fazenda. A gente, toda noite, acabava de jantar e corria para a casa do tio Flávio. Eu e Nequinha, aquela neguinha irmã de criação. Tio Flávio tinha um rádio, aquele rádio que tinha um olho mágico - acendia e apagava, acendia e apagava. O meu entendimento era tão grande que um dia eu peguei uma chave de fenda pra abrir o rádio, pra ver o povo lá dentro. Eu cismava que tinha um povo lá dentro rapaz! Olha a compreensão de minino, num é? Falei: - É! É mesmo, tem um povinho aí dentro que bota pra falar. Quem vai meter na cabeça de um minino, naquela época a 60 anos atrás, que vinha por ondas de um certo *Hertz*, ondas que vinham no ar, ondas magnéticas pelo ar. Como é que ia entender isso? Era uma caixa mágica, mágica mesmo. Mas tinha uma coisa que me atraía toda noite pra casa do tio Flávio. Também eu chegava, mal chegava, um minuto e meio vinha embora logo, num me interessava mais e vinha embora. Era uma música que tocava no rádio. Sete horas da noite começava a tocar uma música linda, que não tinha sanfona, não tinha violão, não tinha nada. Eu impressionado, porque é que não tem pandeiro, não tem triângulo, não tem zabumba? E eu ouvindo daqui, mas que música diferente da de Luís Gonzaga, da de Zé Guelê, de Zé Crau. E eu ficava, coisa... minino, que negócio?! Será que essa música é mais comprida? Ô minino! Será que existe mais música dessa? Que música, quê que é isso? E aquilo que foi pam-pam-pam-pam até que aos 15 anos eu fui pra Salvador estudar. Lá descobri a Protofonia do Guarani, Hora do Brasil". (RIBEIRO. Entrevista a Elomar. 2009)⁴¹.

Em suas palavras encontramos listadas, parte substancial das influências que recebeu em sua iniciação musical. Podemos também observar nesse leque de artistas e estilos ouvidos alguns dos elementos heterogêneos que explicam o hibridismo percebido em sua obra. Com Zé Crau, Zé Guelê e Zé Tocador, temos os cantadores tradicionais, representantes do estilo sertanez; com Luís Gonzaga, Humberto Teixeira e

⁴¹ RIBEIRO, Eduardo de Carvalho. Entrevista realizada com Elomar na Fazenda Casa dos Carneiros. Vitória da Conquista, Bahia, 29/07/2009.

Zé do Norte⁴², o estilo urbano da música sertaneza, inaugurado com a era das gravações; com Chico Alves, Orlando Silva, Augusto Calheiros, Vicente Celestino e Carlos Galhardo, o estilo seresteiro⁴³; com Gardel, o tango argentino; e por fim, Carlos Gomes, com a “Protofonia” da ópera “O Guarani” e o estilo sinfônico erudito⁴⁴.

Embora envolto em sonoridades e formas roçalianas, a curiosidade de Elomar se enveredou por estilos e gêneros diferentes dos praticados em seu contexto vivencial na infância e adolescência. Através do fato anedótico citado (sobre a “Protofonia” da ópera “O Guarani”), observamos a existência, desde tenra idade, da atração de Elomar pela música orquestral erudita a ponto de considerar marcante a audição daquele fragmento na introdução da “Hora do Brasil”. Esse acontecimento em sua infância trouxe motivação e incentivo para que buscasse mais conhecimento sobre a música orquestral e sobre a ópera.

Elomar é de família ligada à religião protestante, donde surge outro traço de caráter erudito em sua linguagem - o hinário protestante:

“[...] ouvi desde criancinha, o *hinarium* da igreja Batista. Ali tem músicas de Bach, Haydn.” (BASTOS, 2006, p.161)⁴⁵.

A influência dos hinários pode ser percebida em suas antífonas e em diversas passagens das óperas, mas não identificamos em suas obras alguma conexão apreciável com os estilos de Haydn ou Bach.

⁴² E mais Jackson do Pandeiro, também citado por Elomar.

⁴³ E também Noel Rosa, Sílvio Caldas, Ary Barroso, Lupicínio Rodrigues e Mário Lago, dentre outros cancionistas famosos e divulgados através do rádio, ouvidos por Elomar no período vivido em Salvador.

⁴⁴ VILELA (2011) afirma que “vários artistas quando famosos negam suas reais influências. Pat, Gismonti, Elomar. Se o ouvirmos, perceberemos a mais forte presença de Dorival Caymmi. A única concessão de Elomar a gravar músicas de outrem foi gravar Caymmi”.

⁴⁵ BASTOS, Eduardo Cavalcanti. Nova Cantoria: Movimento Poético-Musical de Elomar Figueira Mello, Dércio Marques e Xangai. UFBA. Salvador, 2006.

Ao estudar a obra de Elomar em uma perspectiva bakhtiniana focada nos gêneros do discurso, devemos considerar também as influências não musicais em seu estilo: o conhecimento das histórias seculares contadas através de várias gerações, a literatura de cordel, os “causos” e o modo de vida do sertão com sua simplicidade, envolvendo valores morais e éticos como o valor da palavra, da fé cristã, as tradições, festejos, mitos e lendas. Para Elomar são vivências praticamente extintas da vida no sertão de hoje, coisas que se perderam no mundo moderno, onde até mesmo locais mais distantes da urbe foram invadidos pela cultura de massa, principalmente através da televisão. Por isso Elomar se retira cada vez mais para o interior do sertão, comprando fazendas e se mudando para lá, cada vez mais longe da vida urbana, como um “retirante” do mundo urbano, ou um “anti-retirante”.

Na adolescência, Elomar desloca-se para Salvador com a família para continuar os estudos secundários e posteriormente forma-se em arquitetura, profissão que ainda exerce ocasionalmente⁴⁶. Estudou violão clássico com a professora Edyr Cajueiro⁴⁷, entrando em contato com compositores renascentistas⁴⁸. Talvez nessa época Elomar tenha conhecido o estilo flamenco, do qual incorporou alguns traços característicos, como a cadência andaluza, o rasgueado e o uso do capotraste⁴⁹. A esmerada técnica

⁴⁶ Em Vitória da Conquista diversos edifícios, templos e outras construções de grande porte foram projetados por Elomar, assim como o “*Domus Operae*,” teatro de ópera construído em 2010 na Fazenda Casa dos Carneiros.

⁴⁷ “Aos 18 anos era considerado concertista de violão clássico e executava composições de Villa Lobos, Enrique Granados, Joaquín Rodrigo e Francisco Tárrega. Permanece na carreira de concertista até os 25 anos.” (BASTOS, 2006, p.93).

⁴⁸ “Na cidade de Vitória da Conquista, amplia ainda mais a teia de conhecimentos, percorrendo vários saberes da história da música ocidental, passando a conhecer as peças escritas para instrumentos de cordas medievais como o alaúde ou vihuela, bem como autores renascentistas como *Gaspar San, Robert de Visée e Luiz de Milan*.” (grifo nosso) (BASTOS, 2006, p.91).

⁴⁹ A cadência andaluza é baseada no tetracorde frígio (IV-III-II-I#), com a terça maior ao final. A falsa relação produzida com o III grau é bastante característica em Elomar, sendo praticada de forma semelhante em outros graus. Elomar também acrescenta dissonâncias nessa cadência (as notas de tensão) de maneira parecida ao estilo flamenco andaluz. O rasgueado é um estilo de execução, onde golpes com a ponta dos dedos (e unhas) tocam todas as cordas simultaneamente, com sonoridade forte e áspera, de caráter rítmico. O capotraste é um dispositivo que se coloca no braço do violão para transpor a tonalidade.

violonística e estilo de execução de Elomar são traços importantes de sua linguagem, refletindo-se inclusive na escrita orquestral, que mostra em certas passagens típicos padrões violonísticos adaptados a instrumentos orquestrais⁵⁰. Além disso, seu conhecimento de compositores renascentistas adiciona traços do modalismo arcaico a sua linguagem musical. Algumas passagens e cadências modais nas *Fantasias* para vihuela de Luys de Milan⁵¹ soam familiares ao estilo de Elomar, nos levando a crer em uma possível absorção desses traços em seu período de estudo.

Elomar freqüentou, por alguns meses, aulas na Universidade Livre da Bahia fundada por Widmer e Koellreutter. Segundo afirma, pouca influência tiveram em sua formação, pois a linguagem do dodecafonismo não lhe interessou, assim como as demais aulas na Universidade Livre da Bahia. Especulando sobre uma possível influência desse período, acreditamos encontrar em uma ou outra passagem dissonante, traços que podem ter origem nessa curta experiência com Widmer e Koellreutter.⁵²

A partir dos anos 70 inicia sua carreira de peregrino menestrel, tornando-se conhecido através de inúmeros concertos realizados no país e exterior e também pela discografia. O “Cancioneiro” é a parte mais conhecida de sua obra e pode ser encontrado em diversos cds, o primeiro deles lançado em 1973⁵³ e o último (até o momento), gravado em 1992⁵⁴, totalizando 16 diferentes títulos comerciais.

⁵⁰ Essa passagem, “A Leitura da Carta”, encontra-se no último ato da ópera “A Carta”, c.481 e 482, na frase da flauta, oboé e clarineta em harpejos que imitam a sonoridade do violão.

⁵¹ MILAN, Luys. El Maestro. Vol.1. *Composizioni per sola vihuela. Transcrizione in notazione moderna per chitarra di Ruggero Chiesa*. Edizioni Suvini-Zerboni. Milano, 1965.

⁵² Como no final da cena “Boca das Águas” da ópera “O Retirante” e na cena “A Leitura da Carta” da ópera “A Carta”.

⁵³ *Das Barrancas do Rio Gavião*. São Paulo, Polygram, 1973. Antes disso, em 1968, Elomar gravou um compacto simples: *O Violeiro e a Canção da Catingueira*.

⁵⁴ *Árias Sertânicas*. Rio do Gavião, 1992.

Seu “Cancioneiro” nos mostra uma forma de elaboração do fraseado que, entre outros traços, diferencia sua obra de qualquer outra produzida no país. Um desses traços, intimamente conectado com a prosódia roçaliana, é a aceleração rítmica da linha cantada em palavras que excedem a métrica. Ivan Vilela, em tese de doutorado sobre a música caipira afirma⁵⁵:

“Talvez não pela importância dada ao uso das regras de metrificação, algumas vezes os versos se fazem maiores que o tamanho da melodia que os comporta. A saída para lidar com este aparente problema é um acelerar da fala que extrapola o esperado rítmico, criando assim um novo e sofisticado recurso, o da transgressão da normalidade prosódica.” (VILELA, 2011, p.50)⁵⁶.

Na “Cena de Espancamento na Paulista”, no c. 8⁵⁷, a escansão rítmica é comprimida com as palavras “*mais essas pancada*”, forçando um atraso no pulso para permitir a articulação e o movimento natural dos lábios, caso contrário a passagem se tornaria incompreensível. Em outro momento, nos c.17 e 18, ocorre justamente o contrário, com supressões de sílabas nas frases “*guardan´ as cabra de meu pai, zelan´ o gad´ de meu avô*” com objetivo agora oposto, ou seja, manter a igualdade dos pulsos através da supressão de sílabas e elisões. Sua forma de quebrar quadraturas em danças e canções de feitura simples enriquece o fraseado e esse processo é bastante utilizado em suas óperas. Na estruturação de canções, danças e árias, Elomar utiliza frequentemente extensões e contrações de quadraturas, recurso que normalmente é associado a passos harmônicos modalizantes e frequentes cromatismos, dinamizando seu discurso musical.

⁵⁵ VILELA, Ivan. Cantando a Própria História. Tese de doutorado. USP. São Paulo, 2011.

⁵⁶ VILELA (2011) acrescenta: “Na realidade, essa é uma característica transmitida oralmente e Elomar traz este traço forte da narrativa (romance) em sua obra. Isto acarreta uma característica na sua música: o ritmo harmônico é particular, pois foge das incidências esperadas por estarem presas ao texto, à palavra.”

⁵⁷ Consultar partitura (redução para canto e piano) da “Cena de Espancamento na Paulista” no anexo.

Por essa razão, a escrita musical de Elomar exige constantes mudanças de compasso como recurso para a codificação de suas irregularidades fraseológicas.

Sua primeira obra caracterizada como ópera surge em 1969 - o “*Auto da Catingueira*”⁵⁸ - obra na qual Elomar já mostra sua verve lírica, dramática e trágica em um discurso musical dinâmico e complexo. A Forma de “Auto” por ele utilizada recebe elaboração complexa e virtuosística, ultrapassando os limites estéticos do gênero. Sobre esta obra encontramos dezenas de referências em títulos acadêmicos que investigam a riqueza e a pluralidade de seu discurso. Sua primeira incursão na composição do gênero cênico-musical, o “*Auto da Catingueira*” representa o nascimento do estilo operístico elomariano.

A partir de 1984, Elomar conclui a obra por ele chamada de “Cancioneiro” e dedica-se cada vez mais à composição e realização de suas óperas: *A Carta*, ópera em quatro cenas; *O Retirante*, ópera com um prólogo e dois atos; *Faviela*; *O Peão Mansador*; *A Casa das Bonecas*; dentre outras. Dentre suas obras orquestrais encontramos: *Galope Estradeiro*, *Concerto para violão e orquestra*, *11 Antífonas para solistas, coro e orquestra* e outras obras. Em outubro de 2004 ocorreu a 1ª apresentação de uma ópera completa, *A Carta*, obra pertencente à pentalogia⁵⁹ “Bespas Esponsais Sertana” - 5 pequenas óperas trágicas, sob a regência do maestro Henrique Morelenbaum, em Brasília.

⁵⁸ *O Auto da Catingueira* foi gravado na Casa dos Carneiros em 1983. Rio do Gavião, 1984.

⁵⁹ Trata-se de um neologismo elomariano criado por analogia a “tetralogia”.

te.tra.lo.gi.a. *sf* (*tetra+logo²+ia¹*) **1** Conjunto de quatro peças teatrais que os poetas gregos apresentavam nos concursos, sendo três tragédias e um drama satírico ou burlesco. **2** *Mús* Conjunto de quatro óperas. (MICHAELIS Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. Ed. Melhoramentos, 1998).

Por analogia, Pentalogia significa: conjunto de cinco óperas.

Elomar prefere viver afastado do mundo urbano se ocupando principalmente da composição e da criação de bodes e carneiros. Para encontrá-lo é necessário viajar alguns quilômetros adentro no sertão baiano em estradas de terra batida sob o sol escaldante. A tradicional visão dos leitos secos dos riachos, vegetação de caatinga, ossadas de animais e urubus já prenuncia alguns traços de seu complexo discurso estético.

Contudo, seu envolvimento com o projeto de divulgação da ópera brasileira iniciado há mais de duas décadas ainda ocupa grande parte de seu tempo atual obrigando-o a manter contato constante com a urbe. Elomar é um artista entusiasmado e luta pela conquista de apoio e reconhecimento pelo seu trabalho, mas não deixa de expressar sua desilusão com o estado atual da cultura brasileira e mundial.

Segundo ele, sua obra e também sua própria pessoa, não são outra coisa senão “antagônicos - dissidentes irrecuperáveis de sua contemporaneidade”⁶⁰, tendo em vista sua formação erudita e regionalista (tanto no aspecto literário quanto no musical) e o autodidatismo, que coloca sua obra em um espaço entre a música popular e a erudita tornando-a às vezes difícil de ser classificada e de ser compreendida. A arte de Elomar exige a atenção, a inteligência e o coração - não é apta ao consumo, não é “*entertainment*” e não é propriamente popular⁶¹. É parte de um elo secular de tradições e convergências estéticas, em uma linhagem romanesca a representar menestréis, trovadores, repentistas, cordelistas, oradores, escritores e pregoeiros do Brasil:

⁶⁰ Palavras de Elomar em entrevista: RIBEIRO, Eduardo de Carvalho. Entrevista a Elomar na Fazenda Casa dos Carneiros. Vitória da Conquista, Bahia, 29/07/2009.

⁶¹ “Elomar [...] tem sua musicalidade *sertaneza* fundida com a música clássica, compondo assim um conjunto melódico e harmônico distinto de todas as criações musicais do cenário brasileiro, diferenciando-se, sobretudo, do movimento poético-musical dos poetas-cantadores da Cantoria Nordestina.” (BASTOS, 2006, p.90).

“Pois assim é Elomar Figueira Mello: um príncipe da caatinga, que o mantém desidratado como um couro bem curtido, em seus 34 anos de vida e muitos séculos de cultura musical, nisso que suas composições são uma sábia mistura do romanceiro medieval⁶², tal como era praticado pelos reis-cavaleiros (sic) e menestréis errantes [...] e do cançãoeiro do Nordeste, com suas toadas em terças plangentes e suas canções de cordel”. (MORAES, 1973)⁶³.

A linguagem elomariana mesmo nas óperas é compreensível primordialmente pelo habitante do sertão. Para a cultura roçaliana o entendimento de uma ópera de Mozart ou Verdi se ressentiria pela falta de vivência dos gêneros europeus⁶⁴, mas o dialeto associado ao canto lírico e os temas tradicionais do cotidiano sertanez cantam no berço de sua cultura e são prontamente absorvidos pelos habitantes do sertão: lavradores, lavadeiras, agricultores, vaqueiros, crianças, donas de casa ouvem a música de Elomar e são capazes de reconhecer gêneros familiares entrecidos entre outros desconhecidos se encantando nessa experiência estética. Elomar também integra gêneros urbanos em seu discurso, representando o urbanóide⁶⁵, o intelectual e o poder instituído.

A linguagem musical de Elomar é desenvolvida a partir de traços da musicalidade popular regional e podemos reconhecer em sua obra traços objetivos dessa “prosaística” composicional na forma com que tece em seu discurso uma profusão de diversos gêneros: cantoria nordestina, serestas, hinário evangélico, estilo flamenco e modalismo renascentista, reelaborados em uma linguagem erudita e complexa.

⁶² Romanceiro quinhentista (VILELA, 2011).

⁶³ MORAES, Vinicius de. Encarte do LP “Das Barrancas do Rio Gavião”. Elomar Figueira de Mello. São Paulo. Polygram, 1973.

⁶⁴ E, obviamente, pelas dificuldades com a língua.

⁶⁵ Urbanóide: maneira pejorativa com que Elomar identifica o homem urbano.

Não podemos deixar de considerar o uso extensivo e consciente do dialeto em toda sua obra, servindo como recurso distintivo na caracterização da origem social e/ou geográfica dos personagens. Em suas óperas, Elomar distingue cuidadosamente os tipos urbanos dos sertanezes. Os urbanos sempre falam (cantam) em vernáculo (e eventualmente gíria, anglicismos, francesismos, latinismos e/ou modernismos) e merecem tratamento fraseológico adequado à prosódia diferenciada entre o português comum e o dialeto falado pelos roçalianos. Os processos de elaboração e articulação formal de suas extensas árias, nas quais ocorre uma efervescente fusão de gêneros (roçalianos, urbanos e europeus) são suficientes para a percepção da erudição e largueza estética das óperas de Elomar.

Poderíamos nos arriscar a dizer que a essência de seu denso discurso é compreendida de maneira natural pelos habitantes do sertão, em virtude do dialeto e dos gêneros roçalianos, e surpreende o urbano e o intelectual, pela sua potencialidade, pela intensidade dramática, pelo primor formal e pela harmonia dialógica entre os recursos musicais e literários utilizados. A “forma” em Elomar se distingue pela rica e imaginativa conjunção entre o conteúdo literário e os recursos miméticos de seu ideário musical: o domínio da melodia e harmonia, da prosódia dialetal e dos gêneros roçalianos, urbanos e eruditos que serão detalhadamente explicados no capítulo 6, na análise discursivo-musical da “Cena de Espancamento na Paulista”, da ópera “O Retirante”. Nesta grande ária, poderemos verificar a profusão de gêneros escolhidos para a comunicação de seus enunciados literário-cênico-musicais e seu magistral domínio do dialeto, da língua vernácula e naturalmente da linguagem musical.

A obra de Elomar é bastante apreciada no âmbito dos estudos acadêmicos de literatura e poesia. Entre monografias, dissertações, teses e publicações literárias,

existem cerca de 40 títulos e em 2009, Elomar lançou seu primeiro romance⁶⁶. Seus libretos, todos de sua própria autoria, são considerados alta poesia pela riqueza com que maneja a língua vernácula e o dialeto com suas variações, assim como pelo resgate das histórias e da cultura sertaneza em vias de extinção.

Encontramos uma rica paleta de gêneros discursivos na construção do estilo elomariano: a tradição da cantoria nordestina, os hinários evangélicos, o estudo do violão clássico, a busca autodidata de conhecimento orquestral e operístico, a literatura e a própria vida no sertão a inspirar e trazer conteúdos vivos para a construção de seu discurso musical. O estudo da trajetória musical elomariana é uma oportunidade de revelar ao olhar acadêmico algo que raramente é enfatizado nos currículos modernos: a estreita conjunção entre a vida e a música, atribuindo uma nova dimensão de significado social aos processos e práticas musicais.

O domínio da composição musical é vasto e deve necessariamente englobar os estudos semânticos, no entanto, as camadas superficiais do sentido musical, que são os parâmetros e sua consideração sintática, assim como o som propriamente dito, costumam absorver a maior parte do tempo dos músicos. Essa alienação do som com o sentido pode ser um sinal da alienação do sujeito com sua própria consciência, contexto em que a prática musical pode ser um tipo de esconderijo de uma real comunicação humana.

Em “Dialogismo e Polifonia no Espaço Discursivo da Ópera”, LANNA (2005) pontua sobre o assunto com clareza:

“Teoricamente, uma obra musical pode ser analisada do ponto de vista de sua organização interna, levando-se em conta apenas

⁶⁶ MELLO, Elomar Figueira. Sertanílias, Romance de Cavalaria. Editora Elomar Figueira Mello, Vitória da Conquista, Bahia, 2008.

a estruturação de elementos composicionais. No entanto, tais elementos foram agenciados pelo compositor como parte de uma ação no mundo, cujo tempo e lugar importam para a detecção, classificação etc., dos elementos composicionais. Além disso, aspectos interacionais atuam na análise do texto musical, considerando que o compositor, mesmo nos momentos de transformações mais radicais de linguagem, dificilmente cria sem levar em conta a dimensão estética, a recepção presumível de sua obra.” (LANNA, 2005, p.13).

Dessa forma, a expressão simbólica do texto, assim como suas implicações sociais, históricas e geográficas, tem no canto e na estruturação formal da ópera um fértil campo para o desenvolvimento da potência expressiva de seu discurso musical, no qual, além da natural relação entre texto e música, toda a dinâmica teatral envolvendo a cenografia, iluminação e ação cênica participam na construção de um universo estético de grande riqueza. Elomar é um músico que tem muito a nos ensinar com sua praxis musical autêntica e responsável em relação a seu contexto de origem, o sertão do sul da Bahia.

Elomar surpreende-nos também com concepções estéticas fundamentais para o entendimento de sua obra, fornecendo aos estudiosos elementos importantes para a compreensão de seu discurso como um todo. Elomar fala de dois sertões, um geográfico e político, o sertão oficial, e outro, transcendente e onírico, o “sertão profundo”. Através da idéia de sertão profundo, Elomar dimensiona sua estética na atemporalidade, onde convivem elementos da cultura clássica e da cultura nordestina, conforme explica GUERREIRO (2007):

“De modo genérico, são dois os sertões por onde estradeiam os personagens elomarianos. Dois os mundos ali inseridos: o **sensível** – ‘sertão-de-fora’ – e o **intangível**: ‘sertão profundo’/ ‘sertão-de-dentro’. Por um lado, o sensível compreende-se pelo desdobrar de um sertão clássico –, no qual valores éticos e morais conferiam tônica de respeitabilidade e convivência – ao

sertão contemporâneo: ‘sertão da desconsideração, da indignação’ [...] o sertão profundo: alocação ideal para onde o autor envia os personagens de modo a recuperar, por eles, exatamente os valores perdidos de um sertão clássico, arcaico. Trata-se portanto de um sertão transcendente ‘inserido na geografia política do sertão’, insólito, só existindo em ‘estado de espírito inventivo’ onde reinam a palavra e o exercício medido e conformado à Lei de Deus.” (grifos do autor) (Entrevista a Elomar. GUERREIRO, 2007, apud. ROSSONI, 2007, p.1)

Elomar explica sua concepção estética com admirável clareza, ao falar da temática medieval em suas obras:

“[...] eu vou pegar um sertão lá longe, que deve ter havido nos tempos da Idade Média, ou melhor, dentro do período feudal, que tinha um sertão semelhante a esse sertão profundo que eu tenho proposto”. (id., 2007).

Concluimos esse capítulo com mais algumas palavras de Elomar sobre sua concepção estética e especialmente, sobre o estado de espírito “um pouco tresloucado” que paira sobre sua obra:

“[...] tem que ser um pouco sonhador, um pouco tresloucado pra poder entender o que é o sertão profundo [...] Pra se entrar no sertão do Senhor Criador de Cavalos, passa-se pela Quadrada das Águas Perdidas, que é uma lagoa que tem lá 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. Então, os vaqueiros evitam ir camppear em volta dessa lagoa misteriosa, de certo com medo de ser tragado, numa hora dessas, por esse buraco invisível. Já que existe a quadrada [...] ela vai ser um dos portais do sertão”. (ibid., 2007, p.3).

3 Gêneros do Discurso e Enunciado em Bakhtin: uma aproximação musicológica

Músicos não tocam ou compõe apenas “notas musicais”, e os sons não se resumem apenas a combinações harmônicas de frequências ou polifonias de combinações (numa acepção rigorosamente musicológica), mas são enunciados constituídos de elementos musicais, unidades construtivas da música – notas, ritmos, harmonias, timbres, etc., e suas conexões semânticas⁶⁷.

O enunciado musical e a explicação sobre os gêneros já discutidos na introdução serão investigados mais profundamente neste capítulo, sendo articulados com o também polissêmico conceito de “estilo”, com diferentes acepções na musicologia e na dialogia bakhtiniana.

Os gêneros primários e secundários compreendidos do ponto de vista musical solicitam novamente o olhar de Bakhtin sobre os processos que se desenvolvem nos distintos níveis do discurso:

“Importa, nesse ponto, levar em consideração a diferença essencial existente entre o gênero de discurso *primário* (simples) e o gênero de discurso *secundário* (complexo). Os gêneros secundários do discurso - o romance, o teatro, o discurso científico, o discurso ideológico, etc. - aparecem em circunstâncias de uma comunicação cultural, mais complexa e relativamente mais evoluída, principalmente escrita: artística, científica, sociopolítica. Durante o processo de sua formação, esses gêneros secundários absorvem e transmutam os gêneros primários (simples) de todas as espécies, que se constituíram em circunstâncias de uma comunicação verbal espontânea”. (BAKHTIN, *Estética da Criação Verbal*, 1979, p.281).

⁶⁷ Trata-se de uma paráfrase das palavras de Bakhtin: “As pessoas não trocam orações, assim como não trocam palavras (numa acepção rigorosamente lingüística), ou combinações de palavras, trocam enunciados constituídos com a ajuda de unidades da língua - palavras, combinações de palavras, orações...” (BAKHTIN, *Estética da Criação Verbal*, p.297).

A distinção entre os gêneros primários e secundários e o referido processo de absorção e transmutação em gêneros secundários pode ser observada em inúmeros fatos da história da música ocidental que mostram como pequenas formas populares e folclóricas se mesclaram através de diversos procedimentos especulativos transformando-se em formas eruditas. A dança e a poesia foram as mais significativas fontes de gêneros, fornecendo seus estilos, temas e estruturas simples como elementos a serem reelaborados em formas musicais maiores e mais complexas. Assim como as formas de comunicação corriqueira desenvolvidas pela sociedade (ou gêneros primários), as danças e a poesia popular compartilham dessa característica “prosaica”, no sentido de serem espontâneas e não elaboradas especulativamente.

Um exemplo pode ser encontrado nas danças populares renascentistas que, em um processo contínuo de transformações, se estilizaram, reunindo-se posteriormente na forma da suíte barroca. Essas danças sofreram progressivos processos especulativos, incluindo fusões de danças com a fuga e a ária *da capo*, que explicam a existência de diversas conexões entre gêneros de dança e o discurso nas formas de sonata⁶⁸. Em gêneros musicais como os que transitam na música de Elomar, encontramos semelhante processo de diálogo entre padrões e traços de dança, assim como entre os estilos de cantoria e da poesia popular, na construção de seu discurso, que permite comparações entre sua primeira fase de composições, o “Cancioneiro”, cujas obras são mais próximas aos gêneros populares, e as elaboradas composições de estilo erudito - suas óperas e outras obras sinfônicas.

Essa íntima conexão entre o nível primário e o nível secundário dos enunciados é essencial na compreensão da estética elomariana e põe em relevo uma importante consequência advinda da valorização do discurso prosaico incentivada por Bakhtin: os

⁶⁸ A relação entre as danças, estilos e as formas mais elaboradas e complexas é uma das afirmações centrais de RATNER (1980) e será tratada no capítulo três.

gêneros primários, cuja função nos discursos artísticos é elevada a uma nova categoria, tornam-se sujeitos ativos e fundamentais na composição dos discursos mais complexos.

Para Bakhtin, ambos os gêneros tem igual importância no discurso artístico:

“A distinção entre gêneros primários e gêneros secundários tem grande importância teórica, sendo esta a razão pela qual a natureza do enunciado deve ser elucidada e definida por uma análise de *ambos os gêneros*”. (itálico nosso) (BAKHTIN, op. cit., p.282).

No domínio da análise musical, ao serem ignoradas as relações dialógicas entre os enunciados e os gêneros, resta apenas a utilização da análise sintática, (cuja compreensão efetiva naturalmente se reduz ao profissional experiente). Talvez esse fato seja um dos motivos para explicar a tradicional alienação dos estudos de história da arte relativos à história da música (LANNA, 2005).

Caberá aos musicólogos a elaboração de uma proposta analítico-musical que aborde a dialogia dos enunciados musicais através da descrição das formas mais simples dos estilos de comunicação social - gêneros musicais primários - encontrados nas danças, canções, rituais, assim como traços relativos à vida musical e social, seja ela da Europa, das Américas ou de outro continente, e sua conexão com as formas mais elaboradas da sonata, da ópera, da missa, do poema sinfônico e do balé - gêneros musicais secundários. Essas grandes formas musicais conhecidas de nossa tradição, desenvolvidas nas diversas épocas históricas, derivam-se de gêneros menores, das formas mais simples -, populares, folclóricas e tradicionais - que, utilizadas como base composicional, transportaram traços e referências da vida social aos gêneros secundários.

Continuando com Bakhtin e nossa releitura musicológica:

“A interrelação entre os gêneros primários e secundários de um lado, o processo histórico de formação dos gêneros secundários do outro, eis o que esclarece a natureza do enunciado (e, acima de tudo, o difícil problema da correlação entre língua, ideologias e visões do mundo)”. (BAKHTIN, id., p.282).

As formas complexas da música erudita dialogam com os gêneros simples da música popular, sendo aquelas construídas sobre elaborações e combinações dessa, lançando luz sobre os componentes comportamentais conectados aos enunciados que participam do significado das entidades musicais. Como exemplo das “ideologias e visões do mundo” conectadas à prática da música, RATNER (1980) chama atenção para o gosto musical dominante na Europa ao final do século XVIII, inclinada ao excesso de ornamentação e delicadezas musicais, e os relaciona com modismos e comportamentos sociais, com a frivolidade, o culto da aparência e do formalismo no comportamento social, marcado pelos rapapés, beija-mãos, trejeitos e galanerias refinadas, ornados pelos inúmeros adereços como perucas empoadas, bastões, lenços, fivelas, etc. Ratner conclui afirmando que as elaboradas formas musicais amadurecidas no período clássico se desenvolveram em íntima conexão com o mundo dos comportamentos, dos costumes da sociedade e do *continuum* histórico da cultura européia, por meio daquilo que ele denominou “tópicos”, ou “sujeitos” musicais do discurso. O conceito de “tópico” será devidamente avaliado no próximo capítulo, revelando-se um instrumento perfeitamente adequado à investigação do discurso musical.

A importância do novo paradigma bakhtiniano pode ser avaliada em contraste com uma concepção diametralmente oposta, que desconsidera a conexão entre a música e os gêneros discursivos.

Essa concepção foi teorizada no período do Romantismo, pelo crítico musical Edward Hanslick no livro “Do Belo na Música” (HANSLICK, 1853), estabelecendo um novo conceito que se tornou familiar na estética musical sob o rótulo de música “pura”.

Afirma Hanslick:

“Do ponto de vista estético é indiferente se Beethoven [...] escolheu determinados assuntos; não os conhecemos, por isso, não existem para a obra. O que existe é a própria obra, sem comentário algum [...] Para o juízo estético não existe o que vive fora da obra de arte”. (HANSLICK, 1973-1994, p.52).

Compreendemos que Hanslick defendia claramente a rejeição da mensagem presente no, ou relativa ao processo de comunicação de conteúdos através da música, conferindo auto-suficiência significativa à materialidade musical, deixando à margem do sentido toda a consideração do arcabouço cultural presente em seus diversos aspectos. Hanslick focalizava a questão na crítica às concepções que atribuíam sentimentos (ou referencialidade externa) aos elementos da linguagem musical, considerando essa relação arbitrária e subjetiva, aspectos que estavam em desacordo com a filosofia vigente que almejava realizar a hermenêutica artística com critérios aplicados às ciências exatas.

No estudo sobre as idéias de Hanslick em “O Romantismo e o Belo Musical” VIDEIRA⁶⁹ (2006), afirma:

“Hanslick não nega que a música *possa* suscitar sentimentos nos ouvintes, nem nega a possibilidade de se *associar* sentimentos à música, mas como esses não possuem o requisito da *necessidade*, ou seja, são *contingentes*, variam de pessoa a pessoa, são meramente subjetivos e arbitrários, não podem servir como *fundamento* de nenhuma proposição estética”. (itálicos do autor) (p.50).

Somos fundamentalmente contrários a essa concepção já que nosso ponto de vista aponta para a importância das esferas de sentido ou dos gêneros do discurso, capazes de fornecer explicações coerentes para a mobilidade psico-emocional do discurso musical e que conseqüentemente, valorizam o sujeito e sua “subjetividade”

⁶⁹ VIDEIRA, Mario. O Romantismo e o Belo musical. Ed. UNESP. São Paulo, 2006.

como componentes essenciais à compreensão do “estilo” e de todo o processo dialógico. Os “agentes” e “receptores” das mensagens são os seres humanos e suas “contigências” são para nós fundamentais e devem ser consideradas como “necessárias” ao desenvolvimento de nosso estudo.

Segundo Videira, “Hanslick opõe o conceito de significado musical ao conceito de significado poético” (VIDEIRA, 2006, p.51), propondo um campo semântico próprio para a música, com processos específicos adaptados a sua linguagem auto-referente, explicando o discurso apenas através de processos sintáticos.

VIDEIRA (2006, p.175) considera que esta teoria promoveu a “separação entre a estética musical e a história da arte”. Criou-se assim um mito sobre a música - sua auto-suficiência semântica - mito que gerou profundas consequências, tanto para os estudos musicais quanto para os estudos sobre a história da arte.

Hanslick desautorizava a discussão sobre qualquer coisa que ultrapassasse o reinado da sintaxe, ignorando as conexões entre os gêneros existentes nos enunciados e substituindo-as pela lógica e matemática musicais, tornando suas idéias inconsistentes do ponto de vista bakhtiniano:

“Ignorar a natureza do enunciado e as particularidades de gênero que assinalam a variedade do discurso em qualquer área do estudo lingüístico leva ao formalismo e à abstração, desvirtua a historicidade do estudo, enfraquece o vínculo existente entre a língua e a vida. A língua penetra na vida através dos enunciados concretos que a realizam, e é também através dos enunciados concretos que a vida penetra na língua”⁷⁰. (BAKHTIN, op.cit., p.282).

⁷⁰ Em mais uma paráfrase, adaptamos as palavras de Bakhtin à música: “Ignorar a natureza do enunciado e as particularidades de gênero que assinalam a variedade do discurso em qualquer área do estudo *musical* leva ao formalismo e à abstração, desvirtua a historicidade do estudo, enfraquece o vínculo existente entre a *música* e a vida. A *música* penetra na vida através dos enunciados concretos que a realizam, e é também através dos enunciados concretos que a vida penetra na *música*”.

Compreendemos a música como uma linguagem particular em diálogo com outras linguagens e principalmente com a linguagem verbal. Uma abordagem segundo esse princípio orientador - o diálogo entre as linguagens e os gêneros discursivos - pode tornar-se auxiliar na compreensão do “problema” da referencialidade musical e de seus seculares embates sobre as noções de representatividade musical, obscurecidas pela retrossignificação dos parâmetros e formas musicais⁷¹.

Retomando a discussão sobre as dimensões do enunciado - estrutura composicional, conteúdo temático e estilo -, uma detida investigação sobre este último será realizada a seguir, abordando suas concepções na musicologia e em Bakhtin.

Na abordagem musicológica de Hodeir⁷² a noção de estilo deve ser considerada “sob dois ângulos diferentes: nas suas relações com o criador de uma obra e em função do gênero a que a obra pertence”, levando-se sempre em consideração a operação mental necessária à compreensão de “gênero” em um contexto adequado.

Segundo Hodeir:

“[...] o estilo é a espécie de selo que o artista imprime a seu pensamento e que, depois de materializado pela técnica, faz com que a obra seja ou não original [...] É pelo estilo que a obra vive; é o estilo que lhe dá um rosto, que permite identificar o autor; é a ausência de estilo que torna a obra medíocre [...]”. (HODEIR, p.12).

Embora conceitualmente vaga, essa concepção enfatiza a presença do sujeito, aproximando a noção de “estilo” ao que correntemente se denomina “personalidade”. O estilo é assim considerado como um atributo do sujeito impregnado no discurso.

⁷¹ Consideramos a existência de um potencial semântico inerente aos parâmetros musicais, caracterizado aqui como pertencente a níveis expressivos *pré-semânticos*. Como exemplo, as características inerentes aos modos maior e menor experimentadas como respostas psíquicas de alegria e tristeza apresentam níveis pré-semânticos na consideração do sentido musical, participando como enunciados veiculadores de sentido na construção do discurso musical tonal. Seria um argumento a favor das idéias de Hanslick se esse fato também não fosse uma decorrência de gêneros discursivos mais antigos, ligados ao conceito de “*ethos*” na Grécia Helênica, que conferia características específicas a escalas e registros, em um sistema fechado.

⁷² HODEIR, op.cit.

Em um sentido mais restrito, Hodeir continua:

“[...] a palavra estilo pode também designar a própria escrita do compositor. Então, alude-se mais aos processos empregados e à construção típica das frases do que ao pensamento criador propriamente dito”. (id., p.12).

Aqui se aproxima o conceito de estilo à noção de técnica, que, utilizada junto com a noção de “personalidade”, compõe o estilo de determinado compositor ou escola. Podemos falar do estilo de Ravel, do estilo de Palestrina (chamado também de estilo palestriniano) e por extensão, de estilos atribuídos a sistemas culturais individualizados como o estilo flamenco, o estilo da cantoria nordestina ou o estilo elomariano.⁷³

Sobre a noção de estilo em função do gênero, diz Hodeir:

“[...] quem não viu ou não ouviu empregar expressões como ‘o estilo de fuga’ ou ‘o estilo lírico’? É verdade que cada gênero e até cada forma se adaptam a um estilo que lhe é próprio. Para o criador trata-se, de algum modo, de encontrar um ‘terreno comum’ ao seu estilo pessoal e ao estilo do gênero que escolheu trabalhar”. (ibid., p.13).

A concepção de Hodeir sobre o conceito de estilo, semelhante à sua explicação sobre o conceito de gênero⁷⁴ sofre de semelhante imprecisão. No entanto, na expressão “terreno comum”, é possível perceber uma incipiente compreensão de aspectos dialógicos na concepção dessa complexa noção de estilo.

Trataremos de ampliar nosso entendimento sobre o conceito de estilo agora com o aporte das idéias de Bakhtin:

⁷³ Poderíamos aventar que nesse caso, traços estilísticos e culturais cristalizados, representantes de determinado estilo regional poderiam ter se constituído através de transformações da função do estilo como veículo da personalidade individual.

⁷⁴ No capítulo 1.2.

“O estilo está indissoluvelmente ligado ao enunciado e a formas típicas de enunciados, isto é, aos gêneros do discurso”. (BAKHTIN, Estética da Criação Verbal, p.283).

Em relação ao enunciado, o estilo se refere às características individuais na expressão comunicacional, no entanto, esse nível de compreensão deve ser complementado com uma concepção mais ampla, que coloca o estilo em relação às *formas típicas* de enunciados. O estilo deve, portanto, ser compreendido tanto como a maneira ou estilo de expressão de um enunciado quanto o estilo de construção de um discurso, considerando-se que as duas concepções estão evidentemente interconectadas.

Focando a questão na música, o estilo de interpretação e o estilo de construção de uma obra, mesmo sendo conceitos de natureza diferente, respondem ao mesmo princípio de conexão com os gêneros do discurso e a compreensão do diálogo realizado entre eles é fundamental para a compreensão da expressão integrada dos discursos musicais.

Se para Hodeir, a noção de estilo permaneceu imprecisa, Bakhtin a define progressivamente em detalhes esclarecedores:

“O estilo é indissociavelmente vinculado a unidades temáticas determinadas e, o que é particularmente importante, a unidades composicionais: tipo de estruturação e de conclusão de um todo, tipo de relação entre o locutor e os outros parceiros da comunicação verbal (relação com o ouvinte, ou com o leitor, com o interlocutor, com o discurso do outro, etc.). O estilo entra como elemento na unidade de gênero de um enunciado”. (BAKHTIN, id., p.284).

As unidades composicionais ligadas à noção de estilo, em termos musicais chamadas de parâmetros, podem assumir, por exemplo, no sistema tonal, a forma

genérica de cadências, as quais delimitam campos pré-semânticos⁷⁵ que permitem aproximações com as estruturas sintáticas da linguagem escrita e falada: ponto final, vírgula, interrogação, ponto e vírgula, etc., delimitando o processo dialogal com a expressão de cadências perfeitas, meias-cadências, cadências de engano e cadências plagais.⁷⁶ As unidades temáticas, veiculadas em parte pelos textos literários mais as unidades composicionais veiculam o estilo e tornam o discurso permeável ao diálogo.

As cadências são traços permeáveis ao diálogo no discurso musical, assim como o ritmo e passos harmônicos, o modalismo e/ou tonalismo, o diatonismo e/ou cromatismo, os gêneros da rítmica e melódica, a instrumentação, as formas tradicionais, o uso do dialeto e/ou uso do vernáculo e as temáticas ligadas à sociedade, aos mitos, lendas e tradições.

Para Bakhtin, apenas a classificação dos gêneros do discurso em esferas de atividade humana permite a compreensão da dinâmica comunicacional em todas as esferas da linguagem, possibilitando uma ampla visão dos processos históricos e culturais da sociedade, oferecendo critérios mais objetivos para a investigação estética na arte.

“Em cada época de seu desenvolvimento, a língua escrita é marcada pelos gêneros do discurso e não só pelos gêneros secundários (literários, científicos, ideológicos), mas também pelos gêneros primários (os tipos do diálogo oral: linguagem das reuniões sociais, dos círculos, linguagem familiar, cotidiana, linguagem sociopolítica, filosófica, etc.)”. (BAKHTIN, *ibid.*, p.286).

⁷⁵ Como explicado em relação aos modos maior e menor. (vide nota de pé de página 71. p.55).

⁷⁶ Importante observar que a entonação, importante elemento expressivo na linguagem falada é apreendida e codificada pela experiência com os gêneros através da fala cotidiana tal como o fraseado musical, cujo domínio em determinado estilo depende da experiência e observação, o que igualmente ocorre através da prática dos gêneros musicais. A entonação na linguagem falada e escrita é minuciosamente tratada por Bakhtin. Embora sua investigação seja de extremo interesse nesse tema, decidimos por não abordar essa vertente por nos parecer exceder os limites do gênero de uma dissertação.

O aprofundamento do diálogo entre as teorias da linguagem, segundo Bakhtin, e as concepções musicais, segundo Ratner, será tema do próximo capítulo. Considerando a música uma forma de linguagem, a combinação entre as teorias de Bakhtin e Ratner se dá de maneira suficientemente convergente nos pontos essenciais. O autor escolhido, Elomar Figueira Mello, constitui-se em um exemplo excelente para a observação do diálogo entre esses dois autores em busca de elucidar a questão da referencialidade na música, visando à elaboração de critérios estéticos que permitam um verdadeiro diálogo com a realidade da comunicação artística e não com suas projeções ou elaborações de discursos monológicos sintáticos e vazios.

Considerar a música como um fluxo de impressões sonoras auto-referentes desvinculadas do contexto vivencial, calcadas na imaginação e fantasia⁷⁷ nos permitirá compreender apenas os elementos sintáticos do sentido musical. No entanto, embora possa parecer estranho, grande parte dos músicos profissionais lida com a música como

⁷⁷ Consideremos também outros processos intelectuais que dão suporte ao formalismo musical, como a matemática e a física com fórmulas, algoritmos, programas, diagramas, esquemas, etc., que são esferas de sentido que pretendem substituir os gêneros discursivos no domínio do significado da linguagem musical. Acreditamos que a busca de sentido e significado na música moderna e contemporânea (considerando como marco inicial a obra de Webern), ao final de longos anos acabou por reaproximar sistemas sonoros bastante diferentes criando novos gêneros musicais, assim como novas conexões entre os gêneros antigos. Isso demonstra um processo natural da comunicação humana, que acontece através de discursos. A vida é considerada discursivamente e não estruturalmente. Não nos descreveríamos como uma fórmula matemática, um diagrama ou uma bula mas sim como um romance, um poema, uma crônica ou um conto. Nos comunicamos através de discursos, inclusive conosco mesmos, vivemos discursivamente, dentro dos discursos, nós mesmos, somos cada um, seres discursivos. As estruturas gramaticais sintáticas e os veículos sonoros ou gráficos são apenas o “cano por onde passa a água” que é o oceano de gêneros discursivos em que estamos mergulhados. Os enunciados abstratos, como por exemplo, uma série de intervalos, acabam tomando a “forma” de eventos imprevisíveis para nossa consciência como em um discurso onírico ou absurdo. Quando esse enunciado se torna previsível através da repetição integra-se em um discurso ou esfera de sentido específica de seu entorno. Novos gêneros são criados reunindo enunciados abstratos com traços semelhantes em uma operação linguística que tem algo de paradoxal. Presumimos erroneamente que temos toda a liberdade de pensamento para pensarmos o que quisermos, no entanto, não podemos escolher a “plataforma de lançamento” dos pensamentos pois pensamos por gêneros e não através de estruturas. Quando produzimos “discursos” abstratos baseados em estruturas, os enunciados produzidos se associam e se incorporam a algum gênero existente ou podem até criar um novo gênero. Dessa maneira, presumimos erroneamente a respeito da liberdade de pensamento, pois estamos presos aos gêneros discursivos. A Matemática apresenta um interessante enunciado a respeito na área da Topologia. Um paradoxo semelhante chamado “fita de moebius” que é uma fita que tem um só lado, sem a parte de dentro ou parte de fora, assim não é possível passar de um lado para o outro, pode-se apenas “estar” em sua superfície. Estamos dentro dos gêneros discursivos, somos os gêneros discursivos. Ignorá-los é simplesmente ignorar o que verdadeiramente se comunica na arte.

se os sons fossem objetos possuidores de significado⁷⁸ exclusivamente “musical” (provavelmente ecos da herança hanslickiana), embora não consigam explicar o que vem a ser este significado “musical” a não ser através de categorias sintáticas. Pretendem através da suposta neutralidade representativa da matemática e da arquitetura musicais explicar o problema do significado na música, mas o resultado é comparável a analisar um romance contando suas letras, palavras e frases, inter-relacionando elementos e estruturas em vista de sua ordem intrínseca emanada através de suas sonâncias, ignorando completamente a temática ou tópica, ou seja, as correlações com os gêneros discursivos. Ocorre que o discurso musical em seu nível sonoro/material possui um nível muito alto de pregnância, um dinamismo psicofísico e mimético que distrai o ouvinte incauto das conexões intertextuais da mensagem veiculada, concentrando sua atenção apenas nos níveis superficiais (operacionais) do discurso musical.

Ao participar de conversas informais com músicos profissionais podemos perceber a existência de uma tendência comum em lidar com a música como um produto concreto e não como um discurso. Violinistas, oboístas, trompistas, pianistas, maestros e musicólogos tendem a considerar o discurso musical como resultado do manejo dos parâmetros musicais tratados como fins em si mesmos. A metodologia, os processos e as técnicas específicas de cada instrumento ocupam a maior parte da atenção e consideração da média dos músicos: ocupam-se da dinâmica, das arcadas e

⁷⁸ Sentido e significado são termos próximos e podem gerar incompreensões, de maneira que se torna necessária sua distinção no contexto dos gêneros do discurso. Sentido se refere à direção do discurso ou à sequência de enunciados e significado, ao teor específico do discurso, isto é, sua conexão com os gêneros discursivos. Os dois termos se interpenetram para a completude do conceito de significação. O significado exclusivamente musical, independente da temática ou tópica, é restrito unicamente ao sentido musical, de maneira que é incorreto falar de significado musical fora do escopo dos gêneros discursivos e da perspectiva dialógica. Os textos analítico-musicais tradicionais referem-se apenas ao sentido musical, ou seja, ao funcionamento da estrutura musical e seus processos sintáticos. Concordamos que para a consideração específica dos parâmetros existe um sentido superficial, relativo apenas à estrutura musical, e para o discurso musical, existe um sentido de natureza mais profunda, conectado aos significados dos enunciados musicais.

dedilhados, da qualidade da palheta e da embocadura, da clareza dos gestos e das figuras, das progressões dos passos harmônicos, da organização da série, da ordem das estruturas, etc, aspectos que têm, é claro, função de importância fundamental nos processos técnicos necessários para a realização de um discurso musical. A maioria dos tratados teóricos e técnicos de instrumentos, canto e regência treinam movimentos sem que ocorra o desenvolvimento da reflexão musical ao subtrair do fenômeno sonoro a consciência da perspectiva dialógica presente nos discursos, limitando o alcance da linguagem musical aos níveis operacionais ou à superfície do sentido musical. A questão da significação musical, essencial ao intérprete, é normalmente substituída pela constante ocupação com os aspectos técnicos, isto é, apenas com o sentido musical, cuja produção sonora se desenvolve sem vínculos com um discurso consciente.

LANNA (2005), em “Dialogismo e Polifonia no Espaço Discursivo da Ópera” afirma:

“O fato de a música ser considerada um sistema sógnico em que está ausente a função referencial – ou que pelo menos não remete a um referente imediato – longe de impedir, enriquece as leituras intersemióticas. Em outras palavras, a ausência de referente imediato não pressupõe a ausência de produção de sentido”. (LANNA, 2005, p.43).

Para compreender os processos de referencialidade na música segundo nosso enfoque é necessário espanar os resquícios embolorados da visão romântica cristalizada nos manuais de conservatório e integrar as “leituras intersemióticas” na consideração musical. A tendência oposta à nossa, monológica, autoritária e idealizadora visa à produção de explicações e modelos em detrimento do diálogo, promovendo a orientação materialista da cultura musical através do fetichismo das técnicas, tratados e escolas de interpretação consagrados, deixando de lado o imenso

cabedal cultural dos gêneros do discurso fora de suas considerações. LANNA (2005), no mesmo trabalho afirma:

“Nessa direção, os estudos inter ou transdisciplinares compõem o quadro ideal para um cotejamento atual e necessário, malgrado a condução acadêmica geralmente incipiente dos estudos musicais na direção oposta à abertura para o mundo, aliada à teimosia dos estudos gerais das demais artes – a literatura entre elas – em praticamente ignorar a atuação da música na cultura e na produção de sentido”. (LANNA, 2005, p.50).

Essa é uma triste verdade para os estudos musicais, sistematicamente ausentes dos tratados de história da arte tradicionais, causando com isso um atraso na compreensão da música do ponto de vista do discurso e sua integração com as diversas artes. Embora tradicionalmente exista uma certa ignorância perante o alcance da atuação da música na cultura, esta atuação é sem sombra de dúvida, bastante profunda, mas existem alguns motivos que justificam a ocorrência de tal fenômeno. Um deles já foi citado – o mito da “música pura” – que acabou por propiciar o surgimento de novos gêneros mas se afastou de uma compreensão sistêmica da música em relação à sociedade.

O estado atual da educação musical nos leva a crer que ainda não existe uma pedagogia elaborada que permita o desenvolvimento de uma consciência clara da música como um discurso realizado por enunciados musicais⁷⁹ e a grande massa de estudantes e músicos atuantes também desconhece as implicações do estudo dialógico da música, ignorando as inúmeras evidências da conjunção dos conteúdos musicais com a vida na sociedade e com a história, situação gerada ao longo dos séculos pelo

⁷⁹ Constatamos, felizmente, que existem fortes indicativos de uma consciência dessa visão com a compreensão do alcance da função social da música, perceptível nos estudos etnomusicológicos e em especial, nos estudos sobre a música “popular”.

crescente pragmatismo relativo à fruição musical⁸⁰. Devemos também considerar que o domínio das especificidades da linguagem musical é tarefa que exige demorado e cuidadoso estudo. Lento é o processo de maturação psico-fisiológico do aprendizado musical e mais demorado ainda é o reconhecimento e a consciência dos estilos e suas conexões. Poderá surgir entre os musicólogos uma renovação das propostas de análise da arte com o aporte dos conceitos de enunciado musical, gêneros do discurso musical e estilo dentro de uma concepção bakhtiniana. Esse novo horizonte para a análise musical proporcionará a não músicos a compreensão de níveis do discurso musical que, ironicamente, não são compreendidos nem mesmo pelos próprios músicos, trazendo eficientes ferramentas para análise musical em uma dimensão dialógica, com perspectivas mais abrangentes e reveladoras para a musicologia.

⁸⁰ Neste sentido, a *internet* rotula a música na categoria de “*entertainment*” (entretenimento), categoria obviamente baixa considerando a dimensão estética desse ramo da arte. Seria o mesmo que colocar a literatura em “*magazines*” (revistas, folhetins, almanaques).

4 Os Tópicos do Discurso Musical e a perspectiva dialógica

A abordagem bakhtiniana em diálogo com nossa leitura musicológica exposta no capítulo anterior será enriquecida com a abordagem discursivo-musical segundo Leonard G. Ratner (*Classic Music, Expression, form and style*)⁸¹. Embora diferentes em seus termos e definições, as duas abordagens convergem suficientemente em seus fundamentos epistemológicos, viabilizando o diálogo intertextual.

A teoria de Ratner, utilizada como apoio para uma análise bakhtiniana do discurso musical, servirá nos capítulos seguintes como modelo analítico auxiliar para a abordagem do discurso musical na “Cena de Espancamento na Paulista” da ópera “O Retirante” de Elomar Figueira Mello. Seus procedimentos analíticos direcionados à linguagem da música clássica serão utilizados em nossa investigação dos processos discursivos na obra de Elomar.

Ao considerarmos a música em seu potencial comunicativo, isto é, como uma linguagem, buscaremos pontos de contato com as formas de compreensão próprias da linguagem falada e escrita para que averiguemos como se processa no discurso musical a possibilidade de referencialidade aos gêneros através de seus enunciados.

No prefácio, Ratner explica as razões práticas e as necessidades estéticas e sociais presentes na criação dos enunciados musicais do período clássico:

“Como a música (clássica) devia ser composta rapidamente, para uso imediato, os compositores confiavam em fórmulas familiares e universalmente aceitas para sua organização e controle dos detalhes. Aonde quer que tomemos exemplos desta

⁸¹ RATNER, op.cit., 1980.

música, encontraremos traços destas fórmulas”⁸². (tradução nossa) (RATNER, op.cit., prefácio, p.XIV).

O conceito de “fórmulas familiares” na música clássica aqui se aproxima do conceito de enunciado pela palavra, “fórmulas” e também do conceito de gêneros do discurso, pela palavra, “familiares”. Ratner considera também a presença de “traços destas fórmulas” nos enunciados, os quais podem conter fragmentos inseridos em um discurso complexo permitindo processos de hibridização. Os “traços dessas fórmulas”, isto é, os “traços estilísticos” indicados por Ratner traduzem-se principalmente em mesclas e fusões de fragmentos rítmicos, melódicos e harmônicos, ampliando o alcance expressivo dos enunciados em determinado gênero⁸³.

Um exemplo musical é apresentado por Ratner para esclarecer este ponto: a sarabanda, um tipo de dança barroca, possui um padrão rítmico característico - ternário e lento - com um expressivo acento no segundo tempo que é prolongado e pontuado. Seu padrão de acentuação e o tempo geralmente lento são associados à seriedade majestosa, pompa, solenidade ou até um intenso drama. Ratner considera a sarabanda uma dança representante do “alto estilo”⁸⁴. A sarabanda, considerada como uma forma musical com seu *tipo* característico foi utilizada no período clássico como um *estilo*

⁸² No original: *Since most of this music had to be composed quickly, for immediate use, composers relied on familiar and universally accepted formulas for its organization and handling of detail. Wherever we sample this music, we find it runs to type.*

⁸³ O contexto em que a obra de Elomar se edifica é obviamente diferente dos compositores clássicos. Nosso intuito não é a comparação do *corpus* elomariano com modelos clássicos mas sim a compreensão da teoria de Ratner que circunstancialmente trata do repertório clássico europeu. Nossa abordagem é focada na perspectiva dialógica perante a sociedade e seus enunciados, debruçando-se preferencialmente sobre os processos em detrimento dos produtos.

⁸⁴ Ratner associa os tipos de danças ao protocolo e formalidades do século XVIII, discriminando três estilos diferenciados para as danças: baixo estilo - contradança e *landler*, rústico e animado (*camponeses*); médio estilo - *bourrée* e giga, agradável e animado (*cortesãos*); e alto estilo - minuetto, sarabanda e gavota, elegante e cortês (*realza e igreja*) (p.9). Em suas subseqüentes transformações, os traços de danças também tiveram suas diferenças diluídas, perdendo a conexão facilmente reconhecida anteriormente com os gêneros discursivos.

dentre outros utilizados na estruturação de formas musicais variadas. No Andante Cantabile da Sinfonia n.41, em dó maior (Júpiter), Mozart utiliza o estilo sarabanda integrando-o a outros estilos e criando um discurso de grandes proporções em um diálogo pleno de contrastes e drama. Uma “forma musical” se transforma em um “traço estilístico” (que por sua vez se expressa através de determinadas “fórmulas” e “traços de fórmulas”) a ser integrado em outras formas musicais. As “fórmulas” e “traços de fórmulas” citadas por Ratner comportam os enunciados musicais habilmente tecidos por Mozart tornando seu discurso temporalmente expandido através do diálogo entre gêneros mais antigos e gêneros de sua contemporaneidade⁸⁵.

Ao discorrer sobre os fundamentos de sua teoria, Ratner se apóia na retórica musical e seu repertório de figuras como uma das principais fontes para o desenvolvimento da linguagem da música no período clássico. Obras sobre a retórica na música barroca são abundantes e, embora seja relativamente recente o surgimento da prática histórica na música antiga, os músicos dedicados à sua interpretação são relativamente conscientes da necessidade de conhecerem os contextos sociais e culturais em que as obras foram compostas. Os tratados críticos e teóricos da época, exaustivamente estudados pelos especialistas “*apontam as práticas interpretativas correntes, iluminando nossa visão desta música*”. (itálicos do autor) (RATNER, id., prefácio, p.XV).

O conceito mais importante apresentado por Ratner é chamado por ele de “tópicos” (*topics*). Conforme descrito no início do capítulo dois em “*Classic Music*”, permite uma imediata correlação com os conceitos de gênero e enunciado em Bakhtin:

⁸⁵ Outro exemplo característico se encontra no primeiro movimento da 8ª sinfonia de Beethoven que apresenta o tema inicial em estilo de minueto.

“Do contato com o culto religioso, poesia, drama, entretenimento, cerimônias, forças armadas, caça e a vida do povo simples, a música do séc. XVIII desenvolveu um tesouro de *figuras características*, formando um rico legado aos compositores clássicos. Algumas figuras eram associadas a sentimentos ou afetos, outras tinham sabor pitoresco. São designadas pelo termo *tópicos* – sujeitos do discurso musical. Tópicos surgem em peças completas, tipos, ou em figuras ou progressões, estilos. A distinção entre tipos e estilos é flexível, minuetos e marchas são tipos completos de composição, mas também fornecem estilos para outras peças”⁸⁶. (itálicos nossos) (RATNER, *ibid.*, p.9).

Os tópicos, ou sujeitos do discurso musical, por ele descritos, compreendem os gêneros primários do discurso musical segundo a compreensão bakhtiniana. Ratner oferece uma elaborada explicação de como se transformam os gêneros primários em secundários e distingue entre tipos (como a forma minuetto em uma sinfonia ou qualquer forma de dança) e estilos (estilo de minuetto, estilo de caça, estilo brilhante, etc.). A abordagem de Ratner demonstra como os enunciados musicais mais complexos são construídos a partir de formas simples derivadas de gêneros do discurso prosaico: culto religioso, entretenimento, cerimônias, forças armadas, caça, vida urbana, etc.

As danças podem ser consideradas como parte fundamental na estética da música clássica:

“Danças eram utilizadas no ensino de composição e *performance*, também forneciam material para a ópera e música

⁸⁶ No original: *From its contacts with worship, poetry, drama, entertainment, dance, ceremony, the military, the hunt, and the life of the lower classes, music in the early 18th century developed a thesaurus of characteristic figures, which formed a rich legacy for classic composers. Some of these figures were associated with various feelings and affections; others had a picturesque flavor. They are designated here as topics – subjects for musical discourse. Topics appears as fully worked-out pieces, i.e., types, or as figures and progressions within a piece, i.e., styles. The distinction between types and styles is flexible; minuets and marches represent complete types of compositions, but they also furnish styles for other pieces.*

de câmara, para árias, sonatas, sinfonias, concertos e invadiram até mesmo a música de igreja”⁸⁷. (RATNER, *ibid.*, p.9).

As danças listadas por Ratner são: minueto (a mais popular), *passepied*, *sarabande*, valsa, *landler*, *allemande*, *schleifer* (danças deslizantes), *allemande* suábica, *polonaise*, *bourrée*, contradança, *angloise*, *gavote*, giga, siciliana e marcha. Estas danças, a maioria delas herança do período barroco, integraram-se aos enunciados musicais do período clássico provendo um rico repertório de gêneros discursivos. A liberdade com que os compositores lançaram mão destes recursos expressivos permitiu mesclas de danças como a marcha e a *bourrée*, o minueto e a marcha, e muitas outras possibilidades.

A Marcha, segundo Ratner, é um dos mais representativos tipos de dança na sociedade clássica. Pode ser utilizada como dança no balé, e é bastante característica sua participação em cerimônias (coroações, casamentos), no teatro, na ópera e na vida militar. A marcha expressa autoridade, pompa, poder e exaltação. É também associada à cavalaria e às virtudes próprias deste gênero. Cada tipo de dança representa a expressão de algum extrato ou prática da sociedade e Ratner apresenta exemplos e comentários sobre o uso e expressão de cada uma das danças citadas.

Na estruturação dos gêneros secundários musicais (as grandes formas: sinfonias, sonatas, concertos, ópera, etc.) são utilizados enunciados com traços dos gêneros primários descritos anteriormente, tornando-os sujeitos de discursos mais complexos. Ratner aprofunda ainda mais sua análise ao explicar o elaborado processo de incorporação das danças clássicas nas grandes formas musicais e oferece uma razoável

⁸⁷ No original: *Dances were used to teach composition and to instruct in performance; they furnished material for opera and chamber music, for Arias, sonatas, concertos, symphonies, serenades, and even invaded church music.*

explicação do processo em que gêneros primários são elaborados e se transformam em elementos constituintes dos discursos de gênero secundário.

Segundo ele, as formas musicais do período clássico, em especial a forma sonata, incorporaram gêneros de dança em três níveis: com as danças sociais (anteriormente classificadas como alto, médio e baixo estilo), com as danças teatrais e por fim, o mais importante e que produziu consequências mais profundas, com o tratamento especulativo das danças.

No primeiro nível de incorporação encontramos as danças sociais, de feitura simples e popular. Seus enunciados musicais devem se conformar aos passos de dança, com seções breves e simétricas, com melodias simples e muitas repetições. Sua função é a de promover o prazer dos dançarinos amadores. Ratner observa ser comum o uso desse tipo de danças para o ensino de composição. Existem milhares de minuetos, contradanças, marchas e outras danças de diversos compositores do período clássico com a finalidade de estudo e lazer. São, em geral, composições breves e de elaboração simples, em suítes ou exemplos isolados. Trata-se de uma música doméstica (*hausmusik*), ao alcance de músicos amadores.

No segundo nível formas de maior complexidade são estruturadas através da incorporação de danças, tratadas de maneira mais elaborada. As danças teatrais podem conformar-se aos padrões simples das danças sociais, mas frequentemente se tornam mais elaboradas e extensas, livres dos padrões tradicionais (como a “Dança das Fúrias”, da ópera “Orfeu e Eurídice” de Gluck). Na sinfonia clássica pre-beethoveniana⁸⁸ os minuetos e trios podem ser considerados nesse nível. Como sugere a denominação dada

⁸⁸ O princípio de desenvolvimento é adotado por Beethoven nos movimentos de dança desde a primeira sinfonia, no minuetto, que na segunda se converte em *scherzo*. Dessa maneira, após Beethoven, os processos de elaboração e desenvolvimento próprios à forma sonata são aplicados a todos os movimentos das obras.

por Ratner, danças teatrais encontram-se principalmente nos balés, na ópera e nas sinfonias. Formalmente este tipo de dança mostra maior complexidade em sua elaboração e tende ao virtuosismo. As danças teatrais pertencem ao gênero secundário. Este tratamento das danças exige naturalmente bailarinos treinados para sua execução conforme sua complexidade e artificialismo, assim como músicos profissionais para a execução dos instrumentos. Por sua característica teatral, prestam-se à contemplação estética, estabelecendo a separação do público (passivo) em relação aos dançarinos e músicos (ativos).

O terceiro nível de incorporação consiste no tratamento especulativo das danças. Compreende o uso de ritmos e padrões de dança como sujeitos do discurso em sonatas, sinfonias, concertos, música religiosa e teatral sendo este o processo mais profundo de absorção dos gêneros, com profundas conseqüências para o desenvolvimento da linguagem musical. No tratamento especulativo não existe mais conformação dos padrões musicais com a função dançante, mas sim a utilização de fórmulas e traços de fórmulas relativos às danças na estruturação de formas complexas, consideradas como pertencentes ao gênero secundário⁸⁹.

“Os tópicos de dança saturaram a música de concerto e de teatro no estilo clássico; dificilmente se encontra alguma obra-prima deste período que não esteja fortemente marcada pela dança”⁹⁰.
(RATNER, *ibid.*, p.18).

⁸⁹ Consideramos importante uma reflexão sobre a explicação de Ratner e os três níveis de absorção das danças nos discursos do gênero secundário. Existe um certo tipo de padrão social na absorção das danças populares em estruturas complexas, o que pode ser verificado em relação às danças renascentistas e barrocas, e também no contexto da obra de Elomar, traçando uma linha de continuidade entre a enunciação espontânea e os diversos níveis de manipulação da linguagem musical em cada época.

⁹⁰ No original: *Dance topics saturate the concert and theater music of the classic style; there is hardly major work in this era that does not borrow heavily from the dance.*

Diversas danças utilizadas no período clássico conquistaram o repertório internacional através de fontes regionais: o *minuet*, de Poitou, a *bourrée* de Auvergne, a *polonaise* da Polônia, a *allemande* da Alemanha, etc. Danças exóticas também eram ocasionalmente utilizadas como o fandango espanhol, a chacone e a tarantela, encontradas em óperas, sinfonias e concertos de Beethoven, Gluck e Mozart. (Ratner, p.18).

No entanto, as danças praticadas nos períodos anteriores, absorvidas na prática composicional do período clássico, são apenas parte das fontes de enunciados e gêneros no desenvolvimento no discurso musical deste período. Outra fonte de igual importância são os estilos⁹¹.

Ratner estabelece uma clara distinção entre danças e estilos como fontes de significado genérico, embora ambos possam coexistir na expressão dialógica do mesmo enunciado, aumentando seu potencial expressivo. A giga pode ser composta em estilo de caça dialogando com as características quintas paralelas associadas aos toques de trompa nas caçadas, como em muitos finais de Haydn, Mozart ou Schubert (e também algumas mesclas eventuais da giga com a tarantella). A mesma dança, associada ao estilo estrito (contrapontístico), pode ser combinada com a fuga⁹².

Uma lista dos estilos descritos por Ratner completa seu quadro dos gêneros no discurso da música clássica:

⁹¹ A utilização do conceito de “estilo” em Ratner tem um sentido estrito e significa o estilo musical associado a certas práticas musicais e práticas da sociedade. O uso do termo em Bakhtin, conforme explicado no capítulo três é mais profundo, comportando uma carga lingüística e filosófica de maior alcance.

⁹² Diversas suítes para cravo de Bach terminam com uma giga contrapontística (como em algumas de suas *Partitas* para cravo). Alguns procedimentos surgidos na música barroca se desenvolveram na música clássica, outros, desapareceram. Processo semelhante ocorreu entre a música clássica e romântica, em um desenvolvimento contínuo dos gêneros do discurso musical. Uma investigação na transformação dos gêneros através da história da música ocidental poderia revelar uma nova compreensão dos processos comunicacionais na música e facilitar sua inclusão nos estudos gerais da história da arte.

Estilo de música militar e de caça: fanfarras de trompetes e percussão, bandas civis (*stadtpeiffer*) e sinais de trompa (caçada, correio);

Estilo *cantabile*: representando a veia lírica, com tempos moderados e melodias de caráter vocal;

Estilo brilhante: passagens rápidas e brilhantes, virtuosismo em progressões e artifícios expressivos, muito comuns em sonatas, concertos e música de câmara;

Estilo de “Abertura Francesa” ou “*stilo a la francesa*”: estilo cerimonial, que acompanhava a entrada da realeza, muito utilizado em primeiros movimentos de sinfonias, como a sinfonia n.39 de Mozart (que se inicia com a abertura francesa e segue com um minueto) assim como a 2ª sinfonia de Beethoven, cuja introdução é uma mescla de diversos estilos em diálogo com o “*stilo a la francesa*”. São características as notas pontuadas, escalas rápidas e um caráter de pompa e realeza;

Musette e Pastorale: música rústica tocada em gaitas de fole, cornamusa e musette, representando a vida campestre e idílica⁹³;

Música Turca: estilo específico de música militar ruidosa com percussão, triângulos, metais e címbalos. Exemplos característicos se encontram na ópera “O Rapto no Serralho” de Mozart, com sua ruidosa abertura e no último movimento da 9ª Sinfonia de Beethoven, no solo principal do tenor;

⁹³ Musette e cornamusa, instrumentos renascentistas típicos, com bordões e timbre rústico. Esse estilo se encontra em Beethoven, sinfonia n.6 e em muitas outras obras.

Tempestade e paixão (*Sturm und Drang*)⁹⁴: gênero musical derivado diretamente do drama. Utilizado para a expressão subjetiva de intensos sentimentos pessoais, antecipando o romantismo;

Estilo sensível (*empfindsamkeit*): utilizado para a expressão íntima e sentimental, com muitos contrastes e irregularidades representando suspiros, sustos, dúvida, espanto, etc;

Estilo estrito ou estilo “escolástico” (*learned style*): os estilos descritos anteriormente podem ser descritos sob o título geral de estilo “galante” ou estilo “livre”. Em contraste, o estilo estrito ou escolástico era associado à música de igreja. Também chamado de estilo de fuga, utilizado para a expressão de caracteres mais sérios e complexos. As mesclas entre o estilo estrito e o estilo galante são chaves para a compreensão do estilo bachiano, através da prática do “*les goûts reunis*”⁹⁵, e provavelmente participam na elaboração dos processos de desenvolvimento que possibilitaram a estruturação das grandes formas clássicas e românticas;

Estilo fantasia: estilo de improviso, com cromatismos, irregularidades fraseológicas e contrastes. Utilizado para representar o sobrenatural, valores morais, punições e sentimentos de terror (como em *Don Giovanni*, Mozart);

⁹⁴ Termo retirado do livro “*Sturm und Drang*” de Klinger, 1776. (RATNER, op.cit.).

⁹⁵ “*les goûts reunis*” (os gostos reunidos): expressão que define a integração de estilos realizada principalmente pelos compositores do norte da Alemanha: J.S.Bach, Telemann, Haendel, Mattheson, Heinichen, Biber, etc. Esses compositores desenvolveram um novo estilo, integrando traços do estilo francês e traços do estilo italiano em obras de grande efeito. É caracterizado pela fusão de tópicos do estilo livre ou galante submetidos ao estilo severo e à expansão formal, criando grandes estruturas arquitetônico-musicais. Uma teoria: no surgimento da forma sonata (caracterizado pelo conflito temático e a tensão estrutural da harmonia) existe uma forte ligação com o estilo específico dos compositores do norte da Alemanha citados. É provável que na origem da forma sonata, ou melhor dizendo, na origem dos processos de desenvolvimento temático, tenha incidido, entre outros fatores, a oposição de traços do estilo francês com traços do estilo italiano processados nesse diálogo com o estilo estrito. Obras de compositores como J.S.Bach, com exemplos celebrados do estilo “*les goûts reunis*” já sinalizam oposições temáticas “brandas” cujo efeito estrutural em suas obras, é prototípico de desenvolvimentos posteriores em C.P.E.Bach, Haydn, Mozart e Beethoven.

Pictorialismo, pinturas sonoras: estilo derivado da pintura, poesia, mitologia e outros tipos de literatura. Imitação da natureza, imitação de animais, sonoridades que remetem a ruídos de guerra, de catástrofes, de tempestades e de outros fenômenos são representados nesse estilo. As pinturas sonoras geraram obras fortemente expressivas, antecessoras diretas do poema sinfônico romântico. Um dos mais significativos exemplos do período clássico é o oratório “A Criação” de Haydn⁹⁶.

O uso dos tópicos descritos por Ratner e suas mesclas era comum aos compositores clássicos, sendo alguns deles de uso mais frequente:

“[...] (Johann Christian) Bach parece ter sido o primeiro compositor que observou a lei do contraste como princípio... [ele] raramente falhava, após uma rápida e ruidosa passagem em introduzir outra lenta e suave”⁹⁷. (BURNEY, 1789, apud. RATNER, op.cit.).

Acreditamos que a utilização dos tópicos tenha relação com a origem dos processos que levaram à concepção da forma sonata, que por sua vez, tem na ópera uma direta colaboradora. A exposição dos tópicos na música clássica conclui a primeira parte do tratado de Ratner, oferecendo uma visão panorâmica das conexões semânticas nos processos composicionais deste período com a adoção de práticas e estilos populares, folclóricos e sociais. Contudo, muitos outros aspectos concorrem para a estruturação do discurso musical classicismo europeu. Na segunda parte de seu livro, Ratner dedica pormenorizadas análises aos parâmetros musicais, sua notação e seu desenvolvimento neste período, realizando um admirável diálogo entre os aspectos sintáticos e

⁹⁶ Essa listagem de estilos é uma síntese das explicações de RATNER (1980, p.18 a 26).

⁹⁷ No original: (J.C.) *Bach seems to have been the first composer who observed the Law of contrast as a principle... [he] seldom failed, after a rapid and noisy passage to introduce one that was slow and soothing.*

semânticos da estruturação musical. Na terceira parte, dedica-se ao estudo das formas musicais clássicas em detalhe com ênfase na forma sonata e na quarta parte, trata as perspectivas estilísticas associadas aos estilos nacionais (italiano, francês e alemão) e as diferenças entre estilo sério e cômico, concluindo com análises integrativas em exemplos de Haydn, Mozart e Beethoven.

O diálogo operado entre as teorias de Bakhtin e Ratner será nosso ponto de partida para discutirmos os processos composicionais e expressivos na obra de Elomar, cuja riqueza lingüística e musical se torna visível nesse tipo de abordagem.

Investigando os métodos de criação de Elomar apoiado por esses autores, encontramos em suas obras diversas pistas que corroboram os pressupostos teóricos expostos por Ratner: o uso de danças nos três níveis (social, teatral e especulativo) e o uso de diversos estilos regionais, urbanos e tradicionais (significando traços de influência européia) em uma mescla formidável de gêneros modernos e gêneros antigos, assim como de gêneros brasileiros e gêneros estrangeiros. Na música de Elomar, além dos processos descritos, nos deparamos ainda com um elemento incomum e bastante significativo em seu discurso - o uso do dialeto.

Considerando o ponto de vista de Bakhtin, o dialeto regional do sertão se caracteriza obviamente como pertencente ao gênero primário. No entanto, conforme surge na obra de Elomar, o dialeto é cuidadosamente elaborado, recriado, reinventado, “eruditizado”. Compreendemos que Elomar realiza um processo de especulação bastante elaborado sobre dois extratos diferentes da linguagem: sobre a linguagem musical, em um processo semelhante ao exposto por Ratner a respeito da música clássica, e sobre a linguagem dialetal, caracterizando personagens, contextos

geográficos, sociais e históricos, dando profundidade e conexão estrutural aos aspectos semânticos derivados do uso do dialeto.

No capítulo cinco, Tópicos na Música de Elomar, um “Glossário” de danças e estilos característicos do folclore e da música popular brasileira será apresentado, incluindo alguns verbetes sobre música erudita relativos à obra de Elomar. As considerações surgidas neste capítulo servirão para completar o arsenal teórico e referencial para que, no capítulo seis, apreciemos a análise discursivo-musical da “Cena de Espancamento na Paulista”.

5 Tópicos na Música de Elomar

O repertório de figuras na música de Elomar origina-se do contato com a vida no ambiente do sertão, mas também devem ser consideradas suas vivências em ambientes urbanos. Em sua bagagem existencial consideramos as vivências com o culto religioso, com o drama da vida no sertão, com as inúmeras cerimônias e festas populares, civis e religiosas, com as forças sociais adversas, com os animais, as histórias, mitos, lendas, e com a poesia e literatura⁹⁸.

Em “Cultura e Identidade nos sertões do Brasil”⁹⁹, ALENCAR (s.d.) classifica os temas típicos na literatura relativa ao sertão, delimitando a dimensão semântica dos tópicos. Segundo o autor, encontramos nos sertões:

“[...] temas recorrentes, que podem ser reunidos em seis grandes grupos, girando em torno do cotidiano da vida rural ou da nostalgia do exílio: **Natureza**: terra, rios, água, céu, estações do ano, sol, chuva, vento, peixes, aves, o gado. **Festa**: viola, cachaça, conagração entre companheiros. **Folclore**: animais do folclore regional. **Amor**: amor romântico, idealização da mulher. **Religiosidade**: romarias, santos da devoção popular. **Questões sociais**: liberdade, fome, seca, luta pela terra, retirantes, ecologia”. (grifos nossos) (p.10).

A temática associada à tópica elomariana esta aí em grande parte representada, mas poderíamos acrescentar alguns típicos temas elomarianos como: celebração de bodas, os ciganos, a solidão do vaqueiro, os mistérios (visages, latumias e

⁹⁸ Em sua juventude Elomar frequentava “[...] saraus nos quais se declamava Castro Alves, Omar Khayyam, Alphonse Lamartine, Rabelo da Silva, Raimundo Correia, Luís de Camões [...]” (BASTOS, 2006, p.91). Elomar diz ter lido também Dante, Homero, José de Alencar, Victor Hugo, Louis Pauels & Jacques Bergier, e muitos outros. (RIBEIRO, Entrevista a Elomar, 2009).

⁹⁹ ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. Cultura e Identidade nos sertões do Brasil – *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociacion Internacional para el Estudio de la Música Popular*, s.d., in: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmia.html>.

assombrações), os desafios e duelos de morte e muitos outros. O estilo de Elomar se desenvolve a partir dessa temática em um processo de transformação dos gêneros primários das tradições da cantoria nordestina, dos romanceiros e cancioneiros medievais, do estilo flamenco e dos estilos urbanos da música brasileira como o choro, o samba, o tango e a seresta, em obras pertencentes a gêneros secundários eruditos, como a ópera, o recitativo e ária, a sinfonia e o concerto. Esse processo, assim como a teoria dos tópicos e sua aplicação às formas e estilos da música brasileira serão investigados a seguir.

5.1 Subsídios para uma Tópica da Música Brasileira

A Teoria dos Tópicos (ou Tópica) desenvolvida por Leonard G. Ratner sobre a música clássica europeia tem sido aplicada a outros estilos por autores como V. Kofi Agawu e Robert S. Hatten. No Brasil destacamos o trabalho de Acácio Tadeu de Camargo Piedade, do Departamento de Música da UDESC¹⁰⁰, bastante avançado nessa linha de estudos. Em seu artigo, Piedade fala sobre os avanços da musicologia brasileira em relação aos aportes bakhtinianos:

“Como no mundo literário, no universo musical, gêneros e estilos constantemente se formam ou se transformam, sendo que análises sincrônicas tornam a discussão infértil. Por isso, a perspectiva de encarar os gêneros musicais como Bakhtin encara os gêneros de fala, ou seja, como discurso, tem-se revelado uma ferramenta teórica interessante para abordar o tema”. (PIEADADE, 2007, p.2).

Piedade assinala a origem dos estudos sobre a tópica na filosofia aristotélica com a noção de *topoi* – lugares-comuns (*loci-communes*) – presente nas teorias literárias e se propõe a aplicar essa noção à análise musical, em perfeita harmonia com nossa proposta:

“[...] as tópicas são também topo-lógicas, ou seja, sua plenitude significativa se dá não apenas por sua feição interna, mas também pela posição de sua articulação no discurso musical”. (PIEADADE, 2007, p.3).

¹⁰⁰ PIEADADE, Acácio Tadeu de Camargo. Música Popular, Expressão e Sentido: Comentários sobre as Tópicas na Análise da Música Brasileira. Artigo. Departamento de Música/UDESC. Revista Eletrônica de Musicologia, Volume XI – Setembro de 2007, in: <http://www.rem.ufpr.br/REM/REMv11/11/11-piedade-retorica.html>. Piedade é um dos primeiros pesquisadores brasileiros a utilizar o termo “tópico” ou “tópica” em um enfoque dialógico. Em seu artigo (PIEADADE, 2007) encontramos a palavra “*topics*” traduzida por “tópicas”, no gênero feminino e no plural. No entanto, assim como a “Retórica”, a “Tópica” designa uma área de conhecimento específico no estudo dos discursos e refere-se, portanto, ao estudo dos “tópicos”, que são os tipos de enunciados relativamente estáveis que compõem os gêneros discursivos. Em nosso texto optamos por traduzir “*topics*” por “tópicos”, utilizando a palavra no gênero masculino singular ou plural quando se refere ao aspecto específico, ou “tópico”, e traduzimos por “tópica”, no gênero feminino e sempre no singular, quando o texto se refere à área de conhecimento estudado, ou “Tópica”. No entanto, as citações textuais do autor respeitarão o texto original em nossas transcrições.

Os tópicos são enunciados pertencentes a certas esferas de sentido, ou gêneros discursivos, que são caracterizados pelo tipo, temática e estilo. Segundo Piedade “tópicas são objetos analíticos da significação musical” (op.cit., p.4), noção precisa e bastante útil em nossas considerações. A noção “topo-lógica”, segundo o ponto de vista bakhtiniano, compreende naturalmente que a “plenitude significativa” dos tópicos musicais não poderia restringir-se apenas ao sentido musical, mas se imbrica no discurso social, histórico, político e cultural, indicando a real dimensão da referencialidade musical. Essa noção também pode nos auxiliar em mais um aspecto: o reposicionamento da função da análise sintática agora como componente da análise do discurso. A noção de “tópico” atende à consideração paramétrica tradicional, veicula o sentido dos enunciados no discurso musical e permite a compreensão dos gêneros discursivos, facilitando o objetivo de realizar uma musicologia dialógica, tarefa que já avança significativamente nos trabalhos de Piedade. Para ele:

“A teoria das tópicas é uma ferramenta de análise musical que supera o mero formalismo, ao envolver simultaneamente conhecimentos musicais e interpretações histórico-culturais, funciona como via de acesso à significação e aos nexos culturais em jogo na música brasileira”. (PIEADADE, 2007, p.6).

Piedade, em mais dois artigos¹⁰¹ de conteúdo fundamental para nosso estudo, classifica o universo da tópica brasileira e identifica três conjuntos principais, informação que sintetizamos a seguir:

“[...] 1.Tópico brejeiro - brincalhão, malicioso e desafiador, com origem no choro (*e talvez até no lundu*)¹⁰². 2.Conjunto de

¹⁰¹ PIEADADE, Acácio. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo... Per Musi, n.23, p.103-112. Belo Horizonte, 2011; e PIEADADE, Acácio. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical - Revista eletrônica de musicologia (UDESC) Volume XI. Setembro de 2007, in: <http://www.rem.ufpr.br/REM/REMV11/11/11-piedade-retorica.html>.

tópicos ou Tópica ‘época de ouro’ - maneirismos das antigas valsas e serestas brasileiras, nostalgia de um tempo de simplicidade e lirismo, de ruralidade e frescura. Um pouco do mundo lusitano nas evocações do fado e na singeleza das modinhas. Volteios e floreios melódicos (vários tipos de apojeturas e grupetos), padrões rítmicos (maxixe, polka, dobrado estilo ‘banda’) e certos padrões motivicos (escala cromática descendente atingindo a terça do acorde em tempo forte). 3. Tópico ‘nordestino’ - O baião e a escala mixolídia (*e a cantoria nordestina*)¹⁰³. (PIEDADE, 2007, p.5).

Outros tópicos listados por Piedade complementam este mosaico:

“tópicos afro - presentes nos batuques, lundus, jongos...; tópico *bebop* - música instrumental, ou *jazz* brasileiro; tópicas sulinas - música tradicional das terras gaúchas, gêneros musicais argentinos, uruguaios e paraguaios - guarânia, chacarera, milonga, tango, etc. - superposição rítmica de 3 contra 2 tempos; tópicos caipiras - mundo rural - duetos em terças e sextas paralelas, ponteios da viola caipira; tópicas ameríndias - flautas nativas, percussão do tipo ‘pau-de-chuva’; tópicas árabes - influência da *world music* - escalas e ornamentações; tópico oriental - pentatonismo; tópico experimental - (especialmente no timbre); tópico atonal - cultivo erudito de ‘vanguarda’; tópico tropical - florestas e a exuberância tropical, como os pássaros em Villa-Lobos”. (PIEDADE, 2007, p.6).

Comprendemos que o estudo das formas, estilos e gêneros em direção a uma Tópica da Música Brasileira é tarefa de grande envergadura e necessitará congregiar diversos grupos de estudo acadêmicos. Um país regurgitante de musicalidade como o Brasil necessita de uma larga enciclopédia de danças, estilos, traços, crônicas, relatos e tratados que embasem uma tópica consistente e abrangente das múltiplas “musicalidades” do Brasil: a musicalidade indígena, a musicalidade africana, a musicalidade européia, a musicalidade caribenha, a musicalidade sul-americana, a musicalidade norte-americana, a musicalidade folclórica, a musicalidade caipira, a

¹⁰² Opinião nossa.

¹⁰³ Ídem.

musicalidade regional, a musicalidade urbana, musicalidades estrangeiras do extremo oriente (indiana, árabe, chinesa, japonesa, etc.) e suas mesclas e variantes. São esses os variadíssimos ingredientes da complexa musicalidade brasileira. Dentro desse universo, a abordagem de traços particulares da tópica elomariana encontrados na “Cena de Espancamento na Paulista” será nossa modesta contribuição para essa nova vertente de estudos dialógico-musicológicos.

Iniciaremos nossa investigação compreendendo as razões práticas e também as necessidades estéticas e sociais, presentes na criação dos enunciados musicais do estilo elomariano perguntando:

- 1) Quais “fórmulas familiares” são encontradas em suas composições?
- 2) Como organiza seu discurso?
- 3) Como controla os detalhes?
- 4) Que traços reconhecemos em sua música?
- 5) De onde vêm esses traços?
- 6) Como esses traços chegaram a Elomar?
- 7) O que esses traços representam em seu discurso?
- 8) Que histórias são contadas e se cruzam em seu discurso?

Algumas dessas perguntas foram parcialmente respondidas no capítulo 2 e tentaremos responder às outras no decorrer deste e do próximo capítulo, com a análise do diálogo multidirecional de sua linguagem musical.

As “fórmulas familiares” enunciadas dentro do estilo elomariano nos permitem um primeiro nível de compreensão dos diversos gêneros e estilos associados ao seu discurso. Precisamos identificar traços estilísticos dessas fórmulas nos enunciados elomarianos para penetrar ainda mais em seu complexo discurso, com sua marca pessoal caracterizada pela heterogeneidade, força expressiva e dramática. Um traço estilístico como o “rasgueado”, uma dessas “fórmulas familiares”, é frequente na obra de Elomar. Ocorre em momentos diversos em sua obra (em especial no “Cancioneiro”) e é transportado do violão para a linguagem orquestral, criando texturas híbridas¹⁰⁴. Os traços estilísticos na música de Elomar incluem mesclas de estilos e formas, citações, fusões e transformações de fragmentos rítmicos, melódicos e harmônicos, recursos que ressignificam os enunciados e ampliam seu potencial expressivo (se considerarmos sua função relativamente cristalizada em seu ambiente de origem). O traço estilístico citado, o rasgueado ou rasqueado, é um bom exemplo a ser investigado e é encontrado em diversos estilos como o flamenco, a música caipira e a polca paraguaia.

A polca paraguaia e a polca europeia são gêneros diferentes. A polca paraguaia, em 6/8 (sobre um baixo em 3/4, criando uma polirritmia básica) é de origem espanhola. Tem parentesco com o *uapango* e a corrida mexicana, sendo, portanto, ibero-indígena VILELA (2011). Em regiões próximas ao Paraguai a polca paraguaia também é chamada de “rasqueado”. A polca europeia é de origem polonesa e sua métrica é 2/4. Difundiu-se pelo Brasil interagindo com a música africana no século XIX e tem relações diretas com o surgimento do choro, maxixe e samba. O estilo da música caipira tem em seus traços característicos o tocar “rasgueado”. O “*rasgueo*” (rasgueado)

¹⁰⁴ Na “Cena de Espancamento na Paulista, c.2 e 5 / c.211 e 214, encontramos uma passagem na qual Elomar orchestra as madeiras e trompa com um padrão que lembra o rasgueado, realizando um trêmolo rápido em terças nas madeiras e quarta justa na trompa, que denominamos de “rasgueado orquestrado”.

também é encontrado no estilo flamenco andaluz¹⁰⁵ e faz parte do complexo estilístico elomariano. Em Elomar, esse traço surge resignificado, compartilhando dialogicamente dos diversos contextos supostamente originários (o estilo flamenco, a música caipira e a polca paraguaia), oferecendo uma nova dimensão de significado para o tópico “rasgueado” em seu discurso.

A tópica elomariana se conecta a gêneros distantes e seu estilo incorpora traços específicos da retórica barroca européia, encontrados em quatro passagens da “Cena de Espancamento na Paulista”: o “*stilo a la francesa*” (c.48 a 51 e c.396 e 397) e o “*passus duriusculus*” (c.82 a 85 e c.412 a 415), utilizados com refinado sentido dramático.

Os tópicos elomarianos devem ser distinguidos, conforme propõe Ratner, em tipos (como as formas do cancionero: tirana, cantiga, desafio, galope, balada; e as formas tradicionais eruditas: ária, recitativo, ópera, minueto, concerto, etc.) e estilos (aboio, repente, xaxado, rasgueado, modalismo, traços de retórica barroca, traços árabo-andaluzes e flamencos, etc.).

A descrição do universo estilístico elomariano impressiona pela variedade e heterogeneidade, mas também pelo equilíbrio entre a diversidade de traços. Ao invés de realizarmos uma análise tradicional de seu estilo, optamos por confeccionar um glossário da tópica elomariana, com termos relativos a formas musicais, estilos, aspectos sociais, dados históricos, aspectos geográficos e conexões culturais, cuja leitura, acreditamos, possibilitará a apreciação da teia de gêneros discursivos associados ao estilo de Elomar.

¹⁰⁵ ZANIN, Fabiano Carlos. O Violão Flamenco e as Formas Musicais Flamencas. Artigo. Revista Científica/FAP, v.3, p.123-152. Curitiba, jan./dez., 2008.

5.2 Glossário de formas e estilos da Tópica Elomariana

O seguinte “Glossário de formas e estilos da Tópica Elomariana” foi elaborado através da resenha de diversos trabalhos: artigos, dissertações, teses e livros sobre danças populares e folclóricas, canções e gêneros próximos, e obras sobre o desenvolvimento histórico, temático e técnico da música brasileira. A leitura do “Glossário” deve ser realizada tendo em mente as supostas conexões com o estilo elomariano. Os verbetes selecionados dentre uma variedade de tópicos relacionados à música brasileira podem ser relacionados a determinado traço ou aspecto da obra de Elomar. Importante observar que o universo da tópica elomariana é seletivo e nele não se encontra nenhum traço de tópicos de *jazz*, *bossa-nova*, *tropicália* e *mpb*¹⁰⁶, nem *rock* ou qualquer gênero norte-americano (como *charleston*, *fox-trot*, *shimmie*, etc), de maneira que não incluímos verbetes sobre esses gêneros no glossário.

As influências estrangeiras na música de Elomar ocorrem principalmente com estilos arcaicos e os gêneros a eles associados, assim como as reelaborações dos mesmos perpetuados na cantoria nordestina¹⁰⁷. As influências estrangeiras modernas que encontramos em seu estilo são o flamenco e o tango argentino. Encontramos em sua música, enunciados diretamente conectados com a linguagem do estilo flamenco, como a *cadenza andaluza*, as notas de tensão, o rasgueado e os “*ayeos*” (semelhantes aos aboios); com o tango argentino acreditamos haver uma afinidade temática, pelo tom de tragédia que ronda esse gênero e talvez pela intensidade dos traços melódicos do tango, com exagerados acentos dramáticos. Acreditamos que a leitura do glossário ofereça um

¹⁰⁶ Mas existe a influência de Dorival Caymmi, conforme aponta Vilela (2001).

¹⁰⁷ Dentre esses estilos e gêneros citamos o repente, o desafio, a temática (medieval e ibérica), dentre outros.

panorama do universo de tópicos que compõe o estilo elomariano e sua conexão particular, diríamos, única, com a história da música brasileira deixando abertas ao leitor as inúmeras questões e conexões, possíveis e prováveis, entre o estilo de Elomar e outros estilos. Os autores que colaboram no glossário são; (GUERREIRO, 2007)¹⁰⁸, (CASCUDO, 1959)¹⁰⁹, (CORRÊA GIFFONI, 1964)¹¹⁰, (COELHO, s.d.)¹¹¹, (FILHO, 1997)¹¹², (CAMPOS, 1997)¹¹³, (ZANIN, 2008)¹¹⁴, (BASTOS, 2006)¹¹⁵, (TINÉ, 2008)¹¹⁶, (KIEFER, 1983)¹¹⁷, (DINIZ, 1997)¹¹⁸, (CAMPOS, 1997)¹¹⁹, (HARNONCOURT, 1988)¹²⁰, (FORMIGA, 1997)¹²¹, (FERNÁNDEZ, s.d.)¹²², (TABORDA, 2011)¹²³, (OLIVEIRA, 1946)¹²⁴, (PIEIDADE, 2011)¹²⁵, (BAIA, 2010)¹²⁶, (FREITAS, 2008)¹²⁷,

¹⁰⁸ GUERREIRO, Simone. *Tramas do Sagrado: a poética do sertão de Elomar*. Vento Leste. Salvador, 2007.

¹⁰⁹ CASCUDO. Luís da Câmara, *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1959.

¹¹⁰ CORRÊA GIFFONI, Maria Amália. *Danças Folclóricas Brasileiras e suas aplicações educativas*. Edições Melhoramentos, p.65. São Paulo, 1964.

¹¹¹ COELHO, Maria Cecília de Miranda Nogueira. *Elementos Trágicos e Épicos em Canções de Elomar Figueira Mello*. São Paulo, s.d.

¹¹² FILHO, Hermilo Borba. *Bumba-meu-boi*, in: Diversos autores. *O Nordeste e sua música*. Artigo, *Revista Estudos Avançados* 11, 1997.

¹¹³ CAMPOS, Renato Carneiro. *Banda de pífanos*, in: Diversos autores. *O Nordeste e sua música*. Artigo, *Revista Estudos Avançados* 11, 1997.

¹¹⁴ ZANIN, Fabiano Carlos. *O Violão Flamenco e as Formas Musicais Flamencas*. Artigo. in: *Revista científica/FAP*. v.3, p.123-152. Curitiba, jan./dez., 2008.

¹¹⁵ BASTOS, Eduardo Cavalcanti. *Nova Cantoria: Movimento Poético-Musical de Elomar Figueira Mello, Dércio Marques e Xangai*. UFBA. Salvador, 2006.

¹¹⁶ TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Procedimentos modais na música brasileira. Do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960*. Tese de doutorado. ECA.USP. São Paulo, 2008.

¹¹⁷ KIEFER, Bruno. *Música e Dança Popular: sua influência na música erudita*. Editora Movimento. Porto Alegre. 2ª ed. 1983.

¹¹⁸ DINIZ, Padre Jaime C. *Ciranda: dança popular*, in: Diversos autores. *O Nordeste e sua música*. Artigo, *Revista Estudos Avançados* 11, 1997.

¹¹⁹ CAMPOS, Renato Carneiro. *Côco*, in: Diversos autores. *O Nordeste e sua música*. Artigo, *Revista Estudos Avançados* 11, 1997.

¹²⁰ HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons*. Jorge Zahar Ed. Rio de Janeiro, 1988.

¹²¹ FORMIGA, Eurícleses. *Emboladas*, in: Diversos autores. *O Nordeste e sua música*. Artigo, *Revista Estudos Avançados* 11, 1997.

¹²² FERNÁNDEZ, Lola. *El Flamenco en las aulas de música, de la transmisión oral a la sistematización de su estudio*, s.l., s.d.

¹²³ TABORDA, Marcia. *Violão e Identidade nacional: Rio de Janeiro: 1830 – 1930*. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 2011.

¹²⁴ OLIVEIRA, Valdemar de. *O Frevo e o Passo de Pernambuco*, in: *Boletim Latino Americano de Música*, tomo VI. Editado pelo Instituto Interamericano de Musicologia. Rio de Janeiro, 1946.

¹²⁵ PIEIDADE, Acácio. *Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo...* *Per Musi*, n.23, p.103-112. Belo Horizonte, 2011.

(SUASSUNA, 1997)¹²⁸, (VILELA, 1999)¹²⁹, (TINHORÃO, 1987)¹³⁰, (VILELA, 2011)¹³¹ e (www.tacti.com.br, 2011)¹³². Comentários nossos sobre o estilo de Elomar ou outros aspectos aparecem em notas de rodapé e nos verbetes “sem aspas” que não trazem indicação de autoria.

¹²⁶ BAIA, Silvano Fernandes. A Historiografia da Música Popular no Brasil (1971 – 1999). Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

¹²⁷ FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Dos modos em seus mundos, usos do termo modal na teoria musical. Unicamp, in: XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM). Salvador, 2008.

¹²⁸ SUASSUNA, Ariano. Violeiros e cirandas: poesia improvisada, in: Diversos autores. O Nordeste e sua música. Artigo, Revista Estudos Avançados 11, 1997.

¹²⁹ VILELA, Ivan Pinto. Do velho se faz o ovo. Dissertação de Mestrado. UNICAMP. Campinas, 1999.

¹³⁰ TINHORÃO, José Ramos. Pequena História da Música Popular. Círculo do Livro, São Paulo, 1987.

¹³¹ VILELA, Ivan Pinto. Cantando a própria história. Tese de doutorado. Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

¹³² Artigo (s.d.) de domínio público acessado no *site*, www.tacti.com.br, 2011.

Glossário de Formas e Estilos da Tópica Elomariana

aboio - “canto rural de trabalho, monocórdio, sem palavras, geralmente calcado na prolongação de vogais, cujas melodias são lentas, improvisadas e se estendem longas e melancólicas. Distinguem-se o aboio da roça e o aboio de gado, entoado pelo vaqueiro, canto de uma única sílaba, triste e desesperançoso”. (GUERREIRO, 2007). “O aboio típico no Nordeste do Brasil é um canto sem palavras, entoado pelos vaqueiros quando conduzem o gado para os currais ou no trabalho de guiar a boiada para a pastagem. É um canto ou toada um tanto dolente, uma melodia lenta, bem adaptada ao andar vagaroso dos animais, finalizado sempre por uma frase de incitamento à boiada: ‘Hei boi! Boi surubim. Hei lá, boizinho!’ Esteja atrás – no coice – ou adiante da boiada – na guia – o vaqueiro sugestiona o gado que segue, tranqüilo, ouvindo o canto. No sertão do Brasil, é sempre um canto individual, entoado livremente, sem letras, frases ou versos, a não ser o incitamento final que é falado e não cantado. Aqueles que se destacam na sua execução são apontados como bons no aboio. Existe também o aboio cantado ou aboio em versos, poemas de temas agropastoris, de origem moura e que chegaram ao Brasil, possivelmente, através dos escravos mouros da Ilha da Madeira, em Portugal. Segundo Luís da Câmara Cascudo, o vocábulo aboio é de origem brasileira, sendo levado para Portugal, uma vez que lá aboio significava pôr uma bóia em alguma coisa. O aboio, para os vaqueiros, não é divertimento, é coisa séria, ancestral e respeitada pelo homem do sertão. Pode se aboiar no mato, para orientar os companheiros dispersos durante as pegas de gado, sentado na porteira do curral olhando o gado entrar ou guiando a boiada nas estradas. Serve para o gado solto no campo, assim como para o gado curraleiro e até para as vacas de leite, mas em menor escala. O escritor José de Alencar, no seu livro ‘O sertanejo’, diz do ritual do aboio: ‘Não se distinguem palavras na canção do boiadeiro, nem ele as articula, pois fala do seu gado com essa linguagem do coração que entenece os animais e os cativa’.” (CASCUDO, 1959, apud. NICÉAS, Alcides. Aboio: um ritual agreste. Recife: FJN. Inpsoc. Centro de Estudos Folclóricos, 1979. Folclore, n.93, apud. BASTOS, p.81)¹³³.

amarração - “segundo Elomar, amarração é um gênero de cantoria nordestina, talvez extinto, amarrado do começo ao fim, em que todos os elementos precisam uns dos outros. FERREIRA (2001) dá uma pista sobre o gênero, como contraparte ao canto de trabalho, espécie de canto de fazer cera,

¹³³ VILELA (2011) oferece outra versão para a origem do aboio no Brasil. Segundo ele, o gado indiano importado pelo Brasil vinha acompanhado de vaqueiros indianos que cantavam, tangendo o gado em escalas indianas de 22 microtons, compreendidas pelos brasileiros e reproduzidas como *glissandos*, traço característico dos aboios.

observando que essa modalidade, presente na Idade Média, foi levantada por Paul Zumthor (1993, p.157), que enfatiza o potencial de contestação e o poder de vocalidade do canto público, considerando [sobre as canções de gesta]: ‘o *cantus gestualis* tem seu lugar marcado no tempo social; ele se ergue durante as horas de folga e de repouso que interrompem o trabalho, isto é, nas condições mais próprias à audição clara e uma escuta atenta’.” (GUERREIRO, 2007, p.312).

antífona - “é, em geral, um refrão para versículos de salmos ou cânticos de melodias, geralmente, simples e silábicas. [...] *Antiphonaria Sertani*, conforme CARVALHO MELLO (2002, p.14), ‘um conjunto com onze composições sacras que variam entre formação com solistas (canto ou instrumento), coro e orquestra (ou grupos de câmara), nos quais a característica principal reside em conformações corais homofônicas localizadas em alguns trechos da composição, mesmo sendo executadas apenas por instrumentos’ [...] Em homenagem ao primeiro concílio em Jerusalém, são em número de onze, por um voto que (o compositor Elomar) fez com Deus”. (GUERREIRO, 2007, p.312).

ária e arioso - no canto lírico e na ópera, a ária marca o momento da reflexão ou comentário psicológico, filosófico ou sentimental da ação, no qual se exploram o virtuosismo, com muitas nuances e detalhes. O arioso é um estilo intermediário entre o cantabile expansivo da ária e o recitar cantado do recitativo. O arioso quando próximo a um recitativo pode assumir a forma de um pequeno coral e próximo a uma ária, a forma de uma arieta ou cançoneta.

auto - autos ou dramas pastoris eram encenações de temas religiosos de caráter moralizante com música e teatro. Podem ser considerados precursores da ópera. Elomar às vezes chama suas óperas de autos. Sua primeira ópera se intitula “*O Auto da Catingueira*”.

baião - “(or.nordeste) ligado ao bumba-meu-boi. Música e dança com participação do povo em festejos ao ar livre ou salões, com danças vivas, sapateado, castanholas e improvisos”. (CORRÊA GIFFONI, 1964).

banda de pífano ou pífaro (banda de cabaçal) - “a banda de pífanos, no Ceará, é chamada de Cabaçal; em Alagoas, Esquenta Mulher; na Paraíba e em Pernambuco, Terno ou Zabumba [...] herança musical ibérica. Na Espanha, elas acompanham as Pastorales e Vilancicos do Natal. Em Portugal, com o nome de Bombo, estão ligadas às romarias e às cantigas de arraial”. (CAMPOS, 1997).

batuque - “batuque pode ser considerado com o significado genérico de reunião em que se faz uma ‘batucada’, um ‘concerto’ de instrumentos de percussão. Com significado específico é uma dança de roda, de origem banto. O samba, o

coco e o bambelô provêm dos negros ioruba e nagô (VILELA, 2011).

bode - “[...] Aliás, no caso da tragédia lembremos que, literalmente, o termo significa *canto do bode* (animal, como o touro, da esfera do deus Dionísio)”. (COELHO, sd., p.3).¹³⁴

boi - “[...] um *tópos* muito importante no cancionário elomariano: a figura do boi, o boi especial, mágico (semelhante, creio, ao Minotauro, vencido por Teseu). O boi, ou touro – elemento de unidade nacional, como defendeu Mário de Andrade, ao falar das danças dramáticas brasileiras – é para Elomar tanto símbolo da luta dos vaqueiros, refletindo um traço cultural e social de vida do sertanejo, como metáfora da luta do homem consigo mesmo, na sua travessia neste mundo tentando dominar uma parte sua rebelde, animalizada. Assim, desafios aparecem não apenas dentro da estrutura do gênero tradicional de música em que cantadores lutam por meio de palavras (uma performance *agonística* como a do teatro grego, frente a um público popular), tampouco só na estrutura épica, lutas entre heróis contra forças hercúleas da natureza. Desafios, na obra de Elomar, parecem ser também, no âmbito trágico, aqueles do homem consigo mesmo, de sua alma imortal com seu instinto, muito próximo da rebeldia irracional do animal, suas paixões e sua desmedida (*hybris*)”. (COELHO, s.d., p.6 e 7).

bourré - “dança popular francesa semelhante à gavota, mas com tempo mais rápido, alegre e bem marcada. Anacruse de semínima ou colcheias (um salto vivo). Métrica binária”. (HARNONCOURT, 1988).

bumba-meu-boi - “Auto ou Drama pastoril ligado à forma de teatro hierático das festas de Natal e Reis [...] os diálogos – mistura de improvisação e tradicionalismo – assemelhando-se aos da velha comédia popular italiana; e as músicas, executadas por uma orquestra composta de zabumba, ganzá e pandeiro, ou zabumba, ganzá e reco-reco, ou ainda zabumba, triângulo e rabeca, provenientes das toadas de pastoril, dos reisados, das canções populares, das louvações, das loas, da música popular religiosa”. (FILHO, 1997). “No Brasil de norte a sul encontramos a brincadeira de boi (boi fingido). Conforme a região, estes possuem características e nomes distintos. É um bailado popular brasileiro, cômico-dramático, organizado em cortejo, com personagens humanos (Pai Francisco, Mateus, Bastião, Arlequim, Catirina, Capitão Boca-Mole, etc.), animais (o Boi, a Ema, a Cobra, o Cavalo-Marinho, etc.) e fantásticos (a Caipora, o Diabo, o Morto-Carregando-o-Vivo, o Babau, o Jaraguá, etc.), cujas peripécias giram em torno da morte e ressurreição do boi. São palavras sinônimas: boi, boi-bumbá, boi-calemba, boi-calumba, boi-de-mamão, boi-de-melão, boi-

¹³⁴ A nosso ver, o bode é um animal importante na tópica elomariana. Interessante conexão entre sua temática trágica e Dionísio, simbolizado pelo bode e o rebanho de bodes de Elomar.

melão, boi-de-reis, boi-pintadinho, boi-surubi(m), boizinho, bumba, bumba-boi, cavalo-marinho, rei-de-boi, reis-de-boi, reisado cearense. (Dic. Aurélio)". (www.tacti.com.br, 2011).

cadência andaluza – “ ‘*cadenza andaluza*’, baseada no modo *frígio* (tetracorde frígio lá-sol-fá-mi, iv III II i). Sua particularidade é a terça elevada (terça maior) sobre o primeiro grau, formando o primeiro grau da escala de um acorde perfeito maior: iv III II I. O modo Flamenco é caracterizado pelo acorde perfeito maior encontrado sobre o primeiro grau da escala do modo frígio”. (ZANIN, 2008, p.5)¹³⁵.

canção de gesta - “ou poemas narrativos, em moldes épicos, destinados aos feitos notáveis de guerreiros e heróis medievais e nacionais de linhagem nobre”. (CUNHA, 2003, p.120, apud. Bastos, 2006, p.22).

cantiga de amigo - “em que o poeta expressa seus sentimentos líricos pela boca de uma donzela ou damisela, utilizando frequentemente paralelismos e estribilhos em monólogos ou em diálogos com o amigo (a amada, o amante)”. (CUNHA, 2003, id., p.120).

cantiga de amor - “ditas pelo homem à sua amada, sem o subterfúgio de uma personagem e nas quais se incluem também as *chansons de toile* (canções de tecer ou canções de véu), que uma mulher canta, fiando ou tecendo, enquanto espera o retorno do amado”. (CUNHA, 2003, ibid., p.120).

cantiga de escárnio e mal-dizer - “de temática satírica, criticando com humor uma personalidade ou uma situação.” (CUNHA, 2003, ibid., p.120).

cantochão, canto gregoriano - Chegou ao Brasil com as missões de colonização da igreja católica e se difundiu principalmente através dos jesuítas. É considerado um dos elementos constituintes na origem da música brasileira. Traços do cantochão podem ser encontrados no modalismo nordestino e no estilo *recto tono* dos repentistas, com as cordas de recitação na dominante ou tônica.

cantoria - “A Cantoria Nordestina é, por si, a hibridação do conjunto de influências das tradições greco-latinas provenientes de Portugal, acrescido, ainda, segundo hipótese de Elba Ramalho, de contribuições árabes ou semitas”. (BASTOS, 2006). “[...] a assimilação moura, há a prática do *zajal*, um desafio poético recitativo semelhante à cantoria nordestina, hoje popular no Líbano, que também tem origem ibérica”. (TINÉ, 2008, p.46). “[...] é muito possível que nesses nordestinos a gente vá encontrar uma reprodução contemporânea da maneira de cantar dos rapsodos gregos ou do canto cristão primitivo. Com efeito, se dá neles uma união absoluta da música e da

¹³⁵ Esse traço é encontrado na cantoria nordestina e no estilo de Elomar.

palavra falada, de forma a tornar impossível uma fixação rítmico-musical isolada. É a maneira de falar, natural e despreocupada, que determina às vezes em absoluto a sucessão de sons da melodia”. (ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre a música brasileira, p.40, apud. TINÉ, 2008, p.82).

cateretê - “dança masculina, surge também com nomes de catira, xiba, chiba, batepé, função, pagode. De origem ameríndia é praticada preferencialmente na região sudeste”. (CORREA GIFFONI, 1964, p.104).

chôro, chorinho – “RJ - 1889. Xôlo designava uma festança, espécie de concerto vocal com danças aproximando-se do samba e maxixe, de caráter alegre, saltitante, irrequieto e estouvado”. (CORREA GIFFONI, 1964, p.281). Adhemar de Nóbrega disse sobre o Choro: “uma peça em compasso binário, de movimento moderado para vivo, construída com figurações da polca e do *schottisch*, mesclada à síncope afro-brasileira. Aquelas peças que se ouvem comumente como choros, tem suas raízes principalmente na polca brasileira e na síncope que vem do velho lundu”. (KIEFER, 1983, p.24). “Maneira chorosa de se tocar. As peças de chôro também podem ser ternárias ou quaternárias e são em forma-rondó”. (VILELA, 2011).

cirandas (cantigas) - “Ao lado das cirandinhas infantis cantadas e dançadas em todo o Brasil, sobrevive no Nordeste a autêntica ciranda. E sobrevive com acentuadas características diferenciais, a começar pela participação dos cirandeiros – os que participam cantando ou dançando, adultos por regra [...] bombo ou zabumba é peça que não deve faltar, instrumental que sustenta o canto da roda ondulante dos cirandeiros [...] Os músicos são os tocadores de bombo, de caixa (sempre atuante nos folguedos populares do Brasil), de ganzá, e de um ou outro instrumento de sopro, como saxofone, trombone, clarineta”. (DINIZ, 1997). “A ciranda é uma dança quaternária”. (VILELA, 2011).¹³⁶

chula - “dança e tipo de música folclórica de origem portuguesa. Em geral, requer acompanhamento de sanfona e violão. Na Bahia, refere-se às toadas alegres cantadas, como refrão, nos ternos-de-reis. Tinhorão (1998) observa que, por intermédio da contribuição do poeta e cantador Gregório de Matos, sabe-se hoje que as composições de poucos versos, geralmente quadras, genericamente chamadas de ‘chulas’, receberam essa designação por constituírem, na verdade ‘chularias’ postas em curso pelos ‘chulos’, ou seja, gente da mais baixa condição social, imprimindo ao termo estatuto de preconceito de classe”. Cf. Elomar: Chula no Terreiro. (GUERREIRO, 2007).

¹³⁶ Na obra “Dança de Ferrão”, da ópera “O Retirante”, Elomar compõe um extenso solo de trombone em estilo de “ciranda pernambucana”.

coco - “Regiões Norte e Nordeste. Comum na época de Natal e São João com diversas sub-denominações. É caracterizado por uma anacruse, métrica binária e síncopas. Guarda semelhanças com a contradança e a *bourrée*”. (CORREA GIFFONI, 1964, p.141 e 155). “[...] dança e música das regiões norte e nordeste do Brasil. De origem africana, utiliza como instrumento o pandeiro ou o ganzá. O instrumentista é um improvisador conhecido como tirador-de-coco, coqueiro ou coquista. Entre as várias formas destacam-se o coco agalopado, o coco-de-embolada, o coco-desafio, e o coco-de-roda. RAMALHO (2000, p.132) observa que os versos ‘são alternados por um fixo refrão cantado pelo grupo, com acompanhamento rítmico. Muitas vezes o instrumento de percussão é confeccionado com o mesocarpo da fruta’. Sebastião Nunes Batista (1982) o define como versos dispostos em estrofes variáveis, podendo ser em décima, coco de oitava, coco solto, balamento, pagode de entrega, coco armado em dez pés de glosa, pagode de gancho, samba trenado, coco de fundamento e coco voltado. Elomar refere-se ao voltado inteiro como uma variação do coco. No *Auto da Catingueira*, o Tropeiro, em dado momento, denomina-se “cantador de coco”. (GUERREIRO, 2007, p.313). “A dança começou nos engenhos. É provável a origem africana. Artur Ramos, Mário de Andrade e Câmara Cascudo sugerem também influências ameríndias, provavelmente dos Caetés. [...] O côco é dança eminentemente popular. Há um imperialismo dos instrumentos de percussão, íngonos, pandeiros, cuícas e ganzás. Raríssimas vezes aparecem a viola e o violão. É também chamado de samba, pagode, zambê, bambelô [...] O côco sem coreografia é a embolada [...] É um canto social, utilizando sistematicamente – como disse Mário de Andrade – solo e coro”. (CAMPOS, 1997). “Dança popular de roda do norte e nordeste do Brasil, originária de Alagoas, acompanhada de canto e percussão. Acredita-se que tenha nascido nas praias, daí o seu nome. O ritmo sofreu várias alterações com o aparecimento do baião nas caatingas e agreste. Como compositor que popularizou o ritmo podemos citar Jackson do Pandeiro”. (www.tacti.com.br, 2011).

concerto - gênero erudito. Vem do italiano *concerto* / *concertare* – concertar / harmonizar / fig. entrar em acordo. O termo designava inicialmente um grupo de instrumentos a *concertar*, a tocar juntos em harmonia, significando grupo, agrupamento, conjunto. Através do desenvolvimento da *musica per sonare*, isto é, música feita para ser tocada e não cantada (*musica per cantare, cantata*) surge o gênero “trio-sonata” *da chiesa* e *da camera*. A busca de oposições e articulações de massas sonoras se desenvolveu no *concerto grosso*, no qual grupo orquestral de maiores dimensões dialoga com o *concertino*, ou os solistas. O concerto com solista e orquestra, visando à expressão da individualidade em diálogo sinfônico, tornou-se uma das formas preferidas dos compositores desde o período barroco, onde se destaca o solista através do virtuosismo e do diálogo sinfônico.

contradança - “designação genérica de danças populares, mais especificamente, da quadrilha – de origem européia, registrada no Brasil a partir do século XIX – que implica a formação de pares em alas opostas. Integra o ciclo de festas juninas”. (GUERREIRO, 2007, p.313).

cordel, literatura de - “A variedade de formas poéticas, no que diz respeito aos poetas cantadores, tem herança ibérica, identificada de acordo com os Romances de Cavalaria de Portugal e os *Hojos* ou *Pliegos Soltos* da Espanha. No Brasil, essas formas poéticas são conhecidas como Literatura de Cordel”. (DIEGUES, 1975, p.3, apud. BASTOS, p.29). “cordel - libritos soltos pendurados em cordéis estendidos”. (VILELA, 2011).

courante¹³⁷ - “existem duas formas típicas: a Italiana : 3/4 ou 3/8 caracterizada por um movimento rápido de colcheias ou semicolcheias e a Francesa: mais lenta 3/2 ou 6/4 (hemíolas). Bach usa os dois tipos. Ambas possuem uma anacruse que varia entre uma semínima ou três colcheias”. (HARNONCOURT, 1988).

dialeto sertanez - “Linguisticamente, a disposição dialetal nordestina – característica da vasta musicalidade destes poetas-cantadores – possui tríplice origem: o português arcaico, introduzido no século XVI com o descobrimento; a derivação e a composição dialetal, herdada do português por faculdade de enriquecimento temalógico; e a contribuição estrangeira, acrescidas do tupi e das línguas africanas que recheiam ainda mais este quadro”. (MARROQUIM, 1996, p.97, apud. BASTOS, p.61).

embolada - “em feiras do Nordeste [...] o encontro de dois emboladores, empunhando o pandeiro ou o ganzá (instrumentos de flandre, cheio de caroços de chumbo), desafiando suas rimas com a rapidez de um raio ao calor do desafio, numa autêntica justa sonora, duelo de rapsodos cablocos que aumenta de entusiasmo quanto mais aguçados são os toques de provocação partidos de cada um dos contendores”. (FORMIGA, 1997).

erudito - adj. e s.m.: “que, ou o que tem erudição: historiador erudito. Que ou o que demonstra muita erudição: obra erudita”¹³⁸.

¹³⁷ *Courante** - port.: *corrida – A *courante* italiana é dança frequente nas suítes barrocas, caracterizada por andamento rápido, caráter alegre e leve, em ritmo 3/4 e com anacruse de semínima, duas ou três colcheias, como na dança de Elomar na “Cena de Espancamento na Paulista”. As danças de métrica ternária predominam na “Cena de Espancamento na Paulista”, assim como em geral, no estilo de Elomar. A valsa é uma de suas preferidas e às vezes se apresenta com variantes e transformações (como a mazurca).

¹³⁸ In: <http://www.dicionarioweb.com.br/html>

espanholismo – “(s.m.): Costume espanhol. Castelhanismo. Denominação dada à palavra ou expressão de origem espanhola”.¹³⁹

estilo brasileiro - Sobre Augustin Barrios e a escola de violão contemporâneo brasileira e latino-americana: “Dentre os méritos que lhe foram atribuídos, acrescentaríamos ainda o de ter sintetizado na sua expressão musical uma maneira de execução que encontra semelhança no violão brasileiro do período: lírica e exageradamente derramada”. (TABORDA, 2011, p.88). “Canhoto foi, sem dúvida, o primeiro ídolo popular do instrumento, profissional pioneiro no campo dos recitais e gravações e compositor de obras de autêntica brasilidade. Esta seria sua maior contribuição para o violão, firmar as bases do ‘*estilo brasileiro*’, posteriormente cultivado e desenvolvido por Dilermando Reis: choros e valsas ingenuamente concebidas do ponto de vista da construção, apresentando harmonias e encadeamentos básicos que funcionam como suporte a melodias, que se destacam pelo estilo *cantabile* (muitas das quais receberiam posteriormente letra) em detrimento de um caráter puramente vistuosístico-instrumental”. (grifo nosso) (id., p.141). “Sandroni, em ‘Feitiço Decente’ considera [...] que os ritmos da habanera e do tango mexicano, assim como os gêneros brasileiros do final do século XIX, são variações surgidas nas Américas, de uma estrutura fundamental derivada das concepções rítmicas da música africana. Assim, para o autor, lundu, polca-lundu, caterete, fado, chula, tango, habanera, maxixe e combinações desses nomes, embora em outros contextos possam ter determinações próprias, quando estampado nas capas das partituras brasileiras do século XIX, nos informavam basicamente que se tratava de música ‘sincopada’, ‘*tipicamente brasileira*’.” (itálicos nossos) (BAIA, 2010, p.91).

estilo flamenco - “*Los orígenes del Flamenco hay que buscarlos en Andalucía, donde durante siglos se dieron unas circunstancias que favorecieron la conformación de esta música tan peculiar. Allí existía una cultura árabe-andaluza integrada por las culturas y tradiciones judías, árabes y cristianas (música sefardí, música hispano-árabe, música mozárabe). A esto hay que añadir la llegada del pueblo gitano en el s. XV, resultando ser definitiva para la configuración del Flamenco. Flamenco y gitano-andaluz van unidos por lo tanto desde sus orígenes y sus lazos continúan posteriormente.*” (FERNÁNDEZ, s.d.).

frevo - “No Recife, a aceleração do dobrado e sua fusão com outras musicalidades geraram o frevo, que efetiva uma espécie de carnavalização da musicalidade das bandas civis através das tópicas brejeiro”. (PIEDADE, 2011). “O Frevo no Recife –

¹³⁹ In: <http://www.dicionarioweb.com.br/html>. Por analogia, também aplicável a aspectos do estilo musical com influências da cultura espanhola. Designação genérica de traços da cultura espanhola/ibérica encontrados em algum gênero ou estilo alheio.

Conquanto a origem coreográfica do frevo fosse a capoeira, a música ‘surgiu de uma mistura heterogênea, cujos ingredientes tem menos interesse do que a criação coletiva que deles nasceu [...] a modinha, o dobrado, a quadrilha, a polca e o maxixe’.” (OLIVEIRA, 1946, p.59). “A palavra Frevo, derivada de ‘frever’ (ferver) e designa a dança carnavalesca de rua e de salão, essencialmente rítmica, em compasso binário e andamento mais rápido que o da marchinha carioca, e na qual os dançarinos (passistas) executam coreografia individual, improvisada e frenética.” (www.tacti.com.br, 2011). “Dança quaternária semelhante à quadrilha”. (VILELA, 2011)

galope estradeiro - “termo cunhado por Elomar. São pequenas sinfonias em três movimentos baseadas em viagens de tropeiros, no ritmo da cavalgada. Trata, segundo o compositor, de viagem a cavalo de um para outro lugar, de um ou vários cavaleiros. Estruturalmente constitui-se de três movimentos: o primeiro retrata melodicamente o início da jornada pelo andar compassado em crescendo até a marcha galopada do animal; o segundo remete à representação musical de tema de descanso e regozijo do cavaleiro; e o terceiro, a retomada e o prosseguimento da viagem até o destino traçado”. (GUERREIRO, 2007, p.313 e 314).

gavota (gavote) - “originalmente dança de camponeses franceses. Caráter de vivacidade moderada e alegria que jamais perde o controle. Dança binária e com anacruse de duas semínimas”. (HARNONCOURT, 1988).

gemedeira - “Gemedeira é uma sonoridade produzida por um cantador enquanto o outro tece sua parte do desafio. Tal acompanhamento é feito para dar suporte e sustentação à melodia do adversário ou parceiro. É um ‘mnham, mnham’ afinado à tonalidade da música. Encontrado na música nordestina, como apoio a quase todas as modalidades de repente”. (VILELA, 1999).

habanera – “dança popularizada em Havana, Cuba, difundiu-se pela Espanha. O Tango, que é de origem mexicana, diferenciava-se da habanera no andamento, mas o padrão de acompanhamento era semelhante, por isso, confundem-se em seu estilo. Ao final da década de 20 ocorreu a difusão do tango argentino, que é outro gênero. Nessa época surgiu o nome ‘tango brasileiro’ para distingui-los”. (BAIA, 2010, p.91).

hino - O hinário protestante é citado por Elomar como marcante influência em sua infância, tanto sob o aspecto musical quanto sob o aspecto da temática religiosa. Passagens em estilo hino, silábicas e solenes fazem parte do estilo elomariano. Elomar utiliza o estilo hino com vozes e também somente com instrumentos em coros homofônicos. Cf. A ópera “A Casa das Bonecas” na cena final chamada “A Noiva”, com o hino homofônico em latim licencioso e harmonia cromática; o final da “Dança de Ferrão” da ópera “O Retirante”; a “Cena de

Espancamento na Paulista”, c.412 a 449, com o estilo hino fúnebre.

incelênça (var. incelência) - “comum no interior do Brasil, trata-se de canto fúnebre entoado por carpideiras e evidenciado por frases exaltadas, gesticulação dramática e voz sinistra. Em Portugal, conforme SARDINHA (1997), ‘canto religioso entoado no final do terço e durante todo o período da Quaresma, devendo sempre ser repetido um certo número de vezes, geralmente sete. Fórmula melódica curta e primitiva, de estrutura arcaizante. O termo ‘excelência’ é corruptela comum por todo o país, de ‘indulgência’.” Cf. Elomar. Incelênça para um poeta morto, Incelênça pro Amor Retirante. (GUERREIRO, 2007, p.314).

ladainha - “música lenta, quase arrastada, que acompanha o lento passar da procissão”. (VILELA, 1999).

ligeira - modalidade do desafio. “Estrofe mororríma em *a* ou *e*, cantada em diálogo, sob a forma de quadra bipartida, da qual o primeiro cantador diz os dois primeiros versos, com refrão de ‘ai, da-da’, e o segundo os dois últimos, com refrão ‘ai’, segundo o ‘Dicionário Aurélio Século XXI’.” (Cf. Elomar. Desafio do Auto da Catingueira). (GUERREIRO, 2007, p.314).

louvação, loa - “modalidade de desafio que consiste no ato de louvar o santo padroeiro da festa, motivo da reunião, ou os donos da casa, ou ainda um convidado de honra”. (Cf. Elomar. Desafio do Auto da Catingueira) (GUERREIRO, 2007, p.314).

mazurca - “A mazurca é uma das danças nacionais polacas, originalmente cantada e dançada. É a três tempos, com uma característica acentuação no segundo. Em meados do séc. XIX essa dança polonesa se popularizou na Alemanha e em seguida em Paris, rapidamente chegando ao Brasil. [...] Como as outras músicas de dança, a mazurca apresenta variedades: mazurca, mazurca brilhante, mazurca de salão, scherzo-mazurca, polca-mazurca, etc.” (KIEFER, 1983, p.30). “Mazurca ou mazurka. s.f.: Dança polonesa a três tempos, misto de valsa e de polca, originária da província de Mazuric (in: <http://www.dicionarioweb.com.br/html>)”¹⁴⁰.

maxixe - “maxixe, a dança urbana genuinamente brasileira, já livre do caráter hispano-africano da habanera”. (ANDRADE, Mário de. Música, Doce Música, p. 145) “A enorme difusão da polca pelas camadas populares, confirmada em termos literários

¹⁴⁰ A Mazurca possui um acento característico no segundo tempo. Na “Cena de Espancamento na Paulista”, c.113 a 120, observamos um acento expressivo no primeiro tempo, contradizendo esse aspecto. No entanto, o padrão de melódico oferece o apoio do segundo tempo na voz solista e os dois rebotes após o primeiro tempo são característicos da mazurca, o que pode ser observado nas peças desse gênero de Frederic Chopin. Acreditamos que o acento no primeiro tempo, representando as pancadas, produz um deslocamento do apóio. Por esse motivo, a ambiguidade entre valsa e mazurca no trecho de Elomar se torna um traço componente no discurso da “Cena de Espancamento na Paulista”.

por descrições da coreografia e menção do nome da dança, permite dizer com segurança que essa dança europeia (já nacionalizada nessa altura) foi uma das componentes fundamentais do maxixe. A outra foi sem dúvida, o velho lundu (dança e canção)". (KIEFER, 1963, p.48).

minueto - “[...] a mais famosa dança de corte francesa, introduzida por Lully. Inicialmente uma dança rápida, tornou-se mais lenta com o passar do tempo. Segundo Saint-Simon, Luís XIV, envelhecendo e engordando ordenou que os minuetos fossem tocados mais lentos, pois estava sendo penoso dançá-los rápido. Esta regra foi imitada em toda França. O minueto é descrito como dança de caráter moderado e nobre, dançado com reverências e elegante sobriedade. Mattheson: alegria moderada. Quantz: semínimas bem marcadas com golpes de arco um pouco pesados e curtos. Ternário: 3/4 (ou 3/8, mais raro)”. (HARNONCOURT, 1988).

modalismo - “Ao pensar a polifonia desse período (renascença) como modal com cadências tonais, as citadas características do nacionalismo romântico dos compositores periféricos (Grieg, Mussorgsky, Dvorak) podem ser pensadas como tonais com cadências modais”. (TINÉ, 2008, p.45)¹⁴¹.

modos flamencos – “[...] dentro do modo Flamenco, encontramos dois tons: Modo de Mi Flamenco: Chamado ‘*por arriba*’. Nesse tom se desenvolvem as *malaqueñas, soleares, fandangos, bulerías*, etc. Modo de Lá Flamenco: Chamado ‘*por medio*’. Nesse tom se desenvolvem os *tangos, siguiiriyas, soleares, fandangos, bulerías, tientos*, etc. Os tons ‘*por arriba*’ e ‘*por medio*’ são aplicados diretamente à guitarra flamenca. Além de tais tons, utilizam-se também o modo de fá# Flamenco para os *cantes mineros* e o modo de si Flamenco para as *granaínas* e *media granaína*. Todos esses tons Flamencos podem ser transportados para qualquer outro tom mediante o uso da *cejilla* (capotraste)”. (Segundo) Ricardo Molina: “*la ‘cejilla’ [...] es de uso muy reciente (última mitad del siglo xix). Antes de su empleo, la guitarra sólo daba dos tonos al cantaor: mi y la, ‘por arriba’ y ‘por medio’, en lenguaje flamenco*”. (ZANIN, 2008)¹⁴².

modo lídio (tetracorde lídio) - “A 4ª *aumentada* do modo lídio, que para Rosen parece ser o modo mais *pitoresco* da tradição folclórica polonesa, é usada para ressaltar assuntos rurais, efeitos pastorais, maliciosos e rústicos”. (FREITAS, 2008, p.3).

¹⁴¹ Acreditamos que o modalismo elomariano se comporta como modal com cadências modais em primeiro plano, tonal com cadências modais em menor frequência e eventualmente modal com cadências tonais.

¹⁴² Elomar utiliza o capotraste e dialoga intensamente com o estilo flamenco. Seu estilo absorveu traços essenciais da linguagem flamenca, provavelmente em conexão com resquícios da herança moura, pré-ibérica.

mourão (var. moirão) - “modalidade de desafio. Sebastião Nunes Batista (1982) define o mourão como gênero em forma dialogada, no qual os cantadores se alternam cantando, cada um deles, um ou mais versos, com distintas modalidades. Dentre elas o mourão caído, o mourão de quatro, cinco, seis, sete ou dez pés, o mourão de pé quebrado, o mourão perguntado, etc. Francisco Linhares e Otacílio Batista (1982) explicam que, com o tempo, sofreu grandes variações, caindo em desuso tanto o mourão em quintilha quanto o de seis versos. Observam, também, que o mourão de sete pés é a forma mais utilizada pelos cantadores. Uma das suas principais características, segundo Elomar, é o fato do verso se aproximar ou buscar ao máximo a forma da sentença, conforme o Desafio do *Auto da Catingueira*: ‘Tropeiro: *Fi do mesmo pai é irmão/ o ovo que fica é indês/ Cantador do Nordeste: o qui o hom junta cas mão/ a mulé ispaia cum os peis/ Tropeiro: Lhe agaranto cum certeza/ qui a maió das buniteza/ foi a noite do Santo Reis*’.” (GUERREIRO, 2007, p.315).

notas de tensão (estilo flamenco) - “as notas de tensão utilizadas em acordes pertencentes aos modos Flamencos não possuem necessariamente função harmônica, são inseridas a fim de proporcionar brilho e instabilidade ao acorde”. (ZANIN, 2008)¹⁴³.

ópera - forma vocal, sinfônica e teatral. Do ponto de vista do discurso, a ópera pode ser considerada um gênero próximo ao romance. O canto lírico, o virtuosismo vocal e o sinfonismo em Elomar se mesclam ao dialeto, ao canto tradicional popular, às formas sertanezas e à sua temática.

parcela - “modalidade de desafio também conhecida como martelo agalopado ou carretilha. Segundo Câmara Cascudo (2000), é um verso de cinco sílabas muito empregado no gênero do desafio, especialmente na parte dos insultos. Sebastião Nunes Batista (1982) a define como décima com redondilhas menores cantadas em ritmo acelerado, assim também o martelo. Francisco Linhares e Otacílio Batista (1982) acrescentam que a parcela é usada pelos cantadores para a despedida, no final das apresentações. Elomar define o gênero como canto de boca de forno, de casa da farinha, comum nos engenhos de cana-de-açúcar. No entanto, acha seu caráter vago e não consegue defini-la com precisão. Os principais temas são as dificuldades do amor e da vida, mas não chega a ser como a tirana. Pelo nome, acredita que pode ser uma forma de canto a dois, um desafio brando, como é mais comum na Bahia. Acrescenta ser a parcela, um canto de agouro: ‘Quem canta parcela, acaba ficando louco e vivendo pela estrada, no sim e no não’. No *Auto da Catingueira*, o Tropeiro recusa-se a enveredar pela parcela, vez que ela é prenúncio de loucura e morte, sendo caracterizada

¹⁴³ Traço comum na linguagem de Elomar, em especial no “Cancioneiro” com evidentes traços do flamenco em seu tratamento da harmonia.

como feiticeira. O canto é apenas anunciado não tendo prosseguimento: ‘Trapeiro: *Eu sô cantadô de côco/ eu num canto parcela/ parcela é feiticêra/ eu corro as légua dela/ ai, ai, ai, ai/ chegano num lugá/ adonde têja ela/ eu vô me adisciplpano/ e dano nas canela/ daindá, daindá, daindá*’. A expressão *parcelada*, no entanto, é criação de Elomar.” Cf. Elomar. *Parcelada, Parcela e Desafio do Auto da Catingueira*. (GUERREIRO, 2007, p.316).

***passus duriusculus* (passos dolorosos)** - referência às figuras de retórica da música barroca européia. Uma sequência cromática descendente em ritmo lento, associada aos passos cambaleantes da *via crucis* de Jesus é utilizada em contextos de sofrimento, morte ou dor. Elomar utiliza o *passus duriusculus* ao lamentar os bodes mortos pela onça, na “Cena de Espancamento na Paulista” e nos momentos agonizantes de *Zezin*.

perguntação - “modalidade de desafio entre dois cantadores ou, sem desafio, pergunta feita para qualquer cantador da roda responder. Segundo Câmara Cascudo (2000), é parte indispensável do desafio, a que denomina perguntas-e-respostas. O cantador lança uma questão para testar o conhecimento do adversário, que deve respondê-la com precisão e rapidez [...]” (GUERREIRO, 2007, p.316).

poesia caipira, poesia popular - “Origens da poesia caipira encontram-se no cancionário ibérico medieval, influência quinhentista – motivos estilísticos e temáticos do Romancero Tradicional Ibérico”. (SANT’ANA, 2000, apud. VILELA, 2011). “A poesia popular do Nordeste pode se classificar em dois grupos bem caracterizados: a literatura de cordel e a poesia improvisada dos cantadores. O nosso romancero é, sem dúvida, originário do ibérico, mas tem hoje fisionomia própria, inclusive pela riqueza e variedade das formas de estrofes usadas [...] A cantoria, ou desafio, é a forma usada para a poesia improvisada. Dois cantadores, de viola em punho, às vezes durante toda uma noite, improvisam à maneira dos *tensons* provençais [...] Os ciclos desse romancero podem ser assim agrupados: ciclo heróico; maravilhoso; religioso e de moralidades; cômico, satírico e picaresco; histórico e circunstancial; de amor e fidelidade [...] o romancero nordestino é uma espécie de ligação entre a tradição mediterrânea e o povo brasileiro de hoje”. (SUASSUNA, 1997).

polca - dança em compasso binário e andamento vivo. Originária da Boêmia tornou-se moda na França e difundiu-se pelo mundo, assim chegando ao Brasil: “a polca chega à metrópole brasileira precisamente em outubro de 1844”... *Jornal do Comércio* – RJ, 1844 (Siqueira Baptista. Ernesto Nazareth na Música Brasileira. Rio de Janeiro, 1967, p.45). As peças costumavam ter títulos humorísticos acentuados. “A polca invadiu a área rural, transformando-se em gênero folclórico”. (KIEFER, 1983, p.15 e 21).

protestante, religião - “A família toda é protestante. Eu ia pra igreja ouvir aqueles hinos, são belos demais. O que mais me impressionava era ‘Castelo Forte’, um hino de Martinho Lutero, o Reformador. Ele esteve encarcerado no Castelo de Wartburgo, quando fez uma tradução da Bíblia para o alemão, e escreveu este hino. Tem uma harmonia bem medieval, bonita demais. Tudo isso foi somando, juntando. A leitura dos textos sagrados, o que me deu muito embasamento para o meu texto”. (Entrevista com Elomar. BASTOS, 2006, p.162).

puluxia (aférese de apologia) - “segundo Elomar, canto apologético entoado por tropeiros e nos confrontos entre cantadores. Retrata situação de falseamento por representar, por um lado, demonstração de respeito, mas, por outro, fingimento, atitude que possibilita ao perdedor encobrimento de orgulho ferido”. Cf. Elomar. Puluxia Estradeira e Puluxia das Sete Portas. (GUERREIRO, 2007, p.317).

quadrilha (or. Fancesa – *quadrille*) – “diminutivo de ‘*squadra*’ sig. soldados em um quadrado. Derivada da ‘*countredanse française*’, que é adaptação da ‘*country danse*’ inglesa, uma dança aristocrática que iniciava os bailes de corte. Na América do sul deu origem às danças *cierrito* e *pericon*, e nos EUA, às *square dances*. No Brasil, as quadrilhas são em Compasso 6/8 ou 2/4, terminando sempre em galope, mas eventualmente em polca ou *mazurka*. Hoje em dia só se dança a quadrilha nas festas juninas”. (CORREA GIFFONI, 1964, p.214). “Quadrilha francesa e inglesa de contradanças em 5 partes, alternando 6/8 e 2/4 e com um galope ao final. Deu origem à quadrilha caipira (SP), baile sifilítico BA, GO) e saruê (soirée) no Brasil central”. (KIEFER, 1983, p.31). “A quadrilha também pode ser em quaternária”. (VILELA, 2011).

rasqueado (rasgueado) - um dos tópicos frequentes na música de Elomar. Técnica de tocar todas as cordas com golpes das mãos e/ou unhas. Produz um som rude e raspado. O rasqueado na música de Elomar conecta seu estilo à polca paraguaia, à música caipira e ao estilo flamenco andaluz.

recitativo - estilo apropriado à expressão dramática pela aproximação à fala natural e às emoções humanas de fácil reconhecimento. Presente no canto grego e no canto gregoriano, com o surgimento da ópera transformou-se no recitativo expressivo, apoiado pelo baixo contínuo e os tensores harmônicos. Diversos estilos populares e folclóricos utilizam o recitativo.

repente - modalidade de desafio, com perguntas e respostas visando a enrolar o oponente.

roçaliano - neologismo criado por Elomar (ou de uso popular). Significa o que tem características da roça, ou do gênero da roça.

romance - “A constância de versos *octossílabos* nos remete a uma estrutura muito antiga, para não dizer medieval, que chegou até nós através dos romances. A origem dos romances é atribuída, segundo Oneyda Alvarenga, à época inicial da colonização do Brasil. ‘*Os romances velhos portugueses datam na sua maioria dos sécs. XVI e XVII e diversos são de origem espanhola*’. (ALVARENGA, 1950, p.263). ‘*Estes romances trouxeram as figuras clássicas do tradicionalismo medieval*’. (CASCUDO, 1984, p.28). Esta forma se perpetuou no Brasil permeando inúmeros gêneros musicais populares”. (apud. VILELA, 1999).

samba (or.africana) - “ ‘semba’ significa, umbigada, termo com evidente conotação sexual confundindo-se com o batuque difundiu-se pelo Brasil e surgiram diversos gêneros como samba de morro, samba urbano, incorporando inclusive influências norte americanas, latinas e européias. Como dança de salão substituiu o ‘maxixe’, outra dança de influência negra, mesclando o batuque, a habanera hispano-americana e a polca européia.” (CORREA GIFFONI, 1964, p.258). “Samba de Partido Alto - segundo velhos sambistas, a expressão ‘partido alto’ provém da alta dignidade desse samba. Gênero de samba muito próximo do batuque africano e cultivado na cidade do Rio de Janeiro desde o fim do séc. XIX por grupos de negros já urbanizados. É dança de umbigada, com ritmo marcado por palmas, prato de cozinha raspado com faca, chocalho e outros instrumentos de percussão, e, às vezes, acompanhada pelo violão e pelo cavaquinho. Samba de Roda - uma dança que os negros do Congo e de Angola trouxeram para o Brasil e consiste em geral de se fazer uma grande roda em cujo centro, um só dançarino ou par, faz evoluções e depois de muitos requebros dá uma umbigada em outro dançarino de sexo diferente, que vai por sua vez para o centro, e assim sucessivamente”. (www.tacti.com.br, 2011).

schottisch (chótis, xote) - “significa: escocês. É feita saltando, deslizando e incluindo giros de valsa, dançada nos salões europeus. Tem relação com a valsa, a mazurka, a polca e a quadrilha. Foi popular no Brasil durante a regência (1832-1843). Adquiriu cor nacional e se diferenciou do estilo estrangeiro. Variações dela são: serrote, jararaca, arrepiada”. (CORREA GIFFONI, 1964, p.259). “Chegou ao Brasil na década de 1850. Tem compasso binário ou quaternário e andamento rápido. Seu acompanhamento semelhante à polca, com andamento um pouco mais lento”. (KIEFER, 1983).

seresta - “A seresta teve sua fase de expansão com a era do rádio a partir de 1930 com os cantores Vicente Celestino, Francisco Alves, Orlando Silva, Sílvio Caldas, Carlos Galhardo, Carmen Miranda e o violonista Dilermando Reis, dentre outros. Gêneros próximos à seresta são encontrados em diversas indicações de outros gêneros como: canção, canção sertaneja, valsa-canção, tango-canção, etc.” (TINHORÃO, 1987, p.34).

sinfonia - gênero erudito. Elomar estruturou seu “Galope Estradeiro” em forma de sinfonia com três movimentos. A obra descritiva retrata no primeiro movimento, de andamento rápido, o galope do tropeiro e as paisagens do sertão; no segundo movimento, lento, o momento de descanso e lembranças e no terceiro movimento, retornando ao andamento rápido, a retomada do galope e da viagem, concluindo a forma ternária. (vide **galope estradeiro**).

stilo a la francesa - figura da retórica barroca, representando impetuosidade, poder, realeza. Caracterizado por ritmos pontuados, rápidas escalas, andamento moderado e solene. Frequente nas *allemandes* estilizadas em aberturas de ópera, suítes e concertos. Elomar utiliza figuras semelhantes ao *stilo a la francesa* em duas passagens na “Cena de Espancamento na Paulista”.

tango - O tango e a habanera foram danças cultivadas pelos negros escravos de Cuba e Haiti desde o século XVIII. “Não há dúvida: uma das raízes do tango brasileiro é a habanera... o nosso tango nada tem a ver com o tango argentino de origem posterior ao nosso (1880)”. (KIEFER, 1983, p.35 e 36). “O tango é uma dança mexicana e diferenciava-se da habanera no andamento, o padrão de acompanhamento era semelhante. No final da década de 20 com a difusão do tango argentino (que é outro gênero, apenas de nome igual) começou a aparecer o nome ‘tango brasileiro’, para distingui-los”. (BAIA, 2007).

tango argentino¹⁴⁴ – “originário da milonga argentina, que é semelhante ao maxixe”. (VILELA, 2011).

tirana (romance) - BA, MG, RJ, SP, RS - dança e canção – “A tirana espanhola originou-se em Madrid, 1773, filiada ao fandango. Cantiga de amor em 6/8 ou 3/8”. (CORREA GIFFONI, 1964, p.280). “Tirana - como gênero poético-musical, refere-se ao tipo de canção entoada durante o trabalho ou mesmo em mutirões por lavadeiras, canoeiros, roceiros. Na Bahia, desenvolve-se como cantiga de amor. Toma forma literária, sendo cultivada, por exemplo, pelo poeta Castro Alves. Elomar define a tirana como canto que fala da tirania do amor e da vida, de onde provém seu conteúdo trágico”. (GUERREIRO, 2007, p.317).

trastejado - “a maneira *não limpa* de se tocar [...] na música flamenga, onde os violões são ajustados para terem as cordas

¹⁴⁴ O tango argentino popularizou-se no Brasil a partir da década de 1920. Elomar cantou tangos na juventude e traços desse gênero podem ser relacionados a aspectos de sua melódica exageradamente expressiva e pela afinidade temática (contextos de tragédia, traição e sofrimento). O estilo vocal de Elomar pode ser considerado uma mescla de canto lírico e tango argentino, mesclado ao estilo de seresta e da cantoria nordestina.

rentes à escala para facilitarem a execução de solos rápidos, resultando disso o trastejar [...] o trastejado, que é banido com todas as forças de uma execução erudita, é um elemento de diversidade sonora das músicas caipira e folclórica”. (VILELA, 2011)¹⁴⁵.

valsas - “dança em compasso ternário e andamento variado [...] Renato Almeida admitiu a origem francesa da dança, no século XVI, ‘e só se tornou citadina no séc.XVIII, na Áustria, a ponto de muitos a dizerem germânica [...] amaneirou-se no Brasil, onde entrou por volta de 1837, ficou sestrosa, sofreu a influência das modinhas e adaptou-se ao choro nacional. Se guardou as suas características fundamentais [...] abasileirou a sua melodia e se tornou uma forma de canção sentimental, que é hoje a mais comum nos compositores do gênero’.” (ALMEIDA, 1942, p.184, in: ANDRADE, 1989, p.548, apud. VILELA, 1999).

violão (guitarra) – principal instrumento musical na linguagem elomariana. Através do violão, Elomar absorve os estilos de moda de viola, os estilos de acompanhamento da cantoria nordestina, o estilo flamenco, os estilos eruditos tradicionais do violão e traços de seu repertório. A linguagem orquestral de Elomar também é devedora do violão. Muitos padrões de acompanhamento e efeitos timbrísticos na orquestração de Elomar são derivados da sonoridade do violão. Na ópera “A Carta”, na última cena intitulada “A Leitura da Carta”, em uma passagem primorosa, as madeiras executam um harpejo ascendente em fusas (quase rasgueado). Qualquer dúvida de que seja uma imitação de harpejos violonísticos desaparece logo a seguir, com a entrada do violão executando o mesmo padrão, criando um efeito de timbre original e expressivo.

xaxado - “O nome provém do som que os sapatos faziam no chão ao se dançar; é uma dança do agreste e sertão pernambucano, bailada somente por homens, que remonta à década de 20. Tornou-se popular pelos cangaceiros do grupo de Lampião”. (www.tacti.com.br, 2011)¹⁴⁶.

¹⁴⁵ O trastejado na sonoridade elomariana, ao ser transposto à sonoridade orquestral produz uma sonoridade característica. O timbre orquestral em Elomar expressa certa “rudeza” caracterizada por uma orquestração simples e prática, mas que oferece algumas passagens de grande interesse. Acreditamos que o timbre orquestral na música de Elomar deva ser intermediário, com reminiscências das bandas de píforo e/ou bandas tradicionais, aliadas à sonoridade sinfônico-orquestral européia. A sonoridade das orquestras barrocas com instrumentos de época oferece uma aproximação da sonoridade elomariana ideal, com a característica dinâmica em patamares e o controle do *vibrato*. O trastejado é um traço comum a muitos estilos: flamenco, música caipira, música popular e a música de Elomar.

¹⁴⁶ Estilo de dança arrasta-pé. Expressão utilizada por Elomar para complementar a caracterização de movimentos ou seções em algumas de suas obras. Na canção *Noite de Santo Reis* do “Cancioneiro”, esse termo é associado ao movimento rápido com síncopas. Elomar utiliza nessa canção os termos “*sacro*”, “*reisano*” e “*xaxano*” junto à indicação de semínima = 120 para caracterizar o andamento e o estilo de interpretação de sessões da peça. Xaxando é o equivalente nordestino/brasileiro ao *swing* no *jazz* ou *rock*. Tecnicamente envolve o movimento frenético dos pés rentes ao chão, produzindo um som de arrasta-pé.

5.3 Comentários sobre o Glossário

A leitura do “Glossário” nos informa um pouco da riqueza do estilo elomariano com seu amplo repertório de gêneros discursivos e suas inúmeras conexões. No entanto, essa simples descrição de tópicos ainda não permite uma suficiente compreensão de seu complexo estilo. Elomar também processa mesclas de danças com outras formas tradicionais e estilos. Assim encontramos árias compostas sobre padrões de valsa, de quadrilha ou de minueto, em diálogo com traços de retórica e outras possibilidades que serão estudadas no próximo capítulo.

Cada tipo de dança, canção, traço ou estilo representa a expressão de algum extrato social ou prática da sociedade. Acreditamos que Elomar, dentre uma rica paleta de danças, traços e estilos disponíveis, escolhe seus enunciados musicais pelo potencial comunicativo dos gêneros discursivos associados aos contextos temáticos escolhidos. A maneira acadêmica, isto é, a escolha musical pautada pela materialidade dos parâmetros (seja através da rítmica, da melódica ou de texturas) é estranha ao estilo de Elomar. Por exemplo, na “Cena de Espancamento na Paulista”, c.19 a 31 e c.93 a 112¹⁴⁷, encontramos uma dança instrumental inserida entre recitativos e ariosos, realizando o comentário psicológico da frase cantada anteriormente, caracterizando contextos e diálogos intertextuais de relativa complexidade. Essa dança, caracterizada como uma “*courante italiana*”¹⁴⁸, reflete traços pastoris presentes no texto cantado na frase

Os joelhos e quadris devem estar fixos e eventualmente as mãos são postas na cintura. Elomar utiliza esses termos de expressão (*reisano*, *xaxano* e outros) associados aos andamentos das canções do “Cancioneiro” e em passagens de suas óperas no intuito de pontuar o discurso musical com referências a traços gerais dos gêneros sertanezes, realizando enunciados musicais que veiculam em seu discurso traços característicos da música nordestina.

¹⁴⁷ Consultar a partitura no anexo.

¹⁴⁸ *Courante* – vide glossário.

anterior. No entanto, cruza com outro sentido do texto em diálogo com a cena (que inclui um ator representando o guarda “espancador”). Os traços pastoris (conectados à “essência” ou à origem familiar e decente de *Zezin*) em diálogo com o traço urbano da violência policial (a “realidade” massificadora ou o “poder”, aqui representado pelo guarda) geram um tom de ironia ou sarcasmo, perceptível no discurso dramático e musical dessa passagem. Figuras de expressão como a ironia e o sarcasmo caracterizam essa seção pela crueldade e covardia do ato de espancamento e pelo desprezo às explicações de *Zezin* sobre sua origem honesta. A escolha de uma “*courante italiana*” nesse contexto, dentre inúmeras danças possíveis, é funcional do ponto de vista da estrutura e coerente como enunciado representativo do poder e da urbe, e ao mesmo tempo, também como enunciado representativo do caráter pastoril, produzindo um diálogo tenso e dramático. Por outro lado, as passagens instrumentais como essa dança (em suas duas aparições) assim como as diversas cadências e pequenas conexões instrumentais ao longo da “Cena”, podem ser compreendidas com a voz “não-verbal” do guarda, o carrasco espancador, que adquire conotações simbólicas relativas à Inquisição, à polícia, à realeza, ao ditatorialismo, aos governos, ao capitalismo, às gangues assassinas, ou seja, as instituições e anti-instituições sociais do mundo antigo e atual. Aprofundando a análise do processo de incorporação das danças nas formas musicais mais complexas como a ópera, podemos observar que Elomar utiliza esse estilo de dança no terceiro nível de incorporação das formas simples em formas mais complexas (RATNER, 1980, cap.4). A “*courante*” (ou variante dessa dança) sofre modificações em sua métrica e produz um diálogo tenso entre o tópico pastoril e o tópico do poder irônico. O diálogo entre esses tópicos nos oferece um exemplo engenhoso do processo em que gêneros primários são elaborados e se transformam em gêneros secundários na música de Elomar.

Na análise da “Cena de Espancamento da Paulista”, realizada a seguir, diversos tópicos do estilo elomariano constantes do “Glossário” podem ser encontrados na composição do discurso da “Cena”, outros podem ser encontrados em outras obras de sua lavra.

6 Análise da “Cena de Espancamento na Paulista” da ópera “O Retirante”

A “Cena de Espancamento na Paulista”, da ópera “O Retirante” de Elomar Figueira Mello é uma grande cena operística em diversas partes, composta sobre um extenso monólogo, caracterizado por GUERREIRO (2007) como “manifesto do sertão”¹⁴⁹:

“Nesta cena – texto dos mais expressivos no que concerne à abordagem de temas político-sociais –, *Zeze* defende longo manifesto do sertão, integralmente composto no dialeto catingueiro, dado o personagem não possuir escolaridade. Esta escolha linguística do autor confere ao texto maior verossimilhança. Mesmo não dominando a linguagem culta, *Zeze* não se torna menos questionador nem é impossibilitado de pensar sobre o próprio lugar no contexto de marginalização ao qual está submetido: o jovem retirante em terra alheia, afastado dos pais – o pequeno *Fazendeiro (Vaqueiro)* e *Juana Sinhora* – e da irmã *Dejanira*, cada um vivendo sina diversa de retirante [...] No manifesto, o policial representa o descaso do Estado pela condição do retirante e a incompetência no desempenho do poder e da justiça. É, pois, o Estado, denominado de fera e algoz, que termina por ser denunciado pelo discurso comovente de *Zeze*. O policial, sendo urbano, não desconhece a origem do personagem, um sertanejo, “roçaliano”, proveniente do campo, do interior, e que, por isso, é humilhado”. (GUERREIRO, 2007, p.256 e 257).

A densidade dramática da “Cena de Espancamento na Paulista” encontra nesse “manifesto do sertão” muito de sua força expressiva nesse discurso referente a uma real circunstância social, incluindo o “sarcasmo”, o “grotesco” e a inversão de papéis entre “criminoso X defensor da lei”, “o poder que protege X o poder que mata” e “o homem do campo X o homem da cidade”.

¹⁴⁹ “Denominou-se de “manifesto do sertão” à abordagem de temas político-sociais na obra de Elomar, os quais aparecem, especialmente, nas narrativas do boi, relacionadas à atividade do vaqueiro.” (GUERREIRO, 2007, p.249).

Esse denso conteúdo dramático, expresso em um complexo discurso, nos oferece uma profunda lição de composição musical e integração texto-música e nos permite apreciar a riqueza dialógica dos gêneros discursivos por ele utilizados.

A “Cena de Espancamento na Paulista” é uma longa cena operística composta de recitativos, árias e ariosos, passagens instrumentais e elaboradas cadências. Essas estruturas integram a composição, dialogam com o libreto e com a ação cênica, incorporando gêneros discursivos do universo musical e do universo literário. O texto cantado, a articulação das seções formais, os padrões de acompanhamento e as cadências instrumentais convergem na construção de uma peça musical complexa, elaborada em um discurso intensamente lírico e dramático. A partitura foi disponibilizada pelo autor em formato digital no programa de edição de partituras chamado “*ENCORE*” (apenas o trecho da ópera chamado “Cena de Espancamento na Paulista”) e tem a seguinte orquestração: uma flauta¹⁵⁰, um fagote, um oboé, um clarinete, uma trompa, um trompete, um trombone, quinteto de cordas e barítono solista¹⁵¹. Os personagens são “[...] *Zeze, rapazote de 15 anos, de preferência louro, de cabelos compridos, magricelo e alto [...]*” e um ator, “[...] *um policial configurado nos modelos de um carrasco da Idade Média, vestido de negro, portando capa, boné cônico e máscara no rosto só aparecendo os olhos sob grosso e violento espancamento a cacete [...]*” (indicações de Elomar no libreto da ópera “O Retirante”)¹⁵².

A “Cena de Espancamento da Paulista” se estende por 475 compassos e tem duração aproximada de dezessete minutos. O discurso musical se alterna entre diversas formas e estilos. São diversas passagens em trechos que poderíamos reconhecer como

¹⁵⁰ Para uma execução perfeita é necessário um flautim para passagens extremamente agudas.

¹⁵¹ Para este trabalho foi realizada a transcrição para piano e canto que consta em anexo.

¹⁵² MELLO, Elomar Figueira. O Retirante. Libreto. Manuscrito (formato digital). Vitória da Conquista. Bahia, 2010. (material fornecido pelo autor.)

em estilo recitativo e recitativo acompanhado, estilo arioso, danças e “árias-dança” (ária-vals, ária-minueto, ária-mazurca, ária-quadrilha, ária-contradança), “*stilo a la francesa*”, “*passus duriusculus*”, espanholismos e estilo flamenco incidindo sobre temas, melodias, recitativos, passos harmônicos, cadências instrumentais elaboradas e pequenas frases conectivas, compondo uma estrutura dinâmica, variada e equilibrada.

A análise da “Cena” se processará com a descrição analítica dos enunciados musicais por nós percebidos, isto é, as unidades formais e suas fragmentações em micro-unidades, as quais serão superpostas à análise semântica do texto, das sugestões cênicas e as conexões entre os gêneros discursivos enunciados através de traços musicais, de traços linguísticos, de traços literários, de traços cênicos e através de combinações entre todos esses traços heterogêneos. Alguns traços encontrados na análise da “Cena” têm clara procedência e função, outros estão mergulhados na estrutura, proporcionando ambiguidades interpretativas¹⁵³.

¹⁵³ VILELA (2011) chama atenção para o fato de que “o estilo de Elomar não passa só pelos caminhos polimodais, mas também pelos orquestrais, pois Elomar se utiliza do violão como instrumento referencial para ir às pautas.”

6.1 Generalidades estilísticas na “Cena de Espancamento na Paulista”

O estilo composicional de Elomar desenvolve uma linha melódica intimamente conectada à expressão natural das palavras, buscando nos arroubos expressivos de dor ou júbilo os acentos melódicos mais intensos, frequentemente em registros vocais extremos. Na “Cena” é exigida do barítono solista considerável capacidade técnica e grande extensão vocal, com os extremos de mi² a sol#⁴, não descartando um eventual falsete nas notas agudas¹⁵⁴ se necessário.

O uso do dialeto e suas variantes é um dos traços marcantes em seu discurso atuando em distintos níveis, inclusive com as liberdades lingüísticas prosaicas e naturais da fala roçaliana¹⁵⁵. Nos compassos 279 a 283, *Zeze* canta a palavra “*siguro*” (seguro, do verbo “segurar”) dividida por uma respiração com uma pausa grafada no meio da palavra – *si'guro* –, fato que qualquer análise consideraria um erro gramatical¹⁵⁶. No entanto, vista como enunciado musical e cênico-teatral, não só é consequente como expressa um domínio profundo da linguagem dramática, mesmo contrariando a norma gramatical que, nesse caso, não deveria ser utilizada como critério de avaliação estética. O ponto de vista gramatical provavelmente acusaria um evidente “erro” nesse enunciado, que é acentuado pelo complexo contexto melódico e vocal: a palavra é cantada no registro extremo de um barítono – a nota sol#⁴, sobre a qual é sustentada a

¹⁵⁴ Elomar usa eventualmente o falsete no extremo agudo de seu registro vocal em suas interpretações, o que não prejudica a difusão e equilíbrio da voz perante o uso de amplificação eletrônica em versões de concerto. Na ópera, o canto lírico usa o falsete em momentos específicos e a impostação prescinde do microfone. O “*Domus Operae*”, teatro de ópera construído por Elomar (Fazenda Casa dos Carneiros, Vitória da Conquista, BA), por ser semi-aberto necessita de amplificação geral para o público durante as apresentações operísticas.

¹⁵⁵ Roçaliano - vide “Glossário”, cap. 5.

¹⁵⁶ Considerando que a arte seja a expressão de uma maior amplitude em relação à sintaxe, à gramática ou à técnica, uma passagem como essa não poderia passar sem ser notada e discutida. Elomar propõe com esse procedimento estético, um olhar para novas formas de expressão e para o abandono de preconceitos estéticos.

sílaba “si-”. Elomar utiliza expressivamente traços linguísticos e musicais “fora da norma”, colocando-os a serviço da expressão discursivo-musical operística de caráter roçaliano. Trata-se de recurso original de expressão, capaz de caracterizar a circunstância extrema da morte cruel em um tom simultaneamente lírico e grotesco. As particularidades percebidas no uso do dialeto em sua obra não devem ser relacionadas aos critérios da norma gramatical, devem sim, ser relacionadas à dialogia discursiva, revelando dessa maneira os particulares processos de enunciação em seu discurso operístico¹⁵⁷. Em outros pontos a prosódia do dialeto diverge¹⁵⁸ do acento métrico, exigindo do cantor grande flexibilidade para que a linha melódica soe natural. As variantes dialetais, além de incidir no léxico, apresentam variações ou extrapolações gramaticais incluindo alterações nos acentos tônicos das palavras que promovem diferentes interações com a fraseologia musical, oferecendo mais um traço estilístico à trama do discurso elomariano.

A fala e a prosódia roçalianas são consideradas fontes de formas linguísticas de grande importância para modernos estudiosos. Em tese de doutorado denominada “Cantando a Própria História”, sobre a gênese da música caipira VILELA (2001) afirma:

“Sobre a sonoridade da música dos caipiras a primeira característica que salta aos ouvidos é a pronúncia *incorreta* da língua portuguesa. Afirmamos apoiados em modernos argumentos dos linguístas que o caipira não fala errado. Ele

¹⁵⁷ Compreendemos que, nesse exemplo, o critério gramatical não pode ser usado na avaliação estética e de uma forma geral, em relação ao uso artístico do dialeto. Da mesma forma, eventualmente o estudo acadêmico da música utiliza semelhantes critérios restritivos na análise de obras musicais construídas “fora das normas estabelecidas”. Considerando os estudos musicais acadêmicos no Brasil, esse fato se torna mais incongruente quando são utilizados referenciais da estética européia para a apreciação estética de obras brasileiras, com conclusões falseadas pelo desconhecimento dos gêneros discursivos envolvidos na criação artística local ou regional.

¹⁵⁸ Existe uma prosódia roçaliana, bastante flexível, baseada na descrição das formas usuais de determinada região e por isso, não sistematizada, cuja aplicação musical diverge das regras da prosódia tradicional do vernáculo.

possui uma fala dialetal, resquício da língua brasílica, do *Nheengatu*”¹⁵⁹.

As ousadias gramaticais de Elomar representam os variados estilos de expressão dialetal e são utilizadas como recursos dinamizadores do drama e da caracterização de personagens em seus contextos geográficos, culturais e sociais. Na “Cena de Espancamento na Paulista”, *Zezin*, do ponto de vista musical canta em monólogo, mas, do ponto de vista discursivo, canta em diálogo com o guarda “mudo” que o espanca, cuja voz se encontra expressa na instrumentação, em traços melódicos e rítmicos específicos, interatuantes com o discurso desesperado de *Zezin*.

A “Cena” se divide em dezenove distintas unidades formais, determinadas através da análise musical e textual preliminar, através de cadências demarcadoras de frases e pela alternância entre seções instrumentais e seções vocais. As unidades formais compreendem seções de recitativo, ariosos e árias-dança, seções completas de dança entre recitativos, cadências instrumentais prolongadas e conexões por meio de acordes ou pequenas cadências. Dezesete unidades formais são vocais com acompanhamento: são recitativos, ariosos e árias-dança, algumas contendo cadências instrumentais elaboradas e extensas (consideradas micro-unidades, pequenos enunciados componentes de um enunciado maior). Apenas duas unidades formais são seções unicamente instrumentais, apresentando duas versões de mesma dança estilizada semelhante a uma *courante*¹⁶⁰ italiana barroca.

Merecem atenção, as elaboradas e extensas cadências elomarianas que expressam traços de espanholismo. Consistem geralmente em uma fórmula cadencial completa em andamento rápido que tocada uma única vez seria suficiente para a

¹⁵⁹ VILELA, Ivan. Cantando a Própria História. Tese de doutorado. USP, São Paulo. 2011, p.50.

¹⁶⁰ *Courante* – consultar “Glossário”, cap. 5.

inteligibilidade da função harmônica, no entanto, a mesma série é repetida diversas vezes. Essas mesmas cadências apresentam tratamento bastante dissonante e cromático. A repetição e o cromatismo, assim como a terminação semitonal frígia são gêneros próximos ao espanholismo¹⁶¹ e enfatizam o intenso caráter trágico ao final da “Cena de Espancamento na Paulista”. Os traços de espanholismo encontrados em Elomar são originados (em parte) no estilo flamenco espanhol¹⁶². Esses traços são: o rasgueado, a cadência andaluza (terminação frígia com a terça maior), o uso do capotraste¹⁶³ e o “*ayeo*”, vocalização melismática em “ah” que consiste em um floreio que o “*cantaor*” (cantador, cantor) realiza sobre graus da escala. O estilo “abôio”, basicamente vocalizado, às vezes é usado como introdução ou transição por Elomar com enunciação semelhante ao “*ayeo*” flamenco. Tipos semelhantes de introduções vocalizadas e melismáticas são comuns também nos gêneros de cantoria nordestina tradicional e podem ser origem do estilo chamado de “gemedeira”¹⁶⁴.

A influência de traços espanhóis em Elomar pode ser percebida também nas cadências modais em obras de Luys de Milan (Fantasias), principalmente as cadências frígias, que lembram a sonoridade em algumas passagens características de seu “Cancioneiro”¹⁶⁵. A cadência frígia, da qual a cadência andaluza é uma variante, é ocasionalmente encontrada na obra de Elomar. Essas passagens também guardam semelhanças com as terminações típicas de certas sonatas caracteristicamente espanholas para cravo de Domenico Scarlatti ou do Padre Antônio Soler, com inúmeras

¹⁶¹ Espanholismo – consultar “Glossário”, cap.5.

¹⁶² Estilo flamenco – consultar “Glossário”, cap.5. Traços do estilo flamenco trouxeram também a herança ibérico-moura mesclada a traços árabes.

¹⁶³ Pequeno dispositivo utilizado para modificar a afinação do violão fixando as cordas nos trastes facilitando o uso das tonalidades com muitos acidentes. Foi introduzido no flamenco no século XIX e permite tocar em outros modos além do modo de mi (frígio) ou o modo de lá (eólio). Elomar usa frequentemente o capotraste.

¹⁶⁴ Gemedeira – consultar “Glossário”, cap. 5.

¹⁶⁵ Luys de Milan é um dos autores renascentistas que Elomar afirma ter tocado na juventude.

repetições, às vezes bizarras, em fórmulas cadenciais semelhantes. É perceptível um diálogo entre tópicos nesse estilo de obras para cravo e o estilo flamenco de tocar guitarra¹⁶⁶, assim como traços “*gitanos*”. Os traços de espanholismo são absorvidos na continuidade do discurso elomariano com naturalidade e não chamam atenção pelo exotismo, mas sim pela energia e pelo tom sombrio, enfatizando o caráter trágico da “Cena de Espancamento na Paulista”. Seu discurso apresenta uma mescla de gêneros europeus e gêneros roçalianos, sendo os estes dominantes em última análise, mas em nenhum momento nos parece correto dizer que exista alguma “influência” desse ou de outro estilo, quer seja europeu, erudito ou roçaliano. Existe, em nossa compreensão, uma hábil integração entre traços de estilos europeus, traços de estilos urbanos e traços de estilos folclórico-regionalistas que convivem nesse diálogo através de sua melódica, de sua rítmica, da harmonia ou de particularidades próprias da sonoridade do tratamento vocal e da instrumentação, emulada, no estilo de Elomar, pela sonoridade do violão¹⁶⁷, tudo isso transmutado em uma espécie de alquimia estética nesse cadinho de traços heterogêneos. Os enunciados musicais em diálogo com gêneros do espanholismo também encontram associações no plano literário, no qual Elomar frequentemente cita reinos, princesas e cavaleiros da mitologia ibérica¹⁶⁸. Na “Cena de Espancamento na Paulista” não existe referência literária a qualquer tema ibérico, embora haja uma referência à realeza, no entanto, o uso do espanholismo reforça o caráter trágico do

¹⁶⁶ Esses estilos (música espanhola barroca e pré-clássica para cravo e estilo flamenco) possivelmente guardam relações de gênero com estilos mais antigos, informação que não pudemos verificar.

¹⁶⁷ O violão, com sua linguagem específica, adiciona traços estilísticos particularmente significativos na construção do discurso elomariano. Tipos de progressões, sequências de harpejos, padrões rítmicos e cadenciais, assim como idiosincrasias instrumentais desse instrumento aplicadas a estilos específicos são absorvidos em outros contextos expressivos, processo utilizado por Elomar ao se apropriar de gêneros do espanholismo próprios do estilo de tocar guitarra (violão), dentre tantos outros gêneros por ele utilizados. A construção do discurso operístico elomariano se baseia em parte na sonoridade do violão, instrumento cuja primazia em sua obra deixa marcas evidentes na orquestração, plena de padrões violonísticos adaptados a diferentes instrumentos orquestrais (como os já citados padrões de harpejos nas madeiras, imitando a sonoridade violonística, no último ato da ópera, “A Carta”).

¹⁶⁸ Algumas canções de seu “Cancioneiro” tratam desses temas, por exemplo: O Rapto de Joana do Tarugo, Cantoria Pastoral, entre outras.

trecho, auxiliado pelo intenso cromatismo e pelas dissonâncias de sabor flamenco amalgamados ao estilo elomariano.

Na “Cena de Espancamento na Paulista” encontramos também farta utilização de gêneros de dança na estruturação das árias, por nós denominadas “árias-dança” ao lado de recitativos e ariosos, os quais recebem nas óperas de Elomar tratamento bastante variado e estreitamente conectado ao discurso operístico¹⁶⁹.

O processo de análise escolhido baseia-se no estudo da interconexão entre a linguagem musical e a linguagem literária, assim como seus desdobramentos dramáticos e cênico-teatrais. Enfocaremos o diálogo entre os diversos enunciados expressos na harmonia, na forma musical, nas implicações fraseológicas e estruturais, nas convergências com o texto literário e na tensão dramática presentes na “Cena de Espancamento na Paulista”. Comentaremos sobre os gêneros de dança, gêneros da canção, gêneros líricos e sobre os diversos estilos encontrados nos enunciados da “Cena de Espancamento na Paulista” permitindo um aprofundamento na compreensão de seu discurso.

Na introdução dessa dissertação, nosso diálogo com os conceitos e com a metodologia bakhtiniana nos levou à adoção de uma nova proposta de abordagem analítica para a musicologia, sugerindo uma mudança de prioridade com a retirada do monopólio da análise sintática, dando, por outro lado, privilégio à análise semântica em conexão com o estudo dos gêneros do discurso (sem, contudo, evidentemente, abandonar a análise sintática). Na análise literária, esse processo é realizado no nível da linguagem falada e escrita, no entanto, a linguagem musical acrescenta um novo universo de diferentes enunciados com sua linguagem específica, sua notação e seus

¹⁶⁹ Operístico, aqui com o sentido de integrado com a música, texto, cena, iluminação e ação dramática.

processos de interpretação bastante complexos, além de gêneros discursivos próprios. Dessa maneira, para a exposição da análise musical não nos parece conveniente (o que seria uma errônea conclusão sobre nossa escolha) simplesmente inverter o processo metodológico e expor a análise semântica antes da análise sintática. A questão deve ser considerada em outro aspecto de suma importância em nossa investigação. Consideramos que uma verdadeira análise não pode, conforme palavras de Bakhtin, “ignorar a natureza do enunciado e as particularidades de gênero que assinalam a variedade do discurso em qualquer área do estudo lingüístico”, pois a desconsideração dos gêneros “leva ao formalismo e à abstração [...]”. (BAKHTIN, op.cit., p.282). Nossa proposta de uma análise dialógica propõe uma forma natural de enredo analítico, adequando os conceitos e processos da linguística e análise literária aos processos musicológicos. Assim, compreendemos que o texto musical impresso, que é a partitura, impõe a descrição imediata dos processos sintáticos presentes no discurso musical e o texto analítico, conseqüentemente, deverá ter como ponto de partida a explicação das unidades formais e as relações estruturais de caráter geral, o que será acompanhado sequencialmente pela análise semântica em um diálogo intertextual.

Para o objetivo de compreendermos os processos da referencialidade musical, uma análise apenas sintática, ou apenas semântica, ou ainda, análises dos dois tipos feitas sem uma compreensão dialógica e discursiva, não podem ser consideradas análises verdadeiras, mas apenas “abordagens”. Portanto, apenas a “abordagem sintática” em diálogo com a “abordagem semântica” permitirá uma verdadeira “análise dialógica” do discurso musical. Em nosso caso, portanto, a ordem de expressão do texto analítico deverá, pela conveniência expositiva, apresentar a exposição formal e os comentários sintático-analíticos de um trecho em primeiro lugar para em seguida, apresentar o comentário semântico, buscando o diálogo entre os dois tipos de

abordagem¹⁷⁰. No entanto, o texto do libreto será apresentado antes de qualquer outra interpretação ou análise.

¹⁷⁰ A mesma idéia expressa sobre os métodos analíticos se adequa ao processo de audição e leitura musicais. Para a análise discursiva, a abordagem com a leitura da partitura serve principalmente ao exame dos processos sintáticos e deve ser complementada com a abordagem auditiva, mais adequada ao exame dos processos semânticos em conjunção com o texto verbal. A integração dos dois processos é de óbvia importância para o sucesso da análise discursiva.

6.2 Plano Estrutural da “Cena de Espancamento na Paulista”

A análise semântica das seções será realizada em diálogo com a descrição e explicação do plano estrutural da “Cena de Espancamento na Paulista”, realizando a conexão entre o discurso musical e o discurso literário-dramático-cênico. O diálogo entre o campo semântico e o campo sintático em uma perspectiva bakhtiniana nos permitirá a compreensão dos estilos e dos gêneros atuantes no discurso elomariano na “Cena de Espancamento na Paulista”.

A “Cena”¹⁷¹ é dividida em duas grandes partes:

(1) compasso 1 ao 209, (2) compasso 210 ao 475.

A parte (1) tem 8 unidades formais, a parte (2), 11 unidades formais.

1 LáM (T)¹⁷² - 8unidades formais - dó#m (Dr-) /MiM (D)

2 LáM (T) - 11unidades formais - MiM (D para Dr) /dó#m (Dr- para T-).

O eixo harmônico é definido desde o início em LáM e confirma a centralidade dessa tonalidade em sua reaparição ou “reexposição”¹⁷³ (c.210). No entanto, a cadência harmônica na conclusão da “Cena” (c.475) é realizada com a dominante relativa, dó#m

¹⁷¹ Eventualmente nos referiremos à “Cena de Espancamento na Paulista” apenas como “Cena”, em maiúscula e entre aspas, para evitar prejuízos à fluência do texto.

¹⁷² A descrição da cifragem funcional utilizada é: T = Tônica Maior, T- = tônica menor, D = Dominante, D- = dominante menor, S = Subdominante, Tr = Tônica Relativa, Sr = Subdominante relativa, Dr = Dominante Relativa, Dr- = Dominante Relativa menor, DDr- = Dominante da Dominante Relativa menor, DD = Dominante da Dominante, DDD = Dominante terciária da dominante, Di = Dominante Individual.

¹⁷³ Utilizamos o termo “reexposição” apenas no sentido de enfatizar a recorrência do mesmo material musical, dividindo a cena em duas grandes estruturas. O material reexposto consta de apenas 12 compassos, seguindo após o c.222, em diferente elaboração e material rítmico-melódico-harmônico completamente novo.

(Dr- para T-), situada quatro 5^{as} ascendentes em relação a LáM (T para Sr), criando um enunciado musical de grande importância no discurso harmônico da “Cena” e que determina uma conexão essencial com o sentido do texto e do discurso dramático.

Do ponto de vista semântico, a tonalidade de LáM, representa a vida de *Zezin* no momento das pancadas e a tonalidade distante, dó#m, significa liberação, expansão, transcendência e a morte de *Zezin*. O modo menor reafirma o caráter trágico que se desenvolve no discurso da “Cena”. O acorde de dó#m (Dr-) e seu campo harmônico relativo à tonalidade de LáM (T) tem uma função variada e bastante ambígua, porém determinante na estruturação harmônica desta peça. Na tonalidade de LáM, o acorde de dó#m (III grau) tem a nota sensível (que lhe confere o potencial de Dr) e cria uma relação fraca do ponto de vista tonal, conferindo colorido modalizante aos passos harmônicos próximos a este grau. Por isso, as aparições do acorde de dó#m já se caracterizam desde o início da cena como veículos de caráter modalizante nos passos harmônicos, função recorrente em diversas unidades formais.

A oposição entre T e Dr-, ocorre pela primeira vez no c.8, com uma breve resolução (DT) sobre dó#m e logo após, no c.13, aonde Elomar utiliza este acorde como VI grau de MiM, preparando a modulação com uma ampla frase melódica no recitativo. O plano harmônico integral da cena torna clara a função que esta relação harmônica entre T – Dr- – D exerce na totalidade do discurso musical na “Cena”, revelando também uma perfeita combinação no diálogo entre a tensão e estruturação harmônicas e o conteúdo semântico representado¹⁷⁴. Elomar polariza as dominantes e tônicas evitando as subdominantes, polarizando o tripé T – Dr- – D em vez de T – S – D¹⁷⁵. Esse

¹⁷⁴ A utilização da simbologia derivada da harmonia tonal (LáM, dó#m, MiM...) para a análise da música de Elomar leva em consideração que os processos harmônicos por ele utilizados são mesclas de ambos os gêneros, modal e tonal, tratados com grande liberdade.

¹⁷⁵ Esse processo também estrutura o discurso harmônico na direção ascendente do ciclo de quintas.

procedimento enfraquece o tensionamento harmônico e evidencia o entrecruzamento de processos modais e tonais. As evoluções melódicas, de marcada tendência modal dialogam com esse arcabouço harmônico de pouca estabilidade, criando um constraste cheio de surpresas na oposição entre as tendências melódicas e harmônicas, conferindo uma tensão específica à complexa harmonia na “Cena de Espancamento na Paulista”.

Desenvolver a leitura sintática e semântica da “Cena” em diálogo com o texto do libreto nos permite proceder à exegese dialógica entre os processos harmônicos e os processos literários: a vida e a morte iminente expressas no texto literário, dialogam intimamente com as tonalidades básicas da estrutura (LáM, dó#m e seus satélites), sendo conectadas pelo sentido discursivo-musical.

A tonalidade de origem, LáM, representa a vida de *Zezin* veiculando sua expressão que é entrecortada pelas pancadas em compasso ternário, caracterizando o que denominamos “Tema do Espancamento”. A primeira aparição do “Tema do Espancamento” (em estilo de mazurca ou valsa) encontra-se no c.113. É assim denominado por causa de sua acentuação rítmica que sugere pancadas. A tonalidade é LáM. O “Tema do Espancamento” ressurgiu diversas vezes na “Cena”, sempre como figura de acompanhamento para o solista. Associado ao “Tema do Espancamento” encontramos o “Motivo do Espancamento”, uma rápida escala ascendente ou descendente, que ocorre pela primeira vez no c.263, reaparece no c.326, e próximo ao final, retorna no c.446. O “Motivo do Espancamento” surge em aparições solitárias com evidentes conexões dramáticas¹⁷⁶. A tonalidade de dó#m (Dr-) representa o término da vida de *Zezin*, mas dialoga em duplo sentido: o sentido trágico, pela proximidade da

¹⁷⁶ Elomar utiliza essas figuras recorrentes de maneira semelhante ao “*leitmotiv*” wagneriano, que em nosso trabalho denominamos apenas com o termo “motivo”, por entender que “motivo condutor” seria redundante.

morte violenta, e o sentido de elevação e transcendência, reafirmado ao final da “Cena” com a substituição da tônica LáM, através do procedimento não usual de concluir um trecho (tonal) na dominante relativa¹⁷⁷. A tonalidade de dó#m (Dr-) engloba o campo semântico da morte e transcendência, representado pelo retorno à terra natal e ao mundo da infância, no desdobramento astral de *Zezin*. O acorde de dó#m e sua relação com o eixo em LáM cria entre essas tonalidades um diálogo harmônico intenso (entre T e Dr-) de consequências estruturais determinantes, revelado nos retornos frequentes a esses eixos tonais durante a “Cena”. Existe nesse discurso uma ambigüidade interpretativa – vida/violência e morte/transcendência – a qual deve ser compreendida como potencialidade estético-expressiva que se torna tanto mais evidente na medida em que o discurso se desenvolve. Esses diversos processos – o diálogo entre as tonalidades, a ambigüidade entre os passos harmônicos, os padrões rítmico-melódicos, a orquestração e o dialeto – enunciam uma profusão de gêneros com forte carga cultural, ancestral, histórica e social. Em síntese, a condução harmônica tonal-modal na “Cena” possibilita um contexto bastante expressivo gerado ao redor da tensão criada pelo acorde dó#m entre os acordes de LáM, MiM e também sol#m, Sol#/M e mi m, criando um ambiente harmônico cheio de ambigüidades, onde as oposições Maior x menor e Tonal x Modal, desenvolvem um processo que roça os limites de sentido das funções harmônicas, produzindo uma música sensual, expressiva, harmonicamente “perigosa”. Estabelecemos uma relação semântica entre o jogo “vida x morte” e o jogo “agressor x

¹⁷⁷ A “Cena de Espancamento na Paulista”, como ocorre tradicionalmente em outras cenas de ópera, encadeia-se com outras seções compondo uma grande estrutura sequencial que não constitui uma forma musical no sentido técnico do termo, mas sim, diversas formas musicais integradas em um discurso musical complexo que denominamos “ópera”. Dessa maneira, são comuns terminações de grandes trechos em suspensões harmônicas que se encadeiam na continuidade do discurso musical com outros trechos, como é o caso da “Cena de Espancamento na Paulista” que se encadeia com a cena final dando continuidade ao discurso harmônico. A “Cena de Espancamento na Paulista” e outras cenas e árias de Elomar são estruturas axiais em suas óperas, ao redor das quais são construídas as cenas com coros, danças, recitativos e conexões. A complexidade e forma de estruturação confere a essas seções de óperas independência e completude formais, permitindo sua apreciação estética em separado do todo da ópera.

oprimido”, relações humanas também limítrofes e perigosas, que se expressam em diálogo convergente no discurso literário-musical da “Cena”.

Neste sentido, a contribuição desse estudo calcado nas explicações sobre os gêneros do discurso de Bakhtin se associa às idéias de Ratner sobre os tópicos do discurso musical, em seu diálogo elucidante entre os enunciados musicais e as formas primárias da vida social: da língua prosaica para a literatura e das danças e canções do povo para a música elaborada ou erudita. Essa conexão torna evidente o potencial dialógico da ópera, forma sempre inacabada que, assim como o romance, tem grande potencial para expressar profundamente a essência da sociedade. Embora seja apenas fragmento de uma ópera completa, consideramos que a eloquência discursiva da “Cena de Espancamento na Paulista” permite uma ampla abordagem do estilo erudito elomariano¹⁷⁸, pois nela encontramos uma profusão de mensagens, imagens, estilos, gêneros, práticas e processos que a tornam um campo fértil para a análise bakhtiniana e suas conexões ratnerianas.

¹⁷⁸ A expressão, “estilo erudito elomariano” é usada aqui para distinguir suas óperas e outras obras eruditas das canções de seu “Cancioneiro”. Compreendemos, no entanto que erudita, no sentido laico da palavra, é toda sua obra.

6.3 Análise Estrutural e Discursiva da “Cena de Espancamento na Paulista”

A relação entre a “Parte 1” e a “Parte 2” da “Cena”, claramente articulada pela tonalidade¹⁷⁹ e pela repetição do recitativo inicial dialoga estreitamente com o texto. Na “Parte 1”, *Zezin*, ao ser espancado, procura se defender com justificativas diversas enquanto pede fim ao espancamento, mas na “Parte 2”, *Zezin* compreende que a violência não irá parar e quase sem forças protesta e acusa seu assassino, por fim clama pelo anjo e inicia a derradeira viagem agonizante, com seu espírito sobrevoando a terra natal antes do momento final. A articulação desses dois grandes enunciados discursivo-musicais divide a “Parte 1” da “Parte 2”, situada aproximadamente na metade da “Cena de Espancamento na Paulista”.

Parte 1: Espancamento, resistência, defesa, justificativas, luta pela vida.

Parte 2: Espancamento, acusação, agonia, transcendência (viagem à terra natal) e morte.

A divisão entre as duas partes, determinada pelo sentido do texto e corroborada pelo discurso musical é a maior articulação da estrutura.

A “Cena de Espancamento na Paulista”¹⁸⁰ é composta por 19 unidades formais.

As unidades formais “U” surgirão numeradas como U1, U2, Un... Unidades maiores, divididas em duas ou mais partes podem ser divididas em seções, períodos, frases menores ou micro-unidades e surgirão no texto como U1.1, U1.2, ...Un.n.

¹⁷⁹ A notação dos passos harmônicos escolhida segue os princípios da harmonia funcional e adota sua forma de cifragem. No entanto, quando necessário para uma melhor descrição harmônica, utilizamos também a cifragem numérica francesa para os graus da escala.

¹⁸⁰ A partitura da “Cena” encontra-se no anexo desse trabalho e indica os compassos, unidades formais e detalhes da análise para o acompanhamento da leitura do texto.

Parte 1: 8 unidades formais.

U1 - c.1 a 6 – recitativo acompanhado LáM – TD

U2

U2.1 - c.7 a 11 – arioso, parte 1 - dó#m / SiM – Dr- / Dd

U2.2 - c.11 a 19 – arioso, parte 2 - Si M / Mi M – Dd / D

U3 - c.19 a 33 – MiM / D - seção instrumental (pequeno ABA) - estilo antigo – dança – *courante* italiana - cadência em sol#m - (DDr-)

U4

U4.1 - c.34 a 49 – recitativo acompanhado, parte 1 - sol#m (região da DDr-)

U4.2 - c.49 a 51 – curta passagem instrumental - sol#m – “*stilo a la francesa*”

U4.3 - c.51 a 60 – recitativo acompanhado, parte 2 (quase arioso)

U4.4 - c.61 a 68 – recitativo dramático, parte 3 (quase arioso)

U5

U5.1 - c.69 a 77 – ária-dança, parte 1 (LáM - quadrilha)

U5.2 - c.78 a 93 – ária-dança, parte 2 (dó#m - minueto)

U6 - c.93 a 112 – dó#m / MiM - seção instrumental - estilo antigo – dança – *courante* italiana (reelaboração de U3)

U7

U7.1 - c.113 a 169 – LáM – ária-dança, parte 1 – “Tema do Espancamento” em ritmo de valsa rápida (ou mazurca)

U7.2 - c.170 a 184 – MiM / mi m – ária-dança, parte 2 (cont.)

U8

U8.1 - c.185 a 196 – recitativo acompanhado. MiM

U8.2 - cadência. Sol#M, sol#m, MiM

Parte 2: 11 unidades formais

U9 - c.210 a 215 – recitativo acompanhado. LáM - TD

U10

U10.1 - c.216 a 220 – arioso, parte 1. dó#m / SiM

U10.2 - c.220 a 229 – arioso, parte 2. dó#m (eólio) X MiM

U11 - c.230 a 242 – recitativo acompanhado (quase arioso). Harmonia instável. Ciclo de 5as descendentes

U12 - c.242 a 254 – cadência – espanholismo. sol#m (DDr- para D-)

U13

U13.1 - c.255 a 273 – ária-dança, parte 1- valsa/mazurca. sol#m (D-)

U13.2 - 273 a 290 – ária-dança, parte 2 – valsa. sol#m (D-), cadência ornamental e pedal

U14

U14.1 - c.291 a 303 – ária-dança, parte 1 – minueto. MiM (Dr) com intervenções de mixolídio. Harmonia Modal X tonal

U14.2 - c.304 a 310 – ária-dança, parte 2 – minueto. MiM e tetracorde lídio (lá#). Harmonia modal X tonal

U15 - c.311 a 323 – cadência – espanholismo. sol#m (D-)

U16

U16.1 - c.324 a 345 – ária-dança – “Tema do Espancamento” – valsa / mazurca.

Lám (Sr) - sol#m / dó#m (D- / T-)

U16.2 - c.346 a 357 – cadência instrumental: sol#m (D-), Sol#M (D) e MiM (Dr)

U17

U17.1 - c.359 a 370 – ária-dança, parte 1 – valsa / minueto. dó#m (T-)

U17.2 - c.371 a 391 – ária-dança, parte 2 – valsa / minueto. dó#m (T-)

U18

U18.1 - c.392 a 411 – recitativo e arioso, parte 1. Lám – mi m – MiM (Dr)

U18.2 - c.412 a 444 – arioso, parte 2. mi m (Dr-) – hino fúnebre

U19

U19.1 - c.445 a 454 – Tema do Espancamento. MiM (ironia)

U19.2 - c.455 - 475 – coda instrumental e cadência final (dó#m, T-). Linha cromática ascendente (“*volus duriusculus*”).

6.3.1 Análise – Parte 1

A variedade de traços significativos no estilo de composição de Elomar pode ser verificada nas duas unidades formais que iniciam a “Cena de Espancamento na Paulista”, c.1 a 19 (U.1 e U.2). Observemos em especial, a forma livre com que trata o recitativo e as relações tonais significantes de seu discurso.

U1 - (c.1 a 6)

Ispera seu moço
 dêxa eu isplicá¹⁸¹
 num bate lhe peço
 iantes deu lhe falá

A tonalidade é LáM, recitativo acompanhado. A alteração melódica no c.1 (nota lá#) afeta a harmonia de Dominante, criando uma relação de trítone entre o primeiro e o segundo compassos, gerada na tensão entre o tetracórdio **lídio** transposto (nota lá#) e a tônica de LáM (nota lá natural). O diálogo entre a função tonal e o traço do modalismo nordestino (fragmento lídio) nos proporciona uma primeira abordagem em relação à mescla de gêneros utilizados na composição desse trecho e mostra um traço significativo do hibridismo harmônico no estilo elomariano. A função tonal claramente delimitada (DT - c.1 e 2), o estilo de recitativo com acompanhamento orquestral e a voz

¹⁸¹ Existem diferentes formas de grafia para o texto desta cena. No livro “Tramas do Sagrado”, GUERREIRO (2005), apresenta variantes que contrastam com o manuscrito transcrito fornecido por Elomar. As variantes dialetais são características de sua linguagem e utilizadas segundo a prosódia, ênfase desejada ou mesmo por simples opção de *performance* em caso de igual efeito. Utilizamos aqui a versão constante da partitura fornecida pelo próprio compositor, que também difere em diversos pontos do libreto fornecido em separado.

lírca expressam o gênero operístico (lírico/dramático); o dialeto, o modo lídio e o trêmolo no acompanhamento (estilo “rasgueado orquestrado”), expressam traços de gêneros da cultura nordestina sem descartar outras conexões, como o flamenco. Esse micro-recorte nos permite um dimensionamento preliminar de alguns dos processos dialógicos componentes do discurso elomariano: dialeto e canto lírico, tonalismo e modalismo, escrita orquestral e padrões rítmico-melódicos retirados dos gêneros musicais nordestinos e outros, organizados em texturas derivadas prioritariamente do violão e sua idiomática.

O libreto descreve o contexto da cena imediatamente anterior na qual *Zezin*, ao praticar com um grupo um “assalto a mão desarmada”¹⁸² é pêgo em flagrante por um guarda que começa a espancá-lo impiedosamente. A surpresa do flagrante e das pancadas, expressa pela dominante e o micro-diálogo com o ambiente lídio é discursivamente coerente. O traço lídio pode ser compreendido como a “personalização” do tópico nordestino, ou a pequenez e fragilidade de *Zezin*, interagindo com o tópico urbano, ou “o poder”, representado pelo ambiente tonal predominante. É sutil a relação entre o ambiente tonal e a fugaz interferência modal, revelando uma consciência profunda e um “ouvido fino” para as potencialidades das relações “pré-semânticas”, ou seja, as potencialidades expressivas presentes nos parâmetros¹⁸³.

Os acordes em trêmolo terminando em forte acento¹⁸⁴ adicionam movimento à tensão harmônica e melódica do trecho.

¹⁸² Um “arrastão”.

¹⁸³ Sobre relações pré-semânticas - vide cap. 3, nota n.71, p.55.

¹⁸⁴ Essa figura rítmico-melódico-harmônica criada pelo estilo “rasgueado orquestrado” sugere movimentos para o “bailado” teatral sugerido por Elomar para os movimentos do guarda na “Cena de Espancamento na Paulista”. O impulso do cacete no ar, que o guarda gira para dar uma pancada mais

U2 - (c.7 a 19)**U2.1 - (c.7 a 11)**

meu erro confesso

mas essas pancada me dói

num bate lhe peço

tô errado eu sei

se agora faltoso

e fragado da lei

num tempo passado

podes crê meu siô

Nessa frase, U2.1, o arioso, iniciado com um pequeno fragmento polifônico¹⁸⁵ (c.8) segue em recitativo acompanhado. O canto solista em graus conjuntos é afetado pela rudeza dos golpes em *staccatto* nos baixos, representando as pancadas. Aqui a fronteira entre o estilo arioso e o estilo recitativo está abalada pela tensão discursiva causada pelo diálogo entre o acompanhamento em *sfz* e a linha melódica de caráter aproximado a um *cantabile*. As “pancadas”, representadas pelos baixos em *sfz* incidem sobre o *cantabile* e se confrontam com o caráter do arioso. A harmonia nessa frase se dirige a dó#m (Dr-) alternando com LáM (T), terminando por resolver em SiM (c.11 - Dd), promovendo a resolução da tensão criada com a alteração lídia (lá#) inicial, revelando coerência entre a fraseologia e a estruturação harmônica.

forte é representado musicalmente pelo rasgueado e conseqüente acento, com uma imagem circense e grotesca do bailado assassino.

¹⁸⁵ A polifonia musical, no sentido de técnica de contraponto não faz parte da estética elomariana. Algumas vezes, como nesta passagem e outras, o movimento das vozes em decorrência da movimentação harmônica e melódica cria acompanhamentos com entrelaçamento de fragmentos melódicos, no entanto, processos imitativos são estranhos a seu estilo.

U2.2 - (c.11 a 19)

já fui bem criado
 lá na Varge dos Mêra
 na luita no trabai
 na prufissão primêra
 labuta de pastô
 donde eu passei a infança intêra
 guardan' as cabra de meu pai
 zelan' o gad' de meu avô

Aqui, o estilo arioso se impõe sobre o recitativo e segue com menos contrastes (o acompanhamento não tem *sfzs* neste momento), terminando a passagem com o canto *a capella*, com harmonia indecisa, na Dr- (dó#m, como VI grau – (Tr) – de MiM), para resolver finalmente em MiM (D), no c.19.

O período completo consiste em um arco melódico dividido em cinco pequenas frases irregulares e de acentuação prosódica assimétrica. A linha melódica parte da região média da voz e desce até o limite do registro grave ao final da frase, produzindo um amplo arco fraseológico, um gesto de “genuflexão” melódica que associado à fragmentação das frases representa a fala ofegante, entre soluços e espasmos de dor, sugerindo um breve desenvolvimento cênico gerado através do diálogo entre texto e música: *Zezin*, pedindo socorro, se justificando em pequenas frases soluçantes, levando pancada e agachando pouco a pouco até se ajoelhar completamente. A cadência em MiM (D) estabelece a região de dominante, tensão ascendente no ciclo de quintas. A

passagem é conectada por elisão com últimas palavras da frase conclusiva de Zezin - “*de meu avô*”¹⁸⁶ -, através da anacruse da dança pastoril na próxima unidade.

Refinando a busca de conexões semântico-musicais nessa unidade, observamos que Zezin diz: “*já fui bem criado, na luta no trabai, na prufissão primêra*”, e se justifica na esperança de receber clemência “*passei a infança intera zelan’ o gad’ de meu avô*”. A frase iniciada em SiM (Dd - c.11) chega ao clímax melódico na palavra “*primêra*”, sobre o si, oitava acima (c.15). Termina em “*avô*”, no mi extremo grave (c.19), na cadência que imediatamente inicia a dança pastoril. O enunciado vocal é construído sobre um arco fraseológico admirável em sua simplicidade: os acentos em semínimas (c.11,12 e 13) passam a mínimas (c.13 e 14) e no compasso seguinte (c.15) ocorre uma pausa no acompanhamento, seguindo o canto *a capella* (como se o policial parasse e ouvisse um pouco suas palavras). A quadratura que se segue é uma simples progressão descendente, a genuflexão melódica já comentada, representando nessa passagem a comunicação discursivo-musical de um pedido de clemência e a imagem de um homem se ajoelhando. O diálogo intertextual e a habilidade com o manejo das estruturas linguísticas, musicais e imagético/cênicas é evidente neste trecho.

U3 - (c.19 a 33)

A primeira seção instrumental da “Cena” consiste de uma pequena forma ABA.

Inicia-se em MiM e conclui com uma cadência de conexão em sol#m¹⁸⁷ (DDr-).

¹⁸⁶ Por outro lado, o contexto semântico permite a interpretação da voz instrumental como representação da voz do policial e do poder cruel, de maneira que a anacruse pode dramaticamente significar um “*cala a boca*” com o retorno das pancadas em ritmo dançante, criando um discurso irônico.

¹⁸⁷ Em relação a MiM, sol#m é a dominante relativa menor (Dr-).

Essa unidade é conectada por elisão ao recitativo anterior. O trecho é em estilo de dança e compasso 3/4, semelhante a uma *courante* barroca italiana por causa do motivo em anacruse, do andamento rápido e do compasso 3/4. A quadratura da seção é 2x2/3x2/2x2 ou 4/5/4. A frase central expandida produz uma estrutura simétrica cujo eixo coincide com o clímax da frase, no c.26. A quebra de quadraturas é traço recorrente em Elomar e associada à cromatização harmônico-melódica evidencia o tratamento especulativo, tal como explicado por Ratner a respeito da incorporação das danças clássicas na estruturação de obras mais complexas. A micro-unidade inicial se repete modificada com a anacruse encurtada para duas colcheias e conclui a unidade com dois compassos de conexão ao recitativo que segue.

Do ponto de vista semântico, essa passagem instrumental, surgida logo após as referências à vida pastoril expressas por *Zezin*, visa à continuidade discursivo-musical desse tópico através da sugestão da dança e dos motivos melódico-rítmicos (anacruse, grupeto e harpejo descendente). Os motivos compostos por esses traços comportam potencial mimético suficiente para a conjunção de elementos cênico-teatrais no diálogo entre o texto anterior e a sequência musical, sugerindo gesticulações cênicas como o laçar do gado, a corrida e ajuntamento do rebanho, etc. No entanto não é descartável o teor dialógico de ironia, sarcasmo ou contraste grotesco causado pelo surgimento dessa dança logo após o pedido de clemência de *Zezin*. A dança alegre e saltitante após tal passagem dramática adquire um sentido ambíguo: por um lado é uma reminiscência musical de caráter pastoril, refletindo o relato anterior de *Zezin* e por outro, considerando a dança instrumental como “a voz do espancador”, representa o contexto conflitante dramatizado na cena e sugere um clima de ironia e prazer cruel na ação de espancamento. Podemos pensar no policial como o sujeito do discurso que enuncia a voz do poder dominante e impiedoso (GUERREIRO, 2007) e a dança como a

materialização simbólica dessa voz. O padrão de dança nessa passagem é semelhante ao estilo “*courante italiana*” (dança de corte de origem européia), caracterizado por semelhante anacruse e métrica ternária. Esse traço - uma dança antiga e tradicional, relacionada à urbe e associada ao poder - traz ao contexto da “Cena” o lado cruel da superioridade pela força violenta temperada pela ironia, concretizado no ato do espancamento. A dança se integra ao recitativo como a voz responsiva irônica do poder atuando sobre o indivíduo, desprezando seu valor humano. O centro tonal dessa seção, MiM, eleva o discurso harmônico à região da D e articula o clímax da frase no VI grau, o acorde de dó#m, confirmando sua influência no discurso musical desta cena. A seguinte cadência em sol#m direciona o discurso musical em direção ao ciclo de quintas ascendentes, elevando o padrão harmônico Lá/dó# para Mi/sol#. Existe um padrão harmônico/tonal na concepção da estrutura, mas não na estruturação dos passos harmônicos, que não realizam cadências completas e soam como estruturas harmônico-modais.

U4 - (c.34 a 68)

Recitativo acompanhado, dividido em 4 micro-unidades - sol#m (DDr-).

U4.1 - (c.34 a 49)

Cheguemo a essas banda
 mode as circunstança
 paciência meu patrão
 dua tal dinplemença
 qui num dô difinição
 Mode essa fiquemo

sem nosso lugá
 E à míngua viemo
 sem nada prá cá
 Cassano um futuro
 dua vida mió
 pra mode lhe juro
 nós pudê istudá

A U4.1 consiste em 6 breves frases melódicas, demarcadas por breves cadências. A sequência harmônica nesse recitativo realiza uma espiral modulatória, repetindo ou sintetizando os passos harmônicos ouvidos até agora: sol#m, dó#m, SiM, MiM, **Dó#M**. O acorde destacado, Dó#M (Dr) surge pela primeira vez com importante efeito dramático nos c.44 a 49. O direcionamento harmônico sugerido no ciclo de quintas ascendentes em direção a fá#m (Tr) ou seu homônimo Fá#M (DDD), é desfeito pelo cromatismo melódico descendente no c.46. Este processo cria um novo ambiente de mescla tonal/modal. No c.46, por intermédio do cromatismo melódico descendente, a gama de MiM retorna subitamente concluindo a passagem em sol#m (DDr-).

Nesse trecho, o diálogo texto-música revela uma nova conexão semântica. Sobre as palavras “*cassano um futuro du’a vida mió*” (c.45 e 46), Elomar rompe a linha modulatória com o cromatismo melódico descendente, prestes a se resolver em fá#m ou Fá#M e retorna bruscamente à tonalidade anterior, MiM. Ao redor da palavra “*futuro*”, o sentido da frase e o contexto trágico dialogam com o manejo discursivo das funções harmônicas. A resolução cadencial desviada pelo cromatismo descendente (a resolução frustrada da dominante relativa Dó#M - Dr) dialoga com a singela esperança pelo “*futuro dua vida mió*”, fora do alcance de *ZeZin* nesse momento. O refinamento discursivo-musical se opera por contraste e oposição: a palavra “*futuro*” dialoga

opositivamente com a “futura” resolução da harmonia anunciada pela dominante relativa (Dó#M) e interrompida dramaticamente com o cromatismo descendente (notas mi# e mi natural) e a queda no ciclo de quintas, retornando o contexto harmônico à gama de MiM. A correlação das funções harmônicas e a temporalidade dos enunciados musicais associada à temporalidade dos enunciados verbais lida com as diferentes concepções de tempo (tempo musical e tempo literário) em um diálogo de intensa profundidade estética e semântica.

U4.2 - (c.49 a 51)

Passagem instrumental - sol#m (Dr-) – “*stilo a la francesa*”¹⁸⁸.

Essa passagem surge como uma rápida interseção entre partes do recitativo U4. Ela se destaca pelo padrão anacrústico em “*stilo a la francesa*”, semelhante a padrões característicos das aberturas barrocas francesas com ritmos pontados e acentuados que nos parecem diretamente associados às pancadas. Aqui temos mais uma pista para a composição cênica. Embora a pancadaria seja constante até o fim da cena, só terminando após a morte da vítima, em alguns pontos ela se intensifica cenicamente. Essa micro-unidade rítmico-melódica surge no discurso musical como sinalização dramática para a intensificação das pancadas¹⁸⁹. Nessa passagem, a resolução em sol#m e a intervenção do “*stilo a la francesa*” promovem um interessante diálogo com o texto:

¹⁸⁸ Gênero das aberturas francesas de óperas barrocas, derivadas da dança chamada “*allemande*”, estilizada por Lully na estrutura lento-rápido-lento e batizada de “*Ouverture*” (Abertura Francesa), na qual as partes lentas são *allemandes* e a rápida uma fuga ou fugato, retornando na conclusão à *allemande* abreviada (a forma completa pede *ritornello* na *allemande* inicial e também, *ritonello* na seção de fugato junto com a repetição da *allemande* final, prática que caiu em desuso com o tempo). O sucesso desse gênero de dança evoluiu para o nascimento de um estilo, chamado posteriormente de “*stilo a la francesa*”, com rápidas anacruses, escalas e notas pontuadas, muito encontrado na ópera, com caráter pomposo e severo mas podendo ser também festivo. Estilo geralmente associado à realeza e ao poder. (RATNER, 1980).

¹⁸⁹ Observação confirmada *ipsis literis* pelo compositor, concordando ser esta passagem uma óbvia pista cênica nesse sentido.

Zeze canta - “*pra mode lhe juro, nós pudê istudá*”. Na conclusão da frase ocorre a prolongação da última sílaba “*istudá-á*” junto com a resolução em sol#m e com a inflexão melódica “ré# - sol#” (c.49) sobre o padrão “*stilo a la francesa*”. Essa rápida cadência realça o sentido e enfatiza as explicações de *Zeze*, conferindo a seu personagem uma breve aura de heroísmo. A sequência fraseológica resignifica o fragmento recém iniciado em uma série progressões ascendentes com o harpejo de sol#m, conferindo agressividade ao padrão “*stilo a la francesa*”. A nova frase construída sobre o “*stilo a la francesa*” interrompe o enunciado de *Zeze* através da sugestão de mais pancadas (representando o gênero militar ou policial, uma derivação do poder) com intenso contraste discursivo-musical.

U4.3 - (c.51 a 60)

eu pra sê doto
 mia irirmã sê professora
 mas foi perdedêra
 creia in mias voiz
 esse é o fim da histora
 apois a Sorte essa ramêra
 madrasta cruel e algoiz
 cumancê de palmatora
 feito ua fera
 deu pru riba de nós a pois

Continuando sob pancadas, *Zeze* não desiste de tentar se explicar ao policial e tenta concluir sua história. Um detalhe musical significante: nos c.53 e 54 surge, entre o

trompete e a voz solista, um fragmento de bifonia ou breve diálogo heterofônico crivado de dissonâncias agudas¹⁹⁰, retratando a desolação de *Zeze* em relação à sorte nas palavras “*mas foi perdedêra, creia in mias voz*”. Mais complexo e instigante são os compassos seguintes (c.57 a 59) aonde Elomar acompanha a voz com flauta e cordas, produzindo uma passagem de caráter modal inserida em um contexto tonal (sol#m). As palavras de maldizer sobre a sorte “*apois a Sorte essa ramêra, madrasta cruel e algoiz...*” recebem um tratamento bastante dissonante: no c.57, uma sugestão de escala pentatônica se desfaz com a inclusão de notas estranhas à tonalidade de sol#m (c.58, si# e sol natural) criando uma passagem de difícil entendimento harmônico. Uma possível análise seria a mescla de sol#m com o tetracorde lídio por causa das notas si# e ré naturais (o si# funciona como dó natural, facilitando a visão do fragmento lídio dentro da trama). Toda esta passagem soa como uma frase suspensiva por causa da mescla tonal-modal. A resolução ocorre sobre Sol#M (DDr) e o canto introduz uma sexta dissonante preparando a harmonia seguinte, de caráter errante.

U4.4 - (c.61 a 68) recitativo dramático (quase arioso).

Chega meu siô di tanta ispancação

Assim ancê me alembra

Disculpa a cumparação

¹⁹⁰ A passagem é tocada por um trompete na região média e grave, que se propicia uma boa combinação sonora com o timbre de barítono. Por causa de sua rudeza intervalar (sequência de 2as menores), suspeitamos de algum engano na transposição ou transcrição mas, concluímos que se trata de uma pertinente escolha estética do compositor em busca de representar os malôgros da sorte, malgrado a estranheza e dificuldade de entonação da passagem.

Nesse recitativo acontece um momento de intensificação dramática, estabelecido em Fá#M (DDD). Elomar atinge a nota mais aguda para o solista - sol# - em um momento em que a vítima, mais uma vez, clama pelo término do espancamento. Os eixos harmônicos, em ascendência no ciclo de quintas - LáM, MiM, dó#m, sol#m, chegam a Fá#M¹⁹¹ (DDD, homônimo de fá#m - Tr) sempre evitando as cadências perfeitas (uma superfície tonal com fundamento modal). A conexão com a ária seguinte se faz com o salto da DDD (Fá#M – c.68) direto para a D (MiM). A ambiguidade tonal-modal se instala por causa da falta de cadências estabilizadoras, privilegiando o acorde de dó#m que surge com maior frequência até impor seu domínio harmônico ao final da “Cena de Espancamento na Paulista”.

U5 - (c.69 a 93)

U5.1 - (c.69 a 77)

Ua onça lijêra malvada e piquena

Qui hai no sertão lá na Vaje dos Mêra

Qui in certas miã quano a noite serena

Ataca a marrã e os burrêgo as pena

É a primeira ária-dança da “Cena”. Inicia-se em gênero de quadrilha (ritmo binário), semelhante à contradança e cadencia por meio de três compassos de recitativo *a capella* (c.76 a 78) se transformando em valsa rápida (ou minueto). O traço lídio surge

¹⁹¹ A tonalidade de Fá#M surge rapidamente e sugere a função de subdominante maior de dó#m, mas recrudescer à D novamente, MiM.

no c.74 (lá#) e juntamente com o gênero “quadrilha” (quadrilha caipira) dialogam com o tema pastoril da onça e dos bodes.

U5.2 - (c.78 a 93)

Pru sede de saingue e de judiação

Dispois a preversa bebê o qui pode

Vai ino sem pressa lambeno os bigode

E sem dá satisfação

A toda ua nação di bode caída vincida

Sem saingue sem vida sem nada no chão

A valsa rápida (ou minueto), após alguns compassos se mescla com padrões da quadrilha sobre valsa¹⁹², criando uma hemíola¹⁹³ sobre um literal “*passus duriusculus*”¹⁹⁴. Esse refinamento retórico em homenagem aos bodes mortos pela onça (c.82 a 85) é outro exemplo de procedimento especulativo, conforme explica RATNER (1980). Aqui Elomar mescla danças e estilos heterogêneos em função da expressão operística roçaliana. Na ária, o contexto dramático sugere uma cena menos movimentada nesse momento, com a diminuição no ritmo das pancadas, discursivamente coerente com o texto (um parênteses lírico para falar sobre a onça e os

¹⁹² Processo sofisticado, característico de produções do gênero secundário, utilizado também por Mozart com mesclas de marcha e contradança, ou marcha e minueto, entre outras danças (RATNER, 1980). Elomar mescla valsa e contradança (quadrilha), valsa e mazurca e também, valsa e minueto.

¹⁹³ Hemíola – ocorre quando sobre uma métrica ternária a acentuação dos pulsos é feita de dois em dois pulsos. Acentuando-se 1 2 3 . 1 2 3 ocorre um deslocamento métrico através da introdução de uma métrica binária, que por sua vez expande o ternário gerando um compasso em 3/2 em vez de dois compassos em 3/4.

¹⁹⁴ *Passus duriusculus* (latim, retórica): passos dolorosos. Referência à Paixão de Cristo, a *Via Crucis*, representada nas figuras da retórica barroca como uma escala cromática descendente representando as quedas que Cristo sofreu com a cruz e seu cambalear, aqui, referentes aos bodes sacrificados pela onça.

bodes) aonde as intervenções em gênero de recitativo (c.76 a 78 e c.84 a 88) entre as frases em estilo de dança produzem uma mescla de gêneros com boas sugestões cênico-teatrais.

U6 - (c.93 a 112)

“*Courante italiana*” - dó#m / MiM - seção instrumental.

Com semelhantes padrões melódicos e rítmicos, essa unidade formal é uma variação da U3 (c.19 a 33), em estilo antigo, semelhante à *courante italiana*. Elomar integra essa dança à ária anterior através da conexão harmônica com a tonalidade de dó#m. Após o início em dó#m, a dança segue em MiM alternando com dó#m, expandindo o fraseado (4x4x5x6), o que a torna um pouco maior do que a U3.

No contexto da ária imediatamente anterior (U5) essa dança tem função semelhante à discutida na U3. Também visa à continuidade discursivo-musical do tópico pastoril através da sugestão mimética da dança e dos característicos motivos melódico-rítmicos (anacruse, harpejo descendente e grupeto) que agora se relacionam ao tema da onça e dos bodes. A ambiguidade dialógica da dança alegre dentro do contexto trágico da “Cena” agora se articula também com a ária seguinte, na qual as pancadas retornam com o “Tema do Espancamento” na tonalidade de LáM. O potencial irônico/sarcástico percebido na U3, a primeira aparição da dança instrumental, agora é mais acentuado. No c.104 surge uma nova figura expressiva, uma quiáltera (5 contra 4) cromática e graciosa que pontua o clímax da frase reforçando o tom irônico e sarcástico. Essa figura, uma rápida escala cromática descendente, *quasi glissando*, que aqui tem sua primeira aparição no discurso musical da “Cena”, será retomada, resignificada, e

integrada através de uma variante ao “Tema do Espancamento”, transformando-se no “Motivo do Espancamento”.

O retorno à T na U7 através da D dá estabilidade e articula a forma com coerência. A ária seguinte é a mais extensa da “Parte 1”.

U7 - (c.113 a 185)

Ária-dança em duas partes em LÁM – mazurca, valsa e minueto.

U7.1 - (c.111 a 169)

Num vê qui meu corpo é franzino
 Eu num aguento tanto ispancamento
 Seu minimo essa dô nos peito
 Dói tanto e a cabeça tomem
 No intanto num intendo e nem intende ninguém
 Pru qui eu lhe peço siô tem piedade
 Pruque ficô tão prevesso os irirmão da cidade
 Verdade di vera chega di castigo
 Pois dessa manêra jamais num cunsigo
 Mia vida priciosa já corre pirigo
 E daqui a poco garanto qui ancê
 Num vai tê mais nada di mim pra batê

O “Tema do Espancamento”¹⁹⁵ em ritmo de mazurca¹⁹⁶ ou valsa rápida é apresentado no c.113. Esse tema é caracterizado pelos acentos *sfz* a cada compasso,

¹⁹⁵ Que retorna na “Parte 2” e na coda.

¹⁹⁶ Mazurca (ou mazurka) - consultar o “Glossário”, cap. 5.

representando as pancadas. O estilo de mazurca se deve aos baixos acentuados no primeiro tempo, representando as pancadas em diálogo com a voz solista que por sua vez, executa o padrão característico da mazurca. As pancadas no primeiro tempo, cujo acento é mais forte, descaracterizam o estilo da mazurca. No entanto, Elomar realiza um diálogo variado com a linha de acompanhamento, mesclando (por intermédio da articulação) o gênero da mazurca com a valsa, dando um tom lírico-seresteiro aos lamentos de *Zezin* em contraste com os eventuais acentos da mazurca, representando as pancadas do policial. A ária se articula com uma cadência à D, característica de Elomar, com harpejos rápidos e brilhantes, traços derivados do violão.

Um exemplo enfático da estruturação métrica e rítmica derivada do texto ocorre em relação ao fraseado nessa ária-dança. É desafiante encontrar apoios regulares nessa ária. Existe um cambalear da métrica perfeitamente adaptado à prosódia de alguém que já perde sua firmeza, traço do discurso que dialoga com o princípio da quadratura, aqui manipulado discursivamente por Elomar. Nos c.152 a 154, uma frase em estilo “época de ouro” (tocada em oitavas no fagote e trompete) traz nesse volteio valsado o clima de ironia entre a pancadaria e o sofrimento de *Zezin*. A ária-dança cadencia com um fraseado irregular, arrematada em floreios na flauta, semelhantes ao debulhar de harpejos característicos do violão, presentes nas típicas cadências elomarianas no “Cancioneiro”.

U7.2 - (c.170 a 185)

Cabeça mais dura qui boca de sino

Assunta um instante inda sô um minino

De corpo franzino qui sangra e qui dói

A ária desenvolve a segunda parte, bem mais curta, na região da D para terminar a frase final (c.180 a 185) com um desvio harmônico para mi m (D-, associando o tom menor ao sangue e à dor, ‘*qui sangra e qui dói*’), nova tonalidade ainda não ouvida na “Cena”. No c.184 um motivo em fusas, espécie de grupeto cromático é uma variante do “Motivo do Espancamento”. Essa passagem revela um dos triunfos discursivos e musicais da “Cena de Espancamento na Paulista”. A tonalidade de mi m, aqui associada ao sangue retorna na U.18.1 (“*mia mãe*”) e na U.18.2 (“*e eu, qui nunca mais vi ela*” - Hino Fúnebre – coda), no momento da morte de *Zezin*, estabelecendo uma marcante conexão discursiva entre o plano sintático e o plano semântico. Mi M se associa na “Cena” ao espancador e tem uma relação discursiva direta com LáM, o espancamento, e mi m, o sangue, uma relação discursiva direta com dó#m, a morte ou transcendência.

Elomar guarda as relações tonais com perfeito sentido dramático e estrutural o que faz com que sua música adquira uma potência expressiva bastante convincente.

U8 - (c.185 a 209)

U8.1 - (c.185 a 196) - recitativo acompanhado

Sô um nordestino

Mia mãe é um hino

Meu pai um herói

O recitativo se inicia em MiM, imediatamente após o término da ária em mi m, produzindo uma falsa relação cromática, procedimento reiterado na “Cena de

Espancamento na Paulista” e em outras obras de Elomar. O texto da “Parte 1” da “Cena” é finalizado com a referência valorosa aos pais. A estrutura fraseológica é bastante irregular, ocorrendo várias mudanças de compasso em poucas frases (c.183 a 193) demonstrando a supremacia da prosódia roçaliana que sobrepõe sua encansão métrica irregular aos padrões “sugeridos” nas fórmulas de compasso.

U8.2 - (c.196 a 209)

A conexão entre a “Parte 1” e a “Parte 2” se faz por intermédio de uma cadência instrumental em Sol#M / sol#m (alternância M / m) sobre um baixo cromático, que subitamente resolve em MiM, realizando uma ponte para a “reexposição” do recitativo inicial e início da “Parte 2” da “Cena”. O “titubear” harmônico nessa sequência de transição sugere conexões dramático-psicológicas que dão credibilidade discursiva à mudança de humor de *Zeze*, que após esse momento passa a acusar seu espancador. A singularidade harmônica da oposição entre Sol#M X sol#m nessa transição se une à leitura psicológica de *Zeze* e gira em torno da influência estrutural do acorde de dó#m. O acorde de MiM, que vence esse conflito momentâneo reestabelece no discurso a superioridade pela força, no caso, a força do espancador em conjunção com a força da dominante MiM.

6.3.2 Análise – Parte 2

A “Parte 2” da “Cena de Espancamento na Paulista” se inicia com a U9, no c.210, com a exposição do mesmo material melódico e harmônico apresentado do c.1 ao c.5, porém com texto diferente. Essa pontuação formal, isto é, a repetição do mesmo material musical demarca a modificação da ação dramática, com a mudança no estilo do discurso de *Zezin*. Nesse momento, ele passa a ser acusador, tendo consciência da violência desmedida que sofre. Segundo GUERREIRO (2007):

“O personagem *Zezin* através de imagens líricas, traz a tona práticas de violência cometidas em nome de leis arbitrárias, a exemplo da metáfora da rosas esmagadas, representando os bicos dos seios das mulheres queimados em torturas realizadas durante a ditadura militar”. (op.cit., p.258).

U9 - c.210 a 215 - recitativo acompanhado – LáM – MiM (TD)

Teu nome é violência intendo já sei

Pois tua veança vem dos tempo do rei

A referência ao início, ao momento da surpresa do flagrante e das pancadas, expressa pela dominante e o micro-diálogo com o ambiente lídio sobre acordes em trêmolo, demarca a maior articulação formal da “Cena” e a conseqüente mudança no sentido do discurso. A morte iminente dá coragem a *Zezin* que modifica seu discurso, passando a acusador.

U10**U10.1** - c.216 a 220 - arioso, parte 1 – dó#m / SiM

Vistido com o manto de noiva da lei

Tu mata o Santo a mando do rei

Tu faiz a vingança em nome da lei

Tu mata criança a mando do rei

Essa passagem reexpõe a U2.1, um arioso que se inicia com um pequeno fragmento polifônico (como na U2.1, c.8)¹⁹⁷, e segue em recitativo acompanhado, forçando o canto em graus conjuntos através da rudeza dos golpes em *staccatto* nos baixos, representando as constantes pancadas. As “pancadas”, representadas pelos baixos em *sfz* incidem sobre o cantábile confrontando-se com o caráter do arioso. A harmonia nesta frase se dirige a dó#m (Dr-), alternando com LáM, terminando por resolver em SiM (c.220 - DD), resolvendo a tensão criada com a alteração lídia (lá#) no c.210.

U10.2 - c.220 a 229 - arioso, parte 2 – dó#m (eólio) X MiM

Da virge formosa di fulô no sei

Tu ismaga as rosa co`os ferro da lei

De açoite e chibata em nome da lei

Agora mim mata já lhe perduei

A frase segue com diferente elaboração, rompendo a reexposição de elementos musicais. Segue-se um período em quadratura, em estilo de quadrilha ou contradança,

¹⁹⁷ Sobre a polifonia no estilo de Elomar, ver nota 187, p.131.

que cadencia em MiM após uma passagem modal e instável. A nota si natural, no contexto de dó#m, cria um ambiente modal (eólio transposto), porém resolve na tonalidade de MiM. Essa passagem expressa a última reação de *Zezin*, um canto firme de acusação ao algoz, cuja expressão abarca o Rei e a Lei, imagens dos governos e da injustiça social.

U11 - c.230 a 242 - recitativo acompanhado (quase arioso) – harmonia instável – ciclo de 5as descendentes.

É ua regra de oro

Esse é meu tisôro

Qui derna di minino nos peito guardei

Feito um trancilim

Do oro mais fino de prata

Um minino um fio nasci

Esse recitativo é composto de cinco pequenas frases harmonicamente instáveis. A primeira frase, finalizada sobre a palavra “oro”¹⁹⁸, apóia-se em um acorde de MiM na região grave (a nota sol# nas violas) e simultaneamente em um harpejo descendente de mi m no oboé (com a nota sol natural, criando um choque modal). O que sugere um erro em primeiro momento¹⁹⁹ se justifica com o direcionamento dado à harmonia, que segue para sol m e ré m, as tonalidades mais distantes no ciclo de quintas descendentes em

¹⁹⁸ “Oro”: ouro.

¹⁹⁹ Esse traço não foi conferido com o compositor. A passagem funciona de diversas maneiras: com MiM funciona da maneira mais simples e com mi m, cria uma falsa relação com a melodia, preparando a sequência harmônica com a nota sol natural. Com a mescla M/m, ocorre um efeito anti-tonal, dramático e convergente com o discurso e com os sentidos atribuídos aos enunciados, sendo essa nossa escolha por parecer mais próxima ao estilo elomariano.

toda a “Cena”. O efeito M / m pode ser uma tentativa de expressar a palavra “oro”, pois esse choque produz um estranho “brilho” harmônico. Efeitos harmônicos de natureza semelhante, caracterizados por oposições marcantes são utilizados frequentemente por Elomar. Observamos nos procedimentos melódicos e harmônicos da “Cena de Espancamento na Paulista”, enunciados que alternam contextos harmônicos opostos (M/m, modal/tonal, diatônico/cromático) e representam contextos semânticos convergentes com a expressão do texto no libreto. A simultaneidade das oposições entre modo maior e menor surge nesse momento como um recurso de linguagem musical conectando enunciados caracterizados por dissonâncias inusuais e ambientes de desagregação harmônica relacionados com o conteúdo dramático e trágico da “Cena”. A unidade U11 e suas frases fragmentadas com harmonia instável percorre caminhos descendentes no ciclo de quintas e a simples descrição de seus passos harmônicos é razoavelmente complexa²⁰⁰.

U12 - c.242 a 254 - cadência – espanholismo – sol#m (D-)

A partir dessa unidade, a harmonia será considerada em relação à nova tônica - dó#m (T-). O sol#m (D-) assume a posição harmônico-estrutural que anteriormente era exercida pela tonalidade MiM, que será agora a Tr, posição harmônica anterior da tonalidade de fá#m, agora, subdominante, S. As elaboradas e extensas cadências elomarianas são fórmulas cadenciais repetidas diversas vezes, com caráter dissonante e

²⁰⁰ A sequência se inicia com a oposição entre mi m X MiM, segue uma Di (FáM7) da tonalidade mediana (SibM) relativa da subdominante menor (sol m), em seguida uma cadência à subdominante menor (ré m), que funciona como subdominante para a cadência sobre o homônimo ou tônica menor (lám), segue uma Di (SolM), uma micro-cadência na D (MiM) que serve como preparação para a cadência final do trecho na Dr- (dó#m) mas que utiliza a resolução de engano no VI grau (LáM – T, aqui já bem enfraquecida, de fato, essa é última aparição da tonalidade inicial, LáM como T, sua reaparição nos c.324 a 332 ocorre com a função de Sr de dó#m, T-).

cromático. Já observamos serem traços de gêneros próximos ao espanholismo²⁰¹ e nesse contexto enfatizam o intenso caráter trágico da “Cena”. Os traços de espanholismo encontrados em Elomar são originados (em parte) no estilo flamenco espanhol²⁰². Esse tipo de estrutura cadencial é semelhante a terminações típicas de sonatas para cravo de Domenico Scarlatti e Padre Antônio Soler, com inúmeras repetições, que também nos parecem conectadas ao estilo flamenco de tocar guitarra. As principais características dessas cadências são: cromatismos ocasionais, ritmo harmônico bastante rápido e repetição de pequenos “blocos harmônicos” ou pequenas frases em um processo de acumulação de energia, produzindo resoluções cadenciais impactantes e com grande efeito dramático.

U13

U13.1 - c.255 a 273 – ária, parte 1- valsa / mazurca – sol#m (D-)

Num guenta mais nada meu corpo lascado
 De tanta pancada de tanto apanhá
 Num resta u isperança nem qui fugidia
 No fim do meu dia ne' um sonho a imbalá
 Nem ua porta ô ua promessa
 Ua vereda cumprida um fanal ua tocha
 A luz dua istrela ua cancela ua saída
 Um refúgio, ua rocha, um fiapo de vida
 Já num sô mais nada nem to mais aqui

²⁰¹ Espanholismo – vide “Glossário”, cap.5.

²⁰² Estilo Flamenco – vide “Glossário”, cap.5.

Essa ária-dança é uma canção de desesperança em estilo de valsa e expressa o tópico “época de ouro” (PIEIDADE, 2011) com seus típicos floreios cromáticos e saltos expressivos. No c.257 e depois no c.263, ressurge a figura já anunciada (a rápida escala descendente, vide c.104) retornando com o “Motivo do Espancamento”, sendo transformada no c.265 em uma série de “grupetos”. Esse motivo, representando as pancadas constantes, dialoga com *Zezin* e seu lamento, expresso sobre padrões transformados da valsa, agora semelhantes a padrões de mazurca por causa do acréscimo de acentos. A frase é toda realizada pela flauta. Após o “Motivo do Espancamento”, a flauta desenvolve um fragmento melódico entre o c.266 e 268 demonstrando mais um exemplo da habilidade dialógica do estilo elomariano: no c.263, a flauta toca o “Motivo do Espancamento” em escalas e logo após em grupetos, incorporando os mesmos acentos (que se tornam, ironicamente, floreios brutais com a mescla de grupetos e acentos). Do c.266 a 268, a flauta realiza um saltitante contracanto em uma frase de caráter galante que eleva ainda mais o nível de ironia no discurso, com subtextos e diálogos complexos entre o poder e o oprimido, revelando um texto intensamente polifônico no sentido bakhtiniano.

U13.2 – c.274 a 290 – ária-dança, parte 2 – valsa – sol#m (D-)

Num vejo mais nada nessa iscuridão de saingue

Qui lava o meu coração

Nessa madrugada num tô mais aqui

Meu Anjo mim leva si - guro nas mão

Meu Anjo mim leva prus meus Ariri

A melódica elomariana, intimamente conectada à expressão natural das palavras tem nessa unidade formal da “Cena de Espancamento na Paulista” um exemplo marcante de traço da tónica caipira, conectando os modos da fala prosaica a um estilo melódico inusitado. Essa seção, U13.2, é uma continuação da ária anterior com o retorno da valsa e o tónico “época de ouro”, agora extremado com progressões em intervalos melódicos de 7^a, 8^a e 9^a criando um clima “quase-expressionista”²⁰³. Nos c.279 a 283, no clímax da frase, *Zezin* diz (canta) a palavra - “*siguro*” (“seguro”, do verbo “segurar”), que, nessa frase, é dividida pela respiração de maneira gramaticalmente “incorreta”, mas conseqüente como enunciado musical e cênico-teatral. *Zezin* assim canta: “*meu anjo mim leva, si’_guro nas mão*”. A sílaba “*si*” recai sobre a nota mais aguda da melodia - sol #, entoada sobre uma nota longa (uma “fermata” escrita). Após a “fermata” existe uma surpreendente pausa no meio da palavra! (vide partitura anexa). Para o cantor, é uma passagem desajeitada e desconfortável. Soa, com efeito, como um pedido histórico de socorro, um quase-grito obtido pela emissão da nota aguda sobre a sílaba “*si-*”, seguida de um corte (um soluço!) seccionando a palavra que pede exatamente o oposto, ou seja, que o anjo “segure” a mão de *Zezin*. O efeito dramático, incorporando o “erro” e o “exagero” com o registro extremo é intenso, coroando o clima quase-impressionista da passagem com um autêntico “grito de morte” operístico de estilo elomariano.

Nos c.287 a 290, a linha solista realiza um ornamento bizarro sobre a vogal “*i*” - um trêmolo em terças - recurso musical com o qual Elomar representa a agonia (“o estrebuchar”) de *Zezin*. Essa cadência expressa a ambiguidade entre sol#m (D-) e MiM

²⁰³ Retornamos volta e meia com a idéia de que Elomar possa ter ouvido e assimilado alguma coisa da música contemporânea (naquela época) em sua passagem pela Universidade Livre da Bahia, com Widmer e Koellreutter.

(Tr), apoiando o ornamento vocal em terças menores, sustentado por um pedal em sol# e acordes de sol#m e MiM sugeridos na movimentação polifônica do acompanhamento.

U14

U14.1 - c.291 a 303 – ária-dança, parte 1 – minueto / variante da valsa anterior – MiM (Tr) e intervenções do Modo Mixolídio.

Vejo todas coisa nua prucissão

Nua istrada qui aperta o meu coração

Qui é prisionêro de tudo qui foi

Oh cancela aberta num ranja me dói

Nessa seção, em MiM, a flauta continua seu diálogo com o solista, realizando uma importante linha secundária, enfatizando, no discurso, as memórias acessadas por *Zezin* em seu delírio *ante-mortem*. O minueto, aqui caracterizado pela leveza e pelos padrões melódicos, giros e volteios em harpejos (tópico “época de ouro”), faz reminiscências à infância de *Zezin* e às lembranças relatadas no texto. Um caráter de epifania ingênua pode ser detectado nessa passagem, caracterizando o tom de despedida da vida expresso por *Zezin*. A harmonia em MiM (Tr) sofre intervenções do modo mixolídio (c.298 e 299) criando uma intensa tensão modal X tonal nessa passagem. A linha melódica (c.296 a 302) está no modo éolio, acompanhada por uma harmonia de caráter modal, mas, no c.301, a súbita cromatização (nota ré#) precipita a resolução em MiM. O contexto tonal retorna significativamente sobre a palavra “*dói*”.

U14.2 - c.304 a 310 – ária-dança, parte 2 – minueto – MiM (Tr) e tetracorde lídio

De tudo qui alembra de tudo qui foi

O lá o juazêro qui tem prisionêro

Drumino na sombra o carro de boi

Frase conclusiva dessa ária-minueto, em MiM. A passagem repete a estrutura harmônica (Tr / T-), e conclui em sol#m (D-) a seção iniciada em MiM (Tr). Uma rápida escala ascendente é seguida de um harpejo diminuto, trazendo vozes sombrias na conexão com a próxima unidade. Nessa unidade, a tonalidade de MiM e o tetracorde lídio (lá#) reestabelecem a relação tonal e modal (lídio) no contexto da lembrança do passado, expressa no texto com a frase “*de tudo qui alembra, de tudo qui foi*” (c.304 e 305). A resolução em sol#m (D-) faz conexão com a cadência elomariana na próxima unidade.

U15 - c.311 a 323 - cadência elomariana – espanholismo – sol#m (D-)

Unidade formal idêntica à cadência U12. A cadência elomariana consiste de fórmulas cadenciais reiteradas, com caráter dissonante e cromático e apresenta traços estilísticos que revelam proximidade a gêneros do “espanholismo”, principalmente o estilo flamenco. O efeito tensionador realizado por essa cadência realiza notável conexão com o surgimento do “Tema do Espancamento” e o “Motivo do Espancamento” na U16.

U16

U16.1 - c.324 a 345 – ária-dança – “Tema do Espancamento” e “Motivo do Espancamento” – valsa / mazurca – LáM (Sr) – sol#m / dó#m (D-/T-)

Lagoa sangrada dos meus Ariri

Nessa madrugada já num tomais aqui

Tô mais Dejanira na lua minguada

Brincando nas crôa de arêa do ri

Já num sô mais nada nem lá nem aqui

O “Tema do Espancamento”, caracterizado pelo acento reforçado no primeiro tempo surge agora associado ao “Motivo do Espancamento”, caracterizado pela rápida escala, agora ascendente, junto ao acento²⁰⁴. Zezin canta “*Nessa madrugada já num tomais aqui*”, nessa passagem que antes era na T, em LáM, mas agora está na Sr, LáM.

A vida de *Zezin*, representada pela tonalidade de LáM confirma nossa interpretação nessa passagem, pois a harmonia anterior não está mais presente, sua força harmônica se transformou, processo desenvolvido em elaborado diálogo com as palavras “*já num tomais aqui*”.

A frase que segue flutua sobre um baixo cromático²⁰⁵ sobre as palavras “*Tô mais Dejanira na lua minguada, brincando nas crôa de arêa do ri*”. A melódica nessa frase, em estilo *recto tono*, atinge uma meia cadência (Sol#M, D) na tonalidade de dó#m, sobre as palavras “*Já num sô mais nada nem lá nem aqui*”, com o canto *a capella* cadenciando sobre a nota sol# (D de dó#m). A correlação direta com texto e contexto,

²⁰⁴ No c.331, a escala cromática descendente retorna outra vez.

²⁰⁵ Vide relação dessa passagem cromática na explicação da U19.2.

literário e musical por vezes é óbvia como nessa passagem. No entanto, as variadas cadências de Elomar são sempre elegantes e surpreendentes.

U16.2 - 346 a 357 – cadência instrumental – sol#m / Sol#M - MiM

Semelhante à U8.2, que conecta a “Parte 1” e a “Parte 2” da “Cena”. Essa segunda aparição surge com variantes. É uma cadência instrumental em sol#m (D-, com uma única passagem em Sol#M, D) que subitamente resvala para MiM (Tr), realizando uma ponte para a “coda” ou conclusão da “Cena”. O tom é trágico e lamentoso.

U17

U17.1 - c.359 a 370 – ária-dança, parte 1 – valsa / minueto – dó#m (T-)

Numa trupelada as coisa me vem
São coisas sagrada derradêro bem

A “trupelada” (atropelada, confusão) é representada pela série de colcheias em oitavas (c.366 a 369 e c.380 a 383) formando um motivo que se repete quatro vezes em progressões ascendentes, acumulando energia para a liberação final do espírito de *Zezin*.

U17.2 - c.371 – 391 – ária-dança, parte 2 – valsa / minueto – dó#m (T-)

Já vejo a casinha o chiquêro a criação
Fulô na lapia de vovô Damião
A serra os oi d’água a vazante da Junça

O gado pastano o graúdo a miunça
 Ò morte mim dispensa
 Meu pai no terrêro maguada lembrança

Uma delicada valsa em estilo “caixinha de música”, com “sininhos” a bimbalar nos ornamentos (tocados pela flauta na orquestração), evocando traços da infância, passado, leveza e transcendência, contudo, sua expressão se mescla ao ambiente trágico já caracterizado. O espírito de *Zeze*, em delírio, se solta do corpo e flutua sobre sua terra de infância, em um tempo onírico. Sentimentos profundos, saudade de pessoas, imagens de paisagens, mágoas e temores retornam com a “trupelada” que se repete com os motivos em colcheias ascendentes oitavadas com a melodia do solista.

U18

U18.1 - c.392 a 411 – recitativo e arioso, lá m (Sr-) – mi m (Tr-) / MiM (Tr)

E no canto daquela sala na janela
 Do canto da sala calada e donzela
 Mia mãe tão moça e tão bela

Recitativo dramático, com traços do “*stilo a la francesa*”, culminando em um clímax dramático na Tr- (mi m, tonalidade do sangue) sobre as palavras “*mia Mãe, tão moça e tão bela*”. Aqui Elomar mescla modalismo e tonalismo, com o II grau rebaixado²⁰⁶ (c.408) e uma cadência plagal sobre lá-mi, com o modo indefinido. No c.394, o motivo em estilo “caixinha de música” ou “sininho” se mescla com figurações próximas ao “*stilo a la francesa*”.

²⁰⁶ Acorde de sexta napolitana, em estado fundamental.

U18.2 - c.412 a 444 – hino fúnebre - arioso, parte 2 – mi m (Tr-) - coda

E eu qui nunca mais vi ela

Morrê feito um cadelo assim

Ó Deus meu grande Helohim

Recebe a alma qui deste a mim.

A harmonia tensa, com pedais, cromatismo e dissonâncias, associados ao contexto próximo à morte de *Zezin*, continua nas próximas quatro frases. Nelas encontramos o “*passus duriusculus*” (c.412 a 416) e seqüências de acordes paralelos em quartas com muitos choques dissonantes (2as e 7as) com a linha do baixo. Sobre esse acompanhamento tumultuado e dissonante, o harpejo de mi m se repete obsessivamente (Tr-), traços que se mesclam ao estilo hino, aqui, um “hino fúnebre”. Essa passagem tem a função estrutural de coda, com as reiteraões em harpejo do acorde de mi m, representando o “sangue” jorrando do corpo de *Zezin*²⁰⁷ e o sentido trágico do “*passus duriusculus*” associado ao intenso cromatismo dissonante. Esses traços podem ser encontrados em muitas obras do repertório sinfônico europeu, como a coda do primeiro movimento da 9ª Sinfonia de Beethoven, a coda final da 5ª Sinfonia de Bruckner²⁰⁸ e muitos outros exemplos. Elomar utiliza esses tópicos de maneira harmoniosa e expressiva, conectando diversos enunciados em função de um discurso terminal em diálogo com o processo da morte do personagem. As últimas palavras de *Zezin* - “*recebe a alma que deste a mim*”-, são enunciadas na tonalidade de mi m (Tr-), confirmando o sentido e significado discursivo com a morte do personagem, no momento em que o solista entoa um longo pedal sobre a nota mi, representando seu último fio de sangue.

²⁰⁷ Vide U.8.2, c.180 a 184.

²⁰⁸ Não afirmamos semelhança estilística entre Elomar e esses compositores, porém os traços citados – cromatismo, *passus duriusculus* e reiteração de figuras e/ou pedais – podem ser confirmados em passagens com função estrutural semelhante em obras desses compositores.

U.19

U19.1 - c.445 a 454 – Tema do Espancamento. MiM (Tr, ironia, grotesco) – reminiscência / intervenção na coda.

Um toque de ironia e de cunho grotesco é representado pelo súbito irrompimento do sol# retornando com o “Tema do Espancamento” e o “Motivo do Espancamento”, encobrendo o último fiapo de voz (e de sangue) de *Zezin*, retornando subitamente à tonalidade de Mi M. A agressividade da imagem do corpo morto e sangrado sendo ainda espancado dialoga com a falsa relação cromática sol natural X sol#, definindo o embate entre mi m e MiM, cuja função anterior de dominante se modificou desde o momento em que a vida começou a se esvaír de *Zezin*, modificando-se para Tr. Elomar utiliza a tonalidade com sentido discursivo aliado a uma perfeita lógica estrutural no manejo da harmonia. O “Tema do Espancamento” no contexto da coda surge como um distúrbio estrutural que irrompe próximo à terminação da coda²⁰⁹. Nos c.453 e 454 o “Motivo do Espancamento” descendente surge pela última vez, agora unido ao motivo “sininho”, em mais um toque de humor grotesco.

U19.2 - c. 455 - 475 – coda instrumental e cadência final (dó#m, T-). Linha cromática ascendente (“*volus duriusculus*”).

²⁰⁹ Em Mozart e Beethoven encontramos estrutura similar no desenvolvimento secundário ou terminal, que vem geralmente na seção de coda, interrompendo a *catabasis*, isto é, a queda na tônica, que com isso fica enfatizada por causa da prolongação cadencial na terminação da coda. Elomar inicia a coda e a interrompe, não com uma seção de desenvolvimento, mas com um enunciado cênico e dramático, cuja realização musical se faz através do retorno (reminiscência) do “Tema do Espancamento”, agora resignificado sintática e semânticamente. A conclusão da coda se realiza em *anabasis*, ou seja, ascendentemente, representando a elevação do espírito de *Zezin*, onde Elomar, acreditamos, parafraseia a elevação de Cristo explicada nas passagens do Novo Testamento referentes à “Ressureição” e “Ascensão”.

Após o “tema do espancamento” e o “motivo do espancamento”, o fraseado conduz à cadência final em dó#m. A linha melódica ascendente e a textura nos permitem associar o discurso a noções de transcendência, morte e transfiguração, transformando *Zeze* em uma espécie de mártir. A linha cromática ascendente que leva à dominante de dó#m (sol# / ré# - suprimida a terça) dialoga com o sentido do “*passus duriusculus*”. Consideramos que esse traço tem alguma conexão com essa figura retórica, criando uma figura derivada, aqui batizada de “*volus duriusculus*” sublinhando o momento da transcendência e morte do personagem *Zeze*²¹⁰.

Segundo GUERREIRO (2007):

“A importância da linguagem verbal neste texto de Elomar também deve ser ressaltada, pois evidencia domínio do autor tanto da linguagem literária quanto da musical, pelas quais transita com facilidade, aproximando poesia, música, canto, letra e voz. Apesar do tom de protesto do texto literário, a música de “Cena de Espancamento na Paulista” apresenta tom bucólico e pastoril. O operista, através deste manifesto do sertão, constrói uma poética do enraizamento, isto é, o canto trágico sobre a condição humana, o tema da errância e o desejo de sentido e essencialidade. Partindo do sertão histórico e geográfico, extrapola-o pela alegoria da morada sagrada da infância, apontando para o caminho da origem. E o faz numa linguagem que revela paradoxos: claridade e abismo, coerência e contradição, paz e guerra”. (p.261).

Os recursos expressivos utilizados por Elomar na “Cena de Espancamento na Paulista” produzem um diálogo dramático e denso que surge entre os tópicos bucólicos e pastoris, ligados à esfera de sentido do personagem *Zeze*, circundados pelo ambiente modal e seus processos típicos, e os tópicos urbanos, participantes da esfera de sentido do personagem espancador com suas figuras de poder, violência e ironia, circundados pelo ambiente tonal e seus processos característicos.

²¹⁰ A mesma figura ocorre na U16.1, relacionada à despedida da vida, à lua, e à areia do rio.

A análise do discurso elomariano na “Cena de Espancamento na Paulista” se esforçou em revelar como o compositor maneja os tópicos conectados a gêneros discursivos específicos e os utiliza na estruturação de suas obras. O diálogo entre os conceitos da linguística e da teoria literária segundo Bakhtin e da musicologia segundo Ratner foi nosso principal instrumento em busca de desenvolver uma musicologia discursiva, que contemple o potencial comunicativo dos parâmetros, tornando-os vozes atuantes em um discurso significante, um discurso do ser humano para o ser humano.

7 Conclusão

Elomar é artista responsável com seu povo e suas origens mantendo conexão telúrica e vital com o sertão, sua gente e suas histórias. Os gêneros presentes em sua música (sertanezes, europeus, africanos, indígenas religiosos, populares e eruditos) caracterizam sua obra como uma espécie de síntese dos gêneros presentes na formação da música brasileira e no delineamento do “estilo brasileiro”, da qual sua música oferece um recorte em profundidade e perspectiva, trazendo à contemporaneidade formas e estilos arcaicos, em um estilo complexo, criado através de inúmeras hibridizações.

Percorrendo os diversos estilos brasileiros em busca dos gêneros formadores da estética elomariana nos deparamos com um extenso rol de traços que podem ser conectados a seu estilo. Em relação à existência de tópicos indígenas, compreendemos que sua contribuição na obra de Elomar é pertinente, em especial no sentido da influência linguística, herança de línguas indígenas e do *Nheengatu* (SOBOLL, 2007 e VILELA, 2011), que em contato com o português de Portugal participaram nos processos de transformação linguística que originaram os dialetos surgidos no Brasil. Sabemos que a música original dos índios colonizados foi praticamente eliminada pela atuação dos jesuítas, mas as línguas Tupi, Guarani e a língua artificial *Nheengatu* trouxeram palavras que se integraram à língua portuguesa brasileira, veiculando vozes subterrâneas de gêneros ligados aos povos indígenas. Mesmo que a contribuição especificamente musical dos indígenas brasileiros seja de difícil verificação, não podemos afirmar que seja nula sua participação na composição do conceito de “estilo brasileiro” se considerarmos as contribuições linguísticas. Conexões diretas com a temática indígena são encontradas no “Cancioneiro de Elomar”, como a canção “Canto

de Guerreiro Mongoió”²¹¹, que traz vocábulos indígenas e melódica pentatônica mas, é na composição dialetal como um todo que o tópico indígena atua efetivamente no discurso elomariano.

O estilo de Elomar tem conexões com o binômio modinha-lundu, considerados os primeiros gêneros musicais desenvolvidos no território brasileiro. Podemos conceber semelhanças musicais e temáticas entre a constituição do estilo elomariano e o processo ocorrido na origem da modinha e do lundu relacionadas ao uso do dialeto local, no caso de Elomar, e ao uso da língua local, no caso da modinha e do lundu, ambos associados ao uso de formas européias. A modinha e o lundu são os primeiros gêneros que se valem de textos em português brasileiro²¹², incorporando gêneros discursivos da jovem colônia. No entanto, as peças eram estruturadas em formas de origem européia marcadas pela tonalidade e fraseologia características do período clássico. Elomar elabora suas obras através de um processo semelhante em certos aspectos. Em suas obras o dialeto roçaliano é diferenciado do português brasileiro oficial, assim como a modinha e o lundu que se expressavam em português colonial se diferenciando do português falado em Portugal através de vocábulos absorvidos de línguas africanas e do *Nheengatu*. A fraseologia elomariana não se adapta a padrões clássicos pois deriva da rítmica e da prosódia dos dialetos, mas os adota quando o contexto exige. Prefere as formas de recitativo e, quando ocorrem contextos de métrica pulsante, o critério fraseológico nunca é musical, mas sim linguístico. Elomar utiliza fraseados irregulares mesmo em passagens unicamente instrumentais, como a *courante* italiana na “Cena de Espancamento na Paulista” (c.19 a 31 e c.93 a 112), demonstrando a transferência de processos estruturais linguísticos aos processos fraseológico-musicais. Mesmo quando a

²¹¹ CUNHA, João Paulo. Elomar: Cancioneiro. Canto de Guerreiro Mongoió (cantiga de escárnio), caderno 7, p.43. Duo Editorial. Belo Horizonte, 2008.

²¹² Sendo seu precursor Gregório de Matos.

rítmica e a métrica não se derivam diretamente do texto, Elomar lança mão do princípio da quadratura como base de sua estruturação rítmica, em uma leitura enriquecida pela mescla de processos rítmicos associados à prosódia dialetal, criando irregularidades métricas associadas a cromatismos, dissonâncias ou outras figuras musicais, gerando contextos dinâmicos e expressivos característicos de seu estilo²¹³.

Ainda em conexão com a modinha e o lundu, outro importante processo ocorrido na música brasileira também se reflete no estilo elomariano. No Brasil imperial, o aporte massivo de danças européias teve importante papel na formação da musicalidade brasileira. Valsas, marchas, polcas, *schottisches* e quadrilhas de origem européia, mas também tangos e habaneras originadas de Cuba, Haiti e México se tornaram populares no Brasil e promoveram hibridizações e transformações ocorridas entre essas danças e os gêneros da modinha e do lundu, gerando o maxixe, o choro, o samba, o frevo e a canção seresteira nos primórdios do século XX²¹⁴. Encontramos traços evidentes da valsa, do minueto, da marcha, da quadrilha (contradança), da mazurca e da *courante* na “Cena de Espancamento na Paulista”. Todas essas danças, exceto o minueto e a *courante*²¹⁵, pertencem ao rol de danças européias importadas e hibridizadas à modinha e ao lundu. Modinhas e lundus, eram elaborados em formas e estilos da música européia praticados em Portugal e Espanha²¹⁶, trazidos ao Brasil em “modas” portuguesas ou canções espanholas. Em solo brasileiro, a rítmica européia e sua fraseologia simétrica abraçam procedimentos rítmicos sedutores e corporalizantes vindos do continente

²¹³ Como observado, Elomar frequentemente associa à quebra de quadraturas cromatismos ou figuras expressivas (vide c.104 da “Cena de Espancamento na Paulista”), no qual o motivo descendente (Motivo do espancamento) surge no compasso anterior à extensão fraseológica, preparando-o e interagindo dinamicamente na constituição da frase.

²¹⁴ (LIMA, 2010; KIEFER, 1983 e BASTOS, 2006).

²¹⁵ A *courante* e o minueto são danças européias mas não fazem parte das danças importadas da Europa que chegaram ao Brasil no período imperial, são danças mais antigas, do período barroco.

²¹⁶ “[...] os gêneros que servem de exemplos musicais nos métodos portugueses do último quartel do séc. XVIII são o minueto, a contradança, a modinha (Paixão Ribeiro), a marcha, a fantasia, a fanfarra, a gavota (Silva Leite), dentro de um estilo preponderantemente clássico”. (LIMA, 2010, p.178).

africano²¹⁷ ocorrendo uma natural associação com temáticas tropicais e lascivas, especialmente nos lundus de texto erotizado. A modinha, gênero mais delicado, desenvolveu uma temática de amor romântico e idílico com tendência ao eufemismo mas quando trazia textos de tendência erótica, era geralmente confundida com o lundu.

A cantoria nordestina povoou a infância de Elomar com os músicos perambulantes, menestréis de desafios, repentis, tiranas, côcos, parcelas e loas: foram Zé Crau, Zé Guelê, Zé Tocador e outros. Com eles Elomar bebeu na fonte as formas, gêneros, estilos de tocar, de improvisar, as histórias e a cultura secular de seu povo e de sua região. O estilo de Elomar é impregnado do “estilo nordestino” da cantoria, de seus ponteados, fraseios e de sua temática, conhecimento absorvido em sua infância passada na fazenda, aprendendo a falar o dialeto junto com a música, de onde vem a capacidade de convencimento de seu discurso, íntimo e sincero, realmente conectado com sua origem social e humana. Poucos traços da cultura nordestina escapam de sua narrativa, exceto aqui e ali, algo que popularmente é atraente, como Lampião e suas histórias, que até o momento não encontraram em Elomar nenhuma referência. A música sertaneza revela, além das conexões com a modinha e o lundu coloniais, uma forte ligação com gêneros europeus ibérico-andaluzes, nas formas e na temática. Formas musicais de origem européia²¹⁸ (ibérica) foram incorporadas à cantoria nordestina no período colonial e são parte importante da tópica elomariana. Os gêneros ibérico-andaluzes revelam traços marcantes em seu modalismo (cromatismo, ornamentação e cadências idiomáticas), além de formas de cantoria²¹⁹ (*zajal*²²⁰, estilo oriental de desafios e

²¹⁷ Procedimentos tais como: síncofes, defasagens métricas e quebras fraseológicas.

²¹⁸ Em geral, formas cuja elaboração é derivada da estrutura do texto poético.

²¹⁹ “A Cantoria Nordestina é, por si, a hibridação do conjunto de influências das tradições greco-latinas provenientes de Portugal, acrescido, ainda, segundo hipótese de Elba Ramalho, de contribuições árabes ou semitas.” (BASTOS, 2006, p.27).

²²⁰ “[...] há a prática do *zajal*, um desafio poético em recitativo semelhante à cantoria nordestina, hoje popular no Líbano, que também tem origem ibérica”. (TINÉ, 2008, p.46).

recitativos), maneiras de tocar (rasgueado, ponteados), tipos de instrumentos, rítmica e por fim, a temática (épicas, romanceiros e autos). São surpreendentes as conexões entre a formação da música brasileira e a música sertaneza²²¹. Traços da cultura árabe e mourisca incidiram na península ibérica e chegaram ao Brasil com a colonização portuguesa, através de sua música urbana, rural²²² e algo da erudita. Em Elomar, encontramos nas cantigas de amigo, tiranas e peças do gênero, exemplos dessas formas estróficas derivadas do texto, geralmente com introdução, cujo material melódico se repete no canto ou é utilizado no refrão. Herdeiros desses gêneros são as modas de viola caipira, os galopes, os desafios, as tiranas e outras formas do sertão e do meio rural que se desenvolveram distantes de grandes centros urbanos, gerando formas e estilos que veiculam traços arcaicos e trazem ecos da época do descobrimento, importantes para a compreensão da história da música brasileira.

A influência ibérica no estilo elomariano surge também através de outro estilo, o flamenco andaluz²²³. Elomar adiciona aos estilos de cantoria nordestina traços do flamenco: a cadência andaluza, o uso do capotraste, o rasgueado e sobretudo, a intensidade dramática e trágica associada ao estilo flamenco. Na “Cena de Espancamento na Paulista”, as elaboradas cadências reiterativas e intensamente cromáticas são imediatamente associadas ao clima trágico, de tons sombrios, porém enérgicos, do estilo flamenco. Obra de inspiração flamenca incontestável é a “Dança de

²²¹ Assim como a música caipira, na região centro-sul do Brasil.

²²² Em Portugal há fortes traços de polifonia na cultura popular. (VILELA, 2011)

²²³ O estilo flamenco andaluz tem conexões diretas com a música árabo-andaluz na Península Ibérica. A afinidade com formas, estilos e temática da Espanha medieval expressa-se em Elomar através de traços pertencentes a gêneros diferentes - as formas de cantoria nordestina e o flamenco andaluz. Elomar se denomina “judeu novo”, como indica seu sobrenome “Figueira” e professa a fé cristã, como podemos confirmar em sua obra e em suas inúmeras falas. Os traços estilísticos derivados dessa postura de vida, fé e crença conectam-se, em nossa compreensão, à temática espiritual e bíblica. O amplo panorama estilístico elomariano nos proporciona a leitura de um discurso plurivocal, no qual se harmonizam a cantoria nordestina e o estilo flamenco, unindo por sua vez, a religiosidade cristã e sua afirmada ancestralidade judaica, traços que classificaremos como “tópico semítico”, expressando um anseio profético que confere grandeza e brilho especiais a seu estilo.

Ferrão”, que faz parte do Prólogo da ópera “O Retirante”, na qual um extenso e virtuosístico solo de violão e flauta com forte acento flamenco, tece diálogos entre tópicos sertanezes e tópicos flamencos.

A divulgação musical através do rádio se inicia em 1922. Em 1929, a música caipira começa a ser amplamente conhecida por este meio. Logo após são gravadas músicas de Luís Gonzaga divulgando o baião e Jackson do Pandeiro com o Côco, elaborado através do diálogo com o lundu e tópicos do batuque africano.

“Entra na feira, os alto-falantes, Luís Gonzaga, Zé do Norte, tá entendendo? O que mais eu ouvia? As canções de Humberto Teixeira. Isso aos 9 anos, 10. Aos 7, 8 anos já ouvia Luís Gonzaga, Asa Branca, essas coisas, aquele sucesso que tava”. (RIBEIRO, Eduardo. Elomar, Entrevista. Casa dos Carneiros, 2009).

O baião e o modalismo, o tetracorde lídio e a escala hexatônica²²⁴ (escala modal com a supressão do sétimo grau, com a característica terminação melódica em terça) são traços presentes na linguagem musical de Luís Gonzaga e se integram ao tecido harmônico e melódico na obra de Elomar de maneira bastante hábil e efetiva. Os compassos 1 e 2 da “Cena de Espancamento na Paulista” com o tetracorde lídio na linha do solista e a cadência tonal (DT) nos fornecem um exemplo convincente, sinalizando um processo que percorre todo o estilo elomariano com diálogos significativos entre tópicos de gêneros diferentes.

A influência do *jazz* e derivações (*fox-trot*, *ragtime*) e música de *Hollywood* não afetaram Elomar. Já o tango argentino, diferente do tango habanera nascido em Cuba e Haiti (KIEFER, 1983) tem marcas no estilo elomariano. Elomar tocou e cantou tangos em sua juventude e percebe-se a influência desse estilo em traços melódicos e acentos

²²⁴ Diferente da “escala de tons inteiros” utilizada por Debussy.

de grande intensidade dramática. Um exemplo é o “grito elomariano” na “Cena de Espancamento na Paulista” (vide c.280 e 281). Os traços ligados ao tango argentino dialogam e às vezes se confundem com traços modinheiros e seresteiros.

A seresta e os grandes cantores da Era do Rádio também povoam o universo estilístico elomariano. Segundo ele:

“[...] E no rádio ouvindo as serestas, a música seresteira brasileira: Chico Alves, Orlando Silva, Augusto Calheiros, Vicente Celestino e Carlos Galhardo, cantando esse cancionero da seresta, né? Tangos de Gardel, muitos, foi uma fase de tangos demais, que é muito romântico, muito ligado à seresta, o tango né?” (RIBEIRO, Eduardo. Elomar, Entrevista. Casa dos Carneiros, 2009)²²⁵.

O tópico seresteiro pode ser percebido em muitas peças de seu Cancioneiro, também em diversas árias de Elomar, como “Patra Vêa do Sertão,” da ópera “A Carta”, e pode ser percebido em fragmentos melódicos de seus recitativos. O sentimento seresteiro, de um lirismo exagerado, foi um dos motivos do sucesso e da influência que teve o violonista Augustin Barrios (Paraguai, 1885-1944). Segundo Taborda:

“Dentre os méritos que lhe foram atribuídos, acrescentaríamos ainda o de ter sintetizado na sua expressão musical uma maneira de execução que encontra semelhança no violão brasileiro do período: lírica e exageradamente derramada”. (TABORDA, 2011, p.88).

O lirismo da seresta com suas imagens poéticas enluaradas, os lugares-comuns de amores perdidos e despedidas de almas ingênuas a sofrer seu destino, são tópicos que temperam muitas árias de Elomar e refinam o sentido desse “estilo brasileiro”.
Continuando com Taborda:

²²⁵ VILELA (2011) indica a influência de Dorival Caymmi no estilo de Elomar.

“Canhoto [...], compositor de obras de autêntica brasilidade. Esta seria sua maior contribuição para o violão, firmar as bases do ‘*estilo brasileiro*’ posteriormente cultivado e desenvolvido por Dilermando Reis: choros e valsas, ingenuamente concebidos do ponto de vista da construção, apresentando harmonias e encadeamentos básicos que funcionam como suporte a melodias, que se destacam pelo estilo *cantabile* (muitas das quais receberiam posteriormente letra) em detrimento de um caráter puramente vistuosístico-instrumental”. (grifo nosso) (TABORDA, 2011, p.141).

Taborda caracteriza o “estilo brasileiro” como *cantabile*, desenvolvido por Dilermando Reis em “[...] choros e valsas ingenuamente concebidos do ponto de vista da construção, apresentando harmonias e encadeamentos básicos que funcionam como suporte a melodias que se destacam pelo estilo *cantabile* [...]”. Quanto ao *cantabile*, a música de Elomar prima pelo domínio da fluidez melódica: ele é um inventor de melodias, as mais belas. Porém, aí param as concordâncias com Taborda, pois a música de Elomar apresenta uma grande proporção de encadeamentos harmônicos complexos e nela não se percebe nada de ingênuo, pelo contrário, sua música é extremamente elaborada, característica que surpreendentemente mantém intocável a espontaneidade de seu fraseado, a sinceridade de sua poesia e a intimidade do sentimento sertanejo que é perceptível em seu discurso musical. O lirismo seresteiro, considerado como um importante traço componente do “estilo brasileiro” se encontra impregnado no estilo elomariano e em conexão com a lírica erudita proporciona momentos profundamente expressivos em seu discurso.

Quanto à influência da música erudita, solística, sinfônica e operística no estilo de Elomar, podemos considerar diferentes momentos em sua formação. O primeiro momento rememora a passagem de infância relativa à Protofonia da ópera “O Guarani” de Carlos Gomes, o primeiro autor erudito a ser admirado por Elomar que na infância se

encantou com os compassos introdutórios na vinheta do programa de rádio “A Hora do Brasil”. Elomar, em entrevista (RIBEIRO, 2009) também citou “Ciléa”²²⁶, compositor italiano, cuja ária “*Lamento di Federico*” da ópera “*L’Arlesienne*” (uma de suas preferidas, de temática idílica e pastoril) parece ter sido uma espécie de modelo primordial para o estilo de canto lírico elaborado por Elomar.

O segundo momento de influências eruditas tem uma parte na infância e outra na adolescência. Na infância Elomar absorveu traços do hinário protestante, que cantou e ouviu nas cerimônias religiosas por ele frequentadas com a família:

“[...] ouvi desde criancinha, o *hinarium* da igreja Batista. Ali tem músicas de Bach, Haydn”. (palavras de Elomar, in. BASTOS, 2006, p.161).

O estilo “hino” é frequente em Elomar, com momentos expressivos e grandiloquentes como em cerimônias religiosas, procissões e festejos. Esse traço é encontrado em diversas passagens cheias de cromatismo como na cena final da ópera “A Carta” e na cena inicial do último ato da ópera “A Casa das Bonecas”. No final da “Cena de Espancamento na Paulista” um trágico e solene “Hino Fúnebre” (c.411 a 444) soleniza dos momentos finais de *Zezin*.

O outro momento na adolescência relata uma pequena passagem contada por Elomar em entrevista (RIBEIRO, 2009):

“Em Conquista, já tinha notícia da música culta, quando arrumei uma namorada pernambucana, a finada Dilce. Estudava

²²⁶ Francesco Cilea (1866 -1950) - compositor italiano. É particularmente conhecido pelas óperas *L’Arlesienne e Adriana Lecouvreur*. Fonte : http://pt.wikipedia.org/wiki/Francesco_Cilea.

piano no colégio de meu tio, ela tocava os Noturnos, de Chopin, as Polonaises. Tudo isso soma”²²⁷.

O estudo do violão em Salvador com a professora Edyr Cajueiro foi o terceiro momento da música erudita na formação de Elomar. Aprendeu a ler música e conheceu o repertório tradicional do instrumento, conforme explica Siqueira (2009)²²⁸:

“[...] quando se mudou para Salvador para estudar arquitetura, (Elomar) entrou em contato com vários mestres da música, tendo recebido aulas da violonista Edyr Cajueiro. A partir dessas aulas passou estudar música e a ler partituras, paralelamente ao curso de arquitetura. A sua iniciação musical despertou-lhe o interesse pela música ibérica e, notadamente, pelas reminiscências da música moura, levando-o a conhecer peças de músicos como Luiz Milan e Robert de Visé. Incorpora em sua obra forte influência da música da Idade Média e em plena ‘Era da Globalização’ faz renascer das cinzas, como a fênix, o gênero predominante do período entre os séculos XV e XVI”. (SIQUEIRA, 2009, p.1).

BASTOS (2006) complementa com informações a respeito de outros compositores estudados por Elomar:

“[...] teve aulas de violão com a professora Eddy (Edyr) Cajueiro cujo aprendizado o conduziu à leitura de partituras e, conseqüentemente, à música clássica [...] Aos 18 anos era considerado concertista de violão clássico e executava composições de Villa Lobos, Enrique Granados, Joaquín Rodrigo e Francisco Tárrega. Permanece na carreira de concertista até os 25 anos”. (BASTOS, 2006, p.90 e 91).

Um quarto momento nas influências eruditas “poderia” ser a experiência com Widmer e Koellreutter se Elomar não a desqualificasse. Fica aqui a dúvida e a suspeita

²²⁷ E até a melódica de Chopin com seus arroubos e cascatas sonoras pode ter alguma participação na hiper-expressiva melódica elomariana.

²²⁸ SIQUEIRA, Antonio. O Cavaleiro Andante. Artigo, in: <http://arte.vital.zip.net>, 2009.

de que passagens dissonantes e até bastante agressivas, algo comuns em diversas obras eruditas de Elomar tenham alguma relação com essa curta fase de sua vida.

Embora não consideremos um quinto momento, nos parece que traços da música barroca européia foram absorvidos de alguma maneira por Elomar, justificando o uso do *stilo a la francesa*, do *passus duriusculus*, do minueto e da *courante italiana*²²⁹.

Essa multiplicidade de traços de muitas fontes já é surpreendente pela simples descrição: modinha, lundu, tiranas, desafios, traços e tópicos da idade média, espanholismo, valsa, mazurca, minueto, quadrilha, hino protestante, seresta, choro, samba, maxixe, estilo flamenco, música barroca, canto lírico, música sinfônica, ópera, baião...! Mais surpreendente ainda é a harmonia, o sentido de ordem, equilíbrio, coerência estética e funcionalidade em que convivem todos esses elementos heterogêneos. Contudo, essa lista, embora bem grande, não está aberta a todos os estilos. Elomar se mantém intocado pelos gêneros norte-americanos ou gêneros a eles ligados como o *jazz*, o *rock*, o *be-bop*, o *twist*, o *fox-trot*, o *charleston*, o *shimmie*, o *reggae*, etc... Tampouco se interessou pelo diálogo entre a bossa nova e o *jazz*. Sobre o *rock*, disse Elomar:

“O *rock*, pra mim, não chega a constituir música, mas uma manifestação sonora paupérrima cujo fundamento maior é a *mise en scène*”²³⁰. (Elomar. Entrevista, apud. BASTOS, 2006, p.168).

Elomar e sua obra surgem como um marco significativo e uma espécie de síntese dentro do panorama da música popular brasileira, oferecendo um novo paradigma para a música erudita brasileira. Sua obra veicula discursos com conexões de ampliada temporalidade, através da herança arcaica ibérica com suas formas musicais, formas de

²²⁹ Quatro traços de um mesmo estilo antigo em uma só peça nos pareceu bastante significativo.

²³⁰ Opinião que respeitamos porém de nenhuma maneira compartilhamos.

tocar, escalas, cadências, melódica e também da temática dos romances. Traz marcas do gregoriano pela incorporação dos desafios e da cantoria nordestina como um todo. Seu cancionero e suas óperas são enciclopédias de gêneros da cantoria nordestina e dialogam fluentemente com gêneros andaluzes e o flamenco. A modinha, o lundu e a seresta, gêneros através dos quais Elomar expande sua paleta expressiva em suas árias operísticas, encontram tratamento bastante variado e podemos perceber diálogos entre o hinário cristão tradicional evangélico e esses gêneros.

As danças representam uma importante parcela de tópicos em sua obra, enriquecendo seu discurso com uma profusão de gêneros: são as danças brasileiras folclóricas rurais e urbanas, nas quais se incluem as danças européias modinhizadas e lundunhizadas, danças barrocas, as danças do carnaval, o choro e o samba, as festas e folguedos sertanezes, sua música religiosa e secular. Esses elementos – heranças modinho-lundunheiras, mais as danças e o hinário cristão, a herança ibérica nas cadências, escalas e toques, a cantoria nordestina e a música urbana de uma época pré-manipulada pela marqueteira encontram no estilo de Elomar o campo de diálogo com o paradigma sinfônico europeu e principalmente com a ópera européia e o canto lírico. Elomar alça os gêneros primários anteriormente descritos ao patamar das grandes estruturas discursivas através da elaboração de tópicos literários, poéticos e religiosos como tópicos da épica, da epopéia, da epifania, da lírica (as odes, elegias, canções de gesta, escárnio, etc.).

A este “amazonas”²³¹ de influências ainda permanecem incógnitas, como a presença de traços da retórica barroca e a utilização de danças européias pré-clássicas, detectados em seu cancionero e óperas (como na “Cena do Espancamento na Paulista”). Tudo isso apenas pelo viés musical, pois a obra de Elomar é considerada

²³¹ Ou talvez, melhor ainda, esse “*são-francisco*” de influências.

uma fonte inesgotável de tópicos literários e linguísticos com forte influência de temas helênicos e clássicos, além dos temas ibéricos medievais. A obra de Elomar vem sendo estudada em profundidade pela comunidade acadêmica de linguístas brasileiros por décadas, como podemos constatar pelas dezenas de dissertações, teses e livros publicados sobre sua obra no Brasil. Recentemente (2002) a musicologia vem se interessando por sua obra musical e em regiões distintas do país (Bahia, Minas Gerais, São Paulo) surgem aos poucos trabalhos acadêmicos com esse enfoque.

Para esse trabalho, realizamos uma ampla pesquisa bibliográfica, auditiva e de leitura de obras musicais incluindo a audição de centenas de canções caipiras antigas e tradicionais; leitura ao cravo de centenas de obras impressas: modinhas, sambas, tangos, chorinhos, habaneras, marchas maxixes, e frevos entre outros; leitura ao cravo do “Cancioneiro”; audição de toda a discografia disponível sobre Elomar; participação na sessão de exibição do DVD²³² da ópera “A Carta”, regida pelo Maestro Henrique Morelenbaum, tendo como maestro do coro, o Maestro Lincoln Andrade (Brasília, 2004); a apreciação do DVD “Elomar em Sertanias” (no qual Elomar se apresenta em seu contexto, toca e canta diversas obras, inclusive trechos da “Cena de Espancamento na Paulista”); a análise de diversas obras do “Cancioneiro” e de sua produção erudita como as canções “Noite de Santo Reis”, “Canto de Guerreiro Mongoió”, “O Cavaleiro da Torre”, “Gabriela”, “Cantiga de Amigo”, “Arrumação”, “Campo Branco”, “Estrela Maga dos Ciganos”; a análise de cenas das óperas “O Retirante” (“Boca das Águas” e “Dança de Ferrão”), a cena final da ópera “A Casa das Bonecas”, a cena final da ópera “A Carta” e análise do “Galope Estradeiro”, pequena sinfonia em três movimentos.

²³² Realizada na Fazenda Casa dos Carneiros, Vitória da Conquista, Bahia, 2009.

A obra de Elomar permite o diálogo amplo entre gêneros que permeiam a construção do universo sonoro brasileiro, gêneros esses, à margem das influências mercadológicas, praticamente banidos do circuito cultural.

Sobre o hibridismo na obra de Elomar, é significativa a reação de desagrado por ele expressa ao responder algumas perguntas sobre o tema em uma entrevista:

“O compositor afirma que o significado da palavra híbrido, para ele, é o resultado do nascimento do burro ‘que é filho do jegue com a égua’.” (Martins, 2009).

A visão de Elomar sobre sua própria obra para nós é de extrema importância, não pelo domínio exercido pelo compositor sobre seus procedimentos, mas pela consciência ampla do significado muito além da superfície sonora e estrutural de suas obras que ele demonstra. Para nós, embora compreendamos o sentido do termo híbrido, compartilhamos do desconforto de Elomar e cremos que, para uma melhor compreensão dos processos envolvidos no escopo do hibridismo cultural, um novo conceito deveria ser elaborado. A visão de HALL (2005) sintetiza nossa idéia sobre o termo “hibridismo”:

“A sociedade não é, como os sociólogos pensaram muitas vezes, um todo unificado e bem delimitado, uma totalidade, produzindo-se através de mudanças evolucionárias, a partir de si mesma como o desenvolvimento de uma flor a partir de seu bulbo. Ela está constantemente sendo “descentrada” ou deslocada por forças fora de si mesma”. (HALL, 2005, p.17, apud. BASTOS, 2006).

Essas afirmações nos parecem um bom argumento para iniciar uma discussão profunda sobre o conceito de hibridismo cultural, o que evidentemente não será realizado nesse momento. O termo hibridismo, vindo da biologia, não nos parece adequado para tratar de fenômenos sociais ou estéticos. No hibridismo, após a fusão

genética de entes diferentes, sejam animais ou vegetais, as “escolhas” que orientam o posterior desenvolvimento do novo ente, seu percurso ou “discurso”, não são de fato “escolhas” e nem consistem em um “discurso”, mas são “determinações” realizadas pela natureza, o “*Deus ex machina*”. Em discussões estéticas, os enunciados artísticos se desenvolvem através de influências, mesclas, citações quanto ao uso de formas, estilos e gêneros, e sujeitam-se ao controle e escolha, pelo artista, dos gêneros que pertencem a seu contexto. A natureza do discurso estético, em vista da concretização de uma entidade artística é diferente da natureza dos processos biológicos, que normalmente não são considerados “discursos”.

Como “sincrético” se refere, segundo estudiosos às mesclas operadas no universo do folclore e da cultura tradicional em oposição ao urbano e à cultura urbana e globalizada, entendemos que esse termo pode ser origem de um novo conceito que traga a esfera de sentido do termo hibridismo a um nível conceitual mais adequado. Esse seria um conceito desenvolvido a partir das explicações que envolvem o conceito de hibridização cultural, mas revelando a natureza diferencial do processo de mesclas culturais que realiza uma seleção espontânea de gêneros e traços estilísticos, mas não uma determinação genética com o nível de concretude próprio das ciências biológicas.

Outro aspecto que não se explica com coerência através do conceito de hibridismo é absorção de estilos antigos, ou o chamado espírito antiquário, bastante presente na obra de Elomar. Seu estilo como vimos, opera negativamente evitando estilos artificiais²³³ (principalmente estrangeiros) elaborados pela indústria cultural, mas absorve outros estilos estrangeiros ainda mais antigos a partir de uma consciência das possibilidades de leituras possíveis e desejáveis em sua linguagem musical.

²³³ Segundo sua consideração individual.

O *Corpus Elomarianum* transita em um universo complexo de tópicos musicais, literário-poéticos, religiosos, moralizantes, históricos, filosóficos, geográficos, políticos e sociais. A fundação do estilo elomariano é inseparável da própria figura de Elomar, sua voz, seu estilo de tocar violão e suas idéias, e em especial, a comunidade surgida a seu redor, assim como a “Escola Elomariana”, também conhecida por “Nova Cantoria” (BASTOS, 2006) da qual fazem parte Xangai, Dércio Marques, Rubinho do Vale, Paulinho Pedra Azul e muitos outros que encontram inspiração em sua arte. O estilo de Elomar implica uma tomada de posição perante o mundo e não se pauta por escolhas estéticas, pelo contrário, suas escolhas estéticas são pautadas pela necessidade de expressão de sua visão do mundo. A análise ampla de sua música e do ambiente vivencial de Elomar nos leva enfim a algo mais do que a apreciação estética, nos leva também a compreender que o alimento cultural que nos convém deve ser observado e analisado antes de “ser ou não ser” simplesmente deglutido. O “estômago” da mente elomariana rejeita enfática e radicalmente os “*snacks*” e “*fast-food’s*” culturais vindos da urbe e sua mentalidade urbanóide. Paradoxalmente, Elomar vive em parte na urbe, na cidade poluída e cheia de automóveis, dirige sua caminhonete e usa “*internet*”. Mas, sábio como é, vive nos dois mundos de olhos abertos, sua produtora lida com a “*interface urbe-sertão*” que é inevitável em seu caso, preservando-o, na medida do possível, do embate inglório com o cotidiano urbano. Nessa atitude e praxis perante a cidade e o campo, podemos compreender como o estilo de vida de Elomar é congruente, apesar dos paradoxos aparentes em sua obra e sua visão de mundo.

Não poderíamos concluir adequadamente nosso trabalho sem render uma justa homenagem à genialidade e ao poder da visão bakhtiniana, cuja dimensão hermenêutica propiciou rumos estimulantes para nosso objetivo de descobrir os rumos e sentido do discurso musical e sua correlação com os gêneros discursivos. Com seu auxílio,

discutimos conceitos essenciais para a musicologia e acreditamos ter avançado um pouco na solução de embates seculares sobre questões relativas à referencialidade musical. Da mesma forma, rendemos homenagem ao texto essencial de Ratner, cuja abordagem musicológica precisa e detalhada nos facilitou o diálogo entre a linguística, a teoria literária bakhtinianas e a musicologia, fornecendo-nos um preciso modelo que permitiu o aprofundamento da análise do discurso elomariano.

Em relação à ópera nacional, Elomar traz um novo estilo, ainda desconhecido da maioria dos músicos e público, e batalha constantemente por condições de executar sua música. Simões (2006) diz sobre a proposta de Elomar para ópera nacional:

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

Finalizando, esperamos ter atingido o objetivo de evidenciar os processos discursivos constituintes do estilo elomariano, identificando filiações de gênero através da investigação de tópicos, mostrando como música, texto e drama se harmonizam em seu discurso, derrubando barreiras entre conceitos antigos como “música popular” e “música erudita” e sua função estética e comunicacional.

A conseqüente reflexão de BOSI (2007) servirá como epílogo ao nosso trabalho, que esperamos seja de alguma utilidade para a compreensão da obra desse artista maiúsculo, ELOMAR:

“[...] se existem duas culturas, a erudita terá que aprender muito da popular: a consciência do grupo e a responsabilidade que advém dela, a referência constante à praxis, e, afinal, à universalidade”. (Bosi, 2007:22, p.48).

Referências Bibliográficas

Teses, Dissertações e Monografias

ALMEIDA, Maria Gorete de. A Filosofia Sertaneja na Obra de Elomar Figueira Mello. Monografia. UFC. Fortaleza, 1990;

BAIA, Silvano Fernandes. A Historiografia da Música Popular no Brasil (1971 – 1999). Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2010;

BASTOS, Eduardo Cavalcanti. Nova Cantoria: Movimento Poético-Musical de Elomar Figueira Mello, Dércio Marques e Xangai. Tese de doutorado. UFBA. Salvador, 2006;

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. Escola de Música da UFBA. Salvador, 2002;

COSTA, Nelson Barros da. A produção do discurso lítero-musical brasileiro. Tese de doutorado. PUC/SP. São Paulo, 2001;

FILHO, Hermilo Borba. Bumba-meu-boi, in: Diversos autores. O Nordeste e sua música. Artigo. Revista Estudos Avançados 11, s.l., 1997;

GUERREIRO, Simone. Elomar Figueira Mello e a arte sertaneza. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFBA. Salvador, 2001;

GUERREIRO, Simone. Tramas do sagrado: a poética de Elomar Figueira Mello. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFBA. Salvador, 2005;

JUSTINO, Agameton Ramsés. A construção discursiva do sertanejo na obra de Elomar Figueira Mello. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Araraquara. São Paulo, 2003;

KAROL, Luiz. Os metaplasmos no Auto da Catingueira de Elomar Figueira Mello. Dissertação de mestrado. UERJ. LETRAS. Rio de Janeiro, 2004;

LANNA, Oíliam José. Dialogismo e Polifonia no Espaço Discursivo da Ópera. Tese de doutorado. UFMG. Belo Horizonte, 2005;

LIMA, Edilson Vicente. A Modinha e o Lundu: dois clássicos nos trópicos. Tese de doutorado. ECA / USP. São Paulo, 2010;

MARTINEZ DE MELLO, Décio Eduardo. Elomar Trovador: Tradições artísticas orais e indústria da cultura. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/ Letras. São José do Rio Preto, MT, 2001;

MARTINS, Alexandre Gaioto. A Presença do Hibridismo Cultural na Trajetória de Elomar Figueira Mello: O “Imbuzêro das bêra do rio”. Monografia. Centro Universitário de Maringá. Maringá, 2009;

MELO, Rita Maria Costa. Elomar Figueira Mello: uma poética do sertão baiano. Dissertação de mestrado. UFP. Pernambuco, 1989;

NETTO, Carlos Eduardo Fernandes. Poemas que são cantados. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Araraquara. São Paulo, 1996;

NOVAES, Cláudio Cledson. Da migração ao nomadismo: Os Sertões em Vila real, Deus e o diabo na terra do sol e Na quadrada das águas perdidas. Dissertação de mestrado. UEFS, Feira de Santana, 1998;

RIBEIRO, Élson de Souza. As Reminiscências Medievais na Obra de Elomar Figueira Mello. Monografia. UCG. Goiânia, 1996;

SEIBERT, Carla Jean. A *Performance* Musical como interação: Dialogismo, Significados e Sucesso. Dissertação de mestrado. Escola de Música da UFMG. Belo Horizonte, 2010;

SILVA, Maria Lúcia Monteiro da. Elomar e Zezé di Camargo e suas traduções musicais dos sertões do Brasil. Dissertação de mestrado. UERJ, LETRAS. Rio de Janeiro, 2004;

SOBOLL, Renate Stephanes. Arranjos de música regional do sertão caipira e sua inserção no repertório de coros amadores. Dissertação de Mestrado. UFG, Escola de Música e Artes Cênicas. Goiânia, 2007;

TINÉ, Paulo José de Siqueira. Procedimentos modais na música brasileira. Do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960. Tese de doutorado. ECA, USP. São Paulo, 2008;

VILELA, Ivan Pinto. Do velho se faz o ovo. Dissertação de mestrado. UNICAMP, Campinas, SP, 1999;

VILELA, Ivan Pinto. Cantando a própria história. Tese de doutorado. Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011;

Artigos, periódicos e comunicações

ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. Cultura e Identidade nos sertões do Brasil. *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, in: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmia.html>, s.d.;

BASTOS, Rafael José de Menezes. Para uma Antropologia Histórica das Relações Musicais Brasil/Portugal/África: O Caso do Fado e de sua Pertinência ao Sistema de Transformações Lundu-Modinha-Fado. Comunicação apresentada ao Congresso Internacional “Fado: Percursos e Perspectivas”. Lisboa, 2007;

CAMPOS, Renato Carneiro. Banda de pífanos, in: Diversos autores. O Nordeste e sua música. Artigo, Revista Estudos Avançados 11, s.l., 1997;

CAMPOS, Renato Carneiro. Côco, in: Diversos autores. O Nordeste e sua música. Artigo, Revista Estudos Avançados 11, s.l., 1997;

CANDIDO DOS SANTOS, Paulo Roberto. Histórias de óperas e a ópera do Brasil. *Feedbooks*, 2010, in: www.feedbooks.com;

COELHO, Maria Cecília de Miranda Nogueira. Elementos Trágicos e Épicos em Canções de Elomar Figueira Mello. Artigo. USP. São Paulo, 2007;

DINIZ, Padre Jaime C. Ciranda: dança popular, in: Diversos autores. O Nordeste e sua música. Artigo, Revista Estudos Avançados 11, s.l., 1997;

FERNÁNDEZ, Lola. El Flamenco en las aulas de música, de la transmisión oral a la sistematización de su estudio. Artigo. s.l., s.d.;

FERREIRA, Jerusa Pires. A Seca (*The Waste Land*). A Morte e a Migração: a tragédia e apoteose do sertão catingueiro, in: Armadilhas da memória: conto e poesia popular. FCJA. Salvador, 1991;

FORMIGA, Eurícleses. Emboladas, in: Diversos autores. O Nordeste e sua música. Artigo, Revista Estudos Avançados 11, s.l., 1997;

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Dos modos em seus mundos: usos do termo modal na teoria musical. Unicamp, in: XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM), Salvador, 2008;

GUERREIRO, Simone. Elomar: para além do feliz, in: Literatura Comparada – Estudos Culturais – CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA – ABRALIC, 6., Santa Catarina. Anais...Ilha de Santa Catarina: Núcleo de Estudos Literários e Culturais – NELIC/UFSC, 1999. CD-ROM;

GUERREIRO, Simone. Memória catingueira: Estudo de fantasia leiga para um rio seco de Elomar Figueira Mello, in: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA – ABRALIC, 7, 2000, Salvador. Anais...Salvador: UFBA – ABRALIC, 2000. CD-ROM;

GUERREIRO, Simone. Na quadrada das águas perdidas: questões sobre a arte e o sagrado na contemporaneidade, in: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA – ABRALIC, 8, 2002, Belo Horizonte. *Anais...*Belo Horizonte: UFMG, 2002. CD-ROM;

HERRERA, Antonia. A Poética do Sagrado. In: Relatos de Pesquisa. ANPOLL – Grupo de Trabalho de Literatura Comparada – Encontro em Salvador – Instituto de Letras da UFBA, junho de 1997;

HOISEL, Evelina. Uma poética do sertão: Elomar Figueira Mello e João Guimarães Rosa, in: Literatura Comparada – Estudos Culturais – CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA – ABRALIC, 6., 1998, Santa Catarina. *Anais...*Santa Catarina: Núcleo de estudos Literários e Culturais – NELIC/ UFSC, 1998. CD-ROM;

MALTZ, Bina Fiedman. Fantasia leiga para um rio seco: uma leitura poético-musical, in: *Organon* 24. Revista do Instituto de Letras da UFRGS, v.10, n.24, 1996;

NASSER, Najat. O Ethos na música grega. Boletim do CPA, Campinas, nº 4, jul./dez. 1997;

NETTO, Carlos Eduardo. Elomar do trans-sertão. Revista Itinerários. UNESP. Araraquara, 1998;

OLIVEIRA, Valdemar de. O Frevo e o Passo de Pernambuco. In: Boletim Latino-Americano de Música, tomo VI, editado pelo Instituto Interamericano de Musicologia. Rio de Janeiro, 1946;

PIEIDADE, Acácio. Música popular, expressão e sentido: comentário sobre as tópicas na análise da música brasileira. Departamento de Música/UEDESC, 2006;

PIEIDADE, Acácio. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical - (UEDESC) - Revista eletrônica de musicologia Volume XI – Setembro de 2007, in: <http://www.rem.ufpr.br/REM/REMV11/11/11-piedade-retorica.html>;

PIEIDADE, Acácio. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo... Per Musi, n.23. Belo Horizonte, 2011;

ROSSONI, Igor. Do trágico ao fantástico em Auto da Catingueira de Elomar Figueira Mello. UFBA. Departamento de Fundamentos para o Estudo das Letras, s.d.;

SCARABINO, Guillermo. *El Agrupamiento de Compases. Contribución al estudio de sus fundamentos y aplicaciones. Facultad de Artes Y Ciencias Musicales.* Artigo, in: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega. N.12.* Buenos Aires, 1992;

SCHOUTEN, André-Kees de Moraes. O cantadô: reflexões sobre a obra de Elomar Figueira Mello. São Paulo: Programa de Pós-graduação em Antropologia Social. FFLCH / USP, 2003. in: <http://www.coqui.com.br/ocantado.html>;

SIQUEIRA, Antonio. O Cavaleiro Andante. Artigo, , 2009; in: <http://arte.vital.zip.net>;

SIMÕES, Darcilia (org.); Luiz Karol & Any Cristina Salomão. Língua e Estilo de Elomar. Publicações Dialogarts. Rio de Janeiro, 2006;

SUASSUNA, Ariano. Violeiros e cirandas: poesia improvisada, in.: Diversos autores. O Nordeste e sua música. Artigo, Revista Estudos Avançados 11, (s.l.) 1997;

ZANIN, Fabiano Carlos. O Violão Flamenco e as Formas Musicais Flamencas. Artigo, in: Revista científica/FAP, Curitiba, v.3, jan./dez. 2008.

Livros

BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. Paris: Gallimard, 1979;

BAKHTIN, Mikhail. Problemas da Poética de Dostoievsky. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 2010;

BAKHTIN, Mikhail. O Freudismo: um esboço crítico. São Paulo. Perspectiva, 2007;

BRAIT, Beth. Bakhtin: Conceitos-chave/ Beth Brait (org.). São Paulo. Contexto, 2010;

BRAIT, Beth. Bakhtin: outros conceitos-chave/ Beth Brait (org.). São Paulo. Contexto, 2008;

CASCUDO. Luís da Câmara, Dicionário do folclore brasileiro. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1959;

CORRÊA GIFFONI, Maria Amália. Danças Folclóricas Brasileiras e suas aplicações educativas. Edições Melhoramentos. São Paulo, 1964;

FARACO, Alberto. TEZZA, Cristóvão. CASTRO, Gilberto de (orgs.). Vinte Ensaios sobre Mikhail Bakhtin. Petrópolis, RJ. Vozes, 2006;

FIORIN, José Luiz. Introdução ao Pensamento de Bakhtin. São Paulo. Ática, 2008;

GROUT, Donald. J. & PALISCA, Claude V. História da Música Ocidental. Lisboa: Gradiva, 1994;

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

HARNONCOURT, Nikolaus. O Discurso dos Sons. Jorge Zahar Ed. Rio de Janeiro, 1988;

HANSLICK, Edward. Do Belo na Música, 1853;

HODEIR, André. As Formas da Música. Editora 70. Lisboa, 2002

HOLLER, Marcos. Os Jesuítas e a música no Brasil colonial. Campinas. Editora da Unicamp, 2010;

KIEFER, Bruno. Música e Dança Popular:sua influência na música erudita. Editora Movimento. Porto Alegre. 2ª ed., 1983;

KOELLREUTTER, Hans Joachim. Harmonia Funcional. São Paulo. Ricordi, 1980;

MARTIN´S, Juan. *El arte flamenco de la guitarra*. United Music Publishers. Londres, 1978;

MELLO, Elomar Figueira. Sertanílias, Romance de Cavalaria. Editora Elomar Figueira Mello, Vitória da Conquista. BA, 2008;

MORSON, Gary Saul & EMERSON, Caryl. Mikhail Bakhtin, Criação de uma Prosaística. Edusp, São Paulo, 2008;

NEPOMUCENO, Rosa. Música Caipira: da roça ao rodeio. São Paulo. Editora34, São Paulo, 1999;

PAZ, Ermelinda. O Modalismo na Música Brasileira. Editora Musimed, Brasília, 2002;

RATNER, Leonard G. *Classic Music: Expression, Form and Style*. Schirmer Books, New York, 1980;

SEVERIANO, Jairo. Uma história da música popular brasileira. Editora 34, São Paulo, 2008;

SOUZA, Geraldo Tadeu. Introdução à teoria do enunciado concreto do círculo Bakhtin / Volochinov / Medvedev. São Paulo. Humanitas / FFLCH / USP, 2002;

TABORDA, Marcia. Violão e Identidade nacional: Rio de Janeiro: 1830 – 1930. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 2011;

TINHORÃO, José Ramos. A Música Popular no romance brasileiro (vol.I: sécs. XVIII e XIX). São Paulo. Editora 34, 2000;

TINHORÃO, José Ramos. Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740 – 1800). São Paulo. Editora 34, 2004;

TINHORÃO, José Ramos. Pequena História da Música Popular. Círculo do Livro. São Paulo, 1987;

TINHORÃO, José Ramos. História Social da Música Popular Brasileira. São Paulo. Editora 34, 1998;

VIDEIRA, Mário. O romantismo e o belo musical. São Paulo. Ed. Unesp, 2006.

Discografia

MELLO, Elomar Figueira. O Violeiro e a Canção da Catingueira. Compacto simples, 1968;

-----; Das Barrancas do Rio Gavião. São Paulo, Polygram, 1973;

-----; Na Quadrada das Águas Perdidas. Rio do Gavião²³⁴ e Discos Marcus Pereira, 1978;

-----; LIMA, Arthur Moreira; DO MONTE, Heraldo; GOMES, José; XANGAI. Parcelada Malunga. Rio do Gavião e Discos Marcus Pereira, 1980;

-----; Fantasia Leiga para um Rio Seco. Orquestração e regência: Lindemberg Cardoso. Rio do Gavião, 1981;

-----; LIMA, Arthur Moreira; MOURA, Paulo; DO MONTE, Heraldo. *ConSertão*. Rio de Janeiro. Kuarup Discos, 1982;

-----; Cartas Catingueiras. Gravado em Setembro de 1982, no Nosso Estúdio – São Paulo. Rio do Gavião, 1983;

-----; Auto da Catingueira. Gravado na Casa dos Carneiros, 1983. Rio do Gavião, 1984;

-----; AZEVEDO, Geraldo; FARIAS, Vital; XANGAI. Cantoria 1. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1984;

-----; AZEVEDO, Geraldo; FARIAS, Vital; XANGAI. Cantoria 2. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1984;

-----; Dos Confins do Sertão. Gravado ao vivo no Festival de Música Ibero-americana-Alemanha. Alemanha Ocidental, Trikont, 1986;

-----; SANTOS, Turíbio; XANGAI. Concerto Sertanez. Participação de João Omar. Gravado ao vivo no Teatro Castro Alves, Salvador. Estúdio de Invenções, Rio de Janeiro, 1988;

-----; Elomar em Concerto. Com Quarteto Bessler-Reis, Paulo Sérgio Santos, Marcelo Bernardes, Antônio Augusto e Octeto Coral de Muri Costa. Regência e Direção Musical de Jacques Morelenbaum. Gravado ao Vivo na Sala Cecília Meireles. Rio de Janeiro, Kuarup Discos, 1989;

-----; Árias Sertânicas. Participação de João Omar. Rio do Gavião, 1992;

-----; Cantoria 3, canto e solo. Gravado ao Vivo no Teatro Castro Alves, Salvador, e no Palácio das Artes, Belo Horizonte. Kuarup Discos, Rio de Janeiro, 1995;

²³⁴ Gravadora.

-----; PENA BRANCA; TEIXEIRA, Renato; CALAZANS, Teca; XANGAI. Cantoria Brasileira. Rio de Janeiro, Kuarup Discos, 2002;

-----; Cantiga do Boi Encantado. In: WIDMER, Ernst. Sertania: Sinfonia do Sertão. Salvador, FCEBA, 1983;

-----; XANGAI. Xangai canta cantigas, incelenças, puluxias e tiranas de Elomar. Convidados: Elomar e João Omar. Rio de Janeiro, Kuarup Discos, 1986.

Publicações especiais

CUNHA, João Paulo. Elomar: Cancioneiro. (Partituras) Duo Editorial. Belo Horizonte, 2008;

SANTOS, José Maria dos. Elomar em Sertanias. DVD. Centro de TV-IRDEB, Bahia, s.d.

Anexos

1 Texto Integral da “Cena de Espancamento na Paulista” de Elomar Figueira

Melo

Ispera seu moço dêxa eu isplíca

Num bate lhe peço iantes deu lhe falá

Meu erro confesso mas essas pancada me dói

Num bate lhe peço to errado eu sei

Se agora falto só e fragado da Lei

Num tempo passado podes crê meu siô

Já fui bem criado lá na Varge dos Mêra

Na luita no trabai na prufissão primêra

Labuta de pasto donde eu passei a infança intera

Guardan as cabra de meu pai

Zelan o gad de meu avô

Cheguemo a essas banda mode as circunstança

Paciência meu patrão

Dua tal dinplemença qui num dô difinição

Mode essa fiquemo sem nosso lugá

E à míngua viemo sem nada prá cá

Cassano um futuro dua vida mio

Pra mode lhe juro nós pudê istuda

Eu pra sê dotô mia irimâ sê professora

Mas foi perdedêra creia in mias voiz

Esse é o fim da historia
A pois a sorte essa ramêra
Madrasta cruel e algoiz cumancê de palmatora
Feito ua fera deu pru riba de nois a pois

Chega meu siô di tanta ispancação
Assim ancê me alembra
Disculpa a cumparação

Ua onça lijêra malvada e piquena
Qui hai no sertão lá na Vaje dos Mêra
Qui in certas mia quano a noite serena
Ataca a marrã e os burrêgo as pena
Pru sede de saingue e de judiação
Dispois a preversa bebê o qui pode
Vai ino sem pressa lambeno os bigode
E sem dá satisfação
A toda ua nação di bode caída vincida
Sem saingue sem vida sem nada no chão

Num vê qui meu corpo é franzino
Eu num aguento tanto ispancamento
Seu minimo essa dô nos peito
Dói tanto e a cabeça tomem
No intanto num intendo e nem intende ninguém
Pru qui eu lhe peço siô tem piedade
Prueque ficô tão preverso os irirmão da cidade
Verdade di vera chega di castigo
Pois dessa manêra jamais num cunsigo
Mia vida priciosa já corre pirigo

E daqui a poco garanto qui ancê
Num vai tê mais nada di mim pra batê

Cabeça mais dura qui boca de sino
Assunta um instante inda sô um minino
De corpo franzino qui sangra e qui dói

Sô um nordestino
Mia mãe é um hino
Meu pai um herói

Teu nome é violência intendo já sei
Pois tua veança vem dos tempo do rei

Vistido com o manto de noiva da lei
Tu mata o Santo a mando do rei
Tu faiz a vingança em nome da lei
Tu mata criança a mando do rei

Da virge formosa di fulô no sei
Tu ismaga as rosa co`os ferro da lei
De açoite e chibata em nome da lei
Agora mim mata já lhe perduei

É ua regra de oro
Esse é meu tisôro
Qui derna di minino nos peito guardei
Feito um trancilim
Do oro mais fino de prata
Um minino um fio nasci

Num guenta mais nada meu corpo lascado
De tanta pancada de tanto apanhá
Num resta u isperança nem qui fugidia
No fim do meu dia ne um sonho a imbalá
Nem ua porta ô ua promessa
Ua vereda cumprida um fanal ua tocha
A luz dua istrela ua cancela ua saída
Um refúgio, ua rocha, um fiapo de vida
Já num sô mais nada nem to mais aqui

Num vejo mais nada nessa iscuridão de saingue
Qui lava o meu coração
Nessa madrugada num tô mais aqui
Meu Anjo mim leva siguro nas mão
Meu Anjo mim leva prus meus Ariri

Vejo todas coisa nua prucissão
Nua istrada qui aperta o meu coração
Qui é prisionêro de tudo qui foi
Oh cancela aberta num ranja me dói
De tudo qui alembra de tudo qui foi
O lá o juazêro qui tem prisionêro
Drumino na sombra o carro de boi

Lagoa sangrada dos meus Ariri
Nessa madrugada já num tomais aqui
Tô mais Dejanira na lua minguada
Brincando nas crôa de arêa do ri
Já num sô mais nada nem lá nem aqui

Numa trupelada as coisa me vem
São coisas sagrada derradêro bem
Já vejo a casinha o chiquêro a criação
Fulô na lapia de vovô Damião
A serra os oi d'água a vazante da Junça
O gado pastano o graúdo a miunça
Ò morte mim dispensa

Meu pai no terrêro maguada lembrança
E no canto daquela sala na jinela
Do canto da sala calada e donzela
Mia mãe tão moça e tão bela
E eu qui nunca mais vi ela
Morrê feito um cadelo assim
Ó Deus meu grande Helohim
Recebe a alma qui deste a mim.

2 Partitura da Redução para piano e canto da “Cena de Espancamento na Paulista” de Elomar Figueira Melo

(em caderno anexo).