

MÚSICA

**OUVI DE UM VELHO CANTADOR:
POÉTICA DA VOCALIDADE EM
ELOMAR**

ANDRÉ FORNACIARI GRABOIS

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

JULHO DE 2024



UNIRIO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO
EM MÚSICA**



ANDRÉ FORNACIARI GRABOIS

OUVI DE UM VELHO CANTADOR: poética da vocalidade em Elomar

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música. Linha de pesquisa: Teoria e Prática da Interpretação Musical

Orientadora: Profª. Dra. Dorianas Mendes Reis

Rio de Janeiro
Julho de 2024

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

G Grabois, André Fornaciari
 Ouvi de um velho cantador: poética da vocalidade em
Elomar / André Fornaciari Grabois. -- Rio de Janeiro, 2024.
 153

 Orientadora: Doriana Mendes Reis.
 Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado
do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2024.

 1. Música. 2. Vocalidade. 3. Elomar. I. Mendes Reis,
Doriana, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM
Mestrado e Doutorado

Ouvi de um velho cantador: poética da vocalidade em Elomar

por

André Fornaciari Grabois

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
gov.br DORIANA MENDES REIS
Data: 24/07/2024 19:27:51-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^(a) Dr.^(a) Doriana Mendes Reis – orientador(a)

Documento assinado digitalmente
gov.br CLARA SANDRONI
Data: 25/07/2024 12:43:26-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^(a) Dr.^(a) Clara Sandroni

Documento assinado digitalmente
gov.br RICARDO ALEXANDRE DE FREITAS LIMA
Data: 25/07/2024 09:31:28-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^(a) Dr.^(a) Ricardo Alexandre de Freitas Lima

Conceito: **APROVADO *Cum Laude***

JULHO de 2024

Dedico este trabalho à estrela Alice Mendes Lins de Faria (in memoriam) — filha de uma grande amiga —, que confirmou — em sonho — que existe uma estrutura divina tomando conta de nós e que, diante das assustadoras ondas gigantes da vida, devemos mergulhar com esperança e até alegria, posto que temos fôlego e sabemos respirar debaixo d'água. Que esteja em paz e livre de qualquer sofrimento.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço à minha família, que sempre me deu estrutura para caminhar: à minha mãe, Marília Fornaciari Grabois, e ao meu pai, Victor Grabois, pelo apoio incondicional, das pausas e gestações às realizações e colheitas; aos meus irmãos, Pedro e Gabriel Fornaciari Grabois, por toda interlocução e cumplicidade, na vida e na música; e aos meus familiares como um todo. Aos meus ancestrais. Agradeço ao Mestre Irineu (*in memoriam*), ao Padrinho Sebastião (*in memoriam*), à Baixinha (*in memoriam*), ao Marcelo Bernardes, ao Sebastião Carlos e ao amigo Carioca Freitas, pela força espiritual através dos hinos, da música e do daime. À toda irmandade da Doutrina do Santo Daime, da Tenda Espírita Flor da Montanha, do Jardim Praia da Beira Mar e da Ciranda. A S.N. Goenka e aos professores e mantenedores do centro Dhamma Santi, pela técnica de Vipassana — a observação objetiva da impermanência —, caminho do *dhamma*, com *metta*.

Às minhas amigas Flávia Muniz, Mariana França, Jaya Pravaz, Moana Van de Beuque, Laura Nielsen, Clara Duarte, Paula Duarte, Manuela Flaig, Bianca Mendes, Fernanda Andrade, Cyntia Ritzel, Flor Castilhos, Giti Bond, Jeanny Tsai, Lynn Kabche, Paula de Paula, Carol Coutinho, Sadhana, Bethi Albano, Bella Duvivier, Béla Carpena. A amizade de vocês é pura luz de amor.

Aos meus amigos Lelê Floresta, Leo Napoli, Miguel Garcia, Fernando Zenshō, Thiago Saldanha, Julio Lage, Thiago Flores, Rafael Moreau, André Rossi, Joan França, Felipe Pithan, Gustavo Barros. Vamos em frente, aprendendo a abrir o coração — e a mantê-lo aberto.

Aos meus afilhados, Ravi, Davi e Tuan, pela doçura e graça.

Ao Nilton, amor nascente.

Agradeço de coração a todas as pessoas e instituições que me ajudaram, de alguma forma, em qualquer estágio da pesquisa. À CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal, pela bolsa de incentivo. À Profa. Dra. Clara Sandroni e ao Prof. Dr. Ricardo Lima, pela presença nas bancas de qualificação e de defesa, com suas leituras atentas, rigorosas e amorosas e contribuições inestimáveis para a alquimia da pesquisa e da escrita. As sugestões pertinentes de vocês fizeram grande diferença no rumo das minhas escolhas. Levo esse gesto de interlocução acadêmica com muito apreço no coração. Obrigado!

À minha orientadora querida, mestra e amiga, Profa. Dra. Doriania Mendes, por toda a parceria, confiança nos meus impulsos e convicções, pelo continente e pela liberdade, pelos feedbacks sinceros, pelo incentivo ao longo da pesquisa, por estar ali quando eu precisava e por me deixar também à vontade com a solidão necessária para realizar uma pesquisa de

mestrado e parir uma dissertação. Agradeço, também, pela preparação vocal e supervisão de ensaio do produto artístico apresentado na ocasião da defesa: uma vez mais, a relação pedagógica com essa professora, tão importante na minha formação como cantor e professor, se atualizou e fortaleceu. Obrigado, Dori!

Agradeço a todas as professoras e professores de canto que tive na vida: Alba Lírio, Marcelo Rodolfo, Maíra Martins, Cecilia Spyer, Anna Paes, Amelia Rabello, Gabriela Geluda, Joana Azevêdo, Suely Mesquita, Jeanie Lovetri.

Às amigas, que tanto admiro, integrantes e fundadoras do grupo de pesquisa e ensino de canto popular Voz me Livre: Marcela Velon (amiga de longa data e grande parceira musical!), Paula Santoro, Suely Mesquita e Anna Paes.

Aos colegas do GECANTO - Grupo de Estudos em Canto Popular da UNIRIO, coordenado pela Profa. Dra. Clara Sandroni, também uma importante incentivadora nesse contexto. Ao amigo querido e malungo pesquisador da obra de Elomar, Lucas Oliveira. A outros malungos: Duda Bastos, João Omar, Kristoff Silva e Letícia Bertelli. Muito obrigado pela interlocução!

Ao próprio Elomar, figura fundamental na minha trajetória artística e acadêmica: minha interpretação de suas canções nasceu na universidade e chegou até você, malungo, que com seu gesto generoso, me abraçou e emocionou, na ocasião do convite para cantar na Casa dos Carneiros em 2016. Sua obra ainda será muito tocada e servirá de grande documento da sociedade catingueira, real e inventada, e da arte brasileira. Foi um prazer e uma grande honra dedicar meu mestrado ao seu legado, Bode! Mergulhar ainda mais fundo nessa obra e aprender tanto, sobre tantas coisas, foi das melhores coisas que já me aconteceram.

A João Brasileiro, grande parceiro nesse estradar da performance do Cancioneiro, desde 2014. Com você e o som magistral do seu violão, encontrei a voz que abre o meu caminho. Obrigado, amigo!

A Rossane Nascimento, produtora de Elomar, sempre carinhosa e solícita.

Ao Pedro Messina, parceiro de última hora, que chegou junto lindamente para me acompanhar no recital. Obrigado, amigo!

À Erika Ribeiro, que orientou a mim e ao João em 2014, numa disciplina de Música de Câmara na UNIRIO, quando resolvemos interpretar o Cancioneiro. Suas contribuições foram valiosíssimas e ecoam até hoje em nossos fraseados.

Aos colegas Rowena Jameson, Edmundo Vitor, Romulo Nicolai.

À minha terapeuta Valeria Miranda, interlocutora FUNDAMENTAL para a vida, em tudo que dela brota, muito obrigado! E a todos do Instituto Anthropos.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, ao secretário Leonardo, aos coordenadores, aos professores Cliff Korman, Ingrid Barancoski, Gabriel Improta, Silvia Sobreira e Almir Côrtes. Do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, agradeço em especial às professoras Joana Ribeiro e Tatiana Motta Lima, e à professora Christine Roquet, de Paris VIII, pela participação importante que tiveram no início da pesquisa, estimulando minha visão interdisciplinar.

Aos locais onde pude me refugiar para ler e escrever: Fazenda Trapiá (Baependi-MG), Ecovila Terra Una (Liberdade-MG), vila de São Pedro da Serra (Nova Friburgo-RJ), onde esse projeto foi concebido e, por poesia do destino, concluído. Agradeço em especial a quem fez a segunda casa de São Pedro (semestre final da escrita, 2024.1) aparecer quando eu já não esperava mais: Thiago Saldanha, Thais Lima Verde e Elineia Oliveira. Obrigado, gente! Que privilégio! Às bibliotecas e seus funcionários: do IESP (Instituto de Estudos Sociais e Políticos da UERJ), da Maison de France, do CCBB, da PUC-RIO e da própria UNIRIO, universidade que já é como segunda casa, grande parceira na minha formação.

À Vania Vidal, pelo fundamental livro *A Letra e a Voz*, de Paul Zumthor.

*"Um dia bem criança eu era
Ouvi de um velho cantador"*

Elomar

*"E hoje eu canto
Para os filhos meus
E eles amanhã
Para os filhinhos seus"*

Elomar

*"Tu sois uma estrela
E é preciso trabalhar
Que a estrela que não brilha
Ela não pode iluminar"*

Padrinho Sebastião

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

RESUMO

Este trabalho nasce da experiência de um cantor que interpreta o Cancioneiro do compositor brasileiro Elomar. Partindo da hipótese de que a poética da palavra cantada deste autor tem um poder de convocar e transmitir, tornar evidente tal poder consistiu no objetivo da pesquisa, que adotou como referencial teórico os conceitos de *vocalidade* e de *marcas de vocalidade*. Foram realizadas análises — a partir da escuta dos fonogramas originais do compositor e da leitura de suas partituras editadas, além da própria memória do intérprete —, organizadas em duas etapas: a) uma primeira, unicamente de letras das canções, em que se verificou as seguintes marcas de vocalidade: o emprego do *dialeto catingueiro* e da *versatilidade linguística*, o uso de diversos *gêneros orais*, e marcas de dialogia épica, quais sejam, a interpelação épica, a *intervenção dialógica* e a marca de transmissão; e b) uma segunda etapa, de análise dos *elos de melodia e letra*, em que foram consideradas marcas de vocalidade o estilo recitativo do compositor, assim como a *transgressão da normalidade prosódica*, a variação agógica, a *descendência asseverativa*, a *ascendência prossecutiva* e a repetição de notas *suspensiva*. Por fim, constatou-se marcas de vocalidade na linha do violão do Cancioneiro, em seus uníssonos com a linha do canto, os *ponteios*. No âmbito da primeira etapa, destacou-se a presença da *instância dialógica* e do *gênero literário épico* nas canções de Elomar; no âmbito da segunda etapa, três conceitos da Semiótica da Canção configuraram importantes aportes teóricos para as análises: a *figurativização*, a *força entoativa* e a *oscilação tensiva*. O percurso que conduziu aos resultados da pesquisa confirmou a hipótese sobre o poder de convocação da poética de Elomar: este se deve, em grande parte, à sua função interpelativa e à sua base entoativa. Isso significa que a palavra e a sua entoação têm dominância na estruturação do *modo de dizer melódico*, atribuindo à sua composição um estilo recitativo figurativizado, mesmo em partes não-cantadas: *poética da vocalidade*.

Palavras-chave: Elomar. Marcas de Vocalidade. Interpelação. Recitativo. Poética da Vocalidade.

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

ABSTRACT

This thesis emerges from the experience of a singer who interprets songs from the Cancioneiro by Brazilian composer Elomar. Starting from the hypothesis that the poetics of the sung word of this author has a power of summoning and transmitting, making evident such a power was the objective of the research, which adopted the concept of *vocality*, as well as *vocality marks* as the theoretical reference. Analyses were carried out — based on listening to the composer's original phonograms and reading his edited scores, in addition to the performer's own memory —, organized in two stages: a) a first one, solely based on song lyrics, in which the following vocality marks were verified: the use of the *dialect* from caatinga region in Brazil and *linguistic versatility*, the use of different *oral genres*, and marks of epic dialogy, namely, epic interpellation, *dialogical intervention* and the transmission mark; and b) a second stage, consisting of analyses of the links between melody and lyrics, in which the composer's recitative style was considered a vocality mark, as well as the *transgression of prosodic normality*, the agogical variation, the *assertive descent*, the *prosecutive ascent* and the *suspensive repetition* of notes. Finally, vocality marks were found in the guitar line of the Cancioneiro, in its unisons with the singing line, the *ponteios*. Within the scope of the first stage, the presence of the *dialogic instance* and the *epic literary genre* in Elomar's songs stood out; within the scope of the second stage, three concepts from Semiotics of Song constituted important theoretical contributions to the analyses: *figurativization*, *intonation force* and *tensive oscillation*. The path that led to the results of the research confirmed the hypothesis about Elomar's poetics' power of summoning, due, in large part, to its interpellative function and intonational base. This means that the word and its intonation are dominant in structuring the *melodic way of saying*, giving to its composition a figurative recitative style, even in non-sung parts: *poetics of vocality*.

Key-words: Elomar. Vocality Marks. Interpellation. Recitativo. Poetics of Vocality.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Formas irregulares de quatro canções.....	85
Figura 2: Formas estróficas com refrãos marcantes de duas canções.....	86
Figura 3: Forma de <i>Chula no Terreiro</i>	87
Figura 4: Trecho recitativo de <i>A Pergunta</i>	92
Figura 5: Trecho recitativo de <i>A Pergunta</i>	92
Figura 6: Trecho recitativo de <i>Bespa</i>	93
Figura 7: Trecho recitativo de <i>Dassanta</i>	94
Figura 8: Trecho recitativo de <i>O Pidido</i>	95
Figura 9: Trecho recitativo de <i>Noite de Santo Reis</i>	96
Figura 10: Trecho misto com recitativo breve em <i>Acalanto</i>	98
Figura 11: Trecho recitativo breve em <i>Cantiga do Estradar</i>	99
Figura 12: Trecho recitativo breve em <i>Cantiga do Estradar</i>	99
Figura 13: Trecho recitativo breve em <i>Incelença para um Poeta Morto</i>	100
Figura 14: Trecho recitativo de <i>O Peão na Amarração</i> com subversão métrica em quiálteras.....	101
Figura 15: Trecho de <i>Faviela</i> com indicação de andamento.....	102
Figura 16: Trecho de <i>Faviela</i> com nova indicação de andamento.....	102
Figura 17: Trecho de <i>Faviela</i> com nova indicação de andamento.....	103
Figura 18: Trecho de <i>História de Vaqueiros</i> com indicação de agógica e de andamento.....	104
Figura 19: Trecho de <i>História de Vaqueiros</i> com indicação de andamento e uso de fermata.....	105
Figura 20: Trecho com descendência asseverativa n' <i>O Rapto de Joana do Tarugo</i>	111
Figura 21: Trecho com descendência asseverativa n' <i>O Rapto de Joana do Tarugo</i>	111
Figura 22: Trecho com descendência asseverativa em <i>História de Vaqueiros</i>	112
Figura 23: Trecho com descendência asseverativa em <i>História de Vaqueiros</i>	112
Figura 24: Trecho com descendência asseverativa n' <i>O Violeiro</i>	114
Figura 25: Trecho com descendência asseverativa n' <i>O Violeiro</i>	114
Figura 26: Trecho de <i>Parcelada</i> com intervalo ascendente.....	117
Figura 27: Trecho com ascendência melódica em <i>O Rapto de Joana do Tarugo</i>	118
Figura 28: Tonema descendente do último inciso da figura anterior d' <i>O Rapto de Joana do Tarugo</i>	119
Figura 29: Trecho com gradação ascendente da <i>Incelença pro Amor Retirante</i>	121

Figura 30: Trecho com gradação ascendente da <i>Incelença pro Amor Retirante</i>	121
Figura 31: Trecho com gradação ascendente em <i>O Peão na Amarração</i>	123
Figura 32: Trecho com saturação passional em <i>O Peão na Amarração</i>	123
Figura 33: Trecho de <i>Dassanta</i> com gradação ascendente.....	125
Figura 34: Trecho de <i>Dassanta</i> com saturação passional em salto ascendente.....	126
Figura 35: Trecho de <i>Dassanta</i> com gradação descendente.....	127
Figura 36: Trecho de <i>Dassanta</i> com transposição de registro descendente.....	128
Figura 37: Trecho de <i>Dassanta</i> com transposição de registro ascendente.....	128
Figura 38: Trecho de <i>Chula no Terreiro</i> com repetição de notas e faixas frequenciais análogas à fala.....	131
Figura 39: Trecho de <i>Chula no Terreiro</i> com repetição de notas e faixas frequenciais análogas à fala.....	131
Figura 40: Trecho de <i>Bespa</i> com repetição de notas e gradações.....	133
Figura 41: Trecho de <i>Bespa</i> com repetição de notas e gradações.....	134
Figura 42: Trecho d' <i>A Pergunta</i> com repetição de notas no tonema (suspensivo).....	135
Figura 43: Trecho d' <i>A Pergunta</i> com repetição de notas e tonema suspensivo.....	136
Figura 44: Trecho d' <i>A Pergunta</i> com tonema descendente.....	137
Figura 45: Trecho d' <i>O Pidido</i> com uníssono de voz e violão.....	139
Figura 46: Trecho d' <i>A Pergunta</i> com uníssono de voz e violão.....	140
Figura 47: Trecho d' <i>O Peão na Amarração</i> com uníssono de voz e violão.....	140
Figura 48: Trecho da <i>Cantiga do Estradar</i> com uníssono de voz e violão.....	141
Figura 49: Trecho da <i>Cantiga do Estradar</i> com dobra do violão.....	141
Figura 50: Trecho d' <i>O Violeiro</i> com ritmo harmônico silábico reforçando a linha do canto.....	142

SUMÁRIO

Introdução.....	15
1. Capítulo 1 - Vocalidade: Os Sentidos da Voz.....	18
1.1. Performance medieval.....	18
1.2. Oralidade e vocalidade.....	20
1.3. "Toda voz é corpo".....	22
1.4. " <i>Che bella voce!</i> ": a voz "que se diz a si própria".....	25
1.4.1. Voz histórica e voz mítica.....	29
1.5. Interpelação da alteridade: "<i>A terceira margem do rio</i>".....	31
1.5.1. Receber a voz: escutar, vislumbrar sentidos.....	33
1.6. Marcas de vocalidade.....	41
1.6.1. Escutar as marcas de vocalidade (e seus ecos.....)	44
1.7. Poética da vocalidade e prática interpretativa.....	45
2. Capítulo 2 - Marcas de Vocalidade na poética de Elomar: a palavra falada, a letra..	47
2.1. Dialeto e vernáculo: versatilidade linguística.....	47
2.1.1. "Por que eu canto em dialeto?": lugar de fala, verossimilhança e dramaturgia.....	55
2.1.2. Gesto político.....	57
2.1.3. Memórias da escuta.....	61
2.1.4. Documento e tesouro da sociedade catingueira.....	62
2.2. Gêneros orais e literários: a circunstância na voz.....	63
2.2.1. Gêneros literários e suas marcas de vocalidade.....	68
2.2.2. Elomar narrador: romanceiro e cavalaria.....	69
2.2.2.1. A voz que interpela e narra: marcas de dialogia épica.....	73
2.2.2.2. A plateia explicitamente interpelada: intervenção dialógica.....	76
2.2.2.3. A voz da linhagem: marcas de transmissão.....	78
3. Capítulo 3 - Marcas de Vocalidade na poética de Elomar: a palavra cantada, o elo de melodia e letra.....	82
3.1. Forma das canções.....	84
3.2. Recitativo.....	87
3.2.1. Transcrição do discurso rítmico.....	91
3.2.2. Subversão métrica ou prosódica.....	97
3.2.3. Variação agógica e andamento.....	101
3.2.4. Recitativo como estilo.....	105
3.3. Alturas.....	107
3.3.1. Descendência e asseveração.....	110
3.3.1.1. A Pergunta: solução intertextual.....	115
3.3.2. Ascendência e prossecução.....	116
3.3.2.1. Gradação, salto e transposição de registro.....	120
3.3.3. Repetição de notas e faixa frequencial.....	130
3.3.3.1. Tonema suspensivo.....	134
3.4. Oscilação tensiva como quarto atributo da vocalidade.....	137
3.5. Marcas de vocalidade no violão do cancionero e na música instrumental de Elomar..	138
Considerações finais.....	143
Referências.....	147
ANEXO A: Produto Artístico.....	151

Introdução

"André, por que a emoção"? Essa foi a pergunta com que Elomar me recebeu no camarim, imediatamente após minha apresentação cantando em duo com João Brasileiro ao violão no evento *As Guaribas lá na Casa dos Carneiros* — casa que é uma de suas residências e fundação cultural na Fazenda Gameleira, em Vitória da Conquista, Bahia — em agosto de 2016. Minha vontade foi de responder: "Eu que lhe pergunto!", ou então: "Você não sabe o por quê? Você é o grande responsável por isso!". O concerto foi muito emocionante, caloroso, dadas suas circunstâncias: apresentamos, para uma centena de "cúmplices" de Elomar (amigos e admiradores), nesse lugar mítico, quase na íntegra, o nosso recital *Das Terras Sertanezas*, composto integralmente por canções suas, que vínhamos performando desde dezembro de 2014¹. O convite para participar do evento tinha vindo do próprio Elomar — por intermédio de sua produtora —, após assistir a três vídeos de canções suas que fizemos e publicamos no YouTube no primeiro semestre de 2015: *Cantiga do Estradar*², *Função*³ e *Seresta Sertaneza*⁴. Ao sair do palco, caí em lágrimas. Na hora, lembro-me de ter tentado responder à pergunta, e só me vinham palavras sobre honra, realização, alegria e gratidão, e aquele choro contínuo de celebração: o soluçar de um coração aberto pelo profundo respeito por essa obra tão fundamental, de um dos grandes inventores do Brasil que, se não encontrou reconhecimento massivo e celebridade, com certeza encontrou grande ressonância estética em seu público.

A pergunta de Elomar é tomada, então, como uma estrela-guia desta pesquisa, iluminando caminhos e sentidos. O relato preciso dessa ocasião na Casa dos Carneiros dá conta de uma percepção pessoal minha constante: subir ao palco e cantar o cancionário de Elomar tem sido sempre uma oportunidade de experimentar o poder que esse repertório tem de emocionar: uma força engajadora, que "transporta" os envolvidos, que mobiliza presença e transmite afetos, do "nosso lado" — o lado de cá, da emissão da performance — e do lado de lá, do público — o da recepção da performance. O objeto desta pesquisa é a poética de Elomar; a partir do meu lugar de fala enquanto seu intérprete, que venho experimentando há dez anos

¹ No início do ano de 2014, durante nossa graduação em música pela UNIRIO (João no bacharelado em violão; eu na licenciatura em música) soubemos da publicação do Cancioneiro e decidimos levantar um trabalho em duo com canções de Elomar. No segundo semestre, inscrevemo-nos na disciplina Música de Câmara e convidamos a pianista e professora da UNIRIO Erika Ribeiro para nos orientar. Ao fim do semestre de ensaios, estreamos na Sala Villa-Lobos, em dezembro de 2014.

² Vídeo da *Cantiga do Estradar*, de Elomar, por André Grabois e João Brasileiro (2015): <https://www.youtube.com/watch?v=EnYQxAk319k>.

³ Vídeo de *Função*, de Elomar, por André Grabois e João Brasileiro (2015): https://www.youtube.com/watch?v=l_850kgVux8.

⁴ Vídeo de *Seresta Sertaneza*, de Elomar, por André Grabois e João Brasileiro (2015): <https://www.youtube.com/watch?v=ybnBGz78x0I>.

(escrevo em 2024) sua força expressiva e afetiva, proponho a hipótese de que essa obra tem um poder. Declaro que o principal objetivo desta dissertação de mestrado é evidenciar o poder da poética da palavra cantada de Elomar. A revisão da fortuna crítica sobre o compositor foi crucial para a pesquisa, com trabalhos principalmente nas áreas de literatura e musicologia; assim como a escuta dos fonogramas e consultas dos encartes de sua produção discográfica (em CDs e disponíveis em plataformas de *streaming*); assistência de programas de televisão com trechos de entrevistas e performances, disponíveis na internet; e a leitura da fundamental publicação *Elomar: Cancioneiro* (Mello, 2008), com quarenta e nove partituras de canções para voz e violão, com notas editoriais, textos de apresentação e caderno de letras.

Eu sempre digo que cantar Elomar é um marco na minha formação, tanto pessoal quanto artística: no ensejo da estreia, descobri uma voz — minha voz que se expandia — por ter acessado a dimensão espacial, relacional da performance, processo que se tornou corriqueiro, sempre extraordinário. A presença física do público ali, pela primeira vez, pareceu catalisar, facilitar todo um processo de troca, de endereçamento ao outro, de interlocução, de vivência do canto enquanto ação, da palavra enquanto agente de mudança (Cunha *In*: Mello, 2008). Diante do público, para o público, completou-se a semiose — a produção de sentido — das canções de Elomar: as histórias e narrativas nelas contidas finalmente encontravam seu destino na platéia presente, na circunstância atual da performance. Nascia em mim um cantor-narrador.

No processo orgânico de uma pesquisa assumida no desejo (Barthes, 1988, p. 97), descobri no estatuto da performance medieval a referência central para a fundamentação teórica da minha própria experiência de dez anos enquanto intérprete de Elomar: o conceito de *vocalidade* afirmou-se como principal referencial teórico para a leitura — no sentido amplo — da poética elomariana e de sua fortuna crítica — esta também descoberta no desenrolar da pesquisa, através das produções acadêmicas de nomes como Simone Guerreiro (2007), Letícia Bertelli (2023), Eduardo Ribeiro (2014), Darcília Simões (2006) e João Omar de Carvalho Mello (2002). No primeiro capítulo, realizo revisão e fundamentação do conceito de *vocalidade*, a partir, principalmente, dos pensamentos de Paul Zumthor (1993, 1997, 2005), Roland Barthes (1988, 2015), Francesca Della Monica (2015), Mladen Dolar (2006), Ernani Maletta (2014, 2015) e Erich Nogueira (2018). No segundo capítulo, inauguro a parte analítica da dissertação, em que as *marcas de vocalidade*, de Nogueira (2018), são reconhecidas numa série de procedimentos estilísticos da poética de Elomar, com exemplos de trechos de obras comentados; esse capítulo é dedicado à análise das letras das canções, à palavra falada; o terceiro capítulo é dedicado à palavra cantada, à análise de letra e melodia compatibilizadas. Neste *corpus* analítico, aparecem importantes aportes teóricos auxiliares ao referencial,

relativos aos gêneros literários, pelos escritos de Anatol Rosenfeld (2004), e à Semiótica da Canção, de Luiz Tatit (2012, 2008, 2016).

A busca por respostas a perguntas como "onde está o poder dessa poética?"; "o que o aspecto narrativo da obra tem a ver com esse poder?"; "qual o papel da palavra, falada e/ou cantada, no estilo de composição de Elomar?"; ou "como o campo da vocalidade se conecta a esse poder?" levaram-me a algumas descobertas inesperadas, que o leitor terá reveladas, uma vez apropriado — pelo percurso da leitura — das mesmas lentes que me fizeram enxergá-las.

Pessoalmente, é motivo de grande realização, além de trabalhar artisticamente com esse repertório que tanto me ensina, poder trabalhá-lo cientificamente no meio acadêmico, numa perspectiva interdisciplinar, o que, aliás, já está sugerido pela própria obra musical — altamente literária, filológica, antropológica, histórica, geográfica, filosófica, teológica — e pelos atributos da *vocalidade*, multidimensionais (como veremos no primeiro capítulo de fundamentação teórica). Minha pesquisa alia-se à fortuna crítica da obra de Elomar, já abundante na área da literatura nos últimos trinta anos e especialmente crescente na musicologia dos últimos quinze anos; alia-se, também, aos esforços de consolidação da presença deste repertório musical na academia, na história da música brasileira — popular, camerística e sinfônica — e perante a própria população do nosso país, esforços esses nomeados numa conversa informal por *whatsapp* comigo pelo filho de Elomar, o maestro João Omar de Carvalho Mello (2023):

[...] nossa missão é levar essa música que é identitária pra gente [...] de autores como meu pai e vários outros, [...] a gente tem que trazer essa musica brasileira pra entrar nesse universo [...] a gente tem que mudar as cabeças, tem que entrar em universidade, tem que abrir mais, [...] pouco a pouco esse... isso vai se transformando [...] e vai tendo maiores aberturas e a gente vai conseguindo se debruçar. Eu acho que todo trabalho acadêmico é importante pra consolidar cada vez mais a presença desse repertório musical [...] dentro das academias [...].

A escuta dos fonogramas citados ao longo do texto é altamente recomendada. Os *links* estarão sempre disponíveis em notas de rodapé, e as minutagens fornecidas no próprio corpo do texto. Desejo às leitoras e leitores deste trabalho um bom estradar pela poética de Elomar!

Capítulo 1 - Vocalidade: Os Sentidos da Voz

O livro de Erich Nogueira (2018) *Os Sentidos da Voz: Vocalidade em Guimarães Rosa* foi de grande inspiração para a tomada do conceito de *vocalidade* como o grande referencial teórico da pesquisa, que passou a atuar como uma espécie de chave-mestra para a transposição dos portais encontrados na poética de Elomar. Em seu livro, Nogueira faz uma extensa revisão do conceito de *vocalidade*, fruto principalmente de sua leitura de Paul Zumthor, Roland Barthes, Adriana Cavarero, Corrado Bologna e Mladen Dolar. Uma vez fundamentado o conceito, Nogueira realiza análises literárias de extratos da obra de João Guimarães Rosa, reconhecendo nela *marcas de vocalidade*. Ao tomar conhecimento do pensamento do acima citado medievalista suíço Zumthor, através dos livros *Escritura e Nomadismo* (2005) e *Introdução à Poesia Oral* (1997), pude enxergar o *status* da performance medieval, profundamente vocal e teatral, de corpo inteiro — essencial para se chegar ao conceito de *vocalidade*. Estimulado pela trilha aberta pela revisão de Nogueira (2018), fui beber diretamente em algumas de suas fontes: dei sequência à leitura de Zumthor, dessa vez com o basilar *A Letra e a Voz: a "Literatura" Medieval* (1993); e li, pela primeira vez, importantes ensaios sobre vocalidade, escuta e semiótica de Roland Barthes, nos livros *O Óbvio e o Obtuso* (2015) e *O Rumor da Língua* (1988). Junto às propostas de Zumthor e Barthes, trouxe ainda para a discussão contribuições da cantora e pedagoga vocal Francesca Della Monica (2015), do psicanalista Mladen Dolar (2006), além, é claro, dos insights autorais do próprio Erich Nogueira (2018).

1.1. Performance medieval

O contato com a produção dos autores acima referidos abriu minha visão rumo à identificação dos atributos que qualificam o conceito amplo de *vocalidade*, tomados como pilares para a revisão que realizo neste capítulo de fundamentação teórica. Zumthor (1993, 1997, 2005) ocupa um lugar privilegiado nesta revisão: toda a sua literatura contribui — com grande riqueza historiográfica e uma prosa que postula definições — para o estabelecimento de uma teoria interdisciplinar da performance e da vocalidade, ecoando na contemporaneidade o horizonte de emissão e recepção da arte poética da Idade Média. Um primeiro passo na direção da fundamentação do conceito de vocalidade consiste em reconhecer, como grande evidência do legado de Zumthor (1993, 1997, 2005), o estatuto da *performance* ou poesia oral medieval (que abarcam o conceito de vocalidade), este uso poético do corpo e da voz pelos intérpretes da Idade Média na Europa — os menestréis, trovadores, jograis, rapsodos — nos verdadeiros "palcos" daquela sociedade: a praça pública, a corte feudal, o pátio da igreja. Tal

status é reflexo de uma sociedade em si profundamente teatralizada e marcada pelo desejo profundo e coletivo da voz viva, em que os sentidos auditivo, visual e tátil eram indissociáveis na experiência de vida da maioria da população (Zumthor, 1993, p. 28, p. 84). A diversidade de assuntos e intenções da voz poética — missão dos intérpretes — era escutada pelo povo como um verdadeiro poder e importante fonte de ensinamento, de resposta a demandas sociais, de organização da experiência do mundo (Zumthor, 1993, p. 74). A natureza da performance medieval, segundo Zumthor, evidencia, portanto, uma autoridade e uma importante função social da voz, que de onipresente se faz universal, "ao ponto de às vezes parecerem ressoar nela, que os abrange e significa, a ordem do chefe, o sermão do padre, o ensinamento dos Mestres" (idem). O discurso caleidoscópico dos intérpretes em questão — canto, cena, dança, divertimento, noticiário, pronunciamento, sermão e profecia integrados — revela a unidade do mundo aos que o escutam, ouvintes-espectadores que precisam desta percepção — de uma palavra poética pronunciada — para interpretar, para dar sentido ao que vivem, "em suma: para sobreviver" (ibidem).

Seguindo no que podemos entender como uma definição da *performance* medieval, Zumthor afirma que ela é, fundamentalmente, "[...] um ato teatral, em que se integram todos os elementos visuais, auditivos e táteis que constituem a presença de um corpo e as circunstâncias nas quais ele existe" (Zumthor, 2005, p. 69): uma ação dupla, comprometendo não só a totalidade da presença do corpo do emissor do ato, mas também a do receptor, mediadas pelos gestos do corpo e da voz (Zumthor, 1997, p. 118, p. 157). Estamos diante de uma "ação oral-auditiva complexa, pela qual uma mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida, aqui e agora" (Zumthor, 1993, p. 222). O fenômeno da recepção do ato performático é sistematicamente enfatizado, como parte inalienável de sua definição: além do evidente emissor — o performer — que opera o texto virtual de um autor numa circunstância atual, Zumthor (2005, p. 92, grifo do autor) reconhece que "[o] ouvinte faz parte da *performance*" (assim como o autor e as circunstâncias), ele é interpelado a intervir, mesmo que silenciosamente: "ele é um dos componentes fundamentais dessa poesia vocal" (idem). Sem espectador, não poderia existir poesia oral, vocal, performance: é na função de interpelar, de comunicar, de endereçar-se a um outro que o sentido se realiza.

A performance pode ainda ser definida como uma instância de enunciação — termo que, me parece, pode ser tomado como seu sinônimo — um acontecimento ao vivo, de valor incomparável (Zumthor, 1993, p. 20), em cujo tempo único e fugaz um enunciador (emissor, performer, intérprete) opera um enunciado — o texto de um autor — "escrito eternamente *aqui e agora*" (Barthes, 1988, p. 68, grifos do autor):

[...] a enunciação tende naturalmente a ultrapassar o enunciador e o enunciado, a colocar-se, ela mesma, em evidência. Poderíamos aproximar *performance* de *performativo* [...]. Coloca-se, em princípio, que a linguagem poética medieval comporta sempre um aspecto performativo (Zumthor, 1993, p. 119, grifos do autor).

Barthes (1988, p. 68, grifos do autor) concorda com Zumthor quando afirma que o termo *performativo* pressupõe que "a enunciação não tem outro conteúdo (outro enunciado) que não seja o ato pelo qual ela se profere: algo como o *Eu declaro* dos reis ou o *Eu canto* dos poetas muito antigos [...]". Uma vez mais, creio estarmos diante de uma definição de *performance* da sociedade medieval, cujo fundamento oral evidencia um poder civilizatório, "forte elo rítmico que agrega e sustenta toda uma cultura" (Nogueira, 2018, p. 42), "fonte primeira de autoridade que comanda a prática [...] de um mundo" (Zumthor, 1993, p. 22). A própria noção de literatura nasce desse aspecto performativo: um enunciado que existiu primeiro enquanto enunciação, enquanto realização vocal, para, só depois — e muito gradualmente — passar a ser escrito:

[...] o conjunto dos textos legados a nós pelos séculos X, XI, XII e, numa medida talvez menor, XIII e XIV, passou pela voz não de modo aleatório, mas em virtude de uma situação histórica que fazia desse trânsito vocal o único modo possível de realização (de socialização) desses textos. Tal é minha tese — ou minha hipótese. Ela abrange naturalmente as canções, mas também as narrativas e declamações de todo tipo [...] (Zumthor, 1993, p. 21).

Com isso, Zumthor (1993, p. 9) enfatiza, como mais um de seus grandes legados, o fato de que a voz foi, na Idade Média, "[...] um fator constitutivo de toda obra que, por força de nosso uso corrente, foi denominada "literária"". Já temos elementos para associar — por comungarem dos mesmos atributos — os conceitos de *performance*, *performativo* e *enunciação*; quando estes remetem à realização vocal, podemos associá-los também ao campo da *vocalidade*.

1.2. Oralidade e Vocalidade

Ainda com vistas a reconhecer na *performance* medieval o subsídio teórico para a conceituação de *vocalidade*, faz-se necessária a distinção entre oralidade e *vocalidade*. É importante esclarecer que o termo "oral" da expressão "poesia oral" não se refere apenas ao uso da voz; no que diz respeito "apenas" ao uso da voz (por mais amplos e complexos que

sejam tal uso e seus impactos) empregaremos, a partir da leitura de Zumthor (1993, 1997, 2005) e de Nogueira (2018), os termos "vocal" e "vocalidade". Com isso, já podemos fundamentar a crucial diferença entre oralidade e vocalidade; os termos se confundem, com frequência, e isso é normal: a oralidade abarca a vocalidade; segundo Zumthor, "[a] oralidade não se reduz à ação da voz. Expansão do corpo, embora não o esgote. A oralidade implica tudo o que, em nós, se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar" (1997, p. 203). Ou seja, a transmissão oral pode ser tanto relativa a uma ação vocal quanto não-vocal, porém corporal, tátil, gestual, percussiva, facial, ocular, visual, abrangendo muitas formas de comunicação humana. Por exemplo, qualquer comunicação corporal silenciosa: aprender um ofício ou a prática de um instrumento musical com um mestre através da observação direta (com e sem uso da fala e sem o uso da escrita). Vocalidade refere-se diretamente ao uso da voz, a valores ligados à realização da voz humana: "[...] a "oralidade" é uma abstração; somente a *voz* é concreta, apenas sua escuta nos faz tocar as coisas" (Zumthor, 1993, p. 9, grifo do autor); "[é] por isso que à palavra *oralidade* prefiro *vocalidade*. Vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso" (idem, p. 21, grifos do autor). É possível ainda perceber que o termo oralidade é frequentemente definido a partir de uma "função negativamente classificatória, que remetia à ausência de escritura" (ibidem, p.9):

[...] a conceituação de oralidade, justamente porque inevitavelmente pensada sob a perspectiva de uma cultura letrada, não foi capaz de dar à voz um estatuto para além do fato de ser portadora da linguagem, mantendo-a subordinada aos cânones da textualidade. Como adverte Zumthor, esses estudos não tiveram por objeto a voz, mas a *palavra oral* (Nogueira, 2018, p. 51, grifos do autor).

Portanto,

[s]e os estudos de oralidade trabalham com a palavra oral em seu equacionamento com a palavra escrita, os estudos de vocalidade incidem, por sua vez, na tensão que se estabelece entre a própria palavra e a voz [...]. Essa tensão se dá justamente a partir do momento em que a voz pode ser escutada para além do fato de ser um meio de transmissão da palavra. Em vez de escutarmos uma palavra *oralizada*, passamos a escutar uma palavra *vocalizada* (Nogueira, 2018, p. 52, grifos do autor).

Com a leitura dos trechos acima citados, podemos compreender cada vez mais a diferença teórica (do grego *theoréo*: olhar, observar, ver, enxergar) entre os conceitos de

oralidade e vocalidade, condição *sine qua non* para a fundamentação do campo da vocalidade e a consequente afirmação dos valores da voz como voz, da transmissão vocal, do que só uma voz é capaz de agenciar (Machado, 2012); sobre isso, Zumthor pergunta: "Em que medida a passagem pela voz humana transforma, altera, transmuta (eu diria, empregando de modo figurado o termo alquímico) o texto de que é o objeto?" (Zumthor, 2005, p. 116). É a questões dessa ordem que o campo da análise do comportamento vocal vem respondendo, com os destacados trabalhos de Regina Machado (2012, 2019, 2023) — com suas *qualidades emotivas da voz* — e Ricardo Lima (2019, 2020, 2023), ambos trabalhando em abordagem teórica complementar à Semiótica da Canção de Luiz Tatit (1995, 2008, 2016).

Até aqui, nesta assunção da perspectiva poética medieval, altamente oral-performativa e vocal, já podemos entrever — com a ajuda dos autores — os três atributos que Nogueira (2018) reconhece como centrais para a definição de vocalidade: 1) a *expressão de um sujeito* — com riqueza de carga emocional e singular —; 2) a *interpelação de um outro* — inaugurando uma relação de afetação e convocação de uma alteridade —; e 3) a sua mediação através da *globalidade do corpo no espaço* — é neste meio que a voz vai viajar. Parafraseando Zumthor, Nogueira qualifica esses atributos com mais detalhes: para o primeiro, *inflexões do desejo*: "toda voz é presença de uma singularidade encarnada" (2018, p. 56, p. 46); para o segundo, *força de convocação do outro*: "toda voz é relacional e pressupõe uma escuta" (idem); e para o terceiro, *corporeidade da performance*: "toda voz é corpo" (ibidem, p. 55, p. 46). Essa tríade definidora da vocalidade parece estabelecer um *continuum* entre duas polaridades de um eixo sujeito-interlocutor, singularidade-alteridade, chamado-escuta, pergunta-resposta, cuja relação é de mão dupla e sempre mediada de forma global pelo corpo, pelo espaço. É importante atentarmos para o fato de que os três atributos são integrados e simultâneos: aspectos de um mesmo complexo processo.

Apesar disso, talvez possamos nos debruçar mais demoradamente sobre alguns desses atributos em separado.

1.3. "Toda voz é corpo"

Zumthor (2005, p. 117) nos diz: "A voz emana de um corpo [...]"; Nogueira (2018, p. 33) corrobora essa premissa, considerando o corpo "elemento de base de toda voz"; voz que é, portanto, "materialidade sonora que pode ser emitida via pulmões, garganta, boca [...]" (idem):

Toda palavra poética aspira a dizer-se, a ser ouvida, a passar por essas vias corporais que são as mesmas pelas quais se absorve — e eu volto a isso, porque é uma analogia profunda — a alimentação, a bebida: como meu pão e digo meu poema [...]. [...] sentimos, percebemos o volume de carne e de vida de onde emana nossa voz (Zumthor, 2005, p. 69).

Com o título *Educação Somática e Fisiologia da Voz Integradas: Um Caminho Pedagógico para os Fundamentos da Técnica Vocal* (Grabois, 2016), dediquei meu trabalho de conclusão de curso da licenciatura em música na UNIRIO a este tópico, investigando a relação entre corpo e voz, movimento e vocalização coordenados: "[...] tudo o que pode ser dito sobre o corpo pode ser estendido para a voz, posto que esta é uma manifestação daquele, e os princípios que estruturam ambos são os mesmos" (Grabois, 2016, p. 47); o movimento da voz sempre é precedido por um movimento corporal. Toda a minha monografia investe no reconhecimento do papel central do corpo na emissão vocal: "As fisiologias das estruturas motoras e vocais se unem quando enxergamos o corpo como a verdadeira base da emissão vocal" (idem, s/p, resumo). Demonstrei, ao longo do texto, a importância da consciência corporal (facilitada pelas práticas somáticas) no processo de produção vocal, dando exemplos pessoais, através do relato autoetnográfico da minha experiência de reeducação vocal: "Isto possibilitou-me o reconhecimento mais preciso das estruturas envolvidas no mecanismo de fonação e os fundamentos de sua coordenação" (ibidem, 2016, p. 78), que denominei *coordenação corpo-voz* (Grabois, 2016) — inspirado por Ciane Fernandes (2002) e sua abordagem da performance do ator-bailarino a partir do sistema Laban-Bartenieff de Análise do Movimento. Sobre esta coordenação, afirmo ser ela o fundamento mais essencial da técnica vocal (Grabois, 2016, p. 80). Se a voz é precedida pelo corpo, este o é pelo espaço, que se afirma então como o meio que estrutura e regula tanto o movimento corporal quanto o seu consequente movimento vocal; a pedagogia da cantora Francesca Della Monica — mencionada aqui pelo testemunho de seu colaborador Ernani Maletta — é totalmente fundamentada no espaço como elemento central, motivador de toda e qualquer expressão corpo-vocal:

O impulso vocal, antes da emissão do som, começa com o contato de todo corpo com o espaço. [...] Ao se dizer o *corpo de uma voz*, não se está utilizando uma imagem metafórica, pois se trata, exatamente, do corpo integral da pessoa que produz essa voz, que não apenas participa, **mas se coloca no espaço antes da emissão do primeiro impulso sonoro** (Maletta, 2014, p. 47, grifos do autor).

Minha pesquisa anterior investigou, também, a experiência corporal — o corpo como base — na recepção da voz, na sua escuta:

Minha audição estava mais conectada às minhas sensações, à minha propriocepção⁵, e eu podia perceber a sensação que cada timbre ouvido gerava no meu corpo: experimentava a música chegando aos meus ouvidos como uma corrente elétrica, e podia também associar a escuta com a vivência da gravidade. Era como se eu, assim como sou capaz de sentir o peso da minha cabeça e dos meus braços, pudesse sentir o peso dos sons! (Grabois, 2016, pp. 65-66).

Sensações no corpo, correntes nervosas, conexão com o próprio peso na emissão e na escuta da voz, percepção do peso dos sons (e das vozes): eu parecia já concordar com Zumthor antes mesmo de conhecer seu pensamento: "E essas palavras que minha voz leva entre nós são táteis" (Zumthor, 2005, p. 69). Essa voz — sua, minha, nossa — e as palavras que ela carrega são experimentadas em sua sensorialidade (Nogueira, 2018, p. 59), são materialidade sonora, acontecimento tátil, encontro de um corpo que emite com um corpo que recebe: "uma voz que vibra soando" e uma *escuta* que "vibra ouvindo" (idem, p. 24, grifos do autor). Nogueira (ibidem, p. 103) nos lembra que essa "inegável qualidade hipersensorial da linguagem é importante para a dimensão da vocalidade [...]" em seu potencial semiótico, produtor de sentidos, configurando uma natureza dupla — múltipla, móvel, ambígua —, qualificando ainda mais seus atributos. O autor segue adiante em sua revisão da literatura chamando nossa atenção para esta realidade:

[...] a voz não pode ser reduzida ao mero fisiologismo, ao funcionamento de uma máquina biológica, pois tende a encaminhar todas as suas marcas notadamente corpóreas para uma significação, isto é, para o campo da linguagem; e a voz não pode ser reduzida a mero suporte sonoro do discurso, pois ela claramente ressignifica, redimensiona ou mesmo desagrega a linguagem em decorrência do lugar concreto e único de um corpo que participa da enunciação. Como esse lugar de entrecruzamento, a voz é mais do que corpo e mais do que discurso e, por isso, destaca-se como um terceiro elemento cujas especificidades têm sido pesquisadas. Qualquer perspectiva que opere com uma dessas reduções corre o risco de perder, a meu ver, esse lugar fronteiro em que se realiza e se escuta a voz (Nogueira, 2018, p. 32).

⁵ *Propriocepção*: nossa capacidade de fazer contato, reflexo ou consciente, com as informações enviadas pelos neurônios mecanorreceptores, localizados em sua maioria na pele, nas articulações e nas membranas que revestem os ossos, fazendo com que possamos perceber em que posição nosso corpo se encontra e estarmos conscientes de nossos apoios, movimentos e transferências de peso. Há, também, o conceito de *interocepção*, que dá conta das sensações percebidas em outras estruturas corporais, como órgãos, vísceras e sistemas circulatório, linfático e nervoso do corpo, dentre outros.

Em outras — suas — palavras, Nogueira ecoa a voz de Zumthor, quando nos diz que "a voz articula, justamente, duas ordens que são, em princípio, incongruentes: a materialidade pesada do corpo e a abstração impalpável do universo dos signos" (Nogueira, 2018, p. 56), sendo a "expansão sonora de uma *singularidade encarnada* rumo à linguagem" (idem, grifo do autor). A voz ocupa, então, um lugar fronteiro que dinamiza a relação entre essas duas ordens: corpo e peso do sujeito de um lado; signos e inefabilidade da linguagem do outro (ibidem). Esse lugar fronteiro entre corpo e discurso é, portanto, típico da vocalidade enquanto conceito multidimensional, não-totalizante, que implica viagem, vaivém da voz no eixo emissão/recepção — interpelação/escuta —, altamente significante, porém sem pressa ou determinismo no significar, deixando flexível o horizonte do sentido (Barthes, 2015, 1988). Com isto, podemos passar ao tópico seguinte.

1.4. "*Che bella voce!*": a voz "que se diz a si própria"

Faz-se necessária uma discussão sobre a voz e sua relação com a linguagem, com a palavra. Erich Nogueira segue fornecendo ricos subsídios sobre esse assunto, em sua busca por elementos de vocalidade na literatura de Guimarães Rosa, quando afirma que a voz existe aquém (no sentido de "anterior") e além ("posterior", "longe") de sua função linguística, semântica. Vejamos: "Miguilim escuta o *tom* da voz e sutilmente consegue captar, além da palavra, um sopro de sentido" (Nogueira, 2018, p. 24, grifo do autor). Ou seja, o personagem da novela *Manuelzão e Miguilim*, do livro *Campo Geral*, não escutou a voz de outrem como mero suporte sonoro da linguagem — "o que se ouve" — mas como "algo que excede a linguagem, que sopra e atravessa a palavra, abrindo outro campo de sentido, um campo feito de voz, de *vocalidade*" (idem, grifo do autor). O que seria esse sopro de sentido? Que campo é esse feito de voz, de vocalidade? O que é que a voz carrega, transmite, cria? O que é que a voz de um bebê já é capaz de expressar mesmo antes de haver linguagem? O que é que a sofisticada voz poética de um intérprete pode revelar?

Sigo com citações dos próprios autores na busca por compreender, por desvendar segredos relativos a essa fricção voz/linguagem: "[...] a língua não recobre o campo inteiro do sentido" (Zumthor, 2005, p. 119).

Uma longa tradição de pensamento, é verdade, considera e valoriza a voz como portadora da linguagem, já que na voz e pela voz se articulam as sonoridades significantes. Não obstante, o que deve nos chamar mais a atenção é a importante função da voz, da qual a palavra

constitui a manifestação mais evidente, mas não a única nem a mais vital [...] (Zumthor, 1993, p. 21).

O que seria então, aquém e além da linguagem, na expressão vocal de um bebê — e até de um animal, por que não? — ou de um cantor de epopéias, a função mais vital da voz? Parece evidente que, antes de sabermos articular uma língua com signos assimilados de fora para dentro, na convivência com outros humanos, já desenvolvemos um repertório de entonações de dentro para fora, dando a ver nossas necessidades e emoções mais instintivas, "pulsões psíquicas, energias fisiológicas, modulações da existência pessoal" (Zumthor, 2005, p. 117), como o medo, a fome, a frustração, a alegria, a satisfação. Vejamos:

Em virtude da força desse chamado que cria um vínculo com o outro, compreende-se que a voz, mesmo quando se manifesta sem linguagem, ou nas fronteiras dela, pode abrir um campo de sentido. Com efeito, a partir dessa primeira escuta, toda uma gama de sentidos anterior à palavra passará pela voz. [...] A voz antecede a palavra [...] (Nogueira, 2018, p. 45).

E ainda:

A escuta da voz inaugura a relação com o outro: a voz, pela qual se reconhece os outros (como a letra num envelope), indica-nos a sua maneira de ser, a sua alegria ou sofrimento, o seu estado; ela veicula uma imagem do corpo e, além disso, toda uma psicologia [...] (Barthes, 2015, pp. 243-244).

Em outras palavras, poderíamos associar a esse campo de sentido, por exemplo, as vocalizações geradas pelas necessidades de vínculo e de sobrevivência, que geram um grito ou um choro de interpelação da parte de cada um de nós desde o instante em que nascemos (Nogueira, 2018) — animais também são capazes de interpelar por meio da fonação, para chamar ou para afastar, por exemplo. Tal campo de sentido, no caso da voz humana, se sofisticava ao longo da vida, com a crescente complexificação da capacidade de articulações verbais e emocionais que vamos desenvolvendo, sem nunca perder a qualidade relacional, de endereçamento a um outro, de convocação de uma escuta. Essa sofisticação tem um de seus ápices na voz poética, considerada por Zumthor (2005, p. 69) como "[...] uma das mais altas funções do discurso". Ou seja, de qualquer forma, em qualquer estágio de vida e circunstância do sujeito da realização vocal que quisermos observar e comentar, haverá uma transmissão de

valores pela voz, sentidos produzidos que não ficam restritos apenas àqueles ligados ao enunciado linguístico, semântico. Vejamos:

A língua é mediatizada, levada pela voz. Mas a voz ultrapassa a língua; é mais ampla do que ela, mais rica. É evidente, qualquer um constata em sua prática pessoal que, em alcances de registro, em envergadura sonora, a voz ultrapassa em muito a gama extremamente estreita dos signos gráficos que a língua utiliza. Assim, a voz, utilizando a linguagem para dizer alguma coisa, se diz a si própria, se coloca como uma presença. Cada um de nós pode fazer a experiência do fato de que a voz, independentemente daquilo que ela diz, propicia um gozo. A voz de um ser amado é amável, independentemente das palavras, elas mesmas amáveis, que ela possa dizer, eu acho (Zumthor, 2005, p. 63).

Barthes parece concordar com Zumthor quando diz que, por vezes, "a voz de um interlocutor atinge-nos mais do que o conteúdo do seu discurso e damos por nós a escutar as modulações e as harmonias dessa voz sem ouvir o que ela nos diz" (Barthes, 2015, pp. 243-244); e vai além, enxergando dissociação entre o conteúdo da mensagem e a expressividade do meio. Nogueira (2018, p. 53) ratifica: "Como elemento às vezes dissonante em relação ao que é dito pela palavra, a voz continuamente produz essas linhas de fuga que resistem à transparência e à eficiência que o uso da linguagem tem por fim". Os autores parecem alinhados na visão de que a voz "se diz a si própria", por vezes "roubando a cena", fugindo, se evadindo, extravasando, excedendo o conteúdo do discurso; expandindo a escuta aquém e além da linguagem, estão desconstruindo a própria noção de "dizer" — o que é dizer algo? como se diz algo? como captamos o que é dito? —, tomada agora como "expressar". Tudo isso é próprio do campo da vocalidade: linhas de fuga, trânsito, subjetividade, alteridade, expressividade, modulações, harmonias, duplicidade, ambigüidade, sentidos múltiplos...

Mladen Dolar abre seu livro *A Voice and Nothing More* (2006) com uma anedota que exemplifica com exatidão essa discussão:

Há uma história que é assim: No meio de uma batalha há uma companhia com soldados italianos nas trincheiras e um comandante italiano que dá a ordem "Soldados, atacar!" Ele grita em voz alta e clara para se fazer ouvir no meio do tumulto, mas nada acontece, ninguém se mexe. Então o comandante fica furioso e grita mais alto: "Soldados, atacar!" Ainda ninguém se move. E como nas piadas as coisas têm que acontecer três vezes para que alguma coisa se mexa, ele grita ainda mais alto: "Soldados, atacar!" Nesse ponto há uma resposta, uma vozinha surgindo das trincheiras, dizendo em

agradecimento: "*Che bella voce!*" "Que voz linda!"⁶ (Dolar, 2006, p. 3, grifo do autor, tradução minha).

Neste caso, prestou-se mais atenção ao meio, à voz em si, que à intenção da ordem: houve falha da interpelação, do cumprimento do sentido do comando (Dolar, 2006, p. 3) em prol de outros sentidos, numa atitude política de desobediência — atenuada por um elogio —, que associa ao slogan *hippie* "faça amor, não faça guerra":

Os soldados não se reconhecem no apelo, no apelo do outro, no chamado do dever, e não agem em conformidade. [...] Então o comando falha, os destinatários não se reconhecem no sentido transmitido [...]. A atenção dada à voz dificulta a interpelação e a assunção de um mandato simbólico, a transmissão de uma missão⁷ (Dolar, 2006, p. 3, tradução minha).

Nessa recusa dos soldados a "ouvir" sua missão militar na ordem do comandante, podemos enxergar duas novas comunidades se formando, que se confundem: uma, de desobedientes, anti-guerra; outra, "a comunidade de pessoas que sabem apreciar a estética de uma bela voz [...]" (Dolar, 2006, p. 3, tradução minha). Apreciar a estética de uma bela voz — ou de qualquer voz —, decolonizando a escuta verbal utilitária predominante, é sensibilidade aberta pelo campo de sentidos da vocalidade. Dolar (2006, p. 4), no entanto, alerta para que não pendamos demais para o outro pólo da escuta: o da voz enquanto objeto de prazer estético, veneração e culto; fetiche:

Tentarei argumentar que, além desses dois usos generalizados da voz — a voz como veículo de significado; a voz como fonte de admiração estética — há um terceiro nível: uma voz objetal que não se transforma em fumaça na transmissão de significado, e não se solidifica em um objeto de reverência fetichista, mas um objeto que funciona como um ponto cego no chamado e como uma perturbação da apreciação estética. Demonstra-se fidelidade ao primeiro correndo para o ataque;

⁶ "There is a story which goes like this: In the middle of a battle there is a company with Italian soldiers in the trenches, and an Italian commander who issues the command "Soldiers, attack!" He cries out in a loud and clear voice to make himself heard in the midst of the tumult, but nothing happens, nobody moves. So the commander gets angry and shouts louder: "Soldiers, attack!" Still nobody moves. And since in jokes things have to happen three times for something to stir, he yells even louder: "Soldiers, attack!" At which point there is a response, a tiny voice rising from the trenches, saying appreciatively: "*Che bella voce!*" "What a beautiful voice!"".

⁷ "The soldiers fail to recognize themselves in the appeal, the call of the other, the call of duty, and they do not act accordingly. [...] So the command fails, the addressees do not recognize themselves in the meaning being conveyed, they concentrate instead on the medium, which is the voice. The attention paid to the voice hinders the interpellation and the assumption of a symbolic mandate, the transmission of a mission".

demonstra-se fidelidade ao segundo correndo para a ópera. Quanto à fidelidade ao terceiro, é preciso recorrer à psicanálise. Exército, ópera, psicanálise?⁸ (idem, tradução minha).

Com a ajuda de Mladen Dolar, mergulhamos um pouco mais fundo na visão abrangente da voz enquanto portadora de um recado verbal — primeiro nível — e enquanto objeto de gozo estético — segundo nível, quando ela "se diz a si própria" —, e fortalecemos ainda mais a atenção flexível ao campo múltiplo da vocalidade — terceiro nível: ponto cego e perturbação —, que não privilegia nenhuma dessas funções, mas reside justamente na sua simultaneidade e possibilidade de pausa, suspensão, trânsito, mutação e decorrente produção de outros sentidos.

Em que situações na vida experimentamos essa riqueza semiótica da voz?

1.4.1. Voz histórica e voz mítica

Nogueira (2018, p. 45) atribui às experiências emocionais a capacidade de fazer a voz reverberar na linguagem a ponto de extravasá-la — "ponto cego" — e de chamar mais atenção do que o plano do conteúdo do discurso — "perturbação". A mesma observação aparece pelas vozes de Della Monica e Maletta (2015) no emprego dos termos *verbalidade* e *extraverbalidade* como território para fundamentação dos conceitos de *voz histórica* e *voz mítica*:

Outra coisa ocorre quando o elóquio submete-se ao terremoto das emoções, das paixões e quando a verbalidade cede o primado à extraverbalidade, isto é, **quando o *como se diz* é mais importante que o *que se diz***. Então o recinto gestual multiplica a sua amplitude e o *mythos* pode encontrar a sua representação. As dinâmicas limitadas, da voz histórica, tornam-se hiperbólicas na voz mítica, envolvendo, juntamente ao espaço, as alturas e as intensidades (Della Monica & Maletta, 2015, p 16, grifos dos autores).

A *voz histórica* está aqui definida como limitada e verbal, atrelada ao *que se diz*, ao plano do conteúdo semântico e de comportamento vocal pouco extremado, no que diz respeito ao alcance espacial, aos registros vocais e seus volumes, mais próximos de uma voz falada,

⁸ "I will try to argue that apart from those two widespread uses of the voice — the voice as a vehicle of meaning; the voice as the source of aesthetic admiration — there is a third level: an object voice which does not go up in smoke in the conveyance of meaning, and does not solidify in an object of fetish reverence, but an object which functions as a blind spot in the call and as a disturbance of aesthetic appreciation. One shows fidelity to the first by running to attack; one shows fidelity to the second by running to the opera. As for fidelity to the third, one has to turn to psychoanalysis. Army, opera, psychoanalysis?"

intimista ou utilitária. A *voz mítica*⁹ pode ser entendida, então, como primazia da entonação, do *como* sobre o *quê se diz*, pela capacidade de romper os limites da *voz histórica*, chegando mais longe, mais agudo, mais grave, mais forte, levíssima; uma voz contrastante, espacial, expressiva, possivelmente superlativa: "necessidade de manifestação vocal que vai além das convenções, para se expressarem afetos, emoções e desejos que fogem do controle das regras sociais. Usam-se extensões e intensidades extremas" (Maletta, 2014, pp. 46-47).

O que Della Monica e Maletta estão dizendo, portanto, é que os espaços da história e do mito podem abrir-nos, quanto ao elemento *altura*, percepções a respeito de um "significado da extensão vocal" (2015, p. 16):

Entende-se por espaço da *história* aquele em que a palavra, considerada sobretudo na sua peculiaridade verbal, age em uma dimensão do *logos*, não perturbada pelos afetos e emoções; quando nos movemos em um âmbito de narração, de argumentação, mas também da cotidianidade tranquila, a nossa gestualidade (vocal e não vocal) se mantém em um recinto muito restrito e cada fuga deste é estigmatizada, desde a infância, em termos de "incivilidade" (idem, grifos dos autores).

Tal "significado da extensão vocal" (ibidem) conecta-se, de certa maneira, com o pensamento de Luiz Tatit (2016) sobre o ofício do cancionista que, ao compatibilizar melodia e letra, leva em conta, para a estabilização das alturas, sua conexão com a curva melódica da fala comum. Tais fatos serão evidenciados no terceiro capítulo, de análise da palavra cantada.

Conforme argumentam Della Monica e Maletta (2015) na última citação, na vida cotidiana das crianças — pré-verbal ("aquém" da linguagem) e/ou recém-verbal — a voz mítica é, com frequência, vista pejorativamente como incivilizada, dando a ver algum grau de opressão comportamental que as convenções sociais impõem aos infantes; estes, conforme crescem, precisam "se adequar" ao mundo dos adultos; as ordens "— *Fala baixo!*", "— *Cala a boca!*" e "— *Engole o choro!*", nada incomuns, me soam como possíveis exemplos da restrição imposta à voz mítica na aurora da vida. Nogueira (2018, p. 109) parece concordar, quando diz

⁹ Della Monica menciona as *Colunas de Hércules* como símbolo mítico — daí a alcunha conceitual: "Esta expressão se refere à necessidade de romper um obstáculo para se alcançar um objetivo. Na mitologia grega, Hércules, em um de seus doze trabalhos, deveria ultrapassar um estreito marítimo. Para tanto, e em função de ter pouco tempo para realizar a tarefa, abriu o caminho com seus ombros, fazendo surgir de um lado um rochedo e de outro um monte, que foram identificados como as *Colunas de Hércules* (Della Monica & Maletta, 2015, p. 16, nota de rodapé, grifo meu); "Porém, a cada vez que nos aproximamos das *Colunas de Hércules*, entre o espaço da "história" e o espaço do "mito", sente-se o perigo de se atravessar do primeiro para o segundo, frequentemente de forma assustadora (idem, pp. 16-17, grifo dos autores).

que "[...] as crianças articulam uma gama de sons que, com a entrada decisiva da língua materna, deixam de ser produzidos e são esquecidos. [...] A língua, portanto, traz nela mesma os traços de uma vocalização anterior à sua ascensão"; e afirma ainda que "essa dimensão da linguagem continua presente entre os adultos, vindo à tona nas onomatopeias [...][,] nas diferentes expressões exclamativas [...]" (idem) e "em chamados dirigidos aos animais, quando a ênfase recai na própria força da enunciação" (ibidem). Podemos então enxergar, nesses usos da voz humana, reminiscências da voz mítica, do primado da extraverbalidade sobre a verbalidade, do *como* sobre o *quê*, da entonação, da "voz que se diz a si própria" sobre a objetividade de um conteúdo.

Um último, porém não menos importante, grande *locus* de percepção da voz mítica — e de todos os seus atributos pré e extra-verbais, aquém e além da linguagem — é o uso artístico da voz: a voz poética, cênica, cantada. Essa é uma afirmação quase redundante, posto que o objeto desta pesquisa é a poética da poesia oral de Elomar, especialmente de seu cancionário; é para melhor comentá-la que realizo esta etapa de revisão do conceito de vocalidade, que passa agora — por todo o exposto acima — a contar com o conceito de *voz mítica* de Della Monica (2015) como mais um de seus fundamentos.

1.5. Interpelação da alteridade: "*A terceira margem do rio*"

Um terceiro atributo central do campo da vocalidade é o seu aspecto relacional, de chamado de um outro, de convocação de uma escuta — "[...] a voz cumpre essa função central de toda enunciação, isto é, a de endereçar-se à alteridade" (Nogueira, 2018, p. 44) — confirmado pela etimologia do termo: "*vox* já parece guardar essa função originária da invocação: no latim, *vox* é da mesma raiz do verbo *vocare* [em italiano], que significa justamente "chamar por alguém"" (idem, grifos do autor); essa é a função dos vocativos, em qualquer língua. Tal endereçamento não é de mão única; estabelece-se um campo de afetação mútua, de pergunta e resposta: "Nesse nível, desempenha-se plenamente a função da linguagem que Malinowski denomina "fática": jogo de aproximação e de apelo, de provocação do Outro, de pergunta [...]" (Zumthor, 1993, p. 222). Neste jogo, quem emite o chamado também passa a se reconhecer enquanto alteridade para outro sujeito: "[...] toda voz implica uma escuta" (ibidem); "exatamente porque se endereça ao outro e esse outro se mobiliza e responde, esse grito inaugural ganha algum possível sentido, configura-se então como voz e se diz como alteridade" (ibidem). O grito inaugural referido aqui é uma referência de Erich Nogueira a Mladen Dolar, por sua vez citando o psicanalista Jacques Lacan, quando este comenta a

descoberta intuitiva dos bebês, que transformam o grito — "cri *pur*" ou "grito puro" — em chamado — "cri *pour*" ou "grito para" —, o que, tanto em francês quanto em português, forma interessantes trocadilhos; tal atributo de endereçamento está posto, portanto, desde o nascimento e é muito anterior a qualquer vínculo com um enunciado linguístico, por meio de palavra (ibidem): "aquém" da linguagem.

Interpelar a alteridade parece então, quase que simultaneamente, implicar também ser interpelado por ela; aí talvez resida a origem de nosso auto-reconhecimento enquanto um eu-sujeito em relação a outros eus-sujeitos e ao mundo: "Indefinível, senão em termos de relação de afastamento, articulação entre sujeito e objeto, entre Um e o Outro, a voz permanece inobjetivável, enigmática, não especular. Ela interpela o sujeito, o constitui e nele imprime a cifra de uma alteridade" (Zumthor, 1997, p. 17). Esta relação entre um eu-aqui que convoca, que se dirige a um outro-lá, dá margem — literalmente — a uma imagem fluvial, na concepção de Della Monica (2015, p. 13): "A voz, como gesto de relação, deverá distanciar-se da própria margem de autoreferência, na qual cada um se refere e fala consigo mesmo, e com um movimento "fluvial" aportar na outra margem, aquela da comunicação com os outros"; mas esta margem de quem fala é também a outra margem de alguém: "É como se **no corpo de quem age vocalmente se criasse um espaço que finalmente acolhe o interlocutor**" (Della Monica & Maletta, 2015, p. 14, grifo dos autores). Esta imagem fluvial é creditada por Della Monica à leitura do conto *A terceira margem do rio*¹⁰, de João Guimarães Rosa, em mais uma referência a trilhas que a obra do prosista brasileiro abre para a fundamentação do conceito de vocalidade; sobre isto, diz Maletta que:

[...] Della Monica cria a bela imagem poética de que *a voz começa o seu percurso na outra margem do rio*. Para tanto, sugere que imaginemos um rio, do qual estamos em uma das margens. O corpo, mesmo que fisicamente permaneça nessa margem, projeta-se para a segunda, a partir da qual a voz inicia o seu percurso, em direção à *terceira margem*, numa alusão poética a Guimarães Rosa (Maletta, 2014, p. 47, grifos do autor).

Uma vez mais fica evidente, no trabalho de Francesca Della Monica, o espaço como elemento central — global, em expansão centrífuga —, a pedra de toque mediadora das interações vocais e seus sentidos. Notemos as afinidades entre a voz mítica — que rompe barreiras — e a voz lançada à terceira margem — que almeja um sem-lugar, que vislumbra

¹⁰ O conto integra o livro *Primeiras histórias*, editado pela primeira vez em 1962 pela Livraria José Olympio Editora; hoje em dia, a obra completa do autor é publicada pela Editora Nova Fronteira.

uma utopia —, que conectam-se, a meu ver, àquele terceiro nível de uso da voz enfatizado por Dolar (2006): nem só veículo de significado, nem apenas objeto de gozo estético, mas limiar entre um e outro; ponto cego, perturbação. Essa terceira margem de endereçamento da voz mítica a uma alteridade não estaria situada apenas à frente do emissor, mas em todo o espectro de espaço não visível (ou muito pouco visível), porém possível, na visão periférica, lateralmente, em cima, embaixo, atrás: "O espaço que está atrás de nós, por sua vez, relaciona-se a uma dimensão remota e da possibilidade" (Della Monica & Maletta, 2015, p. 12). Isso corrobora a noção de *espacialização da voz*, quando o corpo emissor está em relação "ao espaço fisicamente "possível", indiscutivelmente mais amplo e capaz de incluir todos os interlocutores que se pretende atingir, e não apenas aqueles que a vista consegue alcançar" (idem, pp. 12-13) — o que estaria mais ligado à ideia de *projeção da voz*, limitada ao espaço frontal visível (ibidem).

Esta função interpelativa da voz, de endereçamento ao outro, revelar-se-á central para a análise da estética e da poética de Elomar, altamente estruturadas sobre: *a*) a ação épica de um narrador que conversa diretamente com o público circunstante, contando histórias ou ritualizando um canto público e *b*) a ação dramática de personagens que conversam entre si, em diálogos ou desafios de cantoria — conforme veremos no segundo capítulo; ambas, portanto, configurando instâncias dialógicas.

1.5.1. Receber a voz: escutar, vislumbrar sentidos

No tópico anterior, fundamentamos a função interpelativa da voz como um dos atributos centrais da vocalidade, nos detendo mais na ação do sujeito emissor; olhemos agora para o ponto de vista de recepção da voz: a outra ponta da interpelação, a alteridade dos sujeitos que escutam. Zumthor (2005, p. 93, grifo do autor) nos diz: "Uma *performance* da qual participo verdadeiramente, como ouvinte, pessoalmente comprometido, transforma tudo em mim"; tal transformação é consequência de uma intensa formação de sentidos, mesmo que estes sejam percebidos na maior parte do tempo "de modo empírico global, [...] sem o menor começo (nem mesmo a possibilidade) de análise" (idem, p. 117), pluralidade significativa em que "só uma parte decorre do emprego de um sistema de signos; o resto faz sentido de um modo que não pode ser analisado" (ibidem, p. 119). A resposta do receptor à interpelação do emissor — campo relacional da vocalidade — se dá, portanto, à revelia de qualquer compreensão lógica, de reconhecimento de signos que se articulam para formar um discurso; o que importa aqui é "seu poder [da interpelação] de invocar uma escuta e convocar a adesão de outras vozes, bem

como sua inerente ressonância de sentido" (Nogueira, 2018, p. 199). Essa resposta à convocação da poesia oral se dá, mesmo que silenciosamente:

Eu a recebo, eu adiro a esse discurso, ao mesmo tempo presença e saber. A obra performatizada é assim diálogo, mesmo se no mais das vezes um único participante *tem* a palavra: diálogo sem dominante nem dominado, livre troca. [...] a comunicação oral não pode ser monólogo puro: ela requer imperiosamente um interlocutor, mesmo se reduzido a um papel silencioso. Eis por que o verbo poético exige o calor do contato; e os dons de sociabilidade, a afetividade que se espalha, o talento de fazer rir ou de emocionar [...]. Mas também porque o ouvinte-espectador é, de algum modo, co-autor da *obra* [...] (Zumthor, 1993, p. 222, grifos do autor).

Diálogo, livre troca, interlocução, calor do contato, dons de sociabilidade, afetividade, co-autoria, fazer rir, emocionar: fica muito nítido, nesta citação do medievalista suíço, a condição *sine qua non* da presença de um espectador-interlocutor para a realização da poesia oral — sua própria razão de existir. A voz de quem emite se origina de função relacional, interpelando um receptor e reverberando em sua escuta enquanto força que mobiliza e engaja; lembremos do caráter midiático-civilizacional com que a performance e a vocalidade eram recebidas na Idade Média, verdadeiras organizadoras da cosmovisão do público circunstante — conforme exposto no item 1 deste primeiro capítulo.

O filósofo francês Roland Barthes (2015), em seu ensaio *Escuta*, publicado no livro *Óbvio e o Obtuso*, traz importantes contribuições para a assunção deste aspecto sem o qual a função relacional da vocalidade não se completaria: a sua recepção, e os sentidos daí formados. O que seria escutar, para Barthes? O autor classifica três níveis de escuta: no primeiro, "o ser vivo orienta a sua audição (o exercício da sua faculdade de ouvir) para *indícios*; nada, a este nível, distingue o animal do homem [...]. Esta primeira escuta é, se assim se pode dizer, um *alerta*" (Barthes, 2015, p. 235, grifos do autor). É quando ouvimos o possível e reagimos, por instinto, a um objeto de desejo ou de ameaça (idem, p. 239). Já a segunda escuta é "uma *descodificação*; aquilo que se tenta captar pela orelha são *signos*; aqui, sem dúvida, o homem começa: escuto como leio, isto é, segundo certos códigos" (Barthes, 2015, p. 235, grifos do autor); o que é ouvido aqui já não é mais apenas o possível — a presa, o predador ou o ser desejado — mas o sentido, como que contido num segredo: "aquilo que, enterrado na realidade, não pode vir à consciência humana senão através de um código, que serve ao mesmo tempo para cifrar essa realidade e para decifrá-la" (idem, p. 239). Para Barthes, este segundo nível da escuta, que recebe e decifra signos, compreende discursos, vislumbra sentidos — e os recalca

—, confere ao ouvido o status de primeiro dos sentidos, anterior ao tato e à visão — como na Idade Média — e que fundamenta o conhecimento e a cosmovisão dos sujeitos, numa "história auditiva", análoga à visão de Lutero, em que a fé do cristão se erigia, em primeiro lugar, a partir da escuta (Barthes, 1988, pp. 166-167):

A escuta está desde então ligada (sob mil formas variadas, indiretas) a uma hermenêutica: escutar é pôr-se em postura de descodificar o que é obscuro, confuso ou mudo, para fazer aparecer na consciência o "abaixo" do sentido (o que é vivido, postulado, intencionalizado como escondido). A comunicação que é implicada por esta segunda escuta é religiosa: *liga* o sujeito que escuta ao mundo escondido dos deuses [...]. *Escutar* é o verbo evangélico por excelência: é na escuta da palavra divina que a fé se restabelece, pois é por esta escuta que o homem está ligado a Deus: a Reforma (por Lutero) fez-se em grande parte em nome da escuta: o templo protestante é exclusivamente um lugar de escuta [...] (Barthes, 2015, p. 239, grifos do autor).

Nesta "história auditiva", a escuta procurava então decifrar, essencialmente, duas coisas: "o futuro (enquanto este pertence aos deuses) ou o erro (enquanto este nasce do olhar de Deus)" (Barthes, 2015, p. 239), através, por exemplo — numa alternativa muito anterior ao templo e à preleção protestantes —, das qualidades proféticas da voz da figura ambulante do cego cantador, nas feiras medievais. Este representante do oráculo trágico desde a Antiguidade grega — cânone da voz e, portanto, da escuta —, é figura que permanece no contexto da poesia oral nordestina como um todo, como clássico vendedor de folhetos de cordel ou ele mesmo como pelejador nos desafios de cantadores (Câmara Cascudo, 2005; Queirós, 1986). Como não podia ser diferente, está presente também na obra de Elomar, por exemplo, nas canções *O Pidido* do 4o canto do *Auto da Catingueira* (Mello, 1984), lançada originalmente no álbum *Das Barrancas do Rio Gavião* (idem, 1973, 2008): "*Meu amigo ah se tu visse/ Aquele cego cantadô/ Um dia ele me disse/ Jogano um mote de amô/ Qui eu havera de vivê por esse mundo/ E morrê ainda em flô*"; *Puluxias*, do auto *O Tropeiro Gonsalin*, lançada no álbum *Na Quadrada das Águas Perdidas* (Mello, 1979, 2008): "*Me contô qui uns viajante nos corredô da Filiça/ Hoje in plena luz do dia/ Já dero cum cego errante/ Cantano essa puluxia*"; e *Naninha*, da peça *O Mendigo e o Cantador*¹¹, lançada no álbum *Cartas Catingueiras* (Mello, 1983, 2008),

¹¹ Segundo Simone Guerreiro (2007, p. 99), *O Mendigo e o Cantador* é um poema dramático curto — nunca encenado —, integrante do conjunto de peças chamado *Pétalas do Teatro Alumioso*: "O drama passa-se numa pequena cidade do sertão e consta de diálogo entre o Mendigo — falso cego, tipo que faz da mendicância profissão — e o Cantador — poeta sertanejo, violeiro bucólico, de caráter pacífico, embora crítico, diferenciado do cantador de desafio"; além da já citada *Naninha*, outras canções gravadas no álbum *Cartas Catingueiras* (1983) foram

inspirada diretamente nos Romanceiros Ibérico e Popular Nordestino (Tavares, 2005), repertórios da tradição oral em que uma mesma história aparece recontada ao longo do tempo com diversos nomes e variações, como *O Cego*, *Xácara do Cego* ou *Xácara do Cego Andante* (Romero, 1883, pp. 31-36): "*Rompe mais, Naninha/ Mais um bocadinho/ Vê que o pobre cego/ Num enxerga o caminho*" (Mello, 1983, 2008). Esta última canção de Elomar aborda o mesmo romance citado acima, com diversos títulos, propondo mais um, em que modifica o nome da donzela protagonista: Aninha torna-se Naninha.

A respeito dos cegos cantadores, Erich Nogueira traz, em sua revisão da vocalidade, o pensamento de Jean-Pierre Vernant, especialista em cultura grega:

Com relação aos poetas e profetas cegos, representantes emblemáticos do narrador homérico, é preciso lembrar que são também videntes, capazes de ver o invisível e revelar aos olhos humanos *outra realidade*, notadamente ligada ao tempo: um passado mítico, [...] no caso do poeta; o futuro, [...] no caso do profeta. No entanto, a profusão de imagens visuais das narrativas homéricas e esse dom de vidência decorrem de uma experiência corporal e vocal: os poetas são tomados pela inspiração divina, isto é, pela escuta delirante das Musas, filhas de *Mnemosyne* [a memória] [...] (Nogueira, 2018, pp. 38-39, grifos do autor).

Notemos que a qualidade de vidência do invisível é na realidade sinestésica, metonímica, posto que, o que de fato fazem os profetas cegos, é ouvir — ouvem as Musas, ouvem a memória, ouvem o passado e o futuro, ouvem o mito — e fazer ouvir, compartilhando essa escuta divina, extática, mística, por intermédio da voz, aí sim inaugurando um contexto de performance, convocando a adesão de outras escutas, interligando mundos e trazendo as "outras realidades" para dentro do plano terreno. Elomar não é cego, mas sua voz poética manifesta, especialmente nas canções de temática bíblica, a sua concepção mítica e religiosa do mundo, de fé cristã (Guerreiro, 2007); vejamos se não é desse tipo de contato com o mundo espiritual, dessa mesma inspiração (do grego *enthousiasmós*: ter um deus dentro), que trata a seguinte citação:

Fui ver, buscar o *locus* de minha inventiva, como é que minha inventiva vem. Aí eu, buscando dentro de mim mesmo, eu descobri o seguinte: Deus me deu uma condição. Que pertence mais à questão quântica do que à física normal. É eu viajar no tempo. Avançar para o

originalmente compostas para esta peça, como *Gabriela, Incelença para um Poeta Morto, A Donzela Tiadora e Corban*.

futuro e regredir para o passado. Eu consigo [...] ouvir quase que perfeitamente, a harpa do Rei Davi tangendo nos montes de Israel, guardando os rebanhos e ovelhas de seu pai Jessé e ele tangendo na harpa os cânticos de louvor a Cristo. O senhor é meu pastor. Nada me faltará. Ô coisa linda. Eu tenho esse dom (Mello In: Bertelli, 2023, p. 60).

"Outras realidades" também podem aparecer cifradas nos códigos da natureza: "Pelos seus ruídos, a natureza vibra de sentido: pelo menos era assim, no dizer de Hegel, que os antigos Gregos a escutavam. Os carvalhos de *Dodona*, pelo rumor da sua folhagem, transmitiam profecias [...]" (Barthes, 2015, p. 239, grifo do autor); segundo Nogueira, a obra de Guimarães Rosa é farta nesse tipo de procedimento poético, onde podemos ler

[...] a experiência de escuta dos personagens rosianos, que buscam revelar os tantos possíveis sentidos dos sons que lhes chegam do sertão. Em Rosa, todos os sons da natureza tendem a ser, fundamentalmente, um *querer-dizer*. Em outros termos, é como se no vigoroso universo sonoro do sertão houvesse sempre palavras e sentimentos dirigidos às personagens, ainda que elas não os captem plenamente. [...]" (Nogueira, 2018, p. 112, grifo do autor).

Na obra de Elomar também há momentos em que a natureza fala ou, ao menos, em que sujeitos captam ou interpretam recados através da manifestação sonora da natureza. Tais sujeitos, por sua vez, podem até responder vocalmente, conversando com a própria paisagem e seus seres, como nas canções *Campo Branco* (Mello, 1979) e *Joana Flor das Alagoas* (Mello, 1973), em que a chegada epifânica da chuva aparece como grande signo de mudanças no árido do sertão e do coração dos eus-líricos (Guerreiro, 2007, pp. 88-90). Como esta pesquisa dedica-se ao estudo da poética de Elomar no que toca à vocalidade de seus personagens e intérpretes humanos, este aspecto da expressão sonora da natureza em sua obra não será abordado aqui, por fugir ao objeto de pesquisa; o tema, no entanto, foi investigado por Letícia Bertelli (2023) em sua tese *Da inventiva ao papel: Oralidade e escrita na obra de Elomar Figueira Mello*. Todavia, se a escuta e a interpelação da natureza forem fortes e recorrentes o suficiente para afetar e constituir um aspecto da vocalidade na poética de Elomar, poderão sim ser mencionadas nas análises.

Retomando a classificação da escuta em três níveis por Barthes, olhemos agora para o terceiro, caracterizado por uma qualidade de circulação, de não-fixação do processo de formação de sentidos — não-totalizantes —, a *significância*:

Em terceiro lugar, o que é escutado aqui e acolá [...] não é a vinda de um significado, objecto de um reconhecimento ou de uma decifração, é a própria dispersão, a cintilação dos significantes, incessantemente introduzidos na corrida de uma escuta que produz incessantemente novos significantes, sem nunca parar o sentido: a esse fenômeno de cintilação chama-se a "significância" (distinta da significação) [...] (Barthes, 2015, pp. 247-248).

E ainda:

Finalmente, a terceira escuta, cuja abordagem é completamente moderna (o que não quer dizer que suplante as duas outras), não visa – ou não espera – signos determinados, classificados: não o que é dito, ou emitido, mas quem fala, quem emite: supõe-se que ela se desenvolve num espaço intersubjetivo, onde "eu escuto" quer dizer também "escuta-me"; aquilo de que ela se apodera para o transformar e o lançar infinitamente no jogo da transferência, é uma "significância" geral, que já não é concebível sem a determinação do inconsciente (Barthes, 2015, pp. 235-236).

Aqui, mais uma vez, entramos em ressonância com a voz mítica — a primazia do *como se diz sobre o que se diz* —, com aquele terceiro nível da vocalidade de que falava Mladen Dolar, nem apenas veículo de significado verbal — representado em seu comentário da anedota pelo vocábulo "exército" —, nem apenas objeto de gozo estético — "ópera" —, mas um ponto cego, uma perturbação nesta semiose — "psicanálise". Não à toa, Barthes evidencia deliberadamente o campo inaugurado por Freud, com o emprego de conceitos deste autor como *transferência e inconsciente*. Neste campo intersubjetivo, em que a empatia e a profundidade, a singularidade e a mobilidade da percepção ganham protagonismo, dá-se a significância; isto importa para o campo das análises de obras de arte — entendendo também performances enquanto obras de arte — como garantia de uma mirada não-totalizante do analista sobre os fenômenos, não-colonizadora: "[...] caberia lidar com a vocalidade sob a inevitável condição de uma escuta não autoritária, isto é, de uma escuta que necessariamente se desprende da pressa de significar" (Nogueira, 2018, p. 71). Esta evidência importa para esta pesquisa, como premissa de escuta, de recepção da obra de Elomar e de assunção da vocalidade enquanto possível fator para o poder de sua estética e de sua poética, conforme veremos adiante. Ainda no diálogo com a psicanálise, a significância parece ter muita afinidade com a *atenção flutuante*, atitude postulada por Freud, quando sugere que o terapeuta não se fixe ou privilegie algum signo específico, mas deixe que estes emergem e circulem no *setting* terapêutico: "[...] a escuta fala. [...] enquanto uma escuta livre é essencialmente uma escuta que circula, que

permuta, que desagrega, pela sua mobilidade, a rede fixa dos papéis da palavra [...]" (Barthes, 2015, p. 247). E ainda:

Escutar alguém; ouvir a sua voz, exige da parte daquele que escuta uma atenção aberta ao a dois do corpo e do discurso e que não se crispa nem sobre a impressão da voz nem sobre a expressão do discurso. O que se dá a partir daí a ouvir a essa escuta é propriamente aquilo que o sujeito que fala não diz: a trama inconsciente que associa o corpo como lugar ao discurso: trama ativa que reatualiza na fala do sujeito a totalidade da sua história (Vasse *apud* Barthes, 2015, p. 244).

A flutuação da atenção, a mobilidade na escuta e a abertura para a emergência de sentidos pode se dar de forma concentrada no tempo, em instantes de epifania, como aqueles em que, na obra de Elomar, temos acesso a um sertão mítico — "sertão profundo" —, espécie de mundo paralelo — "dobra do tempo" —, lugar encantado habitado por seres mágicos, acessado através de senhas e passagens — como a Pedra Itaúna ou a Lagoa Quadrada das Águas Perdidas —; as "horas inelentes" constituem importante portal dessa dimensão (Mello, 1984; Bertelli, 2023; Guerreiro, 2007):

As terras do sertão, nas horas mortas e *inelentes*, nos momentos em que tudo para e o silêncio domina, em que as folhas e os ramos não se mexem, em que os bichos e o vento aquietam, representam um palco natural para o invisível e o mal assombrado. E muitas foram as pessoas viventes que na terra viram essas coisas. Isso porque a caatinga é um universo intensamente sacralizado [...] (Maurílio *In*: Mello, 2011, grifo meu).

A canção *Gabriela*¹² do álbum *Cartas Catingueiras* (Mello, 1983, 2008), é toda ambientada nessa dimensão:

Ô Gabriela
 Na Lagoa Bela
 Luar minguante as éguas vão sonhá
 São éguas baias,
 Brancas, amarelas
 São poldas pampas
 Lindas gabrielas
 Monjas cavalgadas

¹² Áudio de *Gabriela*, do álbum *Cartas Catingueiras* (Mello, 1979): https://www.youtube.com/watch?v=g3O4b8fO7y0&list=OLAK5uy_kA3IRwBD_ixe5aALwSYp3ogfDrdcaBj7o&index=10.

Vindas de estrelas
Muito recuadas

Lagoa da Porta
Nas horas morta
O viado branco
Vem suzin bebê...
(Mello, 1983, 2008)

As revelações de sentidos também podem se dar de forma expandida no tempo: "Nunca esqueçamos que a significação das coisas ouvidas não se revela, muitas vezes, senão mais tarde" (Freud, 1970, p. 66 *apud* Barthes, 2015, p. 242). Uma vez mais pode emergir na consciência a figura universal do cego cantador de passado e futuro míticos, de oráculos divinos — redentores, trágicos — que só podem se cumprir e ser compreendidos por sujeitos a partir de seus próprios percursos (Szondi, 2004). Tal dimensão "profética" da vocalidade não é monopólio daqueles narradores presentes em todas as culturas; pelo contrário, são eles que nos revelam um potencial de toda voz em ser oráculo, promessa, lembrança, memória:

O que importa mais profundamente à voz é que a palavra da qual ela é veículo se enuncie como uma lembrança; que esta palavra, enquanto traz um certo sentido, na materialidade das palavras e das frases, evoque (talvez muito confusamente) no inconsciente daquele que a escuta um contato inicial, que se produziu na aurora de toda vida, cuja marca se apagou em nós, mas que, assim reanimada, constitui a figura de uma promessa para além não sei de que fissura (Zumthor, 2005, p. 64).

Erich Nogueira enxerga — escuta! — este mesmo poder na fala poética do personagem Velho, do conto —*Tarantão, meu patrão*, de Guimarães Rosa, do livro *Primeiras Estórias*, quando fala em público, encantando a todos os personagens circunstantes:

Assim, em vez de a voz veicular os sentidos da palavra, esses sentidos saem de cena para que venham à tona os sentidos da voz e seu poder de invocação daqueles que escutam. [...] Entendemos que alguma transformação se dá em todos os presentes [...]. [...] [O] que se passa nessa voz e o que ela passa aos que a escutam? [...] O que são os "históricos dessa voz"? Ainda que nos aproximemos de seus possíveis sentidos [...], ela permanece *em aberto*, em seu puro e intenso *querer-dizer*. Escutar esse sopro de sentido é escutar a vocalidade em Guimarães Rosa (Nogueira, 2018, p. 108, grifos do autor).

Mesmo que o querer-dizer permaneça mais aflorado que o próprio dizer; mesmo que o *como dizer* importe mais que *o que dizer*, que o extraverbal suplante o verbal; mesmo que os sentidos da voz se façam em aberto, sem nunca parar, sem pressa de significar; mesmo que a terceira margem do rio seja um não-lugar, oráculo, profecia, memória; mesmo que a voz mítica afete e transforme mais do que seja compreendida; ainda assim poderemos tentar comentar o que acontece, perceber os rastros deste contato: vislumbrar sentidos formados na nossa percepção a partir da recepção da vocalidade, de suas marcas.

1.6. Marcas de vocalidade

Uma vez fundamentado o campo da vocalidade, podemos, assim como faz Erich Nogueira em busca dos recursos de vocalidade na escrita literária de Guimarães Rosa, identificar estes recursos na obra cancional de Elomar, em sua poética lítero-musical, em sua *dicção de cancionista*¹³ (Tatit, 1995, 2008). A partir da "ativação de uma escuta mais sensível [...] dos textos de Guimarães Rosa [...]", Nogueira (2018, p. 26) postula o conceito de *marcas de vocalidade* ou *índices de vocalidade*, "um vocabulário que ajudou a apreender e dizer essa experiência" (idem). As marcas de vocalidade são marcas sonoras, "elementos notadamente vocais", "rastros vocais" (ibidem, p. 123, p. 58), e podem assumir diferentes funções nas obras. Se vimos que a vocalidade tem como um de seus principais atributos o fato de ser corpo e expressão singular de um sujeito, podemos imaginar que algumas de suas marcas remeter-nos-ão a essa dimensão mais subjetiva; por outro lado, se vimos que outro atributo fundamental é de endereçamento a um outro, podemos deduzir que, muitas das vezes, as marcas de vocalidade serão marcas de interpelação ou de dialogismo: "[...] são responsáveis por pontuar esse jogo da interlocução [...]. Nesse caso, correspondem a gestos sonoros de aceitação, negação, desconfiança, repulsa, surpresa, agressividade etc. em relação à presença e à palavra do outro" (Nogueira, 2018, p. 123); e ainda:

Lidamos com um contexto narrativo que permite chegar a uma leitura mais específica dessas marcas sonoras [...]. De modo geral, no que diz respeito à interlocução, todo o conto [Meu tio o Iauaretê] é atravessado por essas sonoridades, cuja função é criar e expressar os diferentes e

¹³ Segundo Tatit (1996, 2008, 2016) o cancionista é o compositor de canções, especialista em compatibilizar melodia e letra, em estabilizar o elo entre esses dois elementos fundantes da canção, gerando sempre um modo de dizer melódico, plausível e convincente; a dicção do cancionista é verificada na obra: são os padrões recorrentes dos elos de melodia e letra, que configuram a essência da poética, o estilo da estruturação estética de um compositor de canções.

momentâneos vínculos com o outro, quando a voz cumpre sua função performativa (Nogueira, 2018, p. 124).

Como vimos, essa função interpelativa-performativa da voz é sempre mediada pelo espaço; as marcas de vocalidade poderão, portanto, ser também índices de espacialidade, dando a ver vínculos e distâncias entre sujeitos (*inter-performers* e *performers*-audiência) e a própria constituição do espaço físico da circunstância da performance, espaço que pode, inclusive, se transformar no decorrer da enunciação, no caso de um cortejo ou dos palcos em sequência de comboios, típicos da transição da Idade Média para o Renascimento (Zumthor, 1993; Rosenfeld, 2004). Francesca Della Monica e Ernani Maletta enfatizam, em suas recomendações pedagógicas, esta estimativa da espacialidade na experiência da vocalidade com o emprego do termo *proxêmica*: "No espaço relacional, as leis das *proxêmicas* atuam significativamente, ou seja, a voz, como instrumento de comunicação, deve respeitar e ser coerente com a proximidade entre emissor e interlocutor" (Maletta, 2014, p. 46, grifo do autor); "A reação corpórea e mental ao espaço de relação, assim como aos outros tipos de espaço, deveria sempre antecipar o gesto vocal e permanecer além deste último, incluindo os silêncios e dando significado a eles" (Della Monica & Maletta, 2015, pp. 13-14). E ainda:

Já antes de começar a dizer, a cantar, a gritar, a sussurar..., o corpo mede a distância, engloba as alteridades, estabelece a trajetória e a condução do gesto. Isso é tudo aquilo que deve acontecer antes do ataque vocal e é por isso que cada emissão nos fala de alturas, de intensidades, de timbres, mas também de espaços, de proxêmicas, de inclusões ou de exclusões. Tudo isso é evidente no diálogo, no qual o espaço que liga os interlocutores não desaparece no alternar-se do dizer e do escutar (*idem*).

Como já vimos, não há separação de fato entre a vocalidade cotidiana e a vocalidade artística, ambas são igualmente performativas, sujeitas aos mesmos atributos espaciais, relacionais, às mesmas leis da proxêmica, das circunstâncias da enunciação, da interpelação de um outro-interlocutor. Essa conexão entre sujeitos emissores e receptores da palavra vocalizada se dá, inclusive, durante os silêncios que permeiam todo uso da voz, e engendra uma coerência, correspondente aos espaços, às distâncias, fazendo com que empreguemos os justos volumes e intenções de espacialização da voz. Tudo isto faz parte da dimensão performativa da vocalidade e pode ser verificado nas marcas de vocalidade enquanto índices de espacialidade, de proxêmica.

Antes de concluirmos esse primeiro capítulo de fundamentação teórica da vocalidade e seguirmos para a etapa mais analítica da pesquisa, aplicando a leitura das marcas de vocalidade à obra de Elomar, faz-se necessário evocarmos um duplo já mencionado anteriormente: se oralidade e vocalidade não querem dizer a mesma coisa, o mesmo vale para seus índices; marcas ou índices de vocalidade não são o mesmo que índices de oralidade. Nas marcas de vocalidade, estamos, uma vez mais, diante dos valores da voz enquanto voz, oriundos de sua enunciação, e não de sua representação gráfica, por mais que, no caso da pesquisa de Nogueira, a recepção da vocalidade se dê enquanto evocação, via leitura. Isto remete-nos àquela importante fundamentação por Paul Zumthor da distinção entre oralidade e vocalidade, entre palavra oralizada — que enxerga a tensão voz/palavra sob o domínio da escrita — e palavra vocalizada — que enxerga a tensão voz/palavra de forma mais autônoma, enquanto experiência de vocalidade: "Não se pode imaginar uma língua que fosse unicamente escrita. A escrita se constitui numa língua segunda, os signos gráficos remetem, mais ou menos, indiretamente, a palavras vivas" (Zumthor, 2005, p. 63). Quando, a rigor, tais índices de palavras vivas são identificados na escrita, via leitura, estamos, na realidade, diante de *índices de oralidade*, e não de *índices de vocalidade*. "Chega até nós, justamente, todo um conjunto de "índices de oralidade" constitutivos da própria atividade de escrita [...]" (Nogueira, 2018, p. 58):

Por "índice de oralidade" entendo tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua *publicação* — quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de um certo número de indivíduos. O índice adquire valor de prova indiscutível quando consiste numa notação musical, duplicando as frases do texto sobre o manuscrito. Em todos os outros casos, ele marca uma probabilidade, que o medievalista mensura, em geral, pela bitola de seus preconceitos (Zumthor, 1993, pp. 35-36).

Índices de oralidade só podem ser identificados na escrita; índices de vocalidade são identificados na própria prática performativa da poesia oral, captados na sua recepção — escuta, tato, visão —, sempre revelando aspectos definidores do campo da vocalidade, como: *a)* a singularidade de um sujeito de corpo presente no espaço que expressa seu mundo interior e seus desejos por meio da voz — anterior ao surgimento e para além dos signos da linguagem —; *b)* o chamado da alteridade, a interpelação de um outro, que adere e participa, por empatia, mesmo que em silêncio, dos sentidos formados, vislumbrados, flutuantes, que surgem,

ressoam, desaparecem, ressurgem e se dispersam no processo de significância, que nos permite perceber o outro com quem falamos e que fala conosco.

1.6.1. Escutar as marcas de vocalidade (e seus ecos...)

Nesta pesquisa, trabalharemos com índices de oralidade, nos muitos momentos em que há leitura e análise de suportes escritos — como as letras e partituras publicadas no Cancioneiro e os encartes dos discos —, porém sempre direcionando a visão analítica para a dimensão performativa da vocalidade, mais facilmente captável na principal evidência da pesquisa, que é o índice de vocalidade, abundante nos registros de performance — principalmente, aqui, os fonogramas do próprio Elomar — e em minhas memórias autoetnográficas como intérprete do Cancioneiro. É importante ressaltar que a minha prática interpretativa elomariana, desde 2014, nasce impulsionada pela escuta dos fonogramas do autor, mas estrutura-se, fundamentalmente, pela leitura das partituras, ganhando vida própria ao longo do tempo, nas diversas apresentações realizadas. Logo, este trabalho não se dedica especificamente ao trânsito oralidade/escrita na obra de Elomar (em seus registros e formas de transmissão) — esta é a motivação da tese de Leticia Bertelli (2023) —, mas ao campo da vocalidade posto em suas canções, dimensão performativa, fator estilístico de sua poética e possivelmente condicionante para aquele poder da palavra cantada elomariana, nomeado em minha hipótese e em meu objetivo. O registro escrito é uma consequência, transcrição de uma prática, primeiramente oral e vocal. O que faz Elomar, enquanto compositor, quando estabiliza melodia e letra de suas canções, que torna sua obra rica em experiências de vocalidade, em marcas de vocalidade? É a esta pergunta que o segundo capítulo pretende responder: identificaremos algumas dessas marcas em sua obra, para que possamos melhor conhecer tanto a própria obra quanto o fenômeno das marcas de vocalidade em si, podendo aplicar, como benefício da pesquisa, esta mesma leitura da vocalidade na análise de outras obras.

De forma mais geral, podemos nos perguntar: como identificar marcas de vocalidade na obra de um compositor que interpreta suas próprias canções? Ora, os próprios suportes, produtos artísticos que formam o conjunto da obra nos fornecem as pistas: pode-se escutar marcas de vocalidade na recepção de suas performances, enquanto memória de testemunho presencial ou eternizadas em fonogramas e vídeos; pode-se escutar o eco de marcas de vocalidade na leitura de suas letras e partituras publicadas — evidentes índices de oralidade, conforme vimos —, assim como faz Erich Nogueira (2018) com a literatura de Guimarães Rosa. Além disso, se o analista é também intérprete da obra — como no meu caso —, suas próprias memória e autoetnografia da prática fornecerão subsídios "de dentro" para a assunção

das marcas de vocalidade: o intérprete passa a identificá-las em sua própria emissão, em sua prática interpretativa. Nisto reside uma importante justificativa desta pesquisa: o embasamento musicológico, literário e semiótico, fruto de revisão de literatura, fundamentação teórica e análise de obra, pode enriquecer a própria performance dessa obra. A voz do intérprete torna-se, irrevogavelmente, fonte de pesquisa.

1.7. Poética da vocalidade e prática interpretativa

Há momentos da pesquisa em que tudo parece se conectar e fazer sentido, confirmando as escolhas metodológicas quanto ao reconhecimento do objeto, à formulação da hipótese e rumo à realização dos objetivos; explico-me: a tomada do conceito de vocalidade — e suas marcas — ressoou sobremaneira com minha própria experiência de palco cantando o cancionário de Elomar. Ao longo da revisão de literatura e da escrita da fundamentação teórica, fui desenvolvendo, simultaneamente enquanto receptor-ouvinte e emissor-performer do repertório, uma escuta para o campo da vocalidade, reconhecendo, no dia a dia da pesquisa, que a teoria embasava e nomeava muitas percepções que tive ao longo do tempo na minha prática interpretativa, de forma empírica — bem antes de ingressar no mestrado —, sem necessariamente passar por uma elaboração consciente. O conceito de vocalidade passou a teorizar minha prática e a fornecer subsídios diretos para a realização do objetivo principal da pesquisa, qual seja: o de evidenciar um poder na palavra cantada elomariana.

A função interpelativa, relacional, tão frisada por todos os autores até aqui, de lançar performer e audiência ao espaço do mito, à terceira margem do rio, corrobora com precisão o que acesso cantando canções de Elomar em público, desde a primeira vez. Minha hipótese é a de que tais estímulos à interlocução e à descoberta do espaço são de fato característicos da poética deste compositor, em que tudo nasce de circunstâncias de fala, de gêneros orais dialógicos (Nogueira, 2018), de narrativas cantadas e de embates dramáticos, em que sempre reconhecemos a figura de alguém falando: há sempre "uma voz que diz dentro da voz que canta" (Tatit, 1995, 2008, 2016). Podemos falar em uma *poética da vocalidade* na obra de Elomar, cuja origem primeira reside em sua própria memória, desde menino, de circunstâncias de contato humano direto, em que escutou contarem e cantarem histórias do Romancero Popular Nordestino — que muito deve ao Romancero Ibérico, e o supera em sofisticação (Tavares, 2005; Suassuna, 1986) —; esta poética cumpre seu destino e se atualiza constantemente no contato direto de cada intérprete com seu público, acrescentando riquezas e variações singulares, próprias da tradição oral. No entanto, se a obra não estivesse gravada e publicada, existindo, portanto, também enquanto tradição escrita — índice de oralidade! —, as

variações seriam muito maiores. Aprofundarei, nos capítulos a seguir, de análise das canções de Elomar, essa minha postulação de uma poética da vocalidade para seu gesto criador. Vamos, pois, à procura e à análise das marcas de vocalidade no Cancioneiro de Elomar.

Capítulo 2: Marcas de vocalidade na poética de Elomar: a palavra falada, a letra

Como necessidade metodológica do percurso próprio da pesquisa, avalei ser necessário um destrinchamento da análise da poética de Elomar em duas etapas: uma primeira, de estudo do elemento literário, das letras das canções enquanto palavra falada; e a segunda, mais complexa, relativa à estabilização conjugada de letra e melodia em palavra cantada. A abordagem simultânea de tantos aspectos me pareceu por demais densa. Começar as análises pelo elemento linguístico deve-se também a influências do próprio referencial teórico da pesquisa, especialmente Erich Nogueira em *Os Sentidos da Voz: Vocalidade em Guimarães Rosa* (2018), mas não só: em suma, minha própria prática interpretativa do Cancioneiro fomenta a hipótese da importância da palavra e da fala na estruturação da canção e da ópera elomarianas e, em realidade, em sua obra como um todo, conforme veremos ao longo do texto. Alguns autores de sua fortuna crítica também constataam a condição muito frequente de centralidade da palavra em sua poética, como João Paulo Cunha (*In: Mello, 2008*), Letícia Bertelli (2023), Eduardo Ribeiro (2014) e João Omar (Mello, 2015); esse protagonismo da palavra influencia a estruturação melódica e de seus fraseados, as formas das canções, os padrões de acompanhamento e até a obra instrumental de Elomar. Vamos por partes. Este segundo capítulo da dissertação é dedicado à análise das letras do Cancioneiro.

2.1. Dialeto e vernáculo: versatilidade linguística

Fundamentado o conceito de vocalidade enquanto campo de relações — expressão da voz de um sujeito, que interpela outro; dentro, aquém e além da linguagem; ponto cego e perturbação na verbalidade (no processo de significação); expansão da voz histórica em voz mítica —, é a partir daí que abordo, neste tópico, a presença da variante dialetal na obra elomariana. As formações lexicais em si não serão objeto de análise nesta pesquisa, mas, sim, a escolha de seus usos enquanto gesto discursivo por Elomar; aqui, interessa entender como o dialeto catingueiro empregado poeticamente pelo compositor se relaciona com o campo da vocalidade. A investigação mais filológica, arqueológica, das formações vocabulares do dialeto em Elomar, em busca de uma possível linhagem da evolução histórica da língua portuguesa no sertão do Brasil, foi empreendida em profundidade por Darcília Simões (2006) e seus colaboradores Luiz Karol e Any Cristina Salomão, em *Língua e Estilo de Elomar*; esta publicação digital fundamenta um *corpus* teórico que convida o leitor enxergar a opção de Elomar pelo dialeto como parte integrante de uma poética sofisticada, fruto de sua inspirada verve criativa e do contexto histórico e cultural do sertão nordestino, de alto teor oral e épico

(Simões et. al, 2006). O *corpus* analítico da referida pesquisa consiste de um glossário¹⁴ em verbetes — verdadeiros exercícios de tradução, em alguns casos —, elucidando quaisquer dúvidas a respeito da "determinação do léxico, da sua morfologia ou da sua sintaxe e significado [...]" (idem, p. 63), e até da sua fonética.

Há quem julgue que falar em dialeto seja falar errado. Referindo-se ao falar caipira das regiões Centro-Oeste, Sudeste e Sul do Brasil, o músico e musicólogo Ivan Vilela advoga contra o preconceito linguístico; suas afirmações nos são pertinentes:

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 linguistas, que o caipira não fala errado. Ele possui uma fala dialetal, resquício da língua brasílica, do nheengatu (Vilela, 2011, p. 50, grifo do autor).

E ainda:

A tendência dos povos iletrados é a de ter um domínio intuitivo da língua, ter mais a informação do espírito da língua que a informação da própria língua. Na música dos caipiras encontramos a tentativa de transformar tanto as proparoxítonas como as oxítonas em paroxítonas. Dificilmente um caipira dirá córrego ou pássaro preto; ele possivelmente dirá *córgo* e *passo preto* (Vilela, 2011, pp. 50-51, grifos do autor).

Há inúmeras passagens da obra de Elomar em que constatamos metaplasmos como esses — transformações da realização fonética das palavras —, dentre os quais, o mesmo tipo de redução citado por Vilela, como na canção *Dassanta* (Mello, 1979, 1984, 2008): "*Dispois da morte virô/ Passo japiassoca-açu*"; outro tipo de redução pode ser visto em *Naninha* (idem, 1983, 2008): "*Ele intonce pidiu ela/ Qui lhi insinasse o camin*". O recurso de aumento pode ser verificado na conversão de *flor* em *fulô*, como na mesma *Dassanta*: "*Fulô roxa do Panela/ Só lá tem essa fulô*". Estes são apenas alguns poucos exemplos de procedimentos abundantes tanto no cancionário quanto na produção operística do autor, que chega a nomear alguns, como *eliminação de termos* e *elisão na forma*, em depoimento a Simone Guerreiro, onde também podemos vislumbrar o estatuto afetivo do dialeto na sua formação pessoal e artística:

Muito cedo, na minha convivência, eu senti um choque entre a linguagem oficial, urbana, chamada culta, e a linguagem chamada de

¹⁴ Outros glossários, que não se pretenderam cobrir a extensão da obra, foram realizados por Ernani Maurílio nos encartes dos álbuns *Na Quadrada das Águas Perdidas* (1979) e *Auto da Catingueira* (1984); e por Jerusa Pires Ferreira nas *Cartas Catingueiras* (1983).

tabaréu, catingueira. A expressão era essa mesmo (*sic*), dizia-se que o catingueiro falava errado, mas eu, cedo ainda, percebia que os catingueiros se comunicavam, se entendiam com aquela economia vocabular, sem a gramática que eu estudava na escola, sem as concordâncias oracionais. Os tempos dos verbos na linguagem culta eram muitos, no dialeto eram dois ou três tempos somente. [...] Pois bem, então eu vi aquilo, fui crescendo e ouvindo, integrando-me à linguagem dos urbanos, fui estudar, fazer universidade, li os clássicos e, sempre, atento à linguagem dos vaqueiros. Tanto me encantava a linguagem clássica, soberana, como a linguagem do homem do campo, que é majestosa, bela. Uma é soberana por causa do rebuscamento linguístico e outra é majestosa por causa da essência poética que ela tem, inclusive, da elisão na forma. Há uma eliminação de termos, de elementos linguísticos que se tornariam supérfluos dentro do dialeto. Às vezes alguém pensa que ele é pobre! [...] Então, não é pelo fato de uma língua ser estreita que ela não possa se expor em alta poética, sobretudo, no que trata da poesia (Mello *In*: Guerreiro, 2007, pp. 298-299).

Como dito anteriormente, não tratarei de análise lexical filológica nesta dissertação; aqui, comentarei mais as motivações artísticas para o uso do dialeto do que o dialeto propriamente dito, cujo advento, de tão frequente em Elomar, é apontado pela grande maioria dos autores de sua fortuna crítica como um dos seus principais traços estilísticos enquanto compositor (Simões et. al, 2006; Guerreiro, 2007; Ribeiro, 2011; Bastos, 2019; Mello, 2002; Cunha *In*: Mello, 2008; Bertelli, 2023). Neste aspecto, uma vez mais, há grande afinidade com a poética de Guimarães Rosa: ambos autores registram e estilizam a linguagem dos vaqueiros do sertão — pelo uso, por exemplo, de neologismos e arcaísmos, dentre outros —, assim como estilizam o próprio sertão, em geografias inventadas, como o Liso do Sussuarão e o Campo do Sete Istrelo, dentre inúmeras outras (Nogueira, 2018; Guerreiro, 2007). Ambos sertões — o do norte de Minas, no caso de Rosa, e o do sudoeste da Bahia, no caso de Elomar — são contíguos, fronteiriços e, muitas vezes, justapostos, fundidos; Elomar menciona em diversos trechos a fuga para o sertão mineiro — "pros Gerais" — como seu objetivo último de exílio existencial e artístico. No entanto, faz-se necessária a distinção: Elomar muito mais registra do que estiliza o dialeto; Rosa investe em quantidade, pela extensão de sua obra literária, nos neologismos, em palavras inventadas, fruto de mil sínteses e inspirações de diversos idiomas, segundo Nogueira (2018) e Rónai (*In*: Rosa, 2016).

Retomo o problema: como abordar o dialeto pelo prisma da vocalidade? O que este campo traz de inovador para a análise das variantes dialetais na poética de Elomar? Em que o uso de tal procedimento ecoa uma poética da vocalidade? Ora, a presença do dialeto revela

também a sua ausência: momentos da obra em que há alternância da forma linguística empregada — uma versatilidade. Nem toda a obra está em dialeto; há também o uso de normas cultas da língua vernácula, e até usos grandiloquentes, rebuscados, de formas eruditas; por vezes a versatilidade linguística do compositor se dá dentro de uma mesma canção (Simões et. al, 2006, pp. 66-67; Guerreiro, 2007). Vejamos alguns exemplos, em caráter de ilustração; o primeiro é a letra de *Faviela*¹⁵ (Mello, 1983, 2008), ária da ópera homônima, trabalhada enquanto canção de forma avulsa pelo autor, lançada no álbum *Cartas Catingueiras* (idem, 1983):

APARÍCIO:
 A bênça madã
 Cabeí de chegá
 Do rêno das pedra
 Das banda de lá
 Meu pai mandou qu'eu
 Vince aqui te salvá
 Tomém qu'eu subesse
 Das nova de cá
 De nada isquecesse
 De li priguntá
 Qu'eu vince e vïesse
 Sem mais delatá¹⁶
 Desse no qui desse
 Pr'eu li respostá¹⁷
 Tem pressa das bota
 Chapéu muntaria
 Apois qui amã
 ĩantes de rompê o dia
 Vai junto c'as frota
 Lá pras Aligria
 Pras bespa¹⁸ das boda
 De Caçula e Fia.
 Cum prijistença¹⁹
 Alembra qui é proxa²⁰
 E já quaji às porta

¹⁵ Áudio de *Faviela*, do álbum *Cartas Catingueiras* (Mello, 1983): https://www.youtube.com/watch?v=qQFgIL4223E8&list=OLAK5uy_kA3IRwBD_ixc5aALwSYp3ogfDrdcaBj7o&index=3.

¹⁶ "delatá": adiar

¹⁷ "respostá": responder

¹⁸ "bespa": véspera

¹⁹ "prijistença": persistência

²⁰ "proxa": próxima

A vinda do Grande Rei
 Jesus, o Nosso Redentô.
 Manda priguntá si a vida
 Pr'essas banda miorô
 É qui lá nos Empedrado
 Nossa luita inté faiz dó!
 Se a fulô do gado
 Do gado maió
 De todas mīunça
 Si as cria vingô
 Da roça só indaga
 Das mendioça só
 Plantada na incosta
 Do mato-cipó.
 Findo o priguntoro
 Já torno a istradá
 D'onde é o lavatóro
 Deix'eu me banhá...
 A casa sutura²¹
 Sizuda as jinela
 Vejo a camarã
 De renda mais bela
 Da sala à cunzã
 Só inda num vi ela
 Prigunto pru via daquela donzela
 Resposta madã
 Cadê Faviela?
 Mīa alma duvã²²
 Qui hai arte do mal
 Mīa alma difia
 Margosa de fel
 Só faiz sete lūa
 Qui li di o anel
 Jurô qui era mīa
 Pru tinta e papel

MADRINHA:

Foi no minguante dessa passada
 Tão de repente deu-se o sucesso
 Qui já nem guento mais essa dô
 Vindo dos cunfim da istrada
 Um mitrioso²³ aqui posô
 Se arribô²⁴ de madrugada

²¹ "sutura": soturna

²² "duvã": adivinha

²³ "mitrioso": misterioso

²⁴ "se arribô": "Sair ou ausentar-se sem licença, às ocultas ou discretamente" (Simões, 2006).

E Faviela, ai de mim, levô!

APARÍCIO:

Tão linda, tão bela
 Priciosa donzela
 Malvada malunga²⁵
 Culpada foi ela
 Jurô qui era mīa
 Pru tinta e papel
 Foi embora a ruīa
 Ingrata e infiel
 A bênça madīa
 Já torno a istradá
 É tudo qu'eu tīa
 Pra li priguntá
 Minh'alma diffia
 Margosa de fel
 Só faiz sete lūa
 Qui li di o anel
 Jurô qui era mīa
 Pru tinta e papel
 Foi embora a ruīa
 Ingrata e infiel
 (Mello, 1983, 2008)

Um exemplo de canção escrita inteira na norma culta da língua é *Cantada*²⁶ (Mello, 1973, 2008), do álbum de estreia do compositor, *Das Barrancas do Rio Gavião* (Mello, 1973):

Então desperto e abro a janela
 Ânrias, amores e alucinações
 Desperta amada que a luz da vela
 Tá se apagando chamando você
 Está chamando apenas para vê-la
 Morrer por seu viver

Amada acende um coração amante
 Que o som suave de uma aurora distante
 Estremeceu aqui no peito meu, ai!
 Os galos cantam pra fazer que a aurora
 Rompa com a noite mande a lua embora
 Os galos cantam, amada, e um mais instante
 O peito arfante cessa e eu vou-me embora

²⁵ "malunga": amiga

²⁶ Áudio de *Cantada*, do álbum *Das Barrancas do Rio Gavião* (Mello, 1973): https://www.youtube.com/watch?v=MKMAmbu7L9I&list=OLAK5uy_mOmf0HLyctb8OidBzCTlnM5Y9uCy_XH-c&index=10.

Vem namorada que a madrugada
 Ficou mais roxa que dos olhos teus
 As pálpebras cansadas
 Amada atende um coração em festa
 Que em minha alcova entra nesse instante
 Pela janela tudo o que me resta
 Uma lua nova e outra minguante

Ai namorada nesta madrugada
 Não haverá prantos nem lamentações
 Os teus encantos vão virar meus cantos
 Voar pra os céus e ser constelações

Ó namorada nesta madrugada
 Incendiaram-se os olhos meus
 Não sei porque você um quase nada
 Do universo perdido nos céus
 Apaga estrelas, luas e alvoradas
 E enche de luz radiosa os olhos meus
 Mulher formosa nesta madrugada
 Somos apenas mistérios de Deus
 (Mello, 1973, 2008)

Podemos identificar na letra da canção *A Meu Deus um Canto Novo*²⁷ (Mello, 1979, 2008), do disco *Na Quadrada das Águas Perdidas* (Mello, 1979), mais de um padrão linguístico:

Bem de longe na grande viagem
 Sobrecarregado paro a descansar
 Emergi de paragens ciganas
 Pelas mãos de Elmana, santas como a luz
 E em silêncio contemplo, então
 Mais nada a revelar
 Fadigado e farto de clamar às pedras
 De ensinar justiça ao mundo pecador
 Oh lua nova quem me dera
 Eu me encontrar com ela
 No pispei de tudo
 Na quadra perdida
 Na manhã da estrada
 E começar tudo de novo
 Topei in certa altura da jornada

²⁷ Áudio de *A Meu Deus um Canto Novo*, do álbum *Na Quadrada das Águas Perdidas* (Mello, 1979): https://www.youtube.com/watch?v=PuvD5h4TKRI&list=OLAK5uy_m7iQXz8cLv-bxmjKF4VU2vIpJzldhSpU&index=1.

Com um que nem tinha pernas para andar
 Comoveu-me em grande compaixão
 Voltando o olhar para os céus
 Recomendou-me ao Deus
 Senhor de todos nós, rogando
 Nada me faltar
 Resfriando o amor a fé e a caridade
 Vejo o semelhante entrar em confusão
 Oh lua nova quem me dera
 Eu me encontrar com ela
 No pispei de tudo
 Na quadra perdida
 Na manhã da estrada
 E começar tudo de novo
 Boas novas de plena alegria
 Passaram dois dias da ressurreição
 Refulgida uma beleza estranha
 Que emergiu da entranha
 Das plagas azuis
 Num esplendor de glória
 Avistaram u'a grande luz
 Fadigado e farto de clamar às pedras
 De propor justiça ao mundo pecador
 Vô prussiguino istrada afora
 Rumo à istrela canora
 E ao Senhor das Searas a Jesus eu lôvo
 Levam os quatro ventos
 Ao meu Deus um canto novo
 (Mello, 1979, 2008)

Notem que a letra está em português vernáculo e tem até toques rebuscados, com os termos "*refulgida*" e "*plagas*"; no verso "*Toppei in certa altura da jornada*", a grafia escolhida pelo autor na revisão do Cancioneiro para a preposição *em* — que já havia aparecido no verso "*E em silêncio contemplo, então*" — migra para *in*; até que surge a palavra *pispei* ("*No pispei de tudo*"), que é uma variante de *principeio*, que por sua vez deriva de *princípio*; a letra segue em vernáculo; *pispei* aparece de novo; o vernáculo segue sendo o padrão dominante; até que a partir do verso "*Avistaram u'a grande luz*" acontecem algumas grafias precisas de realizações fonéticas (*uma* se torna *u'a*), segundo critérios não tão lógicos, posto que *propor* e *pecador* aparecem na norma culta ("*De propor justiça ao mundo pecador*"), mas *vou* se torna *vô* ("*Vô prussiguino istrada afora*") e *louvo* se torna *lôvo* ("*E ao Senhor das Searas a Jesus eu lôvo*"), apesar de ouvirmos o ditongo no canto de Elomar. Ou seja, há contradição entre o que de fato se ouve e o que se escreve. A escuta da vocalidade entra em choque com a leitura do índice de

oralidade. Isso nos dá a dimensão de que mesmo a escrita pode ser viva e flexível. É possível enxergar um critério para a estabilização das grafias? As palavras "*pecador*" e "*propor*" terminam com a consoante *r* (Elomar só pronuncia, na gravação, o *r* do infinitivo); *vou* e *louvo* contêm o mesmo ditongo *ou* que, no papel, se torna uma única vogal (*ô*: *vô*; *lôvo*), que é a mesma da palavra final do último verso da canção, "*Ao meu Deus um canto novo*". Este último também é o título da canção, com grafia em contradição ("*A meu Deus [...]*"), correspondendo à pronúncia de fato do autor. Falha da revisão ou prova da tradição oral? Será que Elomar quis garantir uma unidade gráfica para "*vô*", "*lôvo*" e "*novo*" e, com isso, frisar a importância desse canto novo, desse ser divino a quem ele quer louvar com esse canto novo? Difícil saber, e talvez desnecessário. É preciso levar em conta a grande elipse de tempo entre a gravação da canção (1979) e a sua edição em partitura (2008). Não realizo, nesta escrita, esse tipo de cotejamento entre o que soa e o que se lê, apesar de tal tarefa parecer um tanto instigante. Ainda quanto a grafias exatas da fala, temos *istrada* e *istrêla*; e, aí sim, um novo vocábulo, "*prussiguino*", corruptela de *prosseguindo*, plenamente dialetal, assim como "*pispei*".

Essa diferença no tratamento do elemento literário das canções, quanto à grafia e à própria realização vocal do dialeto, que se alterna e se mistura com o vernáculo, como nessa canção, evidencia choques, pontos cegos, perturbações (Dolar, 2006) e significâncias (Barthes, 2015) da dimensão performativa da linguagem. Quais as motivações de Elomar para tal variedade — e variação! — no emprego da língua portuguesa nas letras das canções? Simões (et. al, 2006, p. 62) e Ribeiro (2014, p. 191) enfatizam que este é um recurso deliberado e consciente em sua poética; Bertelli (2023, pp. 115-116) alega que esta operação da linguagem em sua obra, de transitar por "diversos falares", é feita a partir de "critérios muito elaborados e sutis". Quais seriam?

2.1.1. "Por que eu canto em dialeto?": lugar de fala, verossimilhança e dramaturgia

O próprio Elomar atesta os motivos da presença do dialeto e da versatilidade linguística em sua obra:

Por que eu canto em dialeto? "*Faviela*", por exemplo, uma ópera minha, toda vazada no dialeto. "*O Retirante*" toda no dialeto. Quando chega em "*A Carta*", não, primeira cena no dialeto, segunda cena meio dialeto, meio vernáculo, terceira cena vernáculo escorrito, quarta cena dialeto, por que? [...] A primeira cena se dá no sertão, só no terreiro ali de São João, aquele povinho de lá, os vaqueiros, o pessoal

do campo todos eles das margens do Rio do Gavião. O que eles falam? Dialeto. Eu vou cantar em vernáculo? Eu nunca entendi porque os cantores clássicos europeus, que têm tanta música bucólica, do campo, cantando um italiano clássico, numa linguagem bem vernacular. Não tem sentido, é uma coisa falsa. [...] Como tá lá no sertão, então eu boto na linguagem deles. A terceira, que se dá em São Paulo, num tempo em que a moça já estudou, ela tá discutindo com um playboy, com um urbano, urbanóide, então é vazado em vernáculo, sem maiores rebuscamentos mas dentro de uma linguagem normal urbana, que é completamente diferente de uma linguagem roçaliana (Mello, 1996, pp. 65-66 *apud* Guerreiro, 2007, p. 57).

Na citação acima, podemos reconhecer em Elomar o gesto poético consciente quanto ao uso do dialeto catingueiro e das normas cultas da língua portuguesa, na intenção de conferir verossimilhança ao lugar de fala de cada personagem; tal gesto não deixa de ter a ver com aquela primeira dimensão da vocalidade, de expressão de um sujeito: Elomar quer localizar com precisão este sujeito, trazendo coerência ao seu falar, de acordo com seu contexto histórico, social e geográfico: singularidade encarnada rumo à linguagem (Nogueira, 2018). Simone Guerreiro, em *Tramas do Sagrado: A Poética do Sertão de Elomar* (2007, p. 58), afirma que essa consciência no uso da linguagem revela um pensamento dramatúrgico: "[...] encontro o compositor com olhar agudo sobre a realidade dos personagens, preocupado com que o fictício seja verossímil, a partir de uma adequação dramática da linguagem. Revela-se um artista acurado, com ouvidos atentos e sensíveis às falas colocadas em cena" (Guerreiro, 2007, p. 58).

Reconhecemos, além do mais, que o mesmo autor que estabiliza — registra e cria — em sua produção artística um dialeto, também inventa adjetivos que dêem conta de definir o mundo retratado em sua arte; no artigo *A obra de Elomar Figueira Mello: contexto e estilo além do popular e do erudito*, Eduardo Ribeiro (2014, p. 194, nota de rodapé) esclarece que *roçaliano* é um neologismo do compositor, que significa "aquilo que se relaciona ou se origina na cultura do interior, do campo ou “roça”"; assim como *sertanez*²⁸, que significa:

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

²⁸ Foi a partir do termo *sertanez* que João Brasileiro e eu batizamos, em 2014, nosso concerto de "Das Terras Sertanezas" — mencionado na introdução desta dissertação —, composto exclusivamente de canções de Elomar.

como a “música sertaneja” que é difundida pela indústria cultural, gênero bastante distante do estilo de Elomar (idem, grifos do autor).

O próprio advento dessas duas novas palavras (dentre outras, como *sertânica* e *campônico*), ratifica o projeto criador elomariano em sua intenção de dar visibilidade ao sertão enquanto lugar de fala de sua gente, estilizando-os, valorizando uma dimensão ao mesmo tempo mágica — o sertão profundo — e arcaica — o sertão da consideração (Mello In: Guerreiro, 2007), a *Patra Vêa do Sertão*, o grande Estado do Sertão —, criando novos conceitos que abarcam essa cosmovisão e se diferenciam do termo *sertanejo*, capturado, em parte, por certa visão massificada, estereotipada ou americanizada, na contemporaneidade.

É nas óperas, em que a curva dramática dos personagens pode ser desenvolvida ao longo de várias canções, que Elomar mais aplica o recurso da versatilidade linguística enquanto gesto dramatúrgico, posto que fator de verossimilhança, de acordo com o lugar de fala de cada personagem — e é importante lembrar que os ciclos do cancionero e das óperas se confundem: várias árias são trabalhadas de forma independente pelo compositor enquanto canções em sua discografia, como é o caso d'*O Pidido* (Mello, 1973), de *Clariô* (idem, 1979), de *Bespa* (ibidem), de *Dassanta* (Mello, 1979) e de *Faviela* (idem, 1983), dentre outras. Ao longo do desenrolar de uma ópera, portanto, pode-se constatar transformações do lugar de fala de um mesmo personagem — no que poderia ser uma definição de curva dramática —, implicando em versatilidade do uso da língua:

Na ópera, nem sempre o uso do dialeto está implicado em suas personagens sertanezas. O autor entende que a linguagem só se preserva na permanência em seu território. Então, quando uma de suas personagens migra para a capital, as expressões dialetais tendem a desaparecer ou se alterar. Uma mesma personagem poderá cantar de uma maneira no início da ópera, mas culminar em um canto já contaminado pela urbanidade, ao final (Bertelli, 2023, p. 112).

Bertelli (idem) entende a versatilidade linguística na poética de Elomar como uma tecnologia sofisticada que expõe a questão trágica da retirância, do deslocamento e do desenraizamento, tão presentes em sua obra e na cultura do sertão nordestino.

2.1.2. Gesto político

Elomar demonstra plena consciência de quem são os interlocutores primeiros de sua obra — as alteridades que interpela —, a quem dirige seu discurso estruturado por sua poética

da vocalidade, que inclui, para o sucesso de suas intenções, o recurso do dialeto da sociedade roçaliana; o próprio compositor revela as motivações para tal gesto, que considero político:

Agora, cedo eu fui percebendo isso, então promovi uma injeção: vou cantar a partir de minhas circunstâncias — aprendi com Ortega y Gasset —, o que me envolve, minha pátria. Qual é minha pátria? Amazônia? É! Minha pátria geográfica e cívica. Mas minha pátria essencial é o Vale do Rio do Gavião, São Francisco, o sertão, onde eu respiro, convivo com meus amigos e onde eu vou morrer. Então como é que vou fazer? Eu vou cantar as minhas canções para os urbanos da linguagem deles e como é que o povo do campo vai entender? [...] Quando eu cantar as coisas aqui do campo, farei na variante linguística, no dialeto; quando eu estiver cantando as coisas dos urbanos, farei na linguagem culta; e quando eu cantar as coisas dos urbanóides, farei também na linguagem culta. [...] ao tramitar, ao versar sobre as coisas roçalianas, cantar no dialeto que é belo demais! (Mello *In*: Guerreiro, 2007, pp. 298-299).

Cantar em coerência às suas circunstâncias é um projeto poético e político de emissão, de quem quer se fazer entender pelo seu povo; Ribeiro (2014) evidencia em sua pesquisa de que forma esse projeto é, então, recebido pelos catiungueiros, indicando que sucede uma compreensão natural, uma familiaridade com a obra, facilitada pela presença do dialeto e pelos temas e circunstâncias retratados, "[...] no berço de sua cultura [...]" (Ribeiro, 2014, p. 191):

A linguagem elomariana mesmo nas óperas é compreensível primordialmente pelo habitante do sertão. [...] o dialeto [...] e os temas tradicionais do cotidiano *sertanez* cantam no berço de sua cultura e são prontamente absorvidos [...]: lavradores, lavadeiras, agricultores, vaqueiros, crianças, donas de casa ouvem a música de Elomar e são capazes de reconhecer gêneros familiares entretecidos entre outros desconhecidos, se encantando nessa experiência estética (idem, grifo do autor).

Guerreiro (2007) faz coro perfeito com Ribeiro e subsidia, com detalhes de sua etnografia no sertão, a realidade da identificação dos sertanezes com a música de Elomar, da compreensão de sua poética; uma vez mais, fica evidente que a linguagem em dialeto e a mímese da vida cotidiana exercem papel fundamental nesta recepção:

Além do público intelectualizado, para o qual o texto necessita de tradução, a música de Elomar é ouvida e apreciada pelo homem do campo, catiungueiros, vaqueiros, etc. Este apreende com maior facilidade a linguagem e os conceitos por ela expressos [...]. Dialoguei

com alguns deles, na Fazenda Duas Passagens, Rio do Gavião, que demonstraram intimidade com a linguagem. Eles têm acesso à imagem real e lidam, cotidianamente, com o "panicum" ou "panacum" (balaio feito de cipó, colocado na cangalha do animal, onde são levados para as feiras os produtos da colheita) e com o "catadô" (um tipo de feijão), por exemplo, vocábulos citados em **Arrumação**, o que favorece a compreensão da poética (Guerreiro, 2007, p. 70, grifo da autora).

A próxima citação, mais longa, é justificada, ao meu ver, pela pertinência do depoimento em voz direta, em primeira pessoa e rica em detalhes, não de um pesquisador externo, mas de um partícipe da cultura roçaliana, sobre a recepção, pelos membros de tal cultura, da presença do dialeto na poética de Elomar; seu malungo²⁹ Gilson Bonfim enriquece a argumentação com seu depoimento enquanto professor de língua portuguesa na caatinga, dando conta de um poder de inclusão e representatividade do dialeto, em vídeo para a Ocupação Elomar³⁰, realizada pelo Itaú Cultural em São Paulo, em 2015:

E que eu sou muito com isso, porque eu, assim, eu consumo muito a obra do Elomar, ouvindo, tudo, e aí eu vivo no meio da... eu moro na... tenho uma roça na caatinga e dou aula pros alunos da caatinga, e vira e mexe, mexe e vira eu me pego com alguns vícios linguísticos adquiridos no meu povo, no meio deles, assim. Inclusive isso é difícil pa caramba, porque quando eu estou na sala de aula eu tenho que trabalhar com a língua normativa, culta, que é a do livro, né, que por sinal é opressora pra eles, mas infelizmente eu tenho que seguir esse naipe. Bom seria que eu começasse do universo deles para o... mas a cartilha educacional não permite. Eu vou apresentar um trabalho: fragmentos de três árias d'O Retirante com os meus alunos que são da caatinga, que é dessa geografia, e que tem um texto que é um menestrel que canta no vernáculo, né, na língua culta, mas tem duas árias que é a mãe da... a mulher do retirante lamentando num apartamento doméstico [...] em São Paulo pela perda da filha e o verso é todo em dialeto e os meninos, assim, não tiveram tanta dificuldade de decorar o verso. Porque o dialeto é pertencente à cultura deles, né. Assim, então, é emancipatório a proposta do Elomar tanto pro intelectual [...] que tem o domínio dessa língua, né, culta, pra ele compreender a sutileza, a riqueza, né, de sentido que é no dialeto do outro. E como também emancipatório pro menino, pro estudante e... pro rapaz do sertão que tem contato com o texto porque: "Ó que bacana! Sabia que a forma que o meu pai fala, meu avô fala e eu também falo, é

²⁹ Malungo: termo usado por Elomar para referir-se a amigos.

³⁰ Vídeo com depoimentos sobre o dialeto catingueiro, por Gilson Bonfim e João Omar de Carvalho Mello, para a Ocupação Elomar do Itaú Cultural em São Paulo (2015): <https://www.youtube.com/watch?v=hGZYKM7dJWM&list=PLRRR0fjR167h6qCaHuaf8wprgkRsvcnPf&index=74>.

homenageado, é respeitado na obra?". [...] E a situação como ele... a erudição que ele coloca esse dialeto dentro de uma peça, a beleza que ele constrói em cima, né, o lirismo, faz com que o menino se sinta honrado. Então, assim, eu trabalho muito com os textos do Elomar com os alunos do ensino médio e eles, em nenhum momento se sentem ridicularizados ou desprestigiados quando aquele dialeto entra na obra, né?" (Bonfim, 2015).

No depoimento acima, traço uma conexão entre essa questão da honra do catingueiro em se ver retratado na obra de Elomar — em se sentir representado devido ao emprego do dialeto — e o pensamento de Francesca Della Monica (2015), quanto à voz histórica que se expande em voz mítica: o dialeto, na vida cotidiana de seus praticantes — natural, funcional, quase inconsciente e invisibilizado —, estaria para a voz histórica assim como o dialeto trabalhado nas canções e árias — em condição de arte, de alta poesia, em discos e apresentações ao vivo — estaria para a voz mítica. O dialeto catingueiro, enquanto recurso poético em Elomar, pode potencializar, portanto, aqueles atributos da vocalidade: *a)* as vozes dos personagens que falam nas canções são enriquecidas em subjetividade e singularidade, em vida interior, ao mesmo tempo e justamente porque o seu lugar de fala é afirmado; os personagens crescem enquanto sujeitos e, junto com estes, crescem os próprios sujeitos-espectadores nativos da cultura roçaliana, que recebem a obra e se veem nela: sua voz, literalmente, ganha corpo e espaço; *b)* pelo mesmo processo, o povo sertanez, enquanto alteridade interpelada pela obra em dialeto, pode se enxergar alçado poeticamente ao espaço do mito, ao devir da terceira margem do rio, perturbado — pelo estranhamento, pelo orgulho da representatividade — em seus processos cotidianos de significação do seu falar, da sua verbalidade, ressignificando assim seu lugar de fala e sua cosmovisão, normalmente vistos mais sob a ótica do espaço histórico; *c)* outro tipo de estranhamento pode se dar por outro tipo de espelhamento: aquele catalisado pela curva dramática trágica do desenraizamento do povo que se retira do sertão e se perde da sua essência, refletida na mudança do falar, na variedade das formas da língua; *d)* para o público não-catingueiro, a recepção é completamente diferente, mas não menos produtora de sentido — e não pretendo aqui realizar nenhum tipo de análise etnográfica de recepção da obra: certo é que a presença do dialeto e a versatilidade linguística seguem imprimindo fortes marcas de subjetividade e alteridade; de história, de mito e de tragédia; de significação e perturbação; de significância e sentidos flutuantes. Por todas essas associações, considero a presença do dialeto e da versatilidade linguística na poética de Elomar como marcas de vocalidade.

2.1.3. Memórias da escuta

No tópico acima, tratamos das motivações do autor quanto ao uso do dialeto e da versatilidade linguística enquanto projeto de emissão, em suas intenções de interpelação, produzindo sentidos na recepção do público; vejamos agora como nasce esse projeto de emissão de Elomar: quais os históricos de sua voz dialetal? Tal arqueologia também está de acordo com o campo da vocalidade, posto que a presença do dialeto se dá como evocação de uma recepção passada de vocalidade: é memória de vocalidade — vocalidade é memória! —; memória da convivência pessoal do autor, de sua própria escuta do povo do sertão falando. Simone Guerreiro (2007), em entrevista com o compositor, formula questões sensíveis para o resgate desta memória: "Enquanto poeta e artista, você inevitavelmente ouve a linguagem de um modo diferenciado. Como é a convivência com o dialeto, no seu cotidiano? Como acontece a escuta do potencial poético do dialeto?" (Guerreiro, 2007, p. 298); destaco um trecho da resposta de Elomar:

[...] Lá atrás, no passado, quando menino, uns dez ou onze anos, eu via meu pai, um rude camponês, mãos calosas, meus tios e vaqueiros conversando. Mas, como a minha economia vocabular era pequena demais, eu achava que meu pai era um sábio, que falava muito bonito, porque ele tinha um vocabulário muito maior do que o meu. E eu pensava: quando crescer, quero também falar bonito! Um sonho de criança! Eu achava bonito aquela linguagem, era o despertar do belo, a busca da beleza, da forma (Mello *In*: Guerreiro, 2007, p. 298).

Elomar, na mesma entrevista, narra o reencontro marcante e anedótico com sua primeira professora de violão, Eddy Cajueiro, ao concluir sua faculdade de arquitetura em Salvador: conta ele que ela lhe oferece uma bolsa de estudos com Andrés Segovia na Espanha, já aposentado dos concertos; ele recusa, afirmando que já estava com passagem de volta para o sertão comprada, para dar início à sua obra, e não para se tornar um grande concertista da escola madrilenha: "Quem vai escrever a ópera do sertão?" (Mello *In*: Guerreiro, 2007). Nesse processo de retorno, como pedra fundamental da sua poética, ele menciona a importância de relembrar o dialeto:

Então, vim pra Conquista e fui logo trabalhar pra comprar uma terra pra eu sair de lá, pra eu poder voltar pro meu ambiente roçaliano e voltar a rememorar o dialeto, as histórias, as coisas, pra me reintegrar, me embagajar das coisas que eu perdi durante o tempo que eu estava na capital, estudando. [...] Voltei a relembrar aquelas expressões, aquela linguagem, fui me acomodando, lembrando a coisa do passado na Gameleira, depois vim pro Rio do Gavião e fiquei um longo

tempo na Gameleira e no Gavião escrevendo o cancionero (Mello *In: Guerreiro*, 2007, p. 307).

O aspecto revelado neste tópico — a presença do dialeto ser evocação de uma escuta, de uma experiência de vocalidade — fornece mais um subsídio para minha assunção do dialeto em Elomar, e sua conseqüente ausência em versatilidade linguística, enquanto marcas de vocalidade.

Há um outro aspecto fundamental das memórias da escuta do autor que reverberam diretamente em sua poética — ecos do campo da vocalidade —, relativo à poesia popular, à literatura oral do Romanceiro Popular Nordestino (herdeiro que ultrapassa em riqueza e sofisticação seu ascendente Romanceiro Ibérico) (Suassuna, 1986; Tavares, 2005): as histórias — muitas delas, em verso — de heróis e donzelas, canções de gesta e de cavalaria que ele ouviu de cantadores, tropeiros e parentes na infância. Esse assunto será abordado em outro tópico mais adiante.

2.1.4. Documento e tesouro da sociedade catingueira

Há também o aspecto documental do emprego do dialeto; se pensarmos em sua versão escrita, é um índice de oralidade, mas se pensarmos que ele é estabilizado primeiramente em poesia oral, em performance que só depois passa a ser escrita, ele pode ser visto também como um documento vocal-performativo da sociedade catingueira. A citação a seguir serve para a visão do dialeto em Elomar tanto quanto um índice de oralidade quanto uma marca de vocalidade — posto que marca de um uso, de uma historicidade da voz do povo do sertão de Elomar; fala o maestro João Omar, seu filho e maior guardião artístico e especialista:

Eu acredito que as canções de meu pai [...] serviram para guardar parte desse... desse tesouro, né, desse tesouro da linguagem, que, futuramente, com certeza vai desaparecer. Mas... é... o trabalho dele com certeza vai servir pra muitos pesquisadores pra lembrar que havia esse dialeto, né? (Mello, 2015).

Darcília Simões (2006) traz uma importante contribuição sobre a definição de filologia que muito tem a ver com o aspecto documental do dialeto comentado acima, e que pode ser visto pelo prisma da poesia oral e da vocalidade:

Ainda é relevante a função emergente do tratamento filológico dos textos, que é a de transformar a obra escrita num instrumento que permita ao filólogo reconstituir a vida espiritual de um povo ou de uma

comunidade, em determinada época. E este é um dos grandes objetivos do trabalho com o cancionero de Elomar: pretende-se documentar a língua nacional, sua variedade e a riqueza cultural inscrita nessa variedade (Simões *et. al*, 2006, p. 60).

Não precisamos tomar aqui o texto necessariamente só como o elemento linguístico escrito ou impresso, mas, sim, como dimensão falada, palavra falada, enunciada em performance. Lembremos que Zumthor era filólogo e é um dos grandes teóricos da vocalidade: muito do seu trabalho consistiu em depreender de publicações e manuscritos medievais experiências vivas de performance e vocalidade, assim como contribuir para elevar ao *status* de Literatura a "literatura" oral. Esta possuía algum grau de estabilização, porém variável, não fixa, porque viva, em performance e transmissão oral, não em publicação — e muitas vezes invisibilizada, desprezada ou perdida, justamente por esse motivo. A vocalidade, então, e as suas marcas — como o dialeto elomariano, nesse caso —, podem também ser abordadas enquanto dispositivos que contribuam para a preservação e reconstituição da memória da vida espiritual de um povo ou de uma comunidade. O próprio compositor dá mais uma prova da consciência de sua função social enquanto criador, afirmando ter consigo um compromisso com a história: "Eu já vi, por exemplo, tanta informação errada que se registra. Porque a canção, o poema, é crônica de um dia! De um estado, de um tempo, de uma quadra. [...] Eu aprendi isso logo cedo. [...] Um texto, um romance, uma canção, é história!" (Mello *In*: Bertelli, 2023, p. 63).

2.2. Gêneros orais e literários: a circunstância na voz

Se a literatura escrita tem como antecedente a literatura oral, podemos estender essa ascendência ao campo da vocalidade; isso significa que a origem dos gêneros literários também é oral — melhor seria dizer vocal —: assim como existem os gêneros literários (ou poéticos) lírico, épico e dramático, podemos falar em gêneros orais — vocais — lírico, épico e dramático; podemos, então, pressupor vocalidades líricas, épicas e dramáticas; e podemos, por fim, também postular marcas de vocalidade líricas, épicas e dramáticas. Estas podem ser identificadas nas enunciações vocais da poesia oral, definidas a partir da síntese dos atributos da vocalidade — sujeito que se expressa através da voz; voz que interpela um outro; outro que recebe a voz; todas relações mediadas pelo corpo, pelo espaço — com as características de cada gênero literário. A fundamentação da vocalidade e de suas marcas foi realizada no primeiro capítulo; vejamos como este campo pode contribuir para a compreensão das qualidades de cada um dos três grandes gêneros literários, tendo sempre a obra cancional de

Elomar como *locus* de recepção e análise. Abordemos os gêneros literários através, primeiramente, do conceito de *gêneros orais* (Nogueira, 2018).

Erich Nogueira (2018) reconhece o uso sofisticado e versátil dos gêneros orais por Guimarães Rosa como um fator crucial de sua poética, no sentido de valorizar a dimensão performativa e vocal de sua literatura. Os gêneros orais estão presentes na vida de todos nós, seja na vocalidade artística, seja na cotidiana, e dão a ver circunstâncias relacionais, espaços de interlocução, reais ou fictícios (sempre com efeito de real, atual) em que pessoas ou personagens se expressam, agem, se interpelam mutuamente; narradores interpelam seu público. Quem enuncia? Para quem? Onde? Por quê? Quem se dirige a quem? Quantas pessoas estão presentes? Em que espaço? De que tamanho? Coberto? Ao ar livre? Qual a distância sujeito-interlocutor? São personagens conversando entre si? A plateia é interpelada? Como se dá a espacialização da voz? Qual o volume empregado? Qual o teor da expressão vocal? Por que tal conteúdo está sendo dito ou cantado? Com que finalidade essas pessoas estão reunidas? Em suma: de que circunstância se trata e como ela se revela em enunciação vocal? Respostas a essas perguntas qualificam os gêneros orais, enquanto forma discursiva — *o que é dito*, perfeitamente integrado a *como é dito* —, seja um diálogo, um interrogatório, um pronunciamento, uma ladainha, uma incelença, uma louvação, um canto de trabalho, um canto de torcida esportiva, uma oração, um trava-línguas, uma missa, uma confissão, uma canção de ninar, uma despedida, um desafio, uma declaração de amor, uma canção-carta, um hino, um samba-enredo. Segundo Nogueira (2018), a obra de Guimarães Rosa é farta e variada de gêneros orais, enquanto recurso poético e dramatúrgico, dando conta

das diferentes situações nas quais várias personagens rosianas enunciam suas falas e estórias, quando Rosa, por meio de um notável trabalho com os gêneros orais, estrutura suas narrativas pelo viés da *performance*, enfatizando um dos elementos fundantes da voz, sua função de endereçamento a um outro, seja uma personagem, seja o próprio leitor (Nogueira, 2018, p. 117, grifo do autor).

Fundamentalmente, os gêneros orais têm a função de

dar ao texto a perspectiva de uma *performance*, quando a palavra vocalizada tem maior relevo e, por meio dela, as personagens promovem uma ação. Mais do que isso, essas formas tornam-se estruturas fundamentais para a própria configuração de algumas narrativas, como é o caso do diálogo em *Grande Sertão: Veredas*. A

centralidade desses gêneros [...] potencializa a dimensão da vocalidade [...] (Nogueira, 2018, p. 93, grifos do autor).

Na citação acima, a função relacional de endereçamento a um outro, evidenciando ações — suas circunstâncias, sua natureza, seu desenrolar —, atribuída aos gêneros orais, é função performativa da palavra vocalizada, definidora do campo da vocalidade: tanto podemos identificar marcas de vocalidade nos gêneros orais quanto podemos considerá-los, *per se*, enquanto índices de vocalidade. Assim como a poética rosiana, profundamente erigida sobre os gêneros orais (Nogueira, 2018), também a obra de Elomar parece ter como base esse tipo de recurso; por exemplo, na *Incelença para um Poeta Morto* (Mello, 1983, 2008), em que o gênero *incelença*, de canto de velório, revela todo um ambiente de ações cantadas coletivas, lideradas por alguém que conduz a homenagem: "*Cantemo u'a incelença/ Pra esse ilustre professor/ Que nessa hora imensa/ Chegou aos pés do Criador/ [...] Cantaro os cumpanhêro/ Cum as espada nas mão*"; ou na *Cantiga do Boi Encantado* (idem, 1984, 2008), em que o personagem do vaqueiro, que canta sua saga épica em primeira pessoa, em busca do boi misterioso, abre a peça com um canto de aboio: "*Êeeeeeeeeee/ Boi incantado e aruá/ Ê boi!! Quem havera de pegá?*". Em *O Peão na Amarração* (ibidem, 1983, 2008), vários elementos literários revelam, a começar pelo título, que se trata da circunstância de um *canto de amarração* do gado; pausa no pastoreio e "pano para manga" para o devaneio:

Inconto a sulina amansa
 Ricostado aqui no chão
 Na sombra dos inbuzêro
 Vomo entrano em descursão
 É o tempo qui os pé descansa
 Isfria os calo das mĩa mão
 Vô poiano nessa trança
 A vida em descursão
 Na sombra dos imbuzêro
 Num canto de amarração
 (Mello, 1983, 2008)

A interpelação dos animais, típica dos cantos de aboio e de amarração, está presente no canto do vaqueiro nessa canção, realçando aquela condição de índice de ação, de circunstância, de performance, de interpelação, do gênero oral, fundamentada por Nogueira (2018):

[...] Vaza as ponta, afia os casco
 Boi turuna e barbatão

[...] U'a vontade é a que me dá
 Dum dia resolvê
 Boi turuna e barbatão
 (Mello, 1983, 2008)

No *Auto da Catingueira* (Mello, 1984, 2011), a canção *Clariô* abre o quinto movimento, *Das Violas da Morte*, e está sendo tocada na festa em que chegam *Dassanta* e o tropeiro *Chico das Chagas*; é nessa festa que *Chico* será desafiado pelo *Cantador do Nordeste*, *Ventania*, culminando na morte dos três, destino trágico inexorável. *Clariô* aparece, então, como música dentro da música, é uma canção que revela a transformação da circunstância ficcional em que os personagens se encontram; sua letra poderia ser aleatória mas, como nenhum símbolo é criado em vão por um artista como Elomar, a letra faz cantar, uma vez mais — e mesmo que de forma não-literal —, o oráculo trágico: "*E eu que vim só/ Só pra ver meu amor/ Sei que vou ficar só/ Pois ela não chegou*" (Mello, 1979, 1984).

O próprio *Desafio* do *Auto da Catingueira*, também do último movimento, é um prato cheio de gêneros orais: o *desafio* em si, em que dois cantadores duelam poeticamente por horas até um deles revelar dificuldade e ser considerado derrotado, pode ser visto como um grande gênero oral; assim como os vários tipos de estrutura poética que Elomar enumera e adota nesse grande recurso dramaturgico, verdadeira enciclopédia de gêneros da cantoria nordestina (Ribeiro, 2014, p. 192). Ainda na abertura do *Desafio*, *Ventania* canta uma lista de gêneros poéticos do universo dos cantadores, em redondilhas maiores — o clássico verso de sete sílabas da poesia do Romanceiro Ibérico, hiper presente também, por descendência direta, na poesia do Romanceiro Popular do Nordeste:

Vamo logo mão à obra
 Deixa as bestage de lado
 Que a lũa já fez manobra
 No seu campo alumiado
 Vosmecê qu sois daqui
 Vá deixando expilicado
 As moda dos cantori
 Que lhe é mais agradado
 Se vamo cantá o moirão
 O martelo ou a tirana
 Ou a ligêra sussarana
 Parcela de mutirão
 Ou intonce ao invés
 A obra de nove pés

De oito, sete ou seis
 Ou se dez pés em quadrão
 Vamo logo mãos à obra
 Deix'essas coisa de lado
 Vamo cantá no salão
 Dô mais riúna qui a cobra
 Qui traz o rabo encravado
 Envenenado ferrão
 (Mello, 1984, 2011)

A citação a seguir, sobre a poética de Guimarães Rosa, uma vez mais poderia ser sobre a de Elomar; por exemplo, quanto ao *Desafio*, acima referido:

Também cabe mencionar a estruturação de "Cara de Bronze", que põe em primeiro plano o diálogo dramatizado entre os vaqueiros, já criando desde seu início uma dinâmica vocal, um coro do qual se destaca — em meio a conversas, cantigas e jogos de palavras — o fundamento rosiano da palavra poética, buscada nas coisas do mundo e enunciada pela voz do vaqueiro Grivo (Nogueira, 2018, pp. 94-95).

O título da canção *Função* (Mello, 1979, 2008) significa festa, cantoria; na letra, alguns gêneros orais são nomeados, assim como a própria ação de organizar o espaço onde vai se dar a ação de cantá-los — e até de dançá-los — numa noite de São João:

Vem, João
 Traz as viola seguro na mão
 Pega a mandureba
 Atiça o tição
 Carrega pro terreiro os banco e as cadeira
 E chama as menina
 Pra rodá o baião
 Nós dois sentado junto da fogueira
 Vamo fazê a nossa brincadeira e cantá
 A ligêra moda de lovação
 Em homenage ao Nosso João
 E Pra acabá com a saudade matadêra
 Você canta a ligêra
 Canto o moirão
 (Mello, 1979, 2008)

Uma vez mais, na citação adiante, a análise da vocalidade em Guimarães Rosa encontra grande ressonância na recepção da obra de Elomar, confirmando as conexões teóricas

estabelecidas nesta pesquisa, quais sejam, a análise da poética do compositor a partir dos fundamentos da vocalidade e de suas marcas; vejamos:

Em "Uma Estória de Amor", a festa oferecida por Manuelzão, na Samarra, reúne não só os mais diferentes tipos sertanejos, mas também uma variedade de gêneros orais que se alternam e costumam a narrativa, além de organizarem o andamento e a marcação temporal dos eventos dessa festa. As personagens ora estão cantando uma *reza* na capelinha [...]; ora se reúnem em torno de tantos violeiros e dançadores, participando com suas vozes do jogo das *cantigas* [...] (Nogueira, 2018, p. 94, grifos do autor).

2.2.1. Gêneros literários e suas marcas de vocalidade

Na mesma linha de raciocínio, podemos então nos perguntar: como o conhecimento dos gêneros orais pode facilitar uma visão mais performativa dos gêneros literários? Como os índices de vocalidade participam da construção do conceito de gênero literário? Em outras palavras: que elementos, na definição tradicional de cada um dos três gêneros — épico, lírico e dramático — remetem diretamente aos atributos centrais da vocalidade e seus índices? Em suma, gêneros literários são modos de enunciação. O que caracteriza, então, cada gênero? Como se dá a relação sujeito-interlocutor — emissor-receptor? Como se dá a relação sujeito-objeto? Como se dá a interpelação da alteridade em cada gênero? Ela existe sempre? Há sempre um interlocutor? Existe experiência subjetiva em todos os gêneros? Qual a função performativa de cada gênero? Nogueira nos mostra como o modo de enunciação da vocalidade, pressupondo expressão monológica ou dialógica, pode estruturar um gênero literário, nesse caso, o gênero épico do romance em *Grande Sertão: Veredas*, com forte teor dramático — pois que desenvolvido como o diálogo de Riobaldo Tatarana com um interlocutor, mesmo que não ouçamos a voz deste último; este recurso criativo, do "diálogo como forma estruturante do grande romance rosiano", foi, inclusive, muito reconhecido pela crítica (Nogueira, 2018, p. 97):

[...] a estrutura dialógica de *Grande Sertão: Veredas* potencializa a entrada da dimensão da vocalidade porque, para além do recurso de representar um diálogo a ser acompanhado pelo leitor, todo o livro lança-se e sustenta-se como instância de enunciação, logo, como endereçamento de uma voz a uma alteridade, exigindo, como condição dessa estrutura, a presença da voz e da escuta do leitor (idem, p. 99, grifo do autor).

A teoria dos gêneros literários explicada por Anatol Rosenfeld em seu livro *O Teatro Épico* (2004) contribui sobremaneira para a discussão. Em linhas gerais, o gênero lírico tem a ver com a expressão monológica de um sujeito, de um *eu* que fala sozinho, que não pressupõe interlocutor humano: sua emoção, seus pensamentos, sua singularidade encarnada, verbalizadas em tempo presente, estão em fusão com o mundo ao seu redor; pode haver interpelação da natureza e dos animais (*idem*). O gênero épico é dialógico, pressupõe uma alteridade interpelada, um interlocutor *tu* na plateia; o narrador conta uma história objetiva sobre *ele* ou *ela*, normalmente já concluída, em tempo verbal pretérito (*ibidem*). O gênero dramático também é dialógico, mas o *tu* interpelado é outro personagem: há ação objetiva e réplicas, conversas, na forma clássica do diálogo, em que os personagens se afetam mutuamente e entram em conflito (Rosenfeld, 2004).

No meu entender, a qualidade própria dos gêneros que mais interessa ao campo da vocalidade é sua natureza essencialmente monológica, no caso do gênero lírico, ou dialógica, no caso dos gêneros épico e dramático. O próprio Elomar reconhece que sua obra é essencialmente dialógica, de caráter predominantemente épico e dramático: se "dentro desse meu pronunciar tiverem cores líricas, isso é uma consequência" (Mello *In*: Guerreiro, 2007, p. 293). Seguindo a afirmação do próprio compositor quanto à presença minoritária do gênero lírico em sua obra, por questão de foco metodológico, privilegio, daqui por diante, a busca pelas marcas de vocalidade dialógicas — em especial, as épicas — nas letras das canções de Elomar.

2.2.2. Elomar narrador: romancista e cavalaria

Começamos pelo gênero épico, central na poética de Elomar: contar histórias parece estar na base de tudo em sua obra, na qual, de diversas formas, podemos identificar a presença de uma voz narrativa na enunciação dos sujeitos que cantam. Antes de analisar marcas de vocalidade propriamente ditas, vejamos, brevemente, como se deu a formação de Elomar enquanto narrador; no tópico *Memórias da escuta* (1.3.), percorrido anteriormente, relativo à rememoração por Elomar do dialeto catingueiro, dei atenção à parte lexical da escuta; agora, interessa o conteúdo do que é ouvido, o assunto das histórias, e a maneira com que esses temas são transmitidos, através de formas de interpelação e espaços de relação próprios do gênero épico — e lembro ao leitor que estamos ainda no âmbito da análise literária. Voltemos às circunstâncias de recepção das vozes épicas por Elomar menino, num trecho de seu depoimento a Leticia Bertelli:

Eu fui criado, Leticia, desde criancinha, ouvindo mil histórias. Medievais, histórias de castelos, rainhas, reis, donzelas trancafiadas em torres, cavaleiros andantes, libertadores de donzelas adormecidas que matavam dragões para libertar as donzelas. Essas histórias quem me contava era minha mãe, meu pai, meus avós e a peãozada lá de casa. Tinha cada um que narrava... Conheci um Tropeiro chamado João de Carrin. Ele parava com a tropa lá em casa no São Joaquim, era a alegria minha e de meus irmãos. Que ele ia contar as histórias dos reis, tomadas de castelo, cavaleiros mancos. Eita que era um sonho ouvir todas aquelas narrativas, dos contos, do romanceiro medieval, ficou desde minha alma, hoje reflete nas minhas canções e nas minhas óperas (Mello *In*: Bertelli, 2023, p. 57).

A gênese da sua poética da vocalidade está na escuta, no assombro, no encantamento vivido diante dessas vozes épicas que o interpelaram; Elomar foi ouvinte e interlocutor de narradores e, ele próprio, desenvolveu-se em narrador: "Então, Deus me levantou da indigência, do monturo cultural em que eu vivia. Com sete anos, em São Joaquim, eu via os violeiros tocarem e queria ser um grande violeiro e cantador" (Mello *In*: Guerreiro, 2007, p. 307). Uma vez mais, notemos as figuras de mulheres e homens do sertão falando:

[...] Eu vi muita história de cavaleiro. De donzela, de caçador, pescador, de matador de onça, de valentão. De capanga, de briga de parente. De encrenca. De mortes vi muitas histórias, muito épico e muito trágico. Agora, eu também consegui viajar, por exemplo, na minha vida presente, quem me contou essas narrativas, viu? Minha avó Mãe Nenê, minha avó Maricota, tia Olmerinda, tio Ivaldo, meu pai, minha mãe, os peões que morava lá em casa, Zé Krau, Mané Pé seco, é narrador fantástico, Zé Guelê, João de Carrin, que fantástico! (Mello *In*: Bertelli, 2023, pp. 60-61).

Junto do caráter épico, mais ligado à forma de transmissão, Elomar também identifica o trágico, mais ligado ao teor do conteúdo, que vai marcar sua obra; o *Auto da Catingueira* (Mello, 1984) é um exemplo:

O poeta bebe nessa fonte. Eu, por exemplo, eu canto o canto, o épico desse povinho pobre, do vaqueiro, de caçador, de pescador, de matador de onça, de brigador de festa, esse épico aqui que eu narro. Eu vi e ouvi histórias e mais histórias de confrontos, assisti também. Quer dizer, tudo é inspiração que vai somando. Eu tinha uns onze anos, nós viemos passar um final de semana na casa de Tio Bento. [...] Viemos montados. Quando nós voltamos, voltamos num domingo. No sábado anterior passamos num terreiro de uma festa, um ranchinho, uma casa, o chão todo vermelho. Reparando foi isso, o sangue, dois sujeitos

lançados no facão, todos dois morreram. O chão todo banhado de sangue. Daí você vê, as impressões que ficam na gente, vai somando para dar num *Auto da Catingueira*, no trágico da história. Foi feia a briga, não teve condição de apartar, briga de facão, os dois morreram esbagaçados no facão. Pra você ver, uma coisa vai puxando até dar no *Auto da Catingueira*. Tudo isso é a experiência da vida (Mello *In: Bertelli*, 2023, p. 62, grifos meus).

Elomar nomeia esse arcabouço das narrativas fantásticas como oriundo do romanceiro medieval; podemos, daí, puxar o fio da discussão sobre romance, romanceiro, Romanceiro Ibérico e Romanceiro Popular Nordestino, por revelarem aspectos estruturais importantes da poética de Elomar, em suas marcas de vocalidade, e nos enredos de suas canções e óperas.

No Brasil, o Romanceiro Popular do Nordeste e seu antecessor Romanceiro Ibérico vêm sendo objeto de notórias e longas pesquisas, documentais e criativas — da vida inteira —, de nomes de peso nas letras e artes nacionais, como Luís da Câmara Cascudo (2005) e Ariano Suassuna (1986). Jerusa Pires Ferreira (2002) e Bráulio Tavares (2005), acrescentam à área importantes fundamentos, contribuindo para o reconhecimento deste repertório da literatura oral enquanto um dos grandes pilares da cultura brasileira, da nossa formação enquanto nação, e que merece ser ainda muito mais visibilizado e pesquisado. Segundo Tavares (2005, p. 75, p. 62), os poemas narrativos ou épicos são universais, aparecendo em todas as literaturas do planeta, de tradição muito antiga, grande parte de autoria anônima e transmitida oralmente através das gerações; muitos deles são relatos de batalhas, proezas e catástrofes gravados na memória coletiva, tendo um herói como protagonista, cuja saga é contada. Na França carolínea medieval, relativa ao Imperador Carlos Magno, a epopeia corrente era a canção de gesta (Ferreira, 2002; Bastos, 2019); na Península Ibérica, o "romance", que designa um único poema; "romanceiro", é o conjunto destes poemas épicos (Tavares, 2005, p. 75).

Câmara Cascudo (2005, p. 25) identifica nos romances um elemento central da poesia tradicional do sertão, transportando para o Nordeste algumas "figuras clássicas do tradicionalismo medieval". Já começa a ficar evidente aqui que é este mesmo romanceiro de que fala Elomar, quando se refere a donzelas, cavaleiros, reis, rainhas, castelos e dragões. Câmara Cascudo também afirma que o romance constitui a alma do povo do sertão como base cultural profunda, reguladora de tudo:

Sobre ela é que o sertanejo confronta, compara, coteja e sente. Estudá-lo sem reler os velhos romances é fixá-lo lateralmente. Ele só está completo dentro de suas leituras, do ritmo da cantoria, de suas

tradições guerreiras ou religiosas. O romance é, para todos os sertanejos, a expressão mais legítima e natural do que chamaríamos "literatura" (Cascardo, 2005, p. 26).

Está claro que, principalmente enquanto literatura oral, o romanceiro é um repertório vocal, que se irmana, em muitos aspectos, àquele estatuto da performance medieval, de corpo presente, teatral, de impacto civilizatório em suas testemunhas, e de onde emergem as experiências que fomentam o campo da vocalidade e seus índices; essa analogia parece fazer ainda mais sentido quando lembro que uma parcela importante do repertório da poesia oral dos menestréis na Europa consistia de romances em verso e canções de gesta, recitados, cantados. Sobre os processos de transmissão do romanceiro, Tavares (2005) nos mostra a centralidade do encontro humano — espaço relacional — e de sua repetição ao longo do tempo, sempre mediados pela voz de um sujeito que toma a palavra para narrar:

Os poemas do Romanceiro eram ouvidos, decorados e passados adiante. É um processo muito mais lento do que parece à primeira vista. [...] Saber um romance de cor significava escutá-lo muitas e muitas vezes na infância, cantado por criadas, por amas-secas, por tias e avós. Passá-lo adiante significava cantá-lo muitas vezes, para os próprios filhos, para os filhos alheios, para os netos. O romance em versos [...] fazia parte da vida daquela família, num mundo rural sem luz elétrica, sem rádio, sem televisão. Numa noite, fazia o papel de canção de ninar; em outra, o papel de "história de Trancoso" ou "da carochinha". Era lembrado e recitado nas noites festivas, quando a família cantava com as visitas, quando se tocava algum instrumento, quando se diziam sonetos de amor, versos humorísticos (Tavares, 2005, p. 101).

Sobre essa genealogia da veia épica na poética de Elomar, é importante dizer que o romanceiro parece, sim, ter sido a primeira grande influência artística em sua vida, através das vozes de sua família e dos vaqueiros, tropeiros, violeiros e cantadores com quem conviveu; porém, ao longo de sua vida criativa, Elomar absorveu, obviamente, outras fontes, como ele mesmo revela em diversas ocasiões (Guerreiro, 2007; Bertelli, 2023): épicos da literatura mundial, clássicos nacionais, poesia (Castro Alves é seu herói) e romances de cavalaria. Portanto, parte da épica cavaleiresca (Bastos, 2019) presente em sua obra deve-se também às suas leituras, não são fruto exclusivo das histórias que ouviu quando criança; Elomar inclusive escreveu e publicou um romance de cavalaria chamado *Sertanílias* e tem outro ainda não publicado, *Sertano vai à cidade* (Guerreiro, 2007).

Jerusa Pires Ferreira (2002) dedica-se ao tema da cavalaria, temática que migra das canções de gesta e poemas épicos medievais para o romance escrito em prosa, já no Renascimento: *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, considerado o primeiro romance da História, é um romance de cavalaria. Ferreira (2002) trabalha, com afinco, na genealogia da cavalaria e em sua presença na cultura do sertão, evidenciando, assim como Câmara Cascudo (2005), a onipresença da *História do Imperador Carlos Magno*, por exemplo, como parte nevrálgica da cultura do cordel, do romance e da cantoria nordestina. A autora ainda destrincha a cavalaria em dois grandes ciclos: o carolíngio, mais guerreiro e cristão, relativo justamente às sagas de Carlos Magno e seus vassalos, Os Doze Pares de França; e o arturiano, bretão, relativo às sagas do Rei Arthur e seus Cavaleiros da Távola Redonda, mais ligado ao místico, ao mágico e ao miraculoso. Ambos os ciclos estariam, portanto, misturados na cultura nordestina, e igualmente sintetizados na obra de Elomar, em canções bíblicas, de caráter messinânico, como *Cantiga do Estradar* (Mello, 1983, 2008), *Corban* (idem) e *A meu Deus um Canto Novo* (ibidem, 1979, 2008); em gestas guerreiras como *O Rapto de Joana do Tarugo* (Mello, 1979, 2008); em gestas sobrenaturais como a *Cantiga do Boi Encantado* (idem, 1984, 2008); e em canções míticas como *Gabriela* (ibidem, 1983, 2008), *Acalanto* (Mello, 1973, 2008) e *Na Estrada das Areias de Ouro* (idem). Podemos concluir que ambos os ciclos da cavalaria constituem substrato poético para a gênese do Sertão Profundo em sua obra.

Abordar gêneses, transformações, migrações e aspectos sociais e políticos das tradições narrativas e poéticas, como o romanceiro, a cavalaria, o cordel e a cantoria — que, mais do que somente a obra elomariana, constituem temáticas e poéticas da cultura do Nordeste e do sertão como um todo —, é tarefa historiográfica tentadora, porém excessiva para esta dissertação; convém avançarmos com mais objetividade na análise literária do Cancioneiro em busca das marcas de vocalidade dialógicas.

2.2.2.1. A voz que interpela e narra: marcas de dialogia épica

O que nos interessa mais objetivamente na análise do épico na poética de Elomar não é tanto a sua origem — com o risco de perdermo-nos, de tanto puxar o fio da reminiscência —, mas a sua expressão: de que consiste a dialogia no épico e onde podemos encontrá-la em Elomar? Que marcas de vocalidade lhe são próprias? Enquanto gênero oral, performativo, a propriedade dialógica mais evidente do épico é o dirigir-se constante do narrador à plateia, a interlocução permanente. Segundo Rosenfeld (2004, p. 35, pp. 24-25), o épico exige a presença de ouvintes na atualidade do contar; é muito difícil imaginarmos uma circunstância narrativa monológica: o narrador, mais que exprimir o seu mundo interior, quer comunicar uma história

a alguém, convocar escutas, o que implica — em contraste à monologia lírica — dialogia e objetividade no discurso, desde a primeira interpelação:

Certa vez ouvi contá
Que muito longe daqui
Bem pra lá do São Francisco
Ainda pra lá
Em um castelo encantado
Morava um triste rei
E uma linda princesinha
Sempre a sonhar...

Ela sempre demorava
Na janela do castelo
Todo dia à tardinha
A sonhar
Qui além do seu castelo
Muito além e inda mais belo
Havia um outro reinado
De um outro rei

Certo dia a princesinha
Que vivia a sonhar
Saiu andando sozinha
Ao luar

E o castelo encantado
Foi ficando inda pra lá
Caminhando e caminhando
Sem encontrar

Contam que esta princesinha
Não parou de caminhar
E o rei endoideceu
E na janela do castelo morreu
Vendo coisas ao luar
(Mello, 1973, 2008)

Desde a primeira estrofe de *Acalanto*³¹ (idem), já estão postos, objetivamente, circunstância geográfica³², personagens da história e suas características principais, que irão

³¹ Áudio de *Acalanto*, do álbum *Das Barrancas do Rio Gavião* (Mello, 1973): https://www.youtube.com/watch?v=ArC3ArtFQIE&list=OLAK5uy_mOmfoHLyctb8OidBzCTInM5Y9uCy_XH-c&index=11.

³² Castelos, reis e princesas, pra lá do São Francisco, são claros índices de que se trata do Sertão Profundo.

reger seus comportamentos até o desfecho trágico: a princesa, de tanto sonhar com outro reinado, põe-se a caminhar, sem nunca parar, não encontrando nem o outro castelo sonhado, nem o caminho de volta para casa; o rei enlouquece e morre. A canção é estruturada em cinco estrofes, cada uma correspondendo a uma etapa da história: 1) apresentação do contexto geral; 2) apresentação do sonho da princesa; 3) ação da princesa que promove mudança; 4) consequência da ação e agravamento da mudança; 5) desfecho trágico. Há grande elipse de tempo concentrada em poucas estrofes, herança direta do romanceiro, assim como os versos de sete sílabas poéticas, as redondilhas maiores (Tavares, 2005, p. 117). Tudo isso faz parte da verbalidade objetiva do narrador, que Rosenfeld (2004, p. 25) chama de *função comunicativa da linguagem*, o que não descarta a possibilidade de expressão subjetiva; no entanto, é aquela que prevalece no épico, possibilitando também ao narrador maior fôlego para desenvolver um mundo mais amplo para os personagens:

O mundo objetivo (naturalmente imaginário), com suas paisagens, cidades e personagens (envolvidas em certas situações), emancipa-se em larga medida da subjetividade do narrador. Este geralmente não exprime os próprios estados de alma, mas narra os de outros seres. Participa, contudo, em maior ou menor grau, dos seus destinos e está sempre presente através do ato de narrar (Rosenfeld, 2004, p. 24).

É possível perceber que, apesar do narrador situar-se em primeira pessoa para o ouvinte na abertura — "*Certa vez ouvi contá*" —, ele só o faz como marca de interpelação, de dialogia, enfatizando seu relato, pretérito e concluído, sobre terceiros ("ele", "ela"), não sobre um "eu", sem revelar nenhuma vez uma opinião ou estado interior (idem, pp.24-25). "Isso cria certa *distância* entre o narrador e o mundo narrado" (ibidem). Os adjetivos "triste", para o rei, e "linda", para a princesinha, poderiam ser tomados como opiniões pessoais do narrador, mas soam muito mais como verdades universais, unanimidades para todos os que conhecem e recontam essa estória (com possibilidades de variação dentro do mesmo teor de adjetivação), e que formam o que Walter Benjamin, em seu texto *O Narrador* (1994, p. 205), chamou de *comunidade dos ouvintes*: ligados pelo dom de ouvir e de contar histórias, cuja arte sempre foi a de contá-las de novo, e de novo, ao longo do tempo; basta que um narrador pronuncie "— *Certa vez...*" ou "— *Certo dia...*" ou "— *Contam...*" — para ficar apenas em exemplos desse tipo de marca de interpelação na canção em questão — para que essa comunidade se forme, em resposta à convocação da vocalidade épica. Estes exemplos, da família do "— *Era uma vez...*", são típicos do gênero épico e revelam um dos atributos da vocalidade: inaugurar uma

relação dialógica, interpelar uma alteridade, convocar uma escuta; são, portanto, marcas de vocalidade. Poderíamos chamá-las *marcas de dialogia épica*, ou de *interpelação épica*, responsáveis por comunicar: por inaugurar e manter atenta a comunidade dos ouvintes, no contar de uma história. Braulio Tavares (2005, p. 117) afirma que também esses índices literário-performativos são herança direta das lições do Romance Ibérico: "Mesmo quando o poema não se anuncia como "romance" no título, essa herança é visível em outros aspectos. Pode estar presente na voz narrativa que nos anuncia "vou contar uma história"".

Outros exemplos de canções de Elomar em que vemos essa mesma função comunicativa da linguagem, a verbalidade objetiva do narrador, distanciado do mundo narrado — mas que tudo sabe sobre este, seus personagens e seus destinos —, estão em *Na Estrada das Areias de Ouro* (Mello, 1973, 2008), *Gabriela* (idem, 1983, 2008), na primeira parte de *Naninha* (ibidem), antes do diálogo, e nas partes cantadas pelo Narrador do *Auto da Catingueira* (Mello, 1984): *Bespa, Da Catingueira* (1o Canto) e *Dos Labutos* (2o Canto), além de sua curta porém imprescindível intervenção final.

2.2.2.2. A plateia explicitamente interpelada: intervenção dialógica

Outra marca dialógica própria do épico, de interpelação mais explícita, em que os espectadores são chamados por um vocativo, é a *intervenção dialógica* que, desde minhas primeiras leituras sobre o assunto, em Zumthor (1993), saltou-me aos olhos como possível marca de vocalidade: "Interpelar o auditório é uma das regras do jogo da performance" (Zumthor, 1993, p. 224); fórmula de função fática que pode apresentar pedido, ordem, apelo à ação: "ela se cristaliza na forma de um clichê: é o caso de *vos agrada?, fazei silêncio!*, com suas variantes, como, por exemplo, um pedido de dinheiro" (idem, p. 223, grifos do autor). Interessante notar que este é um recurso que relembra às testemunhas de que estão participando (ou prestes a participar) de uma circunstância atual de performance, de poesia oral; é tanto: *a*) um prelúdio da ficção, se constar da abertura, em que o performer (um cantor de gesta medieval, por exemplo) prepara o terreno, convocando as escutas, para dar início à epopeia, fazendo saudações, pedindo licença e dando alguns avisos; quanto *b*) uma suspensão da ficção, se aparecer ao longo da narrativa, como estratégia de confirmação do vínculo dialógico na ação performativa que, em alguns casos, pode durar muitas horas. Vejamos: "[...] a interpelação *Seigneurs!* seguida de um verbo na segunda pessoa do plural figura [...] em 40% das canções de gesta [...]" (ibidem); muito frequentemente, essas intervenções dialógicas são articuladas a partir de verbos que, literalmente, convocam a audição — pura marca de vocalidade —, "*audire, ouïr, escouter, hören*, de preferência no imperativo [...]" (Zumthor, 1993, p. 225); algo

da família do "— *Ouvi, senhoras e senhores!*", "— *Prestai bem atenção!*", ou "— *Sinhores, dono da casa/ O Cantadô pede licença/ Pra puxá a viola rasa/ Aqui na vossa presença!*" (Mello, 1979, 1984, 2008, 2011; Avelino, 1986); esta última fala é ouvida, no *Auto da Catingueira*, pelas bocas do Narrador e de Ventania, o Cantador do Nordeste, em situações distintas, revelando riqueza de gêneros orais e protocolos do ambiente da cantoria nordestina. No caso do Narrador, um pouco mais adiante, ele ainda prossegue com um pedido enfático, uma súplica: "[...] *Prás coisa qui eu fô cantano/ Assunta imploro atenção [...]*" (Mello, 1979, 1984, 2008, 2011); pede a bênção a Deus, por ele, pelo cumprimento de sua missão de cantador, e por todos os presentes:

Īantes porém eu peço
 A Nosso SĪo a bênção
 Īantes porém eu peço
 A Nosso SĪo a bênção
 [...]
 Prá todos qui istão me ovino
 Istendo a invocação
 Sinhô me seja valido
 Inquanto eu tivé cantano
 Prá qui no tempo currido
 Cumprido tenha a missão
 Prá qui no tempo currido
 Cumprido tenha a missão
 (idem)

Outro exemplo desta marca de vocalidade na obra de Elomar está em *Noite de Santo Reis*, de inspiração reiseira — de *reisado, folia de reis*³³, festejos populares que evocam a peregrinação dos três Reis Magos, guiados pela Estrela de Belém, para celebrar a vinda do menino Jesus, cujo nascimento é o grande tema —; a canção é dividida em três partes — *I - Entrada, II - Louvação, III - Aleluia* —; a primeira é toda uma intervenção dialógica, um pedido de licença para dar início à narrativa cantada:

Meu patrão minha senhora
 Meu patrão minha senhora
 Cum licença de miceis
 Nós chegemo aqui agora
 Viemo nunciá o Santo Reis
 Viemo nunciá o Santo Reis

³³ Elomar confirma a inspiração nas Festas de Reis, em depoimento a Hudson Lacerda (Mello *In*: Lacerda, 2013, p. 164).

(Mello, 1979, 2008)

Conhecendo um pouco do contexto das festas de reis no Brasil e sua prática comum de visitar as casas das pessoas em cortejo, levando até elas cantorias e o auto do Pastoril, também podemos deduzir, desta intervenção dialógica da abertura, não apenas um simples dirigir-se à plateia pelo sujeito que canta, mas um chegar caminhando e cantando em grupo — "*cheguemo*" — na casa das pessoas que formarão essa plateia; e, no segundo movimento, um seguir peregrinando pela casa, abençoando seus moradores, à imagem da família crística:

O sinhô com sua Dona
 O sinhô com sua Dona
 Tem nessa casa um tisôro
 Tem nessa casa um tisôro
 Os filhos qui estão durmino
 Os filhos qui istão durmino
 Vale mais qui prata e ôro
 Vale mais qui prata e ôro
 (idem)

Neste caso, portanto, a marca de vocalidade é também índice de ação, de deslocamento dos cantadores que ilustram os próprios personagens narrados; ao fim, no momento de saída, provavelmente haverá algo que indicie o convite ao movimento do público para que acompanhe a encenação, que segue, então, em cortejo para outra casa da vizinhança.

Neste procedimento específico de interpelação explícita da audiência, como é o caso da intervenção dialógica nesta canção, podemos compreender todo um contexto da poesia oral, de circunstância sócio-histórica da performance: *Noite de Santo Reis* é um cântico de louvor a Jesus Cristo em forma de festa secular de tradição milenar (Mello *In*: Lacerda, 2013, p. 164) e muito presente também na cultura popular brasileira — que tem raiz profunda no catolicismo popular —, para ser entoado coletivamente, e com algum grau de movimentação envolvido. Com esta marca de vocalidade dialógica, podemos enxergar melhor tanto os sujeitos emissores da enunciação quanto seus interlocutores; podemos constatar o poder performativo-dramatúrgico dos gêneros orais.

2.2.2.3. A voz da linhagem: marcas de transmissão

Há outro tipo de marca de vocalidade dialógica no épico, de natureza um pouco diferente das anteriores: aquela em que o narrador conta como ou de quem recebeu a história, mostrando sua filiação a uma linhagem de narradores; neste tipo de marca, ele fala em primeira

pessoa, situando-se enquanto sujeito na linha do tempo da transmissão da história, do passado até o presente, e também rumo ao futuro. Fazer parte da rede de transmissão de uma história pode representar também algum grau de autoria, de assinatura pessoal, de marca do narrador:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesanato — no campo, no mar e na cidade —, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o "puro em si" da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. **Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir**, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica. [...] Assim, seus vestígios estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata (Benjamin, 1994, p. 205, grifo meu).

Na canção *Bespa* (Mello, 1979, 1984, 2008) originalmente integrante do *Auto da Catingueira* (idem, 1984) mas lançada primeiro no álbum *Na Quadrada das Águas Perdidas* (ibidem, 1979), pode-se ver essas marcas de transmissão; essa canção integra e nomeia a abertura do auto, logo após uma seção instrumental:

[...]
 Foi lá nas banda do Brejo
 Muito bem longe daqui
 Qui essas coisa se deu
 Num tempo qui num vivi
 Nas terra qui meu avô
 Herdou de meu bisavô e pai seu
Dindinha contô cuan' meu avô morreu
Dindinha contô cuan' meu avô morreu
E hoje eu canto para os filhos meus
E eles amanhã para os filhinhos seus...
 Nessa terra há muitos anos
 Viveu um rico sinhô
 Dono de um grande fecho
Zé Crau cantô mais Alêxo
 [...]
 Nos tempo desse sinhô
Dindinha contô pra mim
 Viveu Dassanta a Fulô
 [...]
 (Mello, 1979, 1984, 2008, grifos meus)

A questão da pureza ou da exatidão do relato não é tão importante, conforme vimos com Walter Benjamin (1994); no trecho acima, identificamos quase que linhas paralelas, ou somadas, de transmissão da história de Dassanta, pelas vozes da Dindinha do Narrador e de Alêxo e Zé Crau; este último existiu de fato e está citado pelo próprio Elomar no tópico *Elomar narrador: romanceiro e cavalaria (2.3.)*, como um dos cantadores que mais o marcaram. Percebo, nessa menção a um cantador que de fato existiu, que Elomar se coloca ele mesmo enquanto sujeito em sua obra, narrador que interpela sua audiência: membro simultâneo da comunidade de ouvintes e da linhagem de narradores, tendo de alguma forma aprendido essas histórias, as recriando e transmitindo em rebuscadas formas poéticas, dramatúrgicas e musicais. O Narrador do *Auto da Catingueira* é Elomar: na gravação de 1984, realizada em sua Casa dos Carneiros, na Fazenda Gameleira, em Vitória da Conquista, Bahia, é ele quem canta as partes do Narrador; na encenação de 2011, que virou DVD, realizada no Palácio das Artes em Belo Horizonte, o Narrador é interpretado por Saulo Laranjeira; Elomar, no entanto, sobe ao palco para dizer as linhas finais deste personagem, que encerram a narrativa do auto, puras marcas de transmissão:

Mã vó contô

Cuan' meu avô morreu

Dindinha contô

Cuan' vovô morreu

Qui foi triste aquela função

Lá na Cabicêra

Qui Dassanta a burrega marrã

Foi encontrada num canto do terreiro

Junt' c'uns violêro

Mortos naquela manhã

(Mello, 1984, 2008, 2011, grifos meus)

Outro exemplo de marca de transmissão está no *Canto de Guerreiro Mongoió*, canção que Elomar nomeia cantiga de escárnio, inspirado pelo gênero trovadoresco medieval, em seu teor crítico; no trecho a seguir, o segundo verso da marca de transmissão dá título a esta dissertação:

Um dia bem criança eu era

Ouvi de um velho cantador

Sentado na Praça da Bandeira

Que vela a tumba dos heróis

Falou do tempo da conquista

Da terra pelo invasor

Que em inumanas investidas

Venceram os índios mongoiós
 Valentes mongoiós
 Falou de antigos cavaleiros
 [...]
 (Mello, 1979, 2008, grifos meus)

Uma canção como essa recém-citada apresenta um novo fator importante de ser destacado quanto à dialogia na poética de Elomar — fruto de sofisticado recurso criativo —, que promove fricção entre os gêneros épico e dramático, até superpondo-os: há momentos épicos da obra de Elomar em que o narrador não se coloca distante — subjetiva e emocionalmente falando — do mundo narrado, mas cheio de experiência subjetiva, de carga emocional, de opinião sobre os fatos narrados e portanto situado numa circunstância atual de enunciação dramática, onde vemos um personagem falando, a partir de seus conflitos. No *Canto de Guerreiro Mongoió*, o narrador conta que, depois de muitos anos longe de sua terra, ao voltar, não a reconhece: há destruição e desrespeito; ele se sente frustrado e triste e isso só reforça seu desejo de exílio mais pra dentro do sertão, naquele sertão da consideração (Mello In: Guerreiro, 2007): "*Vou indo cantar em outro lugar/ Cantar pra não chorar/ Adeus, vou embora pra sombra/ Do vale do Ri Gavião [...]*" (Mello, 1979, 2008).

O mesmo tipo de mistura dos gêneros épico e dramático acontece com alguma frequência na obra do compositor, como se pode ver n'*O Rapto de Joana do Tarugo* (Mello, 1979, 2008), em que um cavaleiro, que veio raptar sua donzela amada, narra para ela, ao pé da torre do castelo, a saga que enfrentou para chegar até ali, entremeando seu relato épico cheio de intenção heróica — confirmada pela indicação de caráter "Gestoso" — com o refrão puramente dramático, em que enfatiza o pedido para que venha até a janela da torre e depois que desça até seu encontro. Em maior ou menor grau de prevalência de um dos dois gêneros, esse tipo de condição fronteira épico-dramática, ou dramático-épica, pode ser identificado em canções como *Cantiga do Estradar* (idem, 1983, 2008), *Chula no Terreiro* (ibidem, 1979, 2008), *A Pergunta* (Mello, 1979, 2008), *Puluxias* (idem), *Naninha* (ibidem, 1983, 2008) e *Cantiga do Boi Encantado* (Mello, 1984, 2008), dentre outras.

Capítulo 3 - Marcas de vocalidade na poética de Elomar: a palavra cantada, o elo de melodia e letra

Imagino que os leitores deste trabalho venham, primeiramente, do campo da música, posto que o presente objeto de pesquisa é a poética de Elomar, conhecido como cancionista, compositor, cantor e violonista, mais do que como escritor, apesar de também o ser. Tais leitores — será você um deles? — podem estar se perguntando: "Até agora quase não se falou em elementos musicais, é isso mesmo? Quando é que ao menos o elemento melódico vai aparecer nessa pesquisa?". Agora. Até aqui, julguei necessária a abordagem estritamente literária — porém sempre performativa — da vocalidade, a assunção dos atributos desse campo verificados no componente linguístico das canções: em suas letras, desprovidas de melodia — ainda que isso seja uma abstração, posto que canção só é canção com ambos elementos, literário e melódico, estabilizados e combinados na mesma emissão vocal. Essa escolha, pelo estudo primeiro das letras avulsas, fala do meu interesse pelos gêneros orais e literários, pela consciência de suas naturezas e estruturas para o estudo e a performance de qualquer repertório cancional e, especialmente, para a interpretação deste repertório específico; essa escolha é também fruto de minha própria sensação como intérprete, de perceber minha emoção, meu engajamento e minha expressividade aguçados pela dimensão literário-performativa do repertório, sensação somada à escuta de um conselho "captado" na leitura da fortuna crítica sobre o autor em questão: "— ... *estude a palavra de Elomar...*" — já que esta é tão frisada como central em sua poética por vários desses autores (Cunha *In*: Mello, 2008; Ribeiro, 2014; Mello, 2015; Bertelli, 2023). A presente metodologia é fruto do próprio mergulho na obra, é um chamado dessa poética, tão propensa à dimensão performativa, interpelativa, dialógica. Avaliei que abordar ambos aspectos, literário e melódico, desde o início das análises e ao mesmo tempo, tornaria a dissertação ainda mais densa; deixei, portanto, esse estágio de análise dos elos de tais elementos para um segundo momento, que ora se apresenta.

Sigamos adiante: em que as análises literárias da palavra falada na poética de Elomar, realizadas até aqui, contribuem para esta nova etapa de análise da poética da palavra cantada? Ora, o que iremos investigar a partir de agora não é uma outra coisa diferente da palavra falada, mas sim um enriquecimento desta, em mais um aspecto, agora vista por um ângulo mais complexo, em sua conjugação ao elemento melódico. E não é que a palavra tenha sempre dominância sobre a melodia, mas veremos que, para a eficácia e o encanto da canção popular como um todo, na arte de seus cancionistas consagrados — e incluo Elomar neste grupo —, "[...] as curvas melódicas do canto jamais perdem sintonia com o que está sendo dito na letra"

(Tatit, 2016, p. 91), independente de qual dos elementos foi criado primeiro (ou se ambos foram compostos simultaneamente).

Vimos, no percurso até aqui, apenas no âmbito das letras das canções, que a obra elomariana já é repleta de marcas de vocalidade e profundamente estruturada, principalmente, sobre as marcas de dialogia, em que há interpelação de um interlocutor-ouvinte (plateia ou personagem) por um sujeito-emissor, em enunciações ora mais épicas, ora mais dramáticas, muitas vezes mistas. Em suma, há sempre a presença da fala, da conversa. A agregação do elemento melódico às instâncias dialógicas observadas até aqui enriquece ainda mais a atribuição de uma poética da vocalidade para a obra cancional de Elomar. Como é que a dialogia, já observada nas letras, é expressa melodicamente? Como a letra de Elomar, já um tanto comentada até aqui, se compatibiliza com a melodia em sua poética? Que fatores pautam essa relação? É bastante provável que esse alto grau de importância e recorrência de enunciações dialógicas verificadas nas letras se mantenha, se traduza, encontre algum equivalente no aspecto melódico.

Luiz Tatit (2016) tem excelentes argumentos para a discussão: ele defende que canção não é nem música, nem literatura, mas uma terceira arte, que depende diretamente dos sentidos produzidos pela combinação de melodia e letra — fato que tem critérios próprios, nem apenas musicais, nem apenas literários. Uma visão por demais literária da canção, que ignore aspectos musicais, será deficiente; assim como também o será uma visão por demais musical, que ignore aspectos linguísticos (Tatit, 2016). Levando, portanto, em consideração o fator importantíssimo da presença da letra — e de suas funções performativas: *quem* fala, *por que* fala, *para quem* fala, *onde* fala — no resultado final da canção, em elo de melodia e letra — gerando, aí sim, um *como* fala —, afirmo que o conteúdo, a forma e a natureza essencialmente dialógica das letras nas canções de Elomar, em muitos casos, exercem ascendência sobre a estruturação melódica. Isso está de acordo com o que diz Bertelli (2023, p. 87), quando alega que os procedimentos composicionais em Elomar estão diretamente vinculados aos sentidos de suas letras, fato que o próprio compositor confirma: "O que seria isso? Uma sintaxe texto-musical. Uma retórica, né? Uma retórica sintaxiada, de botar a música no lugar que a palavra pediu. A palavra vem primeiro, é o verbo. No princípio era o Verbo" (Mello *In*: Bertelli, 2023, p. 60). A pergunta segue sendo: quais os padrões cancionais recorrentes, as compatibilizações de melodia e letra que possam caracterizar a poética de Elomar enquanto poética da vocalidade?

Nas próximas análises, ofereço uma resposta parcial a estas perguntas, debruçando-me sobre os elos de melodia e letra na poética de Elomar, especialmente quanto a seus *recitativos*. Serão observadas: *a)* a estruturação rítmica das frases melódicas; e *b)* a estruturação do

encaminhamento das alturas nas mesmas; atentando sempre para a compatibilidade de ambos componentes da melodia com a letra, buscando evidências do campo da vocalidade e de suas marcas, especialmente as dialógicas. Alguns conceitos-chave da Semiótica da Canção, de Tatit (2016), majoritariamente sintetizados no livro *Estimar Canções: Estimativas Íntimas na Formação do Sentido* (idem), serão de grande valia para as análises que seguem. Apesar de estarmos mais interessados, aqui, na observância dos índices de vocalidade mais que nos índices de oralidade, não podemos ignorar o que estes revelam sobre aqueles: as soluções escritas em partitura são ecos, representações de experiências de vocalidade; sua leitura, conjugada à escuta dos fonogramas correspondentes, configura importante *locus* analítico desta pesquisa. Como parte integrante da recepção do texto, convido o leitor a escutar as faixas e trechos específicos citados a partir de agora (os *links* para as faixas integrais estão nas notas de rodapé e as minutasgens aparecem sempre no corpo do texto).

3.1. Forma das canções

Antes de mergulharmos na análise pormenorizada do discurso rítmico do recitativo, vejamos a ascendência da letra sobre um aspecto de organização melódica geral: a forma das canções. Em algumas canções, não se identifica tanta regularidade ou recorrência na forma, com seções de tamanhos diversos que simplesmente vão se sucedendo, sem necessariamente um retorno a uma parte já exposta ou uso de refrão, como em *Joana Flor das Alagoas*³⁴ (Mello, 1973, 2008), *Cantada*³⁵ (idem), *Bespa*³⁶ (Mello, 1979, 2008) e *Puluxias*³⁷ (idem). Quando isso ocorre, podemos sempre constatar tratar-se de canções de caráter mais recitativo — o que não é coincidência. Bertelli (2023, p. 89), em sua tese, analisa *Joana Flor das Alagoas* e evidencia, nesta canção: *a*) a presença de trechos de métricas múltiplas, ora mais recitativos, ora mais ritmados (em contraste à flutuação daqueles); e *b*) ausência de refrão, o que favorece ainda mais a irregularidade nos tamanhos de cada seção. Na publicação *Elomar: Cancioneiro* (Mello, 2008), esta canção consta de estrofe única, o que sugere a ausência de regularidade rítmica marcada por estrofes bem definidas, excluindo, portanto, a estrutura estrofe/refrão. Sua forma poderia ser sintetizada como **Intro A B C D E F G H**. Em *Cantada* (Mello, 1973, 2008), as seções, bem contrastantes, correspondem às estrofes estabilizadas no Cancioneiro (idem): **Intro A B C D E Coda**. *Bespa* (ibidem, 1979, 1984, 2008) é estruturada da seguinte forma: **Intro A B A B C D E F G G. E**

³⁴ Áudio de *Joana Flor das Alagoas*, do álbum *Das Barrancas do Rio Gavião* (Mello, 1973): <https://www.youtube.com/watch?v=9ps59AltKgY>.

³⁵ Áudio de *Cantada*, do mesmo álbum acima citado: <https://www.youtube.com/watch?v=MKMAmbu7L9I>.

³⁶ Áudio de *Bespa*, do álbum *Na Quadrada das Águas Perdidas* (Mello, 1979): https://www.youtube.com/watch?v=oIN44hukK7U&list=OLAK5uy_m7iQXz8cLvV-bxmjKF4VU2vIpJzldhSpU&index=16.

³⁷ Áudio de *Puluxias*, do mesmo álbum recém-citado: https://www.youtube.com/watch?v=0MadB4-iaJQ&list=OLAK5uy_m7iQXz8cLvV-bxmjKF4VU2vIpJzldhSpU&index=20.

Puluxias (Mello, 1978, 2008): Intro A A' B C C D B. No Cancioneiro (idem, 2008), nos textos de apresentação da obra do compositor, o jornalista João Paulo Cunha enfatiza a ascendência do texto sobre a forma de algumas canções, "em vez de servir a um modelo de, por exemplo, estrofe e refrão [...]" (Cunha *In*: Mello, 2008, p. 57).

Figura 1: Formas irregulares de quatro canções

Canção	Forma
<i>Joana Flor das Alagoas</i>	Intro A B C D E F G H
<i>Cantada</i>	Intro A B C D E Coda
<i>Bespa</i>	Intro A B A B C D E F G G
<i>Puluxias</i>	Intro A A' B C C D B

Fonte: do autor

As formas pouco reiterativas das canções acima citadas têm a ver com o caráter recitativo de suas melodias, o que equivale, no nível das letras, àquelas instâncias de enunciação dialógicas analisadas no capítulo anterior; aqui, já podemos reconhecer marcas de vocalidade no componente melódico. Bertelli também dá testemunho desse fato, frisando que o *gesto narrativo* na obra elomariana, imbricando canto e fala, gera um *contar contínuo*, "que extrapola a canção de pulso regular, estrofes e refrão" (Bertelli, 2023, p. 84). O que não quer dizer que toda circunstância interpelativa percebida no elemento literário gere sempre uma forma irregular para a canção como um todo, como se pode ver em *Arrumação*³⁸ (Mello, 1979, 2008), canção dramática, e *História de Vaqueiros*³⁹ (idem, 1983, 2008), canção épica, ambas profundamente estróficas, com presença de refrãos marcantes. Na gravação original da primeira canção, o refrão é cantado oito vezes ao todo; apenas na terceira vez a letra é outra — e isso não afeta em nada sua natureza de refrão; eis o "oficial": "*Futuca a tua, pega o catadô/ Vamo plantá feijão no pó*" (Mello, 1979, 2008); eis o "alternativo": "*Foi um trujejo, c'ũa zagaia só/ Foi tanto sangue de dá dó*" (idem); a forma resultante é: **Intro A B A B A B A B B B B B**, sendo **B** o refrão e a introdução, sua versão instrumental.

³⁸ Áudio de *Arrumação*, do álbum *Na Quadrada das Águas Perdidas* (Mello, 1979): https://www.youtube.com/watch?v=YOJIS9wuBo&list=OLAK5uy_m7iQXz8cLvV-bxmjKF4VU2vIpJzldhSpU&index=4.

³⁹ Áudio de *História de Vaqueiros*, do álbum *Cartas Catingueiras* (Mello, 1983): https://www.youtube.com/watch?v=LEgemrWfAsI&list=OLAK5uy_kA3IRwBD_ixc5aALwSYp3ogfDrdcaBj7o&index=2.

O refrão de *História de Vaqueiros* (idem, 1983, 2008) é bem maior, e é cantado três vezes: na abertura, no meio e no final da canção, configurando a forma **Intro A B B B' A B' B' B'' A Coda**, sendo **A** o refrão, e a coda os dois últimos versos do refrão. Na coda, a singela alternância entre "*Num menajo todos não*" e "*Num menajo meus irmão*", revela o grau ainda maior de conexão emocional do narrador com os personagens da história contada. *Menajo* é a conjugação verbal na primeira pessoa em variante dialetal para *homenagear*:

Mas foi tanto dos vaquêro
 Qui rênô no meu sertão
 Qui cantano um dia intêro
 Num menajo todos não
 João Silva do Ri-das-Conta
 Antenoro do Gavião
 Bragadá lá das Três Ponta
 Tiquiano do Rumão
 Ranca-tôco ribadêro
 Matadô de lubião
 Turuna qui laça frechêro
 Nos iscuero pelas mão
 Mermo cantano um dia intêro
 Num menajo todos não
 Mermo cantano um dia intêro
 Num menajo meus irmão⁴⁰
 (ibidem)

Figura 2: Formas estróficas com refrãos marcantes de duas canções

Canção	Forma
Arrumação	Intro A B A B A B A B B B B
História de Vaqueiros	Intro A B B B' A B' B' B'' A Coda

Fonte: do autor

⁴⁰ Na gravação original de *História de Vaqueiros* (Mello, 1983), a coda é repetida uma dezena de vezes, e a canção é concluída com o recurso do *fade-out*, que Elomar, por não apreciar os termos estrangeiros, batiza de "*vai sumino...*" no registro escrito de várias canções; esta indicação de dinâmica específica é mencionada no caderno de notas editoriais do Cancioneiro: "A expressão "vai sumino" substitui o efeito "de estúdio" no final das canções, em que determinado trecho é repetido diversas vezes enquanto a intensidade cai até o desaparecimento total do som" (Bertelli et. al, *In*: Mello, 2008).

*Chula no Terreiro*⁴¹ (ibidem, 1979, 2008) é uma canção épico-dramática, em que um personagem narra várias perdas que sofreu, de amigos queridos ("*Mas cadê meus cumpanhêro, cadê?*"), com refrão instrumental e estrofes cantadas semelhantes entre si, mas de tamanhos diversos e com variações melódicas, que atestam a ascendência do texto sobre a melodia:

Figura 3: Forma de *Chula no Terreiro*

Chula no Terreiro
Refrão instrumental
Prólogo cantado
A1
A2
Refrão instrumental
A3
A4
A5
A6
Refrão instrumental
A7
A8
A9
Aboio

Fonte: do autor

3.2. Recitativo

O emprego deliberado do termo *recitativo*, pelo próprio compositor e pela equipe de transcritores responsável pela publicação *Elomar: Cancioneiro* (Mello, 2008) para nomear recursos e momentos musicais muito frequentes em sua obra, confirma a presença de marcas de vocalidade na poética de sua palavra cantada, em seus modos recorrentes de compatibilizar melodia e letra em suas canções. Recitativo é uma forma de monodia (melodia acompanhada)

⁴¹ Áudio de *Chula no Terreiro*, do álbum *Na Quadrada das Águas Perdidas* (Mello, 1979): <https://youtu.be/k-TN04-cZaE?si=qQPY0Px0jtJ917NW>.

surgida na aurora do período barroco, muito empregada desde as primeiras óperas e alinhada ao estatuto da Nova Música, da Camerata Fiorentina, que postulava que a compreensão do significado do texto deveria tornar-se prioridade na estética cancional — compreensão que havia sido perdida no período renascentista precedente, pela exacerbação da polifonia coral (Bennett, 1986). No ensejo dessa revolução estética "textural" barroca, da ópera em sua alvorada, dá-se uma valorização da força entoativa nas partes vocais, especialmente nos recitativos, em que a inspiração na prosódia e nos sentidos das alturas (frequências, notas) da fala gera um aumento da plausibilidade do que é cantado, estabilizando um modo de dizer melódico compreensível e convincente, diferente daquela malha polifônica (muitas vozes simultâneas) que eclipsavam o elemento literário e desproviavam o texto de poder semiótico — de produção de sentido —, em detrimento da forma musical e suas leis de contraponto e harmonia (Tatit, 2016).

Roy Bennett (1986, p. 36) enfatiza que o recitativo é um estilo entre o cantado e o recitado, em que o significado do texto e sua articulação próxima à pronúncia da fala têm ascendência sobre a linha melódica vocal, que dava "clara ideia do tom, mas não dos valores reais das notas, que advinham certamente do ritmo natural das palavras" (idem, p. 18). Tatit (2016, p. 124) chama a atenção para a função dramática do recitativo nas óperas, de condução do diálogo entre os personagens, com vocalizações estabilizadas de forma silábica (uma nota por sílaba), portanto análoga à fala, em que a palavra é veículo da voz, em oposição ao canto mais melismático das árias, em que a voz se afirma a si mesma, perturbando a função semiótica da palavra. Bennett (1986, p. 37) esclarece que o recitativo era usado também para fins épicos, como forma de resumir o desenrolar dos fatos; e as árias, mais usadas para fins líricos — e não deve ser à toa que em português usa-se tanto a expressão *canto lírico* —, de expressão da subjetividade (emoções e pensamentos) dos personagens ao longo de sua curva dramática — o que não exclui a possibilidade de árias dramáticas, em forma de diálogo. O autor enfatiza, também, que, em contraste ao modo silábico dos recitativos, diretamente inspirado nos ritmos do discurso, as árias calcavam-se mais nos ritmos das danças (idem).

Podemos enxergar clara marca de vocalidade no estilo recitativo, em que o fato de um sujeito emissor se dirigir verbalmente a uma alteridade — ou seja, uma enunciação dialógica, épica ou dramática, não importa — engendra a estruturação melódica: durações e alturas do canto são diretamente inspiradas na entonação de um sujeito que interpela seu interlocutor. Àquele tipo de gesto de recondução da força entoativa à base do ofício dos cancionistas — como o gesto barroco operático de então —, Tatit chama de *oralizante* ou *figurativizante*, elemento crucial para os já mencionados encanto e eficácia da tradição da canção popular

brasileira que conhecemos hoje (idem): "De fato, a *figurativização*, processo inerente à composição de canções, responde pelo efeito de fala natural no interior dessas pequenas obras, dando-nos a impressão de que as frases cantadas poderiam também ser frases ditas no cotidiano" (ibidem, pp. 125-126, grifo meu). Figurativização⁴² tem esse nome porque, nessa operação, podemos enxergar a *figura* de alguém falando aqui e agora; ou seja, as figuras que reconhecemos a partir do gênero oral dialógico presente na letra da canção, encontra sua "tradução melódica" na sonoridade do canto, que revela instabilidade rítmica e direções e desenhos das alturas pela tessitura vocal análogos à fala cotidiana. Isto dá à enunciação vocal um caráter orgânico, causando sensação de verdadeiro e atual; plausível, convincente: "a voz que fala permanece por trás da voz que canta" (Tatit, 2016, p. 91, 127-128).

Claro está que a força entoativa, enquanto elemento figurativizante, é uma marca de vocalidade, em todos seus três principais atributos: ela nos faz ver (1) um sujeito que expressa sua singularidade (2) que nos interpela enquanto alteridade e (3) nos mostra o espaço de relação vivo e sensível que nossos corpos instauram. O campo de vocalidade engendra diretamente o recitativo como forma composicional figurativizante em Elomar, configurando um de seus mais característicos traços estilísticos como cancionista. Leticia Bertelli (2023, pp. 83-84) confirma essa condição central do estilo recitativo na poética do compositor, em contraponto a trechos *ariosos*, menos frequentes; afirma, ainda, que "[...] o texto assume um protagonismo e rejeita a regularidade do pulso porque precisa exercer princípios próprios"; e que "[...] a canção opera uma organicidade e variedade de nuances rítmicas que se relacionam diretamente com a palavra". Junto de seus colegas de edição do Cancioneiro, a autora nomeia como *soluções retóricas* tais procedimentos recitativos abundantes na música de Elomar, em que o canto se baseia na prática da fala, em suas acentuações naturais (Bertelli *et. al*, In: Mello, 2008, p. 23, p. 4, p. 6).

Os exemplos são inúmeros e onipresentes; é possível identificar trechos recitativos em quase todas as suas canções. Por exemplo, em *A Pergunta*⁴³ (Mello, 1979, 2008), nos trechos entre 0'38" e 0'57" ("*Na catinga tá chuveño?! Ribeirão istão incheno! [...] Me arresponda meu irirmão! Cuma o povo de lá tão?! Só a terra qui você dexô! Quinda tá lá num ritirô-se não*"); e entre 1'09" e 1'20" ("*Adispois de cumê tudo! Cumêr' precata surrão! [...] E as cacimba do*

⁴² Tatit (2016) oferece o termo alternativo *oralização* como sinônimo de *figurativização*; eu prefiro adotar este último, por seu próprio fundamento, evidenciado no texto, na sequência desta nota de rodapé, e também porque minha escrita já articula a complexa distinção entre *vocalidade* e *oralidade*, e avaliei que o uso de *oralização* poderia mais confundir do que esclarecer.

⁴³ Áudio de *A Pergunta*, do álbum *Na Quadrada das Águas Perdidas* (Mello, 1979): https://www.youtube.com/watch?v=4wbCPHI72zQ&list=OLAK5uy_m7iQXz8cLvV-bxmjKF4VU2vIpJzldhSpU&index=3.

Ri Gavião/ Já deu mais de duas cova d'um cristão"); dentre outros. A canção *O Violeiro*⁴⁴ (idem, 1973, 2008) é toda um grande recitativo, com exceção do último verso do refrão ("*Viola, furria, amô, dinhêro não*"). As partes do Narrador do *Auto da Catingueira* também são majoritariamente recitativos, como em *Bespa*⁴⁵ (ibidem, 1979, 1984, 2008, 2011), de 2'04" até o final ("*Foi lá nas banda do Brejo/ Muito bem longe daqui/ Qui essas coisa se deu/ Num tempo qui num vivi/ [...] Manso passô a vida intêra/ Mas morreu sem temê nada, ai*"). A própria *Chula no Terreiro* (Mello, 1979, 2008), citada no tópico anterior, é também um grande recitativo (Arruda, 2015). Os exemplos se sucedem, com a presença de ao menos um trecho recitativo em *Joana Flor das Alagoas* (Mello, 1973, 2008), *Dassanta* (idem, 1979, 2008), *O Peão na Amarração* (ibidem, 1983, 2008), *Tirana* (Mello, 1979, 2008) e *Cantiga do Boi Encantado* (idem, 1984, 2008), dentre outras.

O que todos esses exemplos têm em comum é a enunciação dialógica evidenciada no elemento literário, que encontra sua expressão melódica no recitativo; o gênero oral-performativo está sempre presente, qualificando, ainda, a dialogia em gênero épico, dramático ou misto. Ou seja, pode-se dizer que, por definição, não há recitativo lírico: é na forma da ária que a monologia lírica vai se expressar no canto. N'*A Pergunta*, altamente recitativa, trata-se de circunstância dramática, de diálogo entre dois personagens, os tropeiros Gonsalim e Quilimero, juvenzinhos, que se encontram na estrada enquanto cumprem seu serviço: o primeiro inquire o segundo sobre o estado e a gente da caatinga, sua terra natal; a resposta de Quilimero torna-se um relato épico de eventos passados, transformando seu emissor em narrador, fazendo dessa canção um exemplo de gênero misto dramático-épico. N'*O Violeiro* — recitativo (Arruda, 2015) —, estamos diante de uma situação dramática, um desafio de cantadores (mesmo que só ouçamos a voz de um deles), o que pode ser deduzido de alguns fatores: a presença dos vocativos "*cumpanhêro*" e "*ai, cantadô!*"; a temática bíblica, muito frequente no repertório dos cantadores ("*Juro inté pelo Santo Minino/ Virge Maria qui ôve o qui eu digo/ Se fô mintira me manda o castigo*"); a citação aos gêneros poéticos dos duelos ("*Vô cantá no cantori primêro*", "*Cantadô de trovas e martelo/ De gabinete, ligeira e moirão*"); e a auto-exaltação, mesmo que por caminho oposto ao do orgulho desmedido, muito comum nas pelejas de cantadores no Nordeste (Cascudo, 2005): ("*Já curri o mundo intêro/ Já inté cantei nas porta de um castelo/ [...] Dispois de tê cantado o dia intêro/ O rei me disse fica eu*

⁴⁴ Áudio de *O Violeiro*, do álbum *Das Barrancas do Rio Gavião* (idem, 1973): <https://www.youtube.com/watch?v=I4dugnQtnz0>.

⁴⁵ Áudio de *Bespa*, do álbum *Na Quadrada das Águas Perdidas* (Mello, 1979): https://www.youtube.com/watch?v=oIN44hukK7U&list=OLAK5uy_m7iQXz8cLvV-bxmjKF4VU2vIpJzldhSpU&index=16.

disse não/ A pois pra o cantadô e violêro/ Só há treis coisa nesse mundo vã/ Amô, furria, viola, nunca dinhêro/ Viola, furria, amô, dinhêro não). No entanto, tal situação dramática é, de certa forma, convertida em épica, através de atitude interpelativa que parece se endereçar diretamente à plateia: como se o outro cantador da peleja, aquele que não ouvimos — o interlocutor do sujeito que canta —, fosse cada um de nós, seus ouvintes. Inegável é o *status* dialógico dessa canção em que, num sofisticado recurso poético, um personagem dirige-se a nós como se personagens também fôssemos.

Já em *Bespa*, a enunciação dialógica é puramente épica, consistindo de um relato de evento pretérito para a plateia interpelada. Em *Chula no Terreiro*, estamos novamente diante daquela instância dramático-épica, em que um narrador apresenta-se totalmente carregado por envolvimento emocional com o universo narrado; antes de vermos apenas um narrador neutro, vemos um personagem falando com a plateia, e daí iniciando seu relato. O prólogo desta canção, aliás, pode ser considerado simultaneamente uma marca de intervenção dialógica, pelo uso do advérbio com função vocativa, interpelativa "*— Cadê?*" ("*Mas cadê meus cumpanhêro, cadê?! Qui cantava aqui mais eu, cadê?*") e uma marca de transmissão, que situa e motiva o relato ("*Caíro na lapa do mundo, cadê?! Lapa do mundão de Deus, cadê?*").

3.2.1. Transcrição do discurso rítmico

Vejam os que traduções para a partitura a equipe de transcritores do *Cancioneiro* encontrou para as "soluções retóricas" do caráter recitativo na poética de Elomar. Como já vimos, tal traço estilístico é de natureza entoativa, diretamente oriundo da fala, em suas irregularidades de duração e altura. Observemos a grafia do aspecto rítmico: "O ritmo será aquele que mais colocará em xeque a linguagem escrita de sua obra e nos exigirá maior exercício contextualizador para sua leitura" (Bertelli, 2023, pp. 83-84). Os dois trechos a seguir, da canção *A Pergunta*, correspondem ao primeiro trecho em áudio já indicado três parágrafos acima (0'38" a 0'57"):

Figura 4: Trecho recitativo de *A Pergunta*

16 "Aguniado"

tu - ra nós sem - pre can - te - mo Na ca - tin - ga tá chu - veno? Ri - bei - rão is - tão in - cheno?

Na ca - tin - ga tá chu - veno? Ri - bei - rão is - tão in - cheno? Me ar - res - pon - da meu i - rir - mão Cu - ma o po - vo de lá

Detailed description: This figure shows a musical score for a recitative piece. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a bass clef staff. The music is written in a 2/4 time signature. The lyrics are in Portuguese and are placed below the vocal line. The first system starts with the number '16' and the title '"Aguniado"'. The second system continues the lyrics. The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern with some harmonic changes.

Fonte: Elomar: Cancioneiro (Mello, 2008, caderno 4, p. 13)

Figura 5: Trecho recitativo de *A Pergunta*

18 A tempo

Quilimero

tão? Só a ter - ra qui vo - cê de - xô Quin - da tá lá num ri - ti - rô - se

A tempo

não Os po - vo as gen - te os bi - cho as coi - sa tu - do Uns ri - ti - rô - se in pi - ri - gri - na -

Detailed description: This figure shows a musical score for a recitative piece. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a bass clef staff. The music is written in a 2/4 time signature. The lyrics are in Portuguese and are placed below the vocal line. The first system starts with the number '18', the tempo marking 'A tempo', and the title '*Quilimero*'. The second system continues the lyrics. The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern with some harmonic changes.

Fonte: Elomar: Cancioneiro (Mello, 2008, caderno 4, p. 14)

Segundo elucidação da própria equipe de edição da publicação, pode-se constatar, nos trechos recitativos, quanto à linha do canto, as notas sempre desligadas (colchetes não

agrupados) e, frequentemente, a ausência de barras de compasso, tanto na linha da voz quanto na do violão (Bertelli et. al, *In: Mello, 2008, p. 6*). Tal escolha é influência direta de escritas antigas, como as praticadas nos recitativos barrocos (idem, p. 4), o que não é coincidência. Podemos perceber esta grafia nos compassos 17 e 21, inteiramente recitativos, com muito mais notas e mais longos do que os compassos ternários dos trechos não recitativos. A abolição da barra de compasso revela que "[...] os apoios da frase não são definidos pela hierarquia rigorosa dos tempos" (idem), o que suspende também a contagem dos compassos: num recitativo, um único compasso pode ocupar vários sistemas. As notas desligadas indicam que as durações de silêncios e sons não são limitadas pela métrica das figuras (ibidem). Esses são fatores de flexibilidade, que trazem liberdade para o fraseado do intérprete, que pode "[...] acelerar ou *ritardar* a melodia, assim como realizar inflexões de acordo com a interpretação do texto, privilegiando sempre a condução das frases em detrimento do rigor da acentuação dos compassos" (Bertelli et. al, *In: Mello, 2008, p. 6*). Pode-se observar os mesmíssimos recursos na grafia de *Bespa*; a figura a seguir corresponde ao trecho entre 2'04" e 2'17":

Figura 6: Trecho recitativo de *Bespa*

The image shows a musical score for a recitative passage from *Bespa*. It consists of three systems of music. The first system starts at measure 49 and includes a tempo marking of $\text{♩} = 80$. The vocal line (treble clef) has lyrics: "Foi lá nas ban - da do Bre - jo Mui - to bem lon - ge da - qui". The guitar accompaniment (treble clef) is marked *rall.* and features a steady eighth-note pattern. The second system continues the vocal line with lyrics: "Qui es - sas coi - sa se deu Num tem - po qui num vi - vi". The guitar accompaniment continues with a similar eighth-note pattern. The third system shows the final part of the vocal line and guitar accompaniment.

Musical score for the song "Nas ter - ra qui meu a - vô Her - dô de meu bi - sa - vô e pai seu". The score is written in G major and 2/4 time. The vocal line consists of eighth notes, and the piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

Fonte: Elomar: Cancioneiro (Mello, 2008, caderno 8, p. 6)

Outro exemplo do mesmo procedimento acontece em *Dassanta*⁴⁶ (Mello, 1979, 2008), correspondente ao trecho entre 2'06" e 2'33":

Figura 7: Trecho recitativo de *Dassanta*

Musical score for the recitative section of "Dassanta". The score is in G major and 2/4 time. It features a vocal line with a tempo of 110 and a piano accompaniment with a tempo of 100. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (rit., p). The lyrics are: "Das - san - ta e - ra bu - ni - ta qui in - té - fa - zi - a hor - rô. No ser - tão pru - vi - a de - la mui - to sain - gue der - ra - mô Con - ta os an - ti - go qu'e - la dis - pois da mor - te vi - rô pas - so das a - sa - a - ma - re - la ja - ça - nã pom - ba - fu - lô".

Fonte: Elomar: Cancioneiro (Mello, 2008, caderno 8, p. 13)

Os fatores de flexibilidade rítmica do recitativo enquanto forma oriunda do campo da vocalidade — figurativizada, portanto — encontram especificidades em sua expressão que, já sabemos, geraram grande esforço de registro na empreitada de transcrição; sigamos escutando trechos da obra e verificando quais decisões gráficas foram tomadas. Há, por exemplo, trechos recitativos que seguem tendo as notas desligadas, porém com restabelecimento das barras de

⁴⁶ Áudio de *Dassanta*, do álbum *Na Quadrada das Águas Perdidas* (Mello, 1979): https://www.youtube.com/watch?v=lsWeHjiGKBE&list=OLAK5uy_m7iQXz8cLvV-bxmjKF4VU2vIpJzldhSpU&index=17.

compasso; é o que acontece em toda a extensão da canção *O Pidido*⁴⁷ (idem, 1973, 2008), como, por exemplo, entre 2'25" e 2'35":

Figura 8: Trecho recitativo de *O Pidido*

65
fão Cum dois can - guin res - pon - sa - dó
A - pois sim vê se num is-

68
que - ce De tra - zê ru - ge e car - mim Ah se o di - nhê - ro des - se Eu qui - ri - a um tran - ci -

Fonte: Elomar: Cancioneiro (Mello, 2008, caderno 1, p. 12)

O mesmo pode-se ver na primeira parte de *Noite de Santo Reis*⁴⁸, do compasso 16 ao 23, entre 0'39" e 0'56":

⁴⁷ Áudio de *O Pidido*, do álbum *Das Barrancas do Rio Gavião* (idem, 1973): https://www.youtube.com/watch?v=l4Z_HsbzgJI.

⁴⁸ Áudio de *Noite de Santo Reis*, do álbum *Na Quadrada das Águas Perdidas* (Mello, 1979): https://www.youtube.com/watch?v=CVto81GKsMU&list=OLAK5uy_m7iQXz8cLvV-bxmjKF4VU2vIpJzldhSpU&index=11.

Figura 9: Trecho recitativo de *Noite de Santo Reis*

16 *Entrada*

Meu pa-trão mi-nha si-nhora Meu pa-trão mi-nha si-nhora Cum li-cen-ça de mi-

21

ceis Nóis che-gue-mo a-qui a-gora Vi-e-mo nun-ci-á o San-to

26

Fonte: Elomar: Cancioneiro (Mello, 2008, caderno 6, p. 13)

Por mais que haja alguma flexibilidade rítmica para o intérprete na gestão da articulação de cada frase, nos dois casos acima a presença da barra de compasso mostra que os apoios nos primeiros tempos voltam a ser importantes, coincidindo sempre com as últimas sílabas tônicas dos versos em redondilha maior, em ambas canções: "*A pois sim vê se num esquece/ De trazê ruge e carminim/ Ai se o dinheiro desse/ Eu queria um trancelim*"; e "*Meu patrão minha sinhora/ [...] Cum licença de miceis/ Nós chegemo aqui agora/ Viemo nunciá o Santo Reis/ [...]*". A presença das fermatas em ambas figuras confirma a flexibilidade de fraseado para o intérprete, conferindo suspensões na enunciação, da ordem da figurativização, análogas às pausas naturais que fazemos ao falar; esses índices de oralidade, verificados na escrita, ecoam a experiência viva da vocalidade. Lembremos que o espaço de relação segue acontecendo nos silêncios; tudo faz parte da instância enunciativa: em termos de circunstância dramática, n'*O Pidido* as fermatas podem indiciar o pensamento de *Dassanta*, com sua lista e seleção interiores de coisas que vai pedir ao marido, Chico das Chagas, que traga da feira; em *Noite de Santo Reis* — que, conforme já vimos, evoca uma performance em forma de cortejo —, as fermatas podem representar o tempo de mudança de direção do cantor rumo a novos interlocutores, num avançar ou num girar em arena que vai abarcando os espectadores que o circundam. Nesses dois exemplos de recitativo, podemos ver aqueles três principais atributos definidores da vocalidade

em jogo: a expressão de um sujeito a partir de seus desejos (*eu*), a interpelação da alteridade (*tu*) e a mediação dessa relação (*eu-tu-nós*) via corpo e espaço. O recitativo, enquanto elo de melodia e letra, pode, portanto, ser considerado uma grande marca de vocalidade na poética de Elomar: uma forma "guarda-chuva" que abarca alguns procedimentos específicos — conforme veremos a seguir —, que podem, por sua vez, também ser tomados como marcas de vocalidade.

3.2.2. Subversão métrica ou prosódica

Há um procedimento recitativo bastante frequente na poética de Elomar que vale a pena ser destacado, de efeito altamente figurativizante: um breve trecho recitativo dentro de um trecho com ritmo mais marcado, arioso; uma subversão métrica que produz efeito contrastante de aceleração repentina rumo ao apoio na sílaba tônica do fim da frase. Neste recurso, fica muito evidente a regência da força entoativa, da voz que diz dentro da voz que canta, daqueles ritmos próprios da palavra, que exercem dominância sobre o elemento melódico. Alguns autores, como Eduardo Ribeiro (2014), enfatizam esse recurso de quebra da quadratura que gera irregularidade fraseológica como um dos principais gestos estéticos característicos do estilo de composição de Elomar: "[...] uma forma de elaboração do fraseado que [...] 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" (Ribeiro, 2014, p. 190, grifo do autor). Tatit (2016, p. 126) nos ajuda a reconhecer que esse gesto não é tão raro assim no âmbito da canção popular, alegando ser comum "[...] que a força de expressão entoativa se sobreponha à forma musical e desfaça a sua métrica". O que talvez chame tanto a atenção de diversos autores para este traço específico da poética de Elomar é o seu uso bastante frequente e nada discreto, causando transformação total do padrão rítmico precedente, gerando um contraste de caráter — mesmo que apenas momentâneo — das canções em questão. É claro que o elemento literário tem total importância nesse fenômeno, posto que estamos diante da força entoativa comandando a forma musical: marca de vocalidade! Ivan Vilela (2011) assim define tal procedimento na estética elomariana:

Talvez pela não 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* ⁴⁹(Vilela, 2011, p. 51, grifo meu).

Letícia Bertelli ecoa em consenso, afirmando que "[...] a cadência narrativa [...] tem a força de mover o texto na direção de seus sentidos" (Bertelli, 2023, pp. 88-89): rumo àquela sílaba tônica final, alvo, ponto de chegada de uma frase que rompe com a métrica pré-estabelecida, gerando um impulso de aceleração e conectando cada sílaba-nota percorrida como um grupo cuja unidade do todo é mais importante do que a duração de suas partes; gesto musical com efeito de anacruse (idem, p. 96; *ibidem*, *et. al*, In: Mello, 2008, p. 7). Vejamos alguns exemplos marcantes, como na canção *Acalanto*⁵⁰ (Mello, 1973, 2008); vale a pena observar o efeito a partir do que ele promove enquanto mudança no território rítmico, ou seja, a partir do que está posto antes e do que se restabelece depois. Por exemplo, na escuta da última estrofe inteira, de 2'24" até o fim; o trecho que evidencio na figura a seguir começa no inciso "E o rei", em 2'33":

Figura 10: Trecho misto com recitativo breve em *Acalanto*

The image shows a musical score for the song 'Acalanto'. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 31 and ends at measure 34. The lyrics are 'nhar E o rei en - doi - de - ceu'. The second system starts at measure 35 and ends at measure 38. The lyrics are 'E na ja-ne-la do cas-te-lo mor-reu Ven-do coi-sas ao lu - ar'. The tempo is marked 'A tempo' and then 'rall.'. The score includes a vocal line and a piano accompaniment.

Fonte: Elomar: Cancioneiro (Mello, 2008, caderno 3, p. 5)

⁴⁹ É importante atentar para uma possível polêmica em relação a essa normalidade prosódica: poderia-se dizer que tal gesto, de subversão métrica, atua justamente afirmando o poder da prosódia da fala, em que a palavra falada tem dominância na estruturação melódica; quando Vilela fala em transgressão de uma normalidade, ele está tomando como referência a normalidade que se estabeleceu pelo discurso musical. Ou seja, há a prosódia da fala mas há também a prosódia rítmica, cíclica, estabilizada pela linha do canto. É essa normalidade prosódica que é transgredida pela subversão métrica, acelerativa, figurativizante.

⁵⁰ Áudio de *Acalanto*, do álbum *Das Barrancas do Rio Gavião* (Mello, 1973): https://www.youtube.com/watch?v=ArC3ArtFQIE&list=OLAK5uy_mOmf0HLyctb8OidBzCTlnM5Y9uCy_XH-c&index=11.

Nos seguintes trechos da *Cantiga do Estradar*⁵¹ (Mello, 1983, 2008), pode não ter havido suspensão da barra de compasso ou mesmo mudança de compasso, mas o efeito é de transgressão da normalidade prosódica onde, num território onde uma sílaba correspondia a uma colcheia, o compasso se mantém e comporta agora o dobro de sílabas valendo uma semicolcheia cada; o efeito é de aceleração (no segundo trecho, há esta indicação de agógica explícita). O primeiro trecho corresponde ao momento entre 2'35" e 2'41"; o segundo, a partir de 4'46":

Figura 11: Trecho recitativo breve em *Cantiga do Estradar*

103

Do S ao Φ

Tu-do is-so eu vi nas mi-an dan-ça Nos tem-po qui eu bas-cui -a -va O tre-cho a - lêi

Fonte: Elomar: Cancioneiro (Mello, 2008, caderno 10, p. 4)

Figura 12: Trecho recitativo breve em *Cantiga do Estradar*

127

são Ti-ves-se chê - a de vio - len-ça De ra - pi - na de min - ti - ra e de la - drão

rápido accel..

Fonte: Elomar: Cancioneiro (Mello, 2008, caderno 10, p. 4)

Pode-se notar sempre que tais trechos aparecem grafados com notas de valor proporcionalmente menor, o que facilita a compreensão visual de tais passagens (Bertelli *et.*

⁵¹ Áudio da *Cantiga do Estradar*, do álbum *Cartas Catingueiras* (Mello, 1983): https://www.youtube.com/watch?v=3zFaH9USoJk&list=OLAK5uy_kA3IRwBD_ixc5aALwSYp3ogfDrcaBj7o&index=1.

al, 2008, p. 7); o seguinte trecho, da *Incelença para um Poeta Morto*⁵² (Mello, 1983, 2008), cobre de 0'40" a 0'57":

Figura 13: Trecho recitativo breve em *Incelença para um Poeta Morto*

The image displays a musical score for a recitative passage. It consists of two systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system starts at measure 14 and ends at measure 18. The lyrics are: "Can - te - mo u' a in - ce - len - ça Pra es - se j - lus - tre pro - fes -". The second system starts at measure 19 and ends at measure 23. The lyrics are: "sô Qui nes - sa ho - ra j - men - sa Che - gô aos pé do Cri - a - dô Cho -". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex, syncopated pattern in the left hand, often using chords.

Fonte: Elomar: Cancioneiro (Mello, 2008, caderno 13, p. 10)

Por vezes, a forma de escrita encontrada pela equipe de transcrição para o fenômeno da subversão métrica, num esforço de representar o mais fielmente possível a figura rítmica do canto de Elomar, se deu pelo uso de quiálteras, como podemos ver em algumas passagens de *O Peão na Amarração*⁵³ (Mello, 1983, 2008); pode-se observar que a "qualterização" do grupo de notas cria aquela identidade anacrústica já mencionada para todo o inciso e detona um impulso de aceleração que amortece na chegada à cabeça do compasso seguinte, coincidente com a última sílaba tônica do verso em redondilha maior. É o que se vê na figura a seguir, no primeiro e no terceiro incisos:

⁵² Áudio de *Incelença para um Poeta Morto*, do álbum *Cartas Catingueiras* (Mello, 1979): https://www.youtube.com/watch?v=i127alo4dVg&list=OLAK5uy_kA3IRwBD_ixc5aALwSYp3ogfDrdcaBj7o&index=12.

⁵³ Áudio de *O Peão na Amarração*, do álbum *Cartas Catingueiras* (Mello, 1983): https://www.youtube.com/watch?v=QCLnhlu192I&list=OLAK5uy_kA3IRwBD_ixc5aALwSYp3ogfDrdcaBj7o&index=7.

Figura 14: Trecho recitativo de *O Peão na Amarração* com subversão métrica em quiálteras

Fonte: Elomar: Cancioneiro (Mello, 2008, caderno 12, p. 5)

Portanto, a subversão ou transgressão da normalidade métrica ou prosódica, identificada na palavra cantada de Elomar, discutida nesse tópico, por seus atributos recitativos e figurativizantes, é uma marca de vocalidade.

3.2.3. Variação agógica e andamento

É certo que as indicações de variação agógica — e Elomar imprime em suas partituras todo um léxico próprio, diferente da nomenclatura italiana, como "*retêno*" e "*cedêno*" — e de andamentos diferentes em distintas seções de uma mesma canção constituem marcas de vocalidade: assim como o uso de fermatas, a elasticidade no tratamento do pulso e do andamento ao longo de uma canção é elemento figurativizante, que presentifica no aqui e agora a *persona* de alguém falando, existindo, expressando seu mundo interior, interpelando seus interlocutores, contando uma história, com todos seus arroubos, nuances e suspensões. Um exemplo de canção com diferentes indicações de andamento para cada seção é *Faviela*⁵⁴ (Mello, 1983, 2008); na figura a seguir, os dois versos em redondilha menor (cinco sílabas poéticas), sob a indicação **Tempo I**, podem ser ouvidos entre **0'13"** e **0'24"**:

⁵⁴ Áudio de *Faviela*, do álbum *Cartas Catingueiras* (Mello, 1983): https://www.youtube.com/watch?v=qQFgL4223E8&list=OLAK5uy_kA3IRwBD_ixc5aALwSYp3ogfDrdcaBj7o&index=3.

Figura 15: Trecho de *Faviela* com indicação de andamento

The image shows two systems of musical notation for the song 'Faviela'. The first system starts at measure 9 and includes the tempo marking 'Tempo I' with a quarter note equal to 72 (♩ = 72). It features the lyrics 'A bên-ça ma - dí - a Ca - bei de che - gá' and 'Do'. The second system starts at measure 15 and includes the tempo marking 'Tempo II' with a quarter note equal to 86 (♩ = 86), followed by 'Tempo I' with a quarter note equal to 72 (♩ = 72). The lyrics for the second system are 'rê - no das pe - dra Das ban - da de lá' and 'Meu pai man - dô'. The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings like 'Aparício', 'rall.', and 'rit..'. There are also triplets indicated by '3' over groups of notes.

Fonte: Elomar: Cancioneiro (Mello, 2008, caderno 11, p. 1)

Na figura a seguir, vemos outro trecho cantado com indicação de andamento distinta do Tempo I; agora, Tempo III, entre 0'35" e 0'43":

Figura 16: Trecho de *Faviela* com nova indicação de andamento

The image shows a third system of musical notation for 'Faviela', starting at measure 22. It features the tempo marking 'Tempo III' with a quarter note equal to 120 (♩ = 120). The lyrics are 'qu'eu Vin-ce a - qui te sal - vá' and 'To - mém qu'eu su - bes - se'. The second system of this block starts at measure 28 and includes the tempo marking '5' (indicating a 5/4 time signature) and the word '(simile)'. The lyrics are 'Das no - va de cá' and 'De na - da - s - que - ces - se De li - pri - gun - tá'. The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings like 'a m i p i p i p i p i p i p i'.

Fonte: Elomar: Cancioneiro (Mello, 2008, caderno 11, p. 1)

E, por fim, uma terceira indicação de andamento em parte cantada, **Tempo V**, entre 1'35" e 1'46":

Figura 17: Trecho de *Faviela* com nova indicação de andamento

The image shows a musical score for the piece 'Faviela'. It consists of two systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The first system starts at measure 73 and is marked 'Tempo V' with a tempo of ♩ = 60. The lyrics for this system are: 'Cum pri - jis - ten - ça A - lem - bra qui é pro - xa E já qua - jã's por - ta A vin - da do Gran - de'. Above the vocal line, there is a marking 'accel..' with a dashed line. The second system starts at measure 120 and is marked 'rall..' with a dashed line. The lyrics for this system are: 'Rei Je - suis, o Nos - so Re - den - tô'. The piano accompaniment in the second system features a steady eighth-note pattern.

Fonte: Elomar: Cancioneiro (Mello, 2008, caderno 11, p. 3)

*História de Vaqueiros*⁵⁵ (idem) é totalmente construída sobre variação agógica no interior das frases e também sobre diferentes andamentos para suas seções; a figura a seguir cobre de 0'23" a 0'43" (a última sílaba da redondilha maior "*Antenoro do Gavião*", correspondente ao primeiro tempo do compasso 10, ficou de fora); nesses vinte segundos, pode-se constatar três diferentes andamentos indicados e três manobras de variação agógica:

⁵⁵ Áudio de *História de Vaqueiros*, do álbum *Cartas Catingueiras* (idem): https://www.youtube.com/watch?v=LEgemrWfAsI&list=OLAK5uy_kA3IRwBD_ixc5aALwSYp3ogfDrdcaBj7o&index=2.

Figura 18: Trecho de *História de Vaqueiros* com indicação de agógica e de andamento

The image displays a musical score for the song "História de Vaqueiros". It consists of two systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line.

System 1 (Measures 2-5):
 - Tempo marking: $\text{♩} = 100$
 - Dynamic marking: **Mais rápido**
 - Tempo marking: $\text{♩} = 144$
 - Lyrics: Mais foi tan-to dos va - quê-ro Qui rê-nô no meu ser - tão. Qui can - ta-no um di - a in -

System 2 (Measures 6-9):
 - Tempo marking: *rit.* $\text{♩} = 100$
 - Dynamic marking: **A tempo**
 - Dynamic marking: *accel.* - - - "retêno" - - - -
 - Lyrics: tê-ro Num me-na-jo to-dos não. Juão Sil-va do Ri-das-Con-ta An-te - no - ro do Ga - vi -

Fonte: Elomar: Cancioneiro (Mello, 2008, caderno 10, p. 5)

Na figura a seguir, vemos, na estruturação fraseológica, conjugado à indicação de andamento lento, um intenso uso de fermatas, entre 1'28" e 1'37":

Figura 19: Trecho de *História de Vaqueiros* com indicação de andamento e uso de fermata

The image displays two systems of musical notation for the song 'História de Vaqueiros'. The first system, starting at measure 41, is marked 'Lentamente' (Ad libitum). The vocal line features lyrics: 'bão Méa noi - te a lú - a E um qui - la -'. The piano accompaniment includes a dynamic marking 'p' (piano). The second system begins with a tempo marking '♩ = 120' and lyrics: 'rão Pon - tõe bi - cho na bi - bi - da Vi - no do fun - do da'. Both systems show a vocal line with fermatas and a piano accompaniment with various rhythmic patterns.

Fonte: Elomar: Cancioneiro (Mello, 2008, caderno 10, p. 7)

Em ambas canções, as indicações de andamento, de variação agógica e presença de fermata são roteiros para a curva emocional da enunciação vocal — dramática ou épica — de seus emissores. Tais recursos gráficos são outras formas de descrição — e de prescrição — de fenômenos da mesma família estilística do recitativo — figurativizantes, portanto — na poética de nosso compositor, como já foi demonstrado: a própria natureza do recitativo enquanto elo de melodia e letra em sua obra traz em sua base a liberdade de fraseado para o intérprete, em sua articulação e flutuações que aceleram e desaceleram, além das possibilidades de dinâmica — e ainda nem tocamos na questão das alturas. Por isso, não irei me debruçar em profundidade sobre essas outras formas de expressão da instabilidade rítmica grafadas em partitura — indicações de agógica, de andamento e fermatas —, por entender que esse assunto já foi um tanto contemplado na análise do discurso rítmico dos recitativos.

3.2.4. Recitativo como estilo

Entendo também que a própria presença estruturante das instâncias dialógicas nas letras de suas canções (épicas e dramáticas) que encontra, digamos, uma expressão melódica máxima nos recitativos, acaba por contaminar seu estilo como um todo. Poderíamos dizer, também, que essa tendência geral em Elomar a uma estética recitativa figurativizada, com grande foco no elemento agógico, é oriunda da influência da música de concerto em sua criação, porém, no

fundo, tal argumento soa quase redundante, posto que a tradição da música ocidental europeia tem também uma de suas importantes vertentes estéticas calcadas sobre a inteligibilidade da palavra: a melodia acompanhada barroca. Nesta prática, o estilo recitativo promove recrudescimento ainda maior de tal inteligibilidade, já que completamente baseado nos ritmos e intenções da fala, que têm ascendência sobre a estabilização da melodia. Vimos que o recitativo é normalmente utilizado para fins épicos (narrador que conta) ou dramáticos (personagens que dialogam), ou seja, trata-se sempre, performativamente falando, de gêneros orais dialógicos. As afinidades, em termos de: *a*) presença de dialogia no elemento literário; e *b*) estilo recitativo na palavra cantada, das poéticas elomariana e operística barroca, não devem ser mera coincidência.

É possível que a tendência geral ao recitativo no fraseado de Elomar — mesmo dentro do arioso, do *cantabile*, do rítmico, do *a tempo*, da quase-dança — seja também fruto (ou será causa?) das formações instrumentais majoritárias de seus discos, com ausência quase absoluta de percussão. Podemos notar essa peculiaridade do suingue de Elomar — marca de vocalidade! — enquanto intérprete de suas canções, ao ouvirmos em sequência a sua versão original da canção *Função*⁵⁶ (Mello, 1979, 2008) e as gravações dessa canção pelo duo formado por João Brasileiro e por André Grabois⁵⁷ (o autor que vos fala), por Xangai⁵⁸ (Avelino, 1997) e por Elba Ramalho⁵⁹ (2024): pode-se notar o fraseado de Elomar um pouco mais puxado para aquele impulso anacrústico, que demora um pouco mais para entrar na frase e a organiza de forma mais acelerada para que coincida com o apoio da última sílaba tônica do verso, como em "*Carrega pro terrêro os banco e as cadêra*", "*A saudade cada dia mais me dói no coração*", "*A saudade nasceu cá no sertão*", mesmo quando não há nenhuma indicação sobre isso na partitura — que não dará conta do todo da performance —; é preciso ouvir a assinatura do intérprete Elomar, seu gesto interpretativo (Machado, 2012). As versões de Elba Ramalho e Xangai convocam o corpo para a dança certa, sem rasteiras: os arranjos de quadrilha com presença de sanfona e percussão não deixam dúvidas, e criam um território rítmico mais regular para o canto. A minha versão com João Brasileiro tenta ser mais fiel tanto à formação

⁵⁶ Áudio de *Função*, do álbum *Na Quadrada das Águas Perdidas* (idem): https://www.youtube.com/watch?v=8DSQBwi7PP4&list=OLAK5uy_m7iQXz8cLvV-bxmjKF4VU2vIpJzldhSpU&index=10.

⁵⁷ Vídeo de *Função*, pelo duo André Grabois e João Brasileiro (2015): https://www.youtube.com/watch?v=l_850kgVux8.

⁵⁸ Áudio de *Função*, do álbum *Cantoria de Festa* (Avelino, 1997): <https://www.youtube.com/watch?v=C73-X0F6EC0>.

⁵⁹ Áudio de *Função*, do álbum *Isso Quer Dizer Amor* (Ramalho, 1997): <https://www.youtube.com/watch?v=4ZIJ8R51q00>.

instrumental quanto à interpretação do autor, porém com algumas variações, já que a mímese perfeita tampouco foi nosso objetivo.

Há uma explicação existencial para tal traço estilístico recitativo em Elomar: o autor considera a expressão da alegria, na cultura nordestina, afirmada nas danças, nas festas, nas *funções*, como algo passageiro: "A chuva é visitante e o sol é morador" (Mello *In: Guerreiro*, 2007, p. 291); o compositor acaba privilegiando o caráter que considera mais condicionante no sertão: o trágico, o épico, o dramático, imprimindo rastros de recitativo mesmo onde se poderia esperar interpretação, fraseado e acompanhamento que induzissem o corpo à dança, à celebração, portanto, mais *a tempo*. Penso especialmente, quanto a esse "baile de pé-quebrado", além de na já citada *Função*, em *Louvação*⁶⁰ (Mello & Moreira Lima, 1981; Mello, 2008), *Na Quadrada das Águas Perdidas*⁶¹ (idem, 1979, 2008) e *Seresta Sertaneza*⁶² (ibidem, 1983, 2008).

3.3. Estabilização das alturas

Pelo viés da força entoativa, que é marca de vocalidade e que gera figurativização, já observamos a porção das durações da fala natural que engendram a *estruturação rítmica* do elemento melódico dos recitativos elomarianos; ampliemos nossa atenção, agregando a percepção da *estabilização das alturas* das melodias das canções de Elomar, explicitamente recitativas ou não, enxergando nessa operação a influência das direções, das curvas das frequências da fala. Que conexões podemos encontrar? Que paralelos há entre o desenho das alturas da entoação cotidiana e dos trechos recitativos em Elomar? Uma vez mais, Tatit (2008), com sua Semiótica da Canção, oferece valiosos aportes teóricos, quando destaca que toda frase entoada na fala comum produz "[...] impressões imediatas de exclamação, hesitação, indagação ou simples asserção" (pp. 17-18). Isso quer dizer que tais atitudes humanas são expressas não só enquanto conteúdo verbal, mas reveladas enquanto entonação de voz, nos caminhos entre grave e agudo que esta percorre ao dizer o que diz: o conteúdo do que é dito, na fala cotidiana,

⁶⁰ Áudio de *Louvação*, do álbum *Parcelada Malunga* (Mello & Moreira Lima, 1981): <https://www.youtube.com/watch?v=J5SyQ-ukm0c&list=PLws-M9SnTjykXOPdtF6HHIPFJHyNoOn5L&index=3>.

⁶¹ Áudio de *Na Quadrada das Águas Perdidas*, do álbum homônimo (Mello, 1979): https://www.youtube.com/watch?v=Q-zM9BjYx8M&list=OLAK5uy_m7iQXz8cLvV-bxmjKF4VU2vIpJzldhSpU&index=2.

⁶² Áudio de *Seresta Sertaneza*, do álbum *Cartas Catingueiras* (Mello, 1983): https://www.youtube.com/watch?v=obyTjtQxH68&list=OLAK5uy_kA3IRwBD_ixc5aALwSYp3ogfDrdcaBj7o&index=4.

soa perfeitamente integrado ao modo de dizer (*idem*). Esse mesmo efeito será buscado pelos cancionistas, elaborando seus contornos enquanto modos de dizer melódicos que encontram lastro nas direções e nos caminhos percorridos pelas alturas da prática da entoação natural — lastro verificável ao longo das frases melódicas e também nas suas finalizações, os tonemas (*ibidem*):

Essas mesmas [falas] que usamos e descartamos todos os dias eram por eles [os cancionistas] reconstruídas e preparadas para durar mais tempo em forma de canção. Tal preparação consistia em reaproveitar as direções melódicas sugeridas pela entoação efêmera que acompanha nossas conversas diárias e estabilizá-las com recursos musicais: ampliação de tessitura, definição de alturas e durações, harmonização, caracterização de compassos, tonalidade, andamento, etc. (Tatit, 2016, p. 101).

Duração, compasso e andamento são elementos do discurso rítmico, discutidos no tópico anterior; aqui, abordaremos alturas, tessitura e tonalidade, especialmente no que tange àquele reaproveitamento das direções melódicas sugeridas pela força entoativa. O tema da harmonização e sua participação na produção de sentido da canção, deveras pertinente, não será tratado nesta escrita, por questão de foco metodológico⁶³.

Basicamente, o que há são sentidos melódicos ascendentes, descendentes ou estáveis ao redor de uma mesma frequência — o que configuraria repetição de notas ou pequena oscilação ao redor de uma faixa. A frase melódica descendente tende a ser conclusiva, asseverativa, enquanto a ascendente tende à indagação, a algum nível de suspensão, que gera expectativa de continuidade, de resposta (Tatit, 2008, p. 24). Já vimos que, enquanto operação figurativizante, o lastro entoativo na melodia da canção gera efeito e sentimento de verdade, de plausibilidade, de eficácia, de encanto; força de persuasão da canção (Tatit, 1995). É curioso: atribuímos à figurativização o poder de manter a voz que diz dentro da voz que canta; mas e se escutássemos a voz que canta dentro da voz que diz? Na força entoativa da fala natural, há alturas diferentes (mesmo que não tão estabilizadas), ou seja: a voz que diz, canta! E talvez seja por isso que a entoação é tão importante na produção de sentido da canção, porque ambas parecem seguir parâmetros parecidos. "A vida é amiga da arte" (Veloso *In*: Costa, 1979).

⁶³ Fui tentado, confesso, a prover algumas análises harmônicas ou a registrar no texto evidências quase involuntárias quanto à observação desse campo, mas como isso de fato não foi buscado deliberadamente enquanto metodologia de pesquisa, avaliei que, mesmo que pertinentes, poderiam: 1) densificar ainda mais o texto; 2) soar um tanto quanto aleatórias; ou 3) criar a expectativa de que se tornassem prática comum. Menos é mais.

No entanto, é importante ressaltar que o lastro entoativo não é cativoiro nem molde rígido para a melodia da canção, mas inspiração; quer dizer, a canção não imita a fala cotidiana, mas a recicla, recria: "Servindo-se de tessitura sonora bem mais extensa que a da linguagem oral, os cancionistas podem propor incontáveis tipos de relação entre melodia e letra nas regiões grave, média e aguda, realizando passagens gradativas ou movimentos bruscos [...]" (Tatit, 2016, pp. 145-146), inventando modos de dizer — melódicos — inéditos, desconhecidos (idem). Essa é a grande arte dos cancionistas, e é, provavelmente — mesmo que de forma intuitiva — por reconhecer em Elomar uma maestria nesse manejo, que desenvolvi minha hipótese de que sua palavra cantada tem um poder, e que resolvi analisá-la em busca de respostas.

É importante sempre lembrar que, se estamos falando de força entoativa sugerindo os desenhos do modo de dizer melódico, então o conteúdo e o significado do que é dito — o elemento literário — também estarão sempre em evidência junto da sonoridade do canto, compatibilizados com o elemento melódico. Elomar nunca desconsidera a base entoativa de suas letras como fator essencial para a construção de suas melodias, nunca perde de vista o *horizonte do dizer* (ibidem, p. 95); tal sintaxe texto-musical é nomeada, uma vez mais, pelo compositor ele mesmo, em depoimento informal a Letícia Bertelli, em que comenta a própria poética e alguns de seus traços estilísticos: "Eu tive observando que eu intuitivamente, sem nenhuma intenção primeva, toda vez que eu estou cantando, quando fala nas alturas a melodia está lá em cima e, quanto a terra, desce. Veja que coisa instintiva" (Mello *In*: Bertelli, 2023, p. 60). Não que essas correlações representem um modelo fixo ou absoluto (céu/agudo, terra/grave), mas a prática intuitiva de Elomar revela um tipo de correspondência, de elo de melodia e letra, que está plenamente de acordo com as ideias de Tatit (2016, 2008, 1995), já evidenciadas anteriormente, sobre os princípios que regem aquela integração entre o conteúdo do que é dito (a letra) e o modo de dizer (a melodia). É disso que trata a *Semiótica da Canção*, postulando uma ciência para as formas resultantes dos elos, da compatibilização de melodia e letra. Sem necessariamente aprofundar-se nos modelos de Tatit, Letícia Bertelli (2023) enxerga, na poética cancional postulada em tratados de música da *inventio* barroca, afinidades entre os tipos de sintaxe texto-musical de ambas teorias:

Vale dizer que os tratados históricos nortearam em seu tempo a interpretação do repertório composto sob a égide da retórica. [...] Esse vasto conteúdo deixado por compositores e intelectuais da época visava tanto a performance quanto a composição, em que figuras rítmicas e melódicas constituíam emblemas de significados (a alegria

que ascende como o riso ou a tristeza que descende como as lágrimas) ou representavam respostas emocionais para estados de alma, como a verborragia, o grito agudo de uma dor, as pausas entre as sílabas de um “suspiro”, dentre os tantos exemplos (Bertelli, 2023, p. 60).

Vejamos como se dão tais elos de melodia e letra em exemplos concretos de direções melódicas de trechos recitativos da obra de Elomar.

3.3.1. Descendência e asseveração

O modo de dizer melódico descendente, enquanto encaminhamento para a conclusão da frase, tende a ser compatibilizado com letras de cunho asseverativo, assertivo, afirmativo, conclusivo (Tatit, 2008, 2016). Isso está de acordo, uma vez mais, com a natureza do lastro entoativo: na fala cotidiana, pode-se observar essa mesma descendência das alturas enquanto resultante sonora do caráter assertivo do que está sendo dito. Na primeira exposição do refrão d'*O Rapto de Joana do Tarugo*⁶⁴ (Mello, 1979, 2008), destaquei cinco trechos em que se pode observar descendência asseverativa; nos dois primeiros, nota-se um início de frase ascendente, quase que num impulso de pergunta, de suspensão, que justifica a finalização que desce, afirmando; o primeiro caso é um pedido enfático, quase ordem ("*Deixa a alcova vem-me à janela*") e o segundo é a justificativa categórica do pedido ("*Só por vosso amor e nada mais*"); os três últimos trechos são a complementação do pedido-ordem, puramente descendentes ("*Desça da torre Naila donzela*"). A segunda parte da primeira frase do refrão, não assinalada ("*Minh'alma só teme o Rei dos reis*"), termina com um tonema ascendente, que não chega a descaracterizar seu desenho geral descendente, integrado à asserção exposta pela letra. A primeira exposição do refrão inteiro vai de **1'28"** a **1'52"**:

⁶⁴ Áudio d'*O Rapto de Joana do Tarugo*, do álbum *Na Quadrada das Águas Perdidas* (Mello, 1979): https://www.youtube.com/watch?v=dW1JIEfi7AI&list=OLAK5uy_m7iQXz8cLvV-bxmjKF4VU2vIpJzldhSpU&index=13.

Figura 20: Trecho com descendência asseverativa n'*O Rapto de Joana do Tarugo*

31
 nho - ra dos Sar - sais mi - nh'al - ma só te-me o Rei dos reis Dei-xa a al - co - va vem-me à ja -

36
 ne - la Ó Se - nho - ra dos Sar - sais Só por vos-so a - mor e na - da mais Des-ça da

Fonte: Elomar: Cancioneiro (Mello, 2008, caderno 7, p. 7)

Figura 21: Trecho com descendência asseverativa n'*O Rapto de Joana do Tarugo*

36
 ne - la Ó Se - nho - ra dos Sar - sais Só por vos-so a - mor e na - da mais Des-ça da

41
 tor - re Na - í - la don - ze - la

Do ♩ ao ♩

Fonte: Elomar: Cancioneiro (Mello, 2008, caderno 7, p. 7)

A mesma integração do caráter afirmativo do elemento literário com a descendência melódica pode-se verificar nos trechos a seguir da *História de Vaqueiros* (Mello, 1983, 2008), dentre outros; o primeiro (que começa em "E a lã omenta [...]" e vai até "[...] e o boi no chão") pode-se ouvir entre 2'35" e 2'49"; o segundo ("Moça bunita laço de amô"), entre 4'48" e 4'57":

Figura 22: Trecho com descendência asseverativa em *História de Vaqueiros*

ven - ta e sain - gue no chão E a lū - a o men - ta o qui - la - rão Fa -
ca na ven - ta e o boi no chão

Fonte: Elomar: Cancioneiro (Mello, 2008, caderno 10, p. 8)

Figura 23: Trecho com descendência asseverativa em *História de Vaqueiros*

ba vi - rō Mo - ça bu - ni - ta la - ço de a - mô

rall. - - - - -

Fonte: Elomar: Cancioneiro (Mello, 2008, caderno 10, p. 12)

Os exemplos de descendência asseverativa em *História de Vaqueiros* são fartos, especialmente nos arremates dos *causos*, em momentos de desfecho (ao menos momentâneo) dos episódios, fato que tem ligação com o gênero épico da canção: contar, relatar, narrar histórias certamente envolve afirmar verdades com convicção. Podemos, com isso, estender esse tipo de associação ao épico em geral: afirmações narrativas de versos da canção em questão, compatibilizados melodicamente em descendência asseverativa, como "*Riscô um*

tufão feito um raiá", "*Malvado e brabo/ Pegô Juão*" ou "*É dura a sorte do pegadô*", encontram equivalentes em versos de outras canções, como "*E o rei endoideceu/ E na janela do castelo morreu/ Vendo coisas ao luar*", da já analisada *Acalanto* (Mello, 1973, 2008); ou "*A pois qui das nação de gado qui hai no mundo/ Num tem um só boi qui num peguei*", da *Cantiga do Boi Encantado* (idem, 1984, 2008); ou "*Cuano essa terra pecedora/ Marguiada in transgressão/ Tivesse chêa de violença/ De rapina de mintira e de ladrão*", da *Cantiga do Estradar* (ibidem). Não à toa, muitos desses versos também estão vinculados àquela transgressão da normalidade prosódica, no que configura um tipo de concentração de recursos recitativo-figurativizantes da poética da vocalidade do compositor.

A asseveração épica evidenciada no parágrafo anterior é da mesma natureza dos clichês "*Aconteceu assim*", "*E foram felizes para sempre*" ou "*Quem quiser que conte outra*", e remete àquele estatuto civilizatório da poesia oral medieval, romanceira, das canções de gesta, epopeias, trovas e afins: ao mesmo tempo rito, profecia, divertimento, noticiário, pronunciamento, que tanto influenciaram a estética dos recitativos de Elomar. No entanto, como pudemos ver no caso d'*O Rapto de Joana do Tarugo*, canção dramático-épica, com refrão puramente dramático, a asseveração não é monopólio do gênero épico; podemos, porém, associar a asseveração à dialogia, ao fato de alguém precisar defender uma ideia categoricamente perante um interlocutor. Essa asserção pode ser observada nas conclusões de cada estrofe d'*O Violeiro* (Mello, 1973, 2008), e de seus refrãos; destaco aqui a conclusão da última estrofe, relativa aos versos "*Sem um tustão na cuia o cantadô/ Canta inté morré o bem do amô*" (da anacruse do compasso 135 à cabeça do 138, entre 3'22" e 3'30") e a conclusão do refrão (em qualquer de suas exposições), relativa ao verso "*Viola, furria, amô, dinhêro não*":

3.3.1.1. A Pergunta: solução intertextual

Há um exemplo de elo de melodia e letra na canção *A Pergunta*⁶⁵ (Mello, 1979, 2008) (já analisada em sua natureza recitativa) que sempre me intrigou como possível erro na tal sintaxe texto-musical de Elomar; o compositor, hábil como é, encontra a solução perfeita para o que parecia ser um problema (talvez a única aceitável) e mostra-se plenamente coerente às leis que pautam seu ofício: o refrão da canção (ver **figura 4**, p. 95) é composto de duas frases melódicas, que se alternam e repetem, ora uma, ora duas vezes; a primeira frase é puramente descendente ("*Na catinga tá chuveno?*"); a segunda começa com um pequeno movimento ascendente para logo depois descender ("*Ribeirão istão incheno?*"). Na primeira aparição do refrão, em que essas duas frases são entoadas duas vezes, o elemento literário frustra a convocação asseverativa da melodia: trata-se de perguntas — que, por definição, são não-asseverativas —, em que conteúdo e gênero oral dialógico da letra entram em choque direto com a descendência melódica. Como Elomar resolve essa aparente falha do modelo semiótico? Com um sofisticado recurso intertextual: os personagens estão citando o refrão de outra canção cantada em tempos de fartura ("*Eu te prigunto naquele refrão/ Qui na fartura nós sempre cantemo*"), em que o mesmo recorte linguístico, aí sim, era asseverativo (e não indagativo) — posto que afirmando a bênção da presença da chuva na caatinga, a terra irrigada — e condizente com o modo de dizer melódico descendente. Consigo imaginar esse refrão original em caráter celebrativo, reiterativo, dançante — que Tatit (2008, 2016) chama de *tematizado* —, ligado, justamente, àquele Nordeste da alegria e da festa, pouco presente na obra elomariana. No contexto da canção de Elomar, os refrãos citados têm seu significado verbal modificados pela presença da interrogação (essa operação dá nome à canção), que não chega a afetar o componente melódico, o que acarretaria na perda do *núcleo de identidade* da canção citada (Tatit, 2008). O próximo recorte linguístico programado para a melodia da primeira frase do refrão ("*Me arresponda meu irirmão*") é asseverativo e casa perfeitamente com a descendência melódica; o recorte seguinte ("*Cuma o povo de lá tão?*") é interrogativo e revela a mesma contradição do modelo evidenciada acima. Todos os outros recortes literários para a melodia do refrão, a partir daí, confirmam o modelo da descendência asseverativa, sem justificativas intertextuais: "*Adispois de cumê tudo/ Cumêr' precata surrão/ Cumêr' coro de rabudo/ Cumêr' cururu rodão*" e "*Adispois de cumê tudo/ Fôro ao ri cumêr' arêa/ Cumêr' côro de rabudo/ Capa de cangaia véia/ Na catinga morreu tudo/ Qui nem percisô caxão/ Meu cumpade João*

⁶⁵ Áudio de *A Pergunta*, do álbum *Na Quadrada das Águas Perdidas* (Mello, 1979): https://www.youtube.com/watch?v=4wbCPHI72zQ&list=OLAK5uy_m7iQXz8cLvV-bxmjKF4VU2vIpJzldhSpU&index=3.

Barbudo/ Num cumpriu a obrigação". Vale a pena escutar a faixa inteira em busca do que foi argumentado neste parágrafo.

3.3.2. Ascendência e prossecução

Sigamos analisando a estruturação melódica das canções de Elomar em busca de marcas de vocalidade enquanto lastro entoativo: em oposição à descendência que assevera, a ascendência melódica, assim como na fala comum, sugere interpelação, indagação, convocação e expectativa de continuação. Vejamos o que diz Tatit (1999, p. 164) sobre a ascendência melódica, simetricamente complementar à descendência: "O rendimento da descendência indicando finalização é tanto maior quanto mais acentuada for a ascendência anterior", ou seja, apesar de termos iniciado a abordagem das alturas das melodias pela descendência, esta configura um caminho de repouso a partir de picos gerados pelos movimentos ascendentes, sejam eles gradativos ou bruscos, que geram efeito oposto ao do desfecho. Não cabe, a esta altura do texto, nenhum tipo de fundamentação aprofundada de novos conceitos; faz-se necessário, porém, apenas ressaltar a referência por Tatit ao conceito de *tensividade* como parâmetro amplo para estimar e analisar canções, a partir da intensidade da presença de qualquer elemento que se eleja para observar, enquanto gradação entre polaridades, representada pelas noções de *mais* e de *menos* (Tatit, 2016, pp. 48-49). Lembram da figurativização? A presença desse elemento, por exemplo, poderá ser estimada a partir de um ponto de vista tensivo, com recursos que geram *mais* ou *menos* figurativização. A transgressão da normalidade prosódica, por exemplo, é um recurso que gera *mais* figurativização, assim como o emprego, de forma global, do dialeto catingueiro. Na abordagem do elemento *altura* pelo ponto de vista tensivo, a direção melódica ascendente tende a representar o recrudescimento de tensividade (*mais*), enquanto a descendência melódica, a sua atenuação (*menos*) (idem). O aumento de tensividade do arco ascendente pede por complementação, seja de mais aumento ou de atenuação: de qualquer forma, o efeito gerado é de expectativa, para o qual Tatit propõe o nome *prossecução* (ibidem). Então, se a descendência conclui e é asseverativa, a ascendência pede por continuação e é prossecutiva.

Tatit evidencia também que tal *continuum* tensivo encontra correspondência na fisiologia do corpo de quem canta, nas mudanças de pressão das pregas vocais no trânsito pela tessitura: "No caso das inflexões melódicas, temos sempre um percurso contínuo ligando a região grave à região aguda, e vice-versa, de maneira que estamos sempre vivendo um processo de tensividade" (Tatit, 1999, p. 164). Dito isto, podemos estimar alguns trechos de canções de

Elomar em busca dessas ocorrências. No trecho a seguir, da canção *Parcelada*⁶⁶ (Mello, 1979, 2008), vemos um trecho recitativo, entre 1'47" e 1'51":

Figura 26: Trecho de *Parcelada* com intervalo ascendente

Fonte: Elomar: Cancioneiro (Mello, 2008, caderno 6, p. 4)

"*Té qui um dia ficô **lôco de tanto** cantá parcela*": as sílabas destacadas são estabilizadas uma segunda maior acima das sílabas anteriores, que vinham sendo articuladas com notas repetidas; esse pequeno intervalo de um tom ascendente já nos fornece a sensação de que algo se acentuou, tonificou, fato que também pode ser percebido no elemento literário correspondente; após o pico da loucura ("*lôco de tanto [...]*"), a prossecução se dá enquanto descendência, atenuante e asseverativa. Se trouxermos esse tipo de frase recitativa para a fala (o que não é difícil, pela própria afinidade entre canto e fala, nesse caso de um recitativo), veremos que esse tipo de gesto vocal ascendente é comum em ênfases que imprimimos de acordo com o grau de envolvimento com o que estamos falando, de acordo com o espaço físico em que estamos e com o espaço de relação que queremos construir a partir do que enunciamos. Por exemplo: a frequência da fala se eleva, normalmente, se estamos expressando surpresa, ou nos empolgando, ou se queremos convencer alguém de algo, ou se queremos expressar vocalmente uma indignação, se nos exaltamos. Um outro ponto muito importante a ser lembrado sempre, e que esta dissertação, por questão de escopo, não poderá contemplar em profundidade, é o fato de que nenhum desses elementos pode nem deve ser abordado de forma isolada ou abstrata: o trecho escolhido já começa numa faixa médio-aguda da voz de Elomar e é apenas um recorte de uma canção, com seções diferentes, estabilizadas em regiões diferentes da tessitura vocal — o que, em termos macro-estruturais na canção, também cria percursos

⁶⁶ Áudio de *Parcelada*, do álbum *Na Quadrada das Águas Perdidas* (Mello, 1979): https://www.youtube.com/watch?v=BQdzXyPXrvk&list=OLAK5uy_m7iQXz8cLvV-bxmjKF4VU2vIpJzldhSpU&index=8.

tensivos ascendentes e descendentes. A própria escolha das alturas em que se inicia ou se mantém uma seção já tem efeito semiótico, uma vez mais, conectado à força entoativa: qual o efeito produzido por uma fala grave, pouco projetada? E por uma entoação toda estabilizada numa faixa mais aguda e tônica? Esse lastro participa das escolhas artísticas dos grandes cancionistas quanto à tessitura das seções de uma canção, e sempre refletirá a compatibilidade justa com o elemento literário. Veremos isso um pouco mais adiante, ao falarmos de repetição de notas e transposição de registro. A Semiótica da Canção, de Luiz Tatit (1995, 2008, 2016), e sua complementação, por Regina Machado e Ricardo Lima, fornecem um sem número de chaves teóricas para a estimativa dos sentidos produzidos por tais poéticas da canção. Por ora, é preciso manter a objetividade. A ascendência melódica, prossecutiva, em seu recrudescimento tensivo, já parece mostrar seu paralelo com a força entoativa e com a experiência da vocalidade, e, por isso só, já pode ser considerada marca de vocalidade, tanto por afinidade com o atributo da expressão singular de um sujeito quanto com aquele da interpelação da alteridade.

Vejamos o trecho a seguir do refrão d'*O Rapto de Joana do Tarugo*⁶⁷ (Mello, 1979, 2008), da anacruse do compasso 31 ao 35, entre 1'28" e 1'39":

Figura 27: Trecho com ascendência melódica em *O Rapto de Joana do Tarugo*

The image shows a musical score for the song "O Rapto de Joana do Tarugo". It consists of two systems of music. The first system starts at measure 26 and includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has two endings, marked "1." and "2.". The lyrics for the first ending are "ná - ria de cor - tes cru - éis" and "Ó Se -". The lyrics for the second ending are "teu mil mou - ros in - fi - éis" and "guan - te - tá a mor - rer nos céus". The piano accompaniment has markings for "acelerano" and "rall.". The second system starts at measure 31 and includes a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics for the second system are "nho - ra dos Sar - saís mi - nh'al - ma só te - me o Rei dos reis Dei - xa a al - co - va vem - me à ja -".

Fonte: Elomar: Cancioneiro (Mello, 2008, caderno 7, p. 7)

⁶⁷ Áudio d'*O Rapto de Joana do Tarugo*, do álbum *Na Quadrada das Águas Perdidas* (Mello, 1979): https://www.youtube.com/watch?v=dW1JIEfi7AI&list=OLAK5uy_m7iQXz8cLvV-bxmjKF4VU2vIpJzldhSpU&index=13.

Figura 28: Tonema descendente do último inciso da figura anterior d'*O Rapto de Joana do Tarugo*

36

ne - la Ó Se - nho - ra dos Sar - saís Só por vos-so a - mor e na - da mais

Fonte: Elomar: Cancioneiro (Mello, 2008, caderno 7, p. 7)

Pode-se ver, no primeiro inciso do refrão, um movimento ascendente (a partir daquela região médio-aguda da voz de Elomar), compatibilizado com uma letra vocativa ("*Ó Senhora dos Sarçais*"), o que gera efeito de intensificação do espaço de relação, da instância dialógica — alguém foi interpelado com veemência —; no segundo inciso do refrão, em região média da voz, um percurso em grau conjunto com um pequeno pico ascendente que não chega a representar grande incremento tensivo ("*Minh'alma só teme o Rei dos reis*"), mas passa o recado da única ressalva à intrepidez do sujeito; no terceiro inciso, movimento melódico ascendente conjugado à letra imperativa, que termina a ordem asseverando ("*Deixa a alcova vem-me à janela*"). Podemos reconhecer o quanto a ascendência e a descendência não existem uma sem a outra, processos de alternância natural que são, assim como o dia e a noite, análogos à visão taoísta da vida, do yin e do yang que se complementam, se alternam, nascem um do outro: tudo o que recrudescer em algum momento irá atenuar (tendo ou não alcançado a saturação), entrando em declínio até o momento de voltar a aumentar (tendo ou não chegado à sua extinção), e assim por diante.

A observação da relação de compatibilidade entre melodia e letra ganha um novo ingrediente com o fator tensividade: se agora sabemos da oscilação tensiva na estruturação melódica entre os pólos agudo e grave das direções ascendente e descendente, e se essa melodia é, como já vimos quanto à arte dos grandes cancionistas, combinada com o elemento literário sem nunca perder de vista o lastro entoativo — o horizonte do dizer —, então esse grau de tensividade observado na melodia necessariamente deverá ser observado também na letra. Se tal correspondência não for verificada, será porque a forma musical terá suplantado a força entoativa, desligando-se do conteúdo do elemento literário.

Através da lente desse novo fator da oscilação tensiva para nossas análises, podemos abordar outros procedimentos cancionais da poética de Elomar que não aqueles, já comentados,

da primazia do recitativo: operações que causam atenuação da figurativização, dando passagem para que, mais do que somente a figura de alguém real cantando frases plausíveis, percebamos a presença da voz que se diz a si mesma, que se afirma enquanto voz, enquanto forma musical que recrudescer. Tais trechos serão, por definição, menos dialógicos — o interlocutor, enquanto objeto, está cada vez mais distante do sujeito —, logo, mais monológicos, em que a subjetividade, a vida emocional e os pensamentos do *eu* emissor ganham o primeiro plano: estamos, francamente, no reino do gênero literário lírico. Enquanto relação de compatibilidade com o elemento melódico, esse lírico monológico associa-se ao que Tatit (1995, 2008, 2016) chama de *passionalização*: a expansão melódica pela tessitura, com maior prolongamento vocálico, desaceleração do andamento e letras que tratam da falta, dos afetos mais tristes, menos celebrativos. Permaneço na direção ascendente.

3.3.2.1. Gradação, salto e transposição de registro

Um recurso usual de elo de melodia e letra que explora a tessitura, com efeito passionalizante, são as gradações: incisos que podem conter movimentos descendentes e ascendentes dentro de sua micro-estrutura, mas que vão sendo transpostos, de forma um tanto quanto espelhadas — adaptando-se à harmonia, enquanto degraus no desenvolvimento de uma seção —, numa das duas direções, até alcançar um grau de saturação que pede por prossecução contrastante: atenuação. A *Incelença pro Amor Retirante*⁶⁸ (Mello, 1973, 2008) é uma canção de claro teor lírico: a aparente instância dialógica dramática é mais um daqueles recursos do compositor de fundir os gêneros; no fundo, o sujeito fala consigo mesmo, integrando sua subjetividade, profundamente triste e lamentosa, à natureza que o rodeia. A canção é completamente passionalizada e toda construída com base em gradações rumo ao agudo. Vejamos dois trechos exemplares; o primeiro, de 0'28" a 0'53"; o segundo, de 1'44" a 1'55" (ou de 2'44" a 3'01", na letra alternativa):

⁶⁸ Áudio da *Incelença pro Amor Retirante*, do álbum *Das Barrancas do Rio Gavião* (Mello, 1973): https://www.youtube.com/watch?v=GcHtsOjZVh4&list=OLAK5uy_mOm0HLyctb8OidBzCTlnM5Y9uCy_XH-c&index=4.

Figura 29: Trecho com gradação ascendente da *Incelença pro Amor Retirante*

9

In - da ou-ço mur-mu - rar: Nun-ca vou te dei - xar Por Deus nos-so Se - nhor

13

Pe - na cum-pai-ê-ra a - go-ra Que vo-cê foi em - bo-ra A vi-da fu-lo - rô

Fonte: Elomar: Cancioneiro (Mello, 2008, caderno 1, p. 17)

Figura 30: Trecho com gradação ascendente da *Incelença pro Amor Retirante*

31

Ge - me os re - ba - nhos na au -
Ao Sí - nhô pe - ço cle -

34

ro - ra Mu - gin - do ca - dê a se - nho - ra Que nun - ca mais vol - tou
mên - ça Num can - to de in - ce - len - ça Pro a - mor que re - ti -

Fonte: Elomar: Cancioneiro (Mello, 2008, caderno 1, p. 18)

*O Peão na Amarração*⁶⁹ (Mello, 1983, 2008) é uma canção emblemática de Elomar, que sintetiza quase todas as marcas de vocalidade fundamentadas neste texto: o gênero oral-performativo é sofisticado; a abertura evoca todas as três marcas de dialogia épicas, a saber: a interpelação, a intervenção dialógica e a marca de transmissão; há instância dialógica dúbia, em que não fica claro se há, na circunstância ficcional, um colega com quem o peão conversa, se seu interlocutor é o próprio gado (o que é bastante plausível, posto que estes mesmos peões cantam aboios) ou se é a própria plateia que está sendo interpelada, numa manobra épico-dramática; fato é que estamos testemunhando um diálogo, mesmo que só ouçamos um falante, e muitas vezes a sensação é de que fala conosco, ouvintes. A escrita é recitativa, há trechos com quebra da normalidade prosódica, conforme já evidenciado, e ampla exploração da tessitura, em gradações ascendentes, dando a ver, também, um forte teor lírico (mesmo que num contexto épico-dramático de diálogo, em mais um manejo de mistura dos gêneros, dessa vez, os três!), em que o mundo subjetivo da tristeza e da revolta do vaqueiro pela sua condição de oprimido ganha grande força expressiva, alcançando a dimensão do trágico. O recrudescimento da ascendência melódica segue compatibilizado à força de protesto do elemento literário, num claro exemplo de voz mítica rompendo as barreiras da voz histórica; a intenção é literal: "*pocá*" é grafia dialetal para *pocar*, que significa *arrebentar*, neste caso, as cercas e a corda no pescoço — o sujeito se vê como o próprio gado amarrado; ao amarrar o gado, está, na realidade, amarrando a si mesmo —: "*Pocá roxo, pocá cia, jogá a carga no chão/ [...] Nunca mais vir num currá/ [...] É a ceguêra de dexá/ Um dia de sê peão/ [...] É qui u'a vontade é a qui me dá/ Dum dia resolvê/ Quebrá a cerca da manga/ E dexá de sê boi manso/ [...] De trabaiá sem descanso*" (idem). As duas figuras a seguir mostram trechos emendados, e cobrem de 2'32" a 2'54":

⁶⁹ Áudio de *O Peão na Amarração*, do álbum *Cartas Catingueiras* (Mello, 1983): https://www.youtube.com/watch?v=QCLnhlu192I&list=OLAK5uy_kA3IRwBD_ixc5aALwSYp3ogfDrdcaBj7o&index=7.

Figura 31: Trecho com gradação ascendente em *O Peão na Amarração*

76
 5o É qu' a von - ta - de é a qui me dá Dum di - a ar - re - sol -

78
 vê Que - brá a cer - ca da man - ga E de - xá de sê boi - man - so De - xá car - ro de - xá

Fonte: Elomar: Cancioneiro (Mello, 2008, caderno 12, p. 9)

Figura 32: Trecho com saturação passional em *O Peão na Amarração*

81
 can - ga De tra - bai - á sem dis - can - so Mea -

83
 le - van - tá nos car - ras - co Lá nos der - ra - dê - ro ser - tão

Fonte: Elomar: Cancioneiro (Mello, 2008, caderno 12, p. 9)

Nos trechos evidenciados acima e nesta canção como um todo, podemos ver o estilo recitativo do compositor, enquanto tratamento rítmico baseado na entoação, convivendo — às vezes em alternância, às vezes em fusão — com recursos passionalizantes, como as gradações

ascendentes expandindo a tessitura, a intensificação da dinâmica e os prolongamentos vocálicos. O andamento e a articulação das durações como um todo, por exemplo, não se passionalizam tanto e seguem em caráter recitativo, salvo poucas exceções, como no caso do ápice do aumento tensivo ascendente causado pelas gradações, representado pelo uso da fermata na nota mais aguda ("Láaaa nos derradêro sertão", e vejam com que monossílaba ela está combinada!). A minha tendência como intérprete tem sido de passionalizar ainda mais esse momento da canção, demorando-me um pouco mais nessa nota da fermata, como se pode ver no vídeo caseiro feito com João Brasileiro durante a pandemia⁷⁰. Desse trecho em diante, a ascendência que culminou em saturação passional terá sua demanda por prossecução atendida pela atenuação descendente.

Por mais que os recursos passionalizantes produzam *menos* figurativização, ou ao menos não produzam *mais* figurativização, isso não quer dizer que esta é perdida, afinal, se estivéssemos diante da sua extinção, as palavras estariam praticamente servindo apenas como significantes materiais, sem que seu conteúdo, inteligibilidade e lastro entoativo importassem. No trecho da canção em evidência, mesmo no ápice da passionalização, é possível seguir reconhecendo aquela sintaxe texto-musical de que fala o próprio compositor em relação à sua poética, de colocar a nota no lugar que a palavra pediu ("No princípio era o Verbo"). Conforme mencionado anteriormente, a base entoativa em Elomar nunca é desconsiderada: se há maestria no manejo do elo de melodia e letra, a tensividade crescente do elemento melódico deverá necessariamente encontrar correspondência equânime na tensividade — igualmente crescente — do elemento linguístico. É possível mesmo imaginar alguém falando de forma veemente, emocionada, triste, revoltada, irada, como que num palanque, num pronunciamento político grave de denúncia, ou em qualquer outra situação de luta — uma mãe tentando proteger seu filho injustamente preso, ou pior, morto, pela polícia pelo simples fato de ser quem é, vítima de racismo, classismo —: conseguimos enxergar, numa situação de elocução real, plausível, o mesmo tipo de recrudescimento da tensividade da enunciação vocal projetada pela poética de Elomar nesta canção. A oscilação tensiva na voz é dramaturgica; poderíamos mesmo considerá-la, em si, uma marca de vocalidade, já que é própria de toda enunciação vocal que, por definição, falada ou cantada, mais ou menos entoativa, deverá necessariamente transitar

⁷⁰ Vídeo caseiro d'O Peão na Amarração (Mello, 1979) por André Grabois e João Brasileiro (2020): <https://www.youtube.com/watch?v=QIqX1rKR2Y&list=PLRRR0fjR167h6qCaHuaf8wprgkRsvcnPf&index=87>. Vitor Monteiro colaborou no tratamento do áudio.

entre agudos e graves e intensidades leves e fortes, enquanto aumentos e amenizações. Recomendo a escuta da canção inteira em busca de tais evidências.

No seguinte trecho de *Dassanta*⁷¹ (Mello, 1979, 1984, 2008), podemos ver o mesmo tipo de emprego de gradação melódica ascendente que gera recrudescimento da tensividade, refletida também no elemento literário: da dimensão histórica, a personagem passa imediatamente à condição de mito, após a morte ("Conta os antigo qu'ela dispois da morte virô/ Passo das asa marela jaçanã pomba-fulô"). Vê-se uma correspondência entre (a) a região média da voz de Elomar (escolhida para as frases iniciais do trecho em questão) e a voz histórica; e (b) a ascendência e a permanência no agudo e a voz mítica:

Figura 33: Trecho de *Dassanta* com gradação ascendente

99 $\text{♩} = 110$

Das - san - ta - e - ra bu - ni - ta qui in - té fa - zi - a hor - rô. No ser - tão pru vi - a de - la mui - to

rit. $\text{♩} = 100$

sain - gue der - ra - mô Con - ta os an - ti - go qu' e - la dis - pois da mor - te vi -

rô pas - so das a - sa - a - mã - re - la ja - ça - ã pom - ba - fu - lô

Fonte: Elomar: Cancioneiro (Mello, 2008, caderno 8, p. 13)

⁷¹ Áudio de *Dassanta*, do álbum *Na Quadrada das Águas Perdidas* (Mello, 1979): https://www.youtube.com/watch?v=lsWeHjiGKBE&list=OLAK5uy_m7iQXz8cLvV-bxmjKF4VU2vIpJzldhSpU&index=17.

A gradação mostrada acima cria aquele mesmo tipo de saturação passional vista n'O Peão na Amarração; vemos, na figura a seguir, sua culminação no clímax melódico-mítico gerado pelo salto ascendente de quinta justa:

Figura 34: Trecho de *Dassanta* com saturação passional em salto ascendente

The image shows a musical score for a piece titled 'Dassanta'. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The vocal line includes lyrics: 'Fu - lô ro - xa do Pa - ne - la só lá tem es - sa fu -'. There are triplets marked '3' in the vocal line. The piano accompaniment has a bass line with triplets and a treble line with a '16' marking and 'simile' instructions. The tempo is marked '♩ = 80'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The second system shows a piano accompaniment with a treble clef and a bass clef, with a '16' marking and 'simile' instructions.

Fonte: Elomar: Cancioneiro (Mello, 2008, caderno 8, p. 14)

Além do que já foi evidenciado enquanto recrudescimento tensivo acumulado pelas gradações antes do salto, este tonifica tudo ainda mais — grande recurso passional verticalizante que é (Tatit, 2008, p. 22). Não satisfeito, o compositor ainda satura o gesto passional com grande prolongamento vocálico e algum vibrato na chegada do salto ("*Só lá tem essa fulôoooooooooooo*"); todos fatores altamente passionalizantes, combinados (Machado, 2012). Tatit (2008, p. 22) confirma o modelo semiótico, afirmando que intervalos distantes entre notas exigem esforço de emissão que aguçam a emoção do cantor; eu diria que tal esforço para um salto ascendente se dá, especialmente, se as notas forem ligadas e executadas com a mesma qualidade vocal, mantendo-se o mesmo nível de pressão de uma nota à outra, resultando num mesmo registro vocal, que é exatamente o que acontece, tanto na gravação original do compositor, quanto na de Xangai⁷² (Avelino, 1986). O prolongamento vocálico das notas em

⁷² Áudio de *Dassanta* por Xangai, do álbum *Xangai canta cantigas, incelenças puluxias e tiranas de Elomar* (Avelino, 1986): https://www.youtube.com/watch?v=msMPueYd_Qg&list=PLBV5JUlrJAIn_5f565VVIxhYLN1Mfcoa&index=5.

jogo no contexto do salto geram efeito ainda mais dramático, de canto contundente, lamentoso, emotivo (Tatit, 2016, pp. 119-120): visceral. A saturação tensiva é total. Na prossecução seguinte, a enunciação ainda percorre a região aguda, tonificada, mas já um pouco mais grave, em gradação descendente, iniciando uma maior atenuação vindoura:

Figura 35: Trecho de *Dassanta* com gradação descendente

102

Dis - pois da mor-te vi - rô pas-so ja - pi - as - so - ca - as - sú Dis - pois da mor-te vi - rô pas-so ja -

109

pi - as - so - ca - as - sú

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

♩ = 120

...

Fonte: Elomar: Cancioneiro (Mello, 2008, caderno 8, p. 14)

Faz-se necessário recuperar o grande esforço exigido pela emissão das notas da saturação tensiva; para isso, o compositor adota uma *transposição de registro* descendente: o próximo movimento começa a partir de um mergulho repentino na região grave que desfaz a pressão laríngea da seção anterior; depois haverá a mesma transposição de registro, simetricamente oposta, dessa vez ascendente, e, por fim, mais uma transposição descendente. Fala Tatit, sobre a transposição ascendente: "A representação expandida do salto intervalar é a transposição de registro. Em vez do salto localizado, temos aqui um trecho integral da canção que se projeta para o agudo exigindo do intérprete um esforço de emissão compatível" (Tatit, 2016, pp. 119-120); o mesmo, me parece, pode ser dito da transposição descendente. Tais recursos, em qualquer das duas direções, servem como ferramentas de contraste entre seções de uma canção, faixas frequenciais com poder semiótico próprio e sempre compatibilizadas de forma plausível com o elemento literário:

Figura 36: Trecho de *Dassanta* com transposição de registro descendente

109 $\text{♩} = 120$
 pi - as - so - ca - as - sú
 p i i p i ma (simile)

114
 passo ja - pi - as - so - ca - as - sú passo ja - pi - as - so - ca - as - sú

Fonte: Elomar: Cancioneiro (Mello, 2008, caderno 8, p. 14)

Figura 37: Trecho de *Dassanta* com transposição de registro ascendente

118
 passo ja - pi - as - so - ca - as - sú passo ja - pi - as - so - ca - as - sú Dis - pois da

123
 mor - te vi rô pas - so ja - pi - as - so - ca - as - sú Dis - pois da mor - te vi rô
 p i i p i ma (simile)

Fonte: Elomar: Cancioneiro (Mello, 2008, caderno 8, p. 15)

Esses elos de melodia e letra da canção em exame possuem grande ligação com a dimensão do trágico que pauta o *Auto da Catingueira* e a vida da personagem *Dassanta*. Esta,

ao morrer, simultaneamente cumpre o seu destino trágico inexorável ("*Aquele cego cantadô/ Um dia ele me disse/ Jogano um mote de amô/ Qui eu havêra de vivê/ Por esse mundo e morrê ainda em flô*") e se liberta de seu fardo ("*E adonde ela tivesse a véa da foice estava*"), tornando-se uma entidade divina simbolizada no pássaro de asas amarelas, a jaçanã pomba-fulô, a voar eternamente sobre o sertão profundo. É interessante notar que essa canção inteira é enunciada pela voz dialógica do Narrador do *Auto*, que vai se inflamando, me parece, justamente devido à carga trágica e mítica. Nem toda dialogia épica precisa ser o tempo todo serena; o conteúdo do que é contado pode mobilizar tanto, que mesmo seu narrador pode se exaltar. Essa saturação tensiva do desfecho da canção (que na verdade é um oráculo do fim do *Auto*, muito antes do seu momento de fato na dramaturgia) constitui um recurso poético que parece fundir os três gêneros literários, borrando suas delimitações, pelo tal caráter trágico do relato. Este, inicialmente épico, vai se metamorfoseando em dramático, como que revelando o envolvimento do Narrador com a história que tantas vezes ouviu e, provavelmente, tantas vezes já contou. Podemos mesmo crer que, através desses gestos cancionais passional-míticos, o Narrador: (a) se torna um pouco personagem, um pouco coro, deixando de lado aquela neutralidade distanciada típica da dialogia épica e (b) alcança, no seu ponto culminante, totalmente saturado, a sublimação do trágico com um grito lírico — voz mítica — que funda um novo mundo, revelando vida após a morte. O arco tensivo ascendente na melodia exposta pela gradação, encontra perfeita correspondência na evolução tensiva do elemento literário, que vai, justamente, partindo do tal épico mais sereno (voz histórica, volume médio e região média da voz), se tonificando, passando pelo dramático até explodir em volume e altura no tal gesto lírico. Essa operação suspende, nem que por poucos instantes, as próprias definições de mundo e delimitações de distância entre sujeito e objeto que pautam os gêneros literários. Catarse. Podemos, uma vez mais, reconhecer toda a potência da função social da voz na poesia oral da linhagem dos narradores e sua recepção pela comunidade dos ouvintes, unidas em torno de uma antiga prática civilizatória, de tradição romancesca e organizadora do mundo, profundamente presente na cultura nordestina e na obra e no sertão elomarianos como um todo: a arte do cantador.

O manejo da oscilação tensiva pelo Elomar compositor é expresso e tornado ainda mais autoral pela gestualidade vocal do Elomar intérprete, que inspira e potencializa o de outros intérpretes. Que poder é esse? "Por que a emoção?". Estamos, paulatinamente, elencando evidências a respeito dos sentidos produzidos pela poética elomariana da canção e da vocalidade, com vistas a justificar minha hipótese de que esta tem um poder, inclusive, de gerar

catarse: quando a subjetividade aflora em emoção, expressão totalmente singular — lírica! — de sujeitos — emissores e receptores — que tiveram suas entranhas convocadas pelo poder de interpelação da voz artística, da poesia oral.

3.3.3. Repetição de notas e faixa frequencial

Uma última recorrência estilística nos elos de melodia e letra de Elomar, ligada ao plano das alturas, merece nossa atenção: a repetição de notas, quando a melodia não ascende nem descende. Início minha abordagem já afirmando a possível condição de marca de vocalidade para tal recurso, tanto no que este revela de base entoativa local, no interior de uma frase, quanto de poder semiótico relativo à frequência escolhida para ser reiterada numa determinada seção, em relação a outras frequências de outras seções, no plano mais global da canção. Será importante sempre atentar para a relação de ascendência ou descendência das seções entre si, para melhor entendermos a função das notas que estão sendo repetidas, estabilizando, assim, regiões da tessitura vocal enquanto projeto entoativo. Visão local e visão global coexistindo. Outro fator relevante a se observar é em que porção dos segmentos a repetição de notas acontece, se mais nas notas iniciais da frase melódica, no meio ou no tonema (sua terminação).

Vejamos exemplos concretos: salvo seu prólogo dramático (cantado por Décio Marques) e seu aboio lírico ao final, a canção *Chula no Terreiro*⁷³ (Mello, 1979, 2008) é estruturada enquanto gênero oral dialógico épico-dramático. A posição distanciada no tempo, mas não na subjetividade do narrador (seu envolvimento emocional com os personagens cuja história relata), imprime carga dramática ao espaço de relação da canção como um todo, ao tom da interpelação, fato confirmado pela indicação de caráter "Lamentoso"; os dois trechos a seguir, emendados, cobrem de 1'40" a 2'04":

⁷³ Áudio de *Chula no Terreiro*, do álbum *Na Quadrada das Águas Perdidas* (Mello, 1979): https://www.youtube.com/watch?v=k-TN04-eZaE&list=OLAK5uy_m7iQXz8cLvV-bxmjKF4VU2vIpJzldhSpU&index=6.

Figura 38: Trecho de *Chula no Terreiro* com repetição de notas e faixas frequenciais análogas à fala

41

Na-que-la ho-ra na por-ta do ran-cho E - la ta-mém viu a lu - a pur trais dos gar-ran-cho e no céu

Per - tõe ca - çu - lo con-tra o pei-to seu O co-ra-ção deu um pu-lo os pei-to is- tre-me-ceu

Fonte: Elomar: Cancioneiro (Mello, 2008, caderno 5, p. 6)

Figura 39: Trecho de *Chula no Terreiro* com repetição de notas e faixas frequenciais análogas à fala

Sol-tõe um ge - mi - do fun-do as vis-ta js - cu - re - ceu Va - lei-me Sinhô Deus meu a - pois eu vi

Re-mun-do nas por-ta do céu, ai sõe - dade

Tempo I

p i p i i p i p

Fonte: Elomar: Cancioneiro (Mello, 2008, caderno 5, p. 7)

Tal grau tensivo de lamento se reflete na escolha do compositor por faixas frequenciais numa região média da voz, que gera plausibilidade: um modo de dizer melódico, um gesto interpretativo (Machado, 2012), que resultam em qualidade vocal com brilho, com tónus e com flexibilidade — ressonância rica em harmônicos — que parecem perfeitamente integrados ao conteúdo do que é dito. É a sofisticada sintaxe texto-musical do compositor aliada à sua inigualável interpretação vocal; o lamento da letra unido às frequências melódicas são, uma vez mais, evidências da força entoativa e da figurativização que comandam muitos traços estilísticos do compositor, imortalizados em seu próprio canto. Não há dúvidas de que Elomar compõe cantando e conhece sua voz profundamente.

A primeira nota de um canto que rompe o silêncio já produz efeito semiótico, tensivo: a própria altura em que se iniciam quaisquer segmentos de qualquer canção já comporta em si um grau de tensividade, que oscilará de acordo com a direção melódica dos segmentos vindouros e poderá ser melhor percebida a partir da comparação de seus impactos; e o mesmo acontece com a manutenção das alturas em notas reiteradas. Nas figuras acima, vemos seis segmentos, todos recitativos (notas desligadas, ausência de barras de compasso), nitidamente seccionados pelas vírgulas indicando respiração; há repetição de notas em todos eles e, quando há descendência ou ascendência, estas se dão em sua maioria por grau conjunto ou no máximo com o âmbito de uma terça menor. Essas pequenas movimentações da melodia, ou sua reiteração na mesma nota, seguem vinculadas àquelas faixas frequenciais entoativas e plausíveis, que parecem trazer o discurso rítmico novamente para o primeiro plano: as alturas estão basicamente estabilizadas e amalgamadas pela qualidade vocal do caráter lamentoso; testemunhamos um recitativo pleno, em sua flexibilidade de articulação das durações e acentuações do discurso — o outro aspecto da força entoativa: a sua estruturação rítmica. Pensando na frase enquanto micro-estrutura, a repetição de notas cria um efeito de monotonia, bastante análogo a alguns comportamentos entoativos, recitados, salmodiados que, como já vimos, estão na base da estética dos recitativos, remetendo até ao cantochão gregoriano, medieval (Saraiva, 2018, p. 214).

Nos trechos a seguir, de *Bespa*⁷⁴ (Mello, 1979, 2008), podemos ver o mesmo uso de repetição de notas entremeado por movimentos ascendentes e descendentes dentro das frases (dessa vez com alguns intervalos de âmbito maior) e entre as frases, num plano mais global, com maior elasticidade das faixas frequenciais e expansão pela tessitura (elementos passionais)

⁷⁴ Áudio de *Bespa*, do álbum *Na Quadrada das Águas Perdidas* (Mello, 1979): https://www.youtube.com/watch?v=oIN44hukK7U&list=OLAK5uy_m7iQXz8cLvV-bxmjKF4VU2vIpJzldhSpU&index=16.

em gradações ascendentes e descendentes; a oscilação tensiva é mais acentuada, mas nem por isso abandonamos a poética do recitativo. A esse tipo de síntese, de convivência integrada de elementos dos diferentes modelos — recitativo com ingrediente passional, já vista n'*O Peão na Amarração* e em *Dassanta* — Tatit (2008) dá o nome de *atuação recíproca dos modelos*, condição muito natural. As figuras, emendadas, cobrem de 2'04" a 2'23":

Figura 40: Trecho de *Bespa* com repetição de notas e gradações

The image displays a musical score for a piece titled "Bespa". It consists of two systems of music. The first system starts at measure 49 and includes a tempo marking of $\text{♩} = 80$. The vocal line features a melodic line with lyrics: "Foi lá nas ban - da do Bre - jo Mui - to bem lon - ge da - qui". The piano accompaniment includes a section marked "rall." with a rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues the vocal line with lyrics: "Qui es - sas coi - sa se deu Num tem - po qui num vi - vi". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Fonte: Elomar: Cancioneiro (Mello, 2008, caderno 8, p. 6)

Figura 41: Trecho de *Bespa* com repetição de notas e gradações

Nas ter - ra qui meu a - vô Her - dô de meu bi - sa - vô e pai seu

Din - di - nha con - tô cuan' meu a - vô mor-reu Din - di - nha con - tô cuan' meu a - vô mor-reu

Fonte: Elomar: Cancioneiro (Mello, 2008, caderno 8, p. 6)

A posição deste tópico no texto gerou dúvidas: se ele está mais diretamente ligado ao campo da estruturação rítmica dos recitativos, não deveria aparecer antes das direções descendente e ascendente? Optei pela resposta mais complexa, mais desafiadora, talvez. Avaliei que teríamos mais fundamentos para a análise desse tópico uma vez percorridos os sentidos das direções melódicas. Qual o efeito semiótico da repetição de notas, procedimento tão usual na poética de Elomar? Como ela pode ser abordada de um ponto de vista tensivo? E como ela se compatibiliza com o elemento literário? Será ela uma das expressões máximas da força entoativa na canção? Com *Chula no Terreiro* e com *Bespa*, já pudemos ter acesso a algumas respostas.

3.3.3.1. Tonema suspensivo

Vejamos o uso da repetição de notas em tonemas; Tatit (1999, p. 165) explicita que tal uso tem efeito suspensivo, como um "som que "pende" no alto e se interrompe antes de definir o rumo de sua trajetória"; existe afinidade com a demanda por prossecução da ascendência, mas não total semelhança: aqui, o "caráter suspenso do tom repercute no plano do conteúdo como algo inacabado, cuja complementação virtualizou-se em outro lugar. Daí decorrem as hesitações [...], as insinuações [...], as reticências [...] que, em geral, são cobertas por suspensão

melódica" (idem). No diálogo dramático da canção *A Pergunta*⁷⁵ (Mello, 1979, 2008), encontramos alguns tonemas suspensivos; o primeiro segmento da figura a seguir faz parte do relato de *Quilimero* sobre o que foi feito do povo da caatinga, assolado pela seca e pela fome; em sua enumeração, fala da teimosia dos mais velhos, de sua resistência em deixar a terra e peregrinar em busca de sobrevivência ("*Os ôtro os mais velho mais cabiçudo*"). Afora sua porção inicial, o segmento inteiro é estruturado em notas repetidas, inclusive seu tonema, cuja compatibilidade com o elemento literário faz parecer que as notas são a própria "cabeça dura" dos mais velhos (traço ainda mais realçado pelo estabilidade diante do movimento do baixo e da prima do violão). Estes, teimando em não mudar, acabaram por morrer; o segmento seguinte termina em tonema descendente, asseverativo ("*Voltaro pru qui era pro pó do chão*"):

Figura 42: Trecho d'*A Pergunta* com repetição de notas no tonema (suspensivo)

25
 ção Os ô-tros mais ve-lho mais ca-bi-çu-do Vol-ta-ro pru qui-e-ra pru pó do

29
 chão A-dis-pois de cu-mê tudo Cu-mêr' pre-ca-ta sur-rão Cu-mêr' cô-ro de ra-budo

Fonte: Elomar: Cancioneiro (Mello, 2008, caderno 4, p. 14)

Outro tipo de uso da repetição de notas na quase inteireza das frases melódicas e nos tonemas está nos três primeiros segmentos desse trecho **A tempo** que, por sua vez, surgem como atenuação do pico de recrudescimento tensivo ascendente compatibilizado com a interpelação dramático-lírica da lua no segmento anterior ("*Mãe lūa magrīa qui está no céu*").

⁷⁵ Áudio d'*A Pergunta*, do álbum *Na Quadrada das Águas Perdidas* (Mello, 1979): https://www.youtube.com/watch?v=4wbCPHI72zQ&list=OLAK5uy_m7iQXz8cLvV-bxmjKF4VU2vIpJzldhSpU&index=3.

O primeiro segmento ("*Será qui cuano eu chegue in minha terra*") é pura indagação, terminando com tonema suspensivo, projetando-se no futuro num, quiçá, não-lugar — terceira margem do rio? —; o segundo segmento ("*Aina vô incontrá o qui é meu*"), com tonema descendente, soa como afirmação dentro da pergunta, revelando a grande expectativa por trás da preocupação do sujeito; o terceiro segmento ("*Será qui Deus do céu aqui na terra*") retoma novamente a indagação hesitante, reticente, da fé de um tropeiro que vem estradando há meses e o fará ainda por muito tempo até chegar de volta em sua terra natal, provavelmente arrasada ("*De nosso povo intonce se esqueceu*"), terminando, depois de altos e baixos da melodia, de forma asseverativa. As duas figuras a seguir são emendadas e vão de 2'15" a 2'40":

Figura 43: Trecho d'*A Pergunta* com repetição de notas e tonema suspensivo

A tempo NE

Mãe lû-a ma-grî-a qui es-tá no céu Se - rá qui cua-no_eu che-gue_in mi-nha ter - ra A-

44
i - na vô_in-con-trá o qui é meu Se - rá qui Deus do céu a-qui na ter-ra De

Fonte: Elomar: Cancioneiro (Mello, 2008, caderno 4, p. 16)

Figura 44: Trecho d'*A Pergunta* com tonema descendente

48

nos - so po - vo in - ton - ce se is - que - ceu Na ca - tin - ga mor - reu tudo Qui nem per - ci - só ca - xão

Fonte: Elomar: Cancioneiro (Mello, 2008, caderno 4, p. 16)

A repetição de notas é um recurso estilístico de Elomar, de base nitidamente entoativa, figurativizante, que nos revela sujeito, interlocutor e espaços de relação: índice de experiência da vocalidade. Todavia, os modos de dizer melódicos engendrados pela adoção de tais procedimentos não são, assim como não o são a descendência e a ascendência melódicas, meras reproduções de comportamentos vocais da fala cotidiana: são invenções inéditas, arte, criação. Isso fortalece aquele argumento de Tatit (2016) de que canção não é nem música, nem literatura, mas uma terceira arte, com critérios semióticos próprios: a estes, viemos nos dedicando ao longo de todo esse terceiro capítulo da dissertação, em que evidenciamos as marcas de vocalidade nos elos de melodia e letra do Cancioneiro do compositor Elomar.

3.4. Oscilação tensiva como quarto atributo da vocalidade

As análises que antecederam, relativas às marcas de vocalidade identificadas nos elos de melodia e letra da criação elomariana, engendraram algumas breves sínteses teóricas, que exponho a seguir. Fruto das interações de conceitos e diálogo entre autores realizados nessa escrita, proponho algumas possibilidades de encaminhamento para o conhecimento produzido na pesquisa, tanto para o meu próprio percurso futuro quanto para pesquisadores e pesquisadoras interessados no tipo de discussão e análise de obra que realizei aqui. Vejamos: quantos sistemas teóricos foram trazidos para a discussão? Três — na verdade, quatro, se pensarmos que Elomar também traz, além da obra, seus próprios relatos etnográficos e elaborações críticas, levadas bastante em conta em alguns tópicos. Fiquemos com os três sistemas mais acadêmicos: 1) a vocalidade e seus atributos; 2) os gêneros literários; e 3) a Semiótica da Canção. Pudemos, em vários trechos da dissertação, conjugar tais sistemas, enxergando um dentro do outro, como quando aproximei a vocalidade e os gêneros literários, mais dialógicos ou monológicos (ver tópico 2.2.). Ora, a teoria de Tatit trouxe-nos um novo

fator analítico, o *continuum* tensivo: a gradação entre polaridades, o processo de transformação ao longo do arco possível entre um pólo e outro do eixo, em recrudescimento (seu ápice seria a saturação), ou em atenuação (o declínio total seria a extinção), de qualquer elemento que escolhamos para observar. Parece-me que esse mesmo tipo de arco tensivo entre extinção e saturação (e vice-versa), pode ser aplicado aos atributos da vocalidade, em associação aos gêneros literários: numa polaridade do arco tensivo, a vocalidade como expressão da singularidade encarnada de um sujeito (primeiro atributo), monológica, entendida como gênero oral e literário lírico; na outra polaridade, a vocalidade como interpelação da alteridade, dialógica, em gênero oral e literário épico ou dramático (segundo atributo). O terceiro atributo, da corporeidade da voz no espaço, é o que permeia, conecta e transforma quaisquer emissão e recepção da voz, dando a ver o processo do *continuum* tensivo. Com isso, proponho a *oscilação tensiva* como um possível quarto atributo da vocalidade. Este mesmo possível novo atributo pode ser aplicado ao arco que elege como polaridades, de um lado, a voz histórica, verbal, dialógica, primazia do significado, "exército" (Dolar, 2006); e, de outro, a voz mítica, extraverbal, de primazia da entonação, dos modos de dizer melódicos (Tatit, 2008, 2012, 2016), cujo pico de saturação é a voz como objeto de gozo estético, fetiche, "ópera" (Dolar, 2006), lírica, e possivelmente desligando-se da inteligibilidade da palavra e da conexão com o lastro entoativo. Entre as polaridades, ponto cego, perturbação, "psicanálise" (idem) e significância (Barthes, 2015).

3.5. Marcas de vocalidade no violão do cancionero e na música instrumental de Elomar

Por fim, uma última, talvez das mais importantes descobertas desta pesquisa: as marcas de vocalidade encontradas na poética de Elomar extrapolam o próprio âmbito da palavra cantada e "contaminam" o violão do Cancioneiro, através dos uníssonos com a linha do canto. Esses momentos musicais de textura monofônica são traço estilístico onipresente na obra, que expande o idioma do violão por empatia, por um "rastros" vocal: as marcas de vocalidade, dialógicas, épicas, figurativizantes, do estilo recitativo — como aquela articulação das durações vinculadas às acentuações do discurso, com plasticidade agógica que gera liberdade de fraseado, podendo até subverter a métrica — encontram reforço na dobra do violão, o que o compositor chama de *ponteio* (Saraiva, 2018, p. 207). Tal procedimento surge inspirado por sua escuta, quando menino, dos violeiros e cantadores (idem). O violão elomariano assimila para o seu fraseado a força entoativa de uma palavra cantada altamente recitativa, à qual se juntou, mimetizando-a. Outros autores, como Bertelli (2023, p. 83), Ribeiro (2014) e Mello (2015, s/p) reconhecem os uníssonos de voz e violão como um dos notórios traços estilísticos

de Elomar: legado oral em que a linha do canto — em mais uma prova da centralidade da palavra em sua obra — determina um comportamento instrumental.

Nem sempre a textura é puramente monofônica: muitas vezes há alternância veloz com homofonia e polifonia, em que segue existindo algum tipo de reforço da linha do canto pelo violão. A linha melódica pode ser dobrada em alguma voz interna de uma polifonia ou de um acorde, com a articulação do ritmo harmônico coordenada silabicamente (um acorde por sílaba); ou as cabeças dos compassos podem ser marcadas por acordes e o restante do espaço é percorrido pela linha vocal reforçada pelo ponteio do violão. Estas soluções texturais de acompanhamento também conferem caráter recitativo-prosódico ao violão, de outra natureza que o uníssono puro, decerto, mas igualmente referendadas pela centralidade dos ritmos da entoação. Podemos perceber a presença de dobra nos compassos 29, 30 e 31 d'*O Pidido*⁷⁶ (Mello, 1973, 2008) (1'00" a 1'08"):

Figura 45: Trecho d'*O Pidido* com uníssono de voz e violão

27
dó! Um di - a e - le me dis - se Jo - ga - no um mo - te de a - mô Qui eu ha - vé - ra de vi -

30
vê Pur es - se mun - do E mor - rê a - i na em fiô

Fonte: Elomar: Cancioneiro (Mello, 2008, caderno 1, p. 10)

No seguinte trecho d'*A Pergunta* (Mello, 1973, 2008) também vemos presença de uníssono (1'16" a 1'20"):

⁷⁶ Áudio d'*O Pidido*, do álbum *Das Barrancas do Rio Gavião* (Mello, 1979): https://www.youtube.com/watch?v=l4Z_HsbzgJI.

Figura 46: Trecho d'*A Pergunta* com uníssono de voz e violão

Cu-mêr' cu-ru-ru ro-dão E as ca-cim-ba do Ri Ga-vi - ão Já deu mais de duas co-va d'um cris-tão In - té a -

Fonte: Elomar: Cancioneiro (Mello, 2008, caderno 4, p. 14)

Como dito, esse é um traço estilístico muito marcante da poética elomariana; os exemplos são muitos; n'*O Peão na Amarração*⁷⁷ (idem, 1983, 2008) (1'23" a 1'32"):

Figura 47: Trecho d'*O Peão na Amarração* com uníssono de voz e violão

ão Num dan - çá mais a - mar - ra - do Pru pes - co - ço cum cor - dão De num sê mais im - pre -
ga - do E to - mém num sê pa - trão U'a von - ta - de é a qui me

Fonte: Elomar: Cancioneiro (Mello, 2008, caderno 12, p. 7)

Na *Cantiga do Estradar*⁷⁸ (ibidem), de 0'39" a 0'51" e de 1'39" a 1'46":

⁷⁷ Áudio d'*O Peão na Amarração*, do álbum *Cartas Catingueiras* (Mello, 1983): https://www.youtube.com/watch?v=QCLnhlul92I&list=OLAK5uy_kA3IRwBD_ixc5aALwSYp3ogfDrdcaBj7o&index=7.

⁷⁸ Áudio da *Cantiga do Estradar*, do álbum *Cartas Catingueiras* (idem): https://www.youtube.com/watch?v=3zFaH9USoJk&list=OLAK5uy_kA3IRwBD_ixc5aALwSYp3ogfDrdcaBj7o&index=1.

Figura 48: Trecho da *Cantiga do Estradar* com uníssono de voz e violão

23

Tá fe - cha - no se - te
Tô de vol - ta já faiz

30

tem - po Qui m'ia vi - da é ca - mí - á Pu - las is - tra - da do mun - do Di - a e noi - te sem pa - rá Já vi - si -
tem - po Qui dê - xei o meu lu - gá Is - so se deu cua - no mo - ço Qui eu sa - í a per - cu - rá Nas in - lu -

Fonte: Elomar: Cancioneiro (Mello, 2008, caderno 10, p. 1)

Figura 49: Trecho da *Cantiga do Estradar* com dobra do violão

62 A tempo

3

Vô me a - lem - bra - no na vi - a - ge Das pi - nu - ra qui pas - sei Da - que -
E - lê in - si - nô qui nós vi - ves - se A vi - da a - qui só pru pas - sá Qui nós in -

regular

Fonte: Elomar: Cancioneiro (Mello, 2008, caderno 10, p. 2)

N'O *Violeiro*⁷⁹ (Mello, 1973, 2008), podemos ver aquele outro tipo de reforço, do ritmo harmônico silábico, por exemplo, nos dois primeiros versos da canção, de 0'22" a 0'27":

⁷⁹ Áudio d'O *Violeiro*, do álbum *Das Barrancas do Rio Gavião* (Mello, 1973): <https://www.youtube.com/watch?v=I4dugnQtnz0>.

Figura 50: Trecho d'*O Violeiro* com ritmo harmônico silábico reforçando a linha do canto

20 $\text{♩} = 80$
 Vó can - tá no can - to - ri pri - mê - ro As coi - sa lá da mi - a mu - der -
 22
 na - ge Qui mi fi - ze - ro er - ran - te e vi - o - lê - ro Eu fa - lo se - ro e num é va - di -

Fonte: Elomar: Cancioneiro (Mello, 2008, caderno 1, p. 1)

Em muitas das figuras com trechos musicais citados na dissertação, em que foram evidenciados outros procedimentos estilísticos, pode-se constatar também a presença dos ponteiros. Minha escolha foi sempre por apontar um procedimento por vez mas, como já dito, muitos recursos cancionais aparecem concentrados, por exemplo: recitativo, com plasticidade agógica, aliado à quebra da normalidade prosódica, reforçado pela dobra do violão.

Meu escopo de análise restringiu-se às canções, entretanto, não poderia deixar de ecoar aqui as conclusões de outros autores da fortuna crítica elomariana, relativas ao legado dos uníssonos para além de partes cantadas, influenciando até a obra não-cancional do compositor: essa verdadeira marca de vocalidade ganha vida própria, imprimindo-se nos gestos instrumentais de introduções, intermezzos, transições entre seções, cadências e codas das canções, mas também na orquestração das óperas e na produção instrumental (violão solo e outras formações) e sinfônica do compositor (Bertelli et. al, *In*: Mello, 2008, p. 7; Mello, 2015, s/p), figurando, portanto, independente da voz — mas, inevitavelmente, evocando-a. E, assim como o violão alude à voz, outros instrumentos aludem ao violão — que é referência para a orquestração elomariana, no que o próprio autor, como num prenúncio às avessas — memória do futuro — chama de "saudade da orquestra" (Bertelli, 2023). Se a voz que diz permanece por trás da voz que canta, esse mesmo horizonte do dizer permanece no violão que toca e na orquestra que o cita. A vocalidade transmite suas marcas.

Considerações finais

É chegado o momento em que podemos olhar em retrospecto tudo o que foi argumentado e analisado, com vistas a confirmar a hipótese e a verificar o cumprimento do objetivo geral. A dissertação consistiu, no primeiro capítulo, de fundamentação teórica do conceito de *vocalidade* (Zumthor, 1993, 1997, 2005; Barthes, 2015; Nogueira, 2018; Della Monica & Maletta, 2015) e de suas *marcas* (Nogueira, 2018), tomadas como parâmetro analítico nos dois capítulos seguintes. O campo da vocalidade configurou comovente lente de leitura, ponto de vista e prisma analíticos sobre a obra de Elomar e sobre a minha prática interpretativa, gerando sempre *insights* férteis, ressoando no meu desejo de pesquisa, numa intuição que ia confirmando a consistência do passo dado, base para o avanço. A própria fundamentação do conceito, inspirada no trabalho de Nogueira (2018), já consistiu numa jornada emocionante: desde sua origem na prática civilizatória da *performance* e da *poesia oral* medievais (Zumthor, 1993, 1997, 2005; Barthes, 2015), passando por sua diferenciação do conceito de *oralidade* (Zumthor, 1993, 1997, 2005; Nogueira, 2018), até suas dimensões singular, corporal, espacial e relacional. A noção de *voz mítica* (Della Monica & Maletta, 2015), reforçada pelo atributo da *interpelação da alteridade* (Nogueira, 2018), da *espacialização da voz* endereçada à *terceira margem do rio* e das leis da *proxêmica* (Della Monica & Maletta, 2015), configuraram descoberta e *insight* que reverberaram profundo na minha sensibilidade, na minha prática vocal, na minha cosmovisão. Assim como a recepção da *pluralidade significativa* da voz (Barthes, 2015), em sua condição não-totalizante, *liminar* (Dolar, 2006), *ponto cego* no comando verbal da *voz histórica* (Della Monica & Maletta, 2015), *perturbação* dos esquemas fixos ou unívocos de produção de sentido. Até chegarmos nas *marcas de vocalidade* (Nogueira, 2018) propriamente ditas, evidências do referido campo, tornadas chaves analíticas para toda a sequência da pesquisa.

Foram apresentados argumentos, ao longo do texto, para o reconhecimento dos atributos da vocalidade, através de suas marcas, na estrutura do estilo composicional de Elomar. A análise da literatura de Guimarães Rosa pelo prisma da vocalidade, por Nogueira (2018), e a condição central da palavra na poética elomariana, evidenciada em sua fortuna crítica (Bertelli, 2023; Mello, 2015), foram essenciais para a minha decisão de separar, no segundo capítulo, o elemento literário do elemento melódico. Neste primeiro momento de análise, foi evidenciada a riqueza semiótica do elemento linguístico em sua obra, a saber: o emprego do *dialeto catingueiro* e da *versatilidade linguística* (Simões *et. al*, 2006; Guerreiro, 2007; Mello *In*: Guerreiro, 2007; Bertelli, 2023); a variedade e a mistura de *gêneros orais* (Nogueira, 2018) e *literários* (Rosenfeld, 2004); e a predominância da *dialogia épica* (*idem*).

No terceiro capítulo, pude, sempre pelo prisma das marcas de vocalidade, abordar a complexidade crescente da compatibilidade dos dois elementos, literário e melódico: de muitas diferentes formas, pudemos verificar aquela ascendência da palavra sobre a estruturação da melodia em Elomar (Bertelli, 2023), fato verificado, especialmente, na poética rítmica do *recitativo* (Bennett, 1986; Tatit, 2016; Bertelli, 2023; Bertelli *et. al.*, In: Mello, 2008) em sua plasticidade agógica e métrica, em recursos como a *variação de andamento* e a *transgressão da normalidade prosódica* (Vilela, 2011; Ribeiro, 2014). Vimos, também, que ocorre na obra um *caráter recitativo*, que pode ser observado pelo prisma de um conceito oriundo da Semiótica da Canção, a *figurativização* (Tatit, 2008, 2012, 2016), efeito da *força entoativa* (*idem*) na poética cancional, que contagia a obra como um todo, configurando um *estilo recitativo figurativizado* para a composição de Elomar. Seguimos enxergando o *lastro entoativo* (*ibidem*) na estabilização das alturas do componente melódico, em *descendência asseverativa* (Tatit, 1999, 2008, 2016), *ascendência prossecutiva* (*idem*), com uso de *gradação*, *salto* ou *transposição de registro* (*ibidem*), ou repetição *suspensiva* (Tatit, 1999, 2008, 2016) de notas, em compatibilidade sempre precisa com o elemento literário. No ensejo da análise das direções melódicas, um novo fator pôde auxiliar as estimativas: a *oscilação tensiva* (Tatit, 2008, 2012, 2016). Por fim, ficou evidente que as marcas de vocalidade ligadas ao estilo recitativo figurativizado do compositor acontecem, muitas vezes, de forma concentrada no mesmo trecho musical; e estão presentes também em comportamentos instrumentais em sua poética, como em trechos da linha do violão em uníssono com a voz — os *ponteiros* (Saraiva, 2018) —, ganhando vida própria enquanto linguagem musical entoativa, originária do campo da vocalidade, mesmo em trechos e peças não-cantadas da obra do compositor. Por tudo isso, afirmo estarmos diante de uma *poética da vocalidade* em Elomar.

Quem canta Elomar se torna não apenas cantor-narrador, mas ator e personagem: performar seus enunciados é tornar-se as tais figuras-sujeitos das canções; é descobrir o tempo inteiro a voz que diz dentro da voz que canta, e, fazê-lo, sempre será tornar atual, real, verdadeiro e plausível tudo o que se entoa: o horizonte do dizer permanece dentro da voz mítica. "Por que a emoção"? Porque nós, intérpretes, deixamos a obra trabalhar em nosso sistema, porque nos tornamos a própria obra manifesta, assumimos modos de ver e de dizer — pontos de vista e lugares de fala —, intenções, ímpetus; e seus impactos. Pessoalmente, afirmo que, certamente, minha performance é enriquecida pela consciência dos elementos da poética de Elomar analisados nessa pesquisa acadêmica, que representa um novo marco na minha relação com o seu Cancioneiro; mas não apenas: oxalá a própria obra esteja ganhando uma contribuição relevante à sua fortuna crítica.

Realizei nessa escrita um percurso de análise de canções, da poética cancional de um autor, a partir de um arcabouço teórico interdisciplinar, localizado numa encruzilhada da antropologia e da etnomusicologia da voz com a literatura e a semiótica. Inicialmente, meu projeto almejava a análise de performances, análise de vozes, do comportamento vocal de intérpretes do Cancioneiro de Elomar, e também análise do movimento, do comportamento cênico desses cantores. A pesquisa determinou seus rumos próprios e, tomado o conceito de vocalidade como referencial, o tipo de análise que se revelou mais fundamental foi aquele evidenciado acima: a análise das canções, como premissa para o mergulho na obra e em seus sentidos. Daqui para o futuro, quiçá o percurso dessa escrita possa servir de modelo para análise de outras obras e também para a sua complementação, em análise da gestualidade vocal-corporal de intérpretes, tanto do universo elomariano quanto de outros.

A *poética da vocalidade* em Elomar é o poder de acionamento do espaço de relação, de convocação da escuta, de engajamento: a voz cantada do emissor, em sua função interpelativa, sempre afeita à força entoativa de um sujeito que se endereça a outro, oscila, como oscilam as paixões humanas, e torna-se expressiva, transmitindo marcas e formando sentidos na recepção do espectador. As marcas de vocalidade são selos, signos carregados de funções, facilitadoras da dimensão performativa: índices de ação, mudança, relação, espacialidade, e todos aqueles atributos da vocalidade já vistos e revistos. Essa experiência encarnada de riqueza semiótica é o seu poder. "Por que a emoção"? Podemos enxergar poder também nas causas da sua obra; podemos enxergar a própria obra como efeito de um poder: o estopim em tenra idade; o encantamento da criança; a audácia do autor em recusar ser concertista virtuose para ser inventor e intérprete da sua própria linguagem musical; a ação deliberada de regressar à sua terra natal, de se exilar no seu sertão profundo — real e inventado — para escrever a sua "ópera"; a sua originalidade; a sua linhagem; sua espiritualidade e conexão divina através da música; sua voz; sua cultura literária; e seu gesto político de falar da sua gente, para sua gente, como fala sua gente, em diálogo criativo profundo com a literatura oral e a poesia popular do sertão nordestino.

Vindo de longe, o chamado da vocalidade cumpre sua natureza: a poesia oral dos tropeiros, parentes e velhos cantadores que Elomar menino ouviu no sertão, por cujas vozes míticas se encantou, portadoras da tradição narrativa romancesca nordestina — com suas ancestralidades imemoriais — reciclou-se, recriou-se no seu próprio canto poético, matriz de toda a sua grande arte de compositor e cancionista; no seu violão; na sua orquestra; em outras vozes. Esse ciclo que engendra a emissão de Elomar (a sua própria e a de seus intérpretes) segue vivo em cada experiência de recepção da sua obra, em que um ouvinte-espectador sintá-

se convocado por sua interpelação, transformado pelas marcas de sua *poética da vocalidade*. Desde o ano de 2008, a música de Elomar está escrita e publicada — tornou-se índice de oralidade —, pela nítida necessidade de registro e memória para além dos fonogramas, e para que seja facilitada e multiplicada a sua difusão viva em performance. Continua sendo no campo da vocalidade que esta obra imprime suas principais marcas, no corpo a corpo — voz a voz — do espaço de relação de intérpretes e suas plateias, em que história e mito se encontram.

Ouvi de um velho cantador.

REFERÊNCIAS

- ARRUDA, Lucas Oliveira de Moura. **O Cancioneiro de Elomar: uma identidade sonora do sertão e suas performances**. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) - Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Tradução: Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2015.
- BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- BASTOS, Eduardo Cavalcanti. **Lírica Sertaneza: trovadores**. Curitiba: CRV, 2019.
- BENJAMIN, Walter. **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. *In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 197-221.
- BENNETT, Roy. **Uma breve história da música**. Tradução: Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- BERTELLI, Letícia de Queiroz. **Da inventiva ao papel: Oralidade e escrita na obra de Elomar Figueira Mello**. Orientador: Ivan Vilela Pinto. 168 f. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2023.
- BONFIM, Gilson. **Dialeto catingueiro**. Depoimento em vídeo *In: Ocupação Elomar*, Itaú Cultural: São Paulo, 2015.
<https://www.youtube.com/watch?v=hGZYKM7dJWM&list=PLRRR0fjR167h6qCaHuaf8wprgkRsvcnPf&index=74>.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e Cantadores**. São Paulo: Global, 2005.
- COSTA, Gal. **Força Estranha**. Canção do álbum musical Gal Tropical, 1979. Autor: Caetano Veloso. Produtor: Guilherme Araújo. Universal Music.
https://www.youtube.com/watch?v=jBnedtBKUso&list=PLrt7VbxNS8rd4xdIDsuZSfNg3wE_BEaGs&index=7.
- DELLA MONICA, Francesca; MALETTA, Ernani. **Os espaços que promovem uma dramaturgia da ação vocal**. VIS - Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB, V.14 no1/janeiro-junho de 2015, Brasília.
- DOLAR, Mladen. **A Voice and Nothing More**. Cambridge: MIT Press, 2006.
- FERNANDES, Ciane. **O Corpo em Movimento: o sistema Laban-Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. São Paulo: Annablume, 2002.
- FERREIRA, Jerusa Pires. **Marcas medievais: Textos e promessas**. *Léngua & meia: Revista de literatura e diversidade cultural*. Feira de Santana: UEFS, n°1, 2002, p. 64-69.

GRABOIS, André Fornaciari. **Educação Somática e Fisiologia da Voz Integradas: um caminho pedagógico para os fundamentos da Técnica Vocal.** Monografia (Licenciatura em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2016.

GUERREIRO, Simone. **Tramas do Sagrado: A Poética do Sertão de Elomar.** Salvador: Vento Leste, 2007.

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

LIMA, Ricardo Alexandre de Freitas. **Actâncias vocais: por uma cartografia gestual do canto popular brasileiro contemporâneo** - Campinas, SP: [s.n.], 2020. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

LIMA, Ricardo Alexandre de Freitas; MACHADO, Regina. **Actâncias vocais: uma cartografia gestual do canto popular brasileiro contemporâneo.** *Opus*, v. 25, n. 3, p. 66-93, set./dez. 2019. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2019c2504>

LIMA, Ricardo; Machado, Regina. 2023. **Por uma trama metodológica para análises de condutas vocais no canto popular.** *Per Musi* no. 43, *General Topics*: 1-26. e234310. DOI 10.35699/2317-6377.2023.45894

MACHADO, Regina. **Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro.** 2012. Tese (Doutorado em Linguística) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MALETTA, Ernani. **A dimensão espacial e dionisíaca da voz com base nas propostas de Francesca Della Monica: resgatando liberdade expressiva e identidade vocal.** *Urdimento*, v.1, n.22, pp. 39 - 52, julho 2014.

MELLO, Elomar Figueira. **Elomar: Cancioneiro.** 2008. 1ª edição. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2008.

MELLO, Elomar Figueira. **Cartas Catingueiras.** Álbum musical. Gravado em setembro de 1982, no Nosso Estúdio – São Paulo. Gravadora Rio do Gavião, 1983.
https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_kA3IRwBD_ixc5aALwSYp3ogfDrdcaBj7o.

MELLO, Elomar Figueira. **Auto da Catingueira.** Álbum musical. Gravado na Casa dos Carneiros, em 1983. Gravadora Rio do Gavião, 1984.
<https://www.youtube.com/playlist?list=PLws-M9SnTjynLXHOaGyh9tAxt3mV5s5Ss>.

MELLO, Elomar Figueira. **Auto da Catingueira.** DVD Gravado ao vivo no Palácio das Artes, em 2011. Direção: João das Neves. Belo Horizonte: Cineviola Filmes / Duo Informação e Cultura, 2011.

MELLO, Elomar Figueira. **Das Barrancas do Rio Gavião.** Álbum musical. São Paulo: Polygram, 1973.

https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mOmf0HLyctb8OidBzCTlnM5Y9uCy_XH-c.

MELLO, Elomar Figueira. **Na Quadrada das Águas Perdidas**. Álbum musical. Gravadora Rio do Gavião e Discos Marcus Pereira, 1978.

https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_m7iQXz8cLvV-bxmjKF4VU2vIpJzldhSpU.

MELLO, Elomar Figueira; LIMA, Arthur Moreira. **Parcelada Malunga**. Álbum musical. Gravadora Rio do Gavião e Discos Marcus Pereira, 1980.

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLws-M9SnTjykXOPdtF6HHIPFJHyNoOn5L>.

MELLO, João Omar de Carvalho. **Ao Sertano**. Peças para violão solo de Elomar F. Mello. Libreto do encarte. s/p. Independente, 2015.

MELLO, João Omar de Carvalho. **Variações motivicas como princípio formativo**: uma abordagem fraseológica sobre a obra Dança de Ferrão, para violão, flauta e pequena orquestra, do compositor Elomar Figueira Mello. Dissertação de mestrado. Salvador: Escola de Música/UFBA, 2002.

NOGUEIRA, Erich Soares. **Os Sentidos da Voz**: Vocalidade em Guimarães Rosa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

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

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

SARAIVA, Chico. **Violão-Canção**: diálogos entre o violão solo e a canção popular no Brasil. 2018. 1ª edição. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

SIMÕES, Darcília. **Língua e Estilo de Elomar**. Darcília Simões (org.); Luiz Karol & Any Cristina Salomão — Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006. p. 150.

SUASSUNA, Ariano. **A Compadecida e o Romanceiro Nordestino**. In: Literatura Popular em Verso: Estudos. Manuel Diégues Junior (et. al). Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o Trágico**. Tradução: Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

TATIT, Luiz. **O Cancionista**. 2ª Ed. 1ª reimpr. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

TATIT, Luiz. LOPES, Ivã Carlos. **Elos de melodia e letra**: análise semiótica de seis canções. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

TATIT, Luiz. **Estimar Canções**: Estimativas Íntimas na Formação do Sentido. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2016.

TATIT, Luiz. **Da tensividade musical à tensividade entoativa**. Revista da ANPOLL. n. 6/7, p. 149-173, jan./dez. 1999. DOI: <https://doi.org/10.18309/anp.v1i6.331>.

TAVARES, Braulio. **Contando histórias em versos: Poesia e Romancero Popular no Brasil**. São Paulo: Editora 34, 2005.

VILELA, Ivan. **Cantando a própria história**. Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Área de Concentração: Psicologia Social) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. Orientadora Ecléa Bosi. São Paulo, 2011. 351 f.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo: entrevistas e ensaios**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz - Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz: a "literatura" medieval**. Tradução: Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: HUCITEC, 1997

ANEXO I

Produto Artístico

Por motivo de saúde, meu parceiro João Brasileiro não pôde estar ao meu lado no recital de conclusão do mestrado. O violonista Pedro Messina, indicado pelo próprio João, cumpriu a execução da sofisticada escrita musical de Elomar para a parte do violão do Cancioneiro. O produto artístico foi apresentado às dez horas da manhã da quarta-feira vinte e quatro de julho de dois mil e vinte e quatro, dando início ao ritual de defesa, na Sala Guerra-Peixe, no Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes da UNIRIO, no bairro da Urca, Rio de Janeiro, com a presença da banca examinadora, da minha orientadora e do público, formado por amigos e familiares.

Programa

André Grabois - voz

Pedro Messina - violão

- 1. A Pergunta**
- 2. Chula no Terreiro**
- 3. O Rapto de Joana do Tarugo**
- 4. Noite de Santo Reis**
- 5. Bespa (do *Auto da Catingueira*)**
- 6. Dassanta (do *Auto da Catingueira*)**

Todas as canções são de Elomar Figueira Mello

Link para o produto artístico no YouTube:

<https://youtu.be/Ttz2cNdlZXY>

QR Code para o produto artístico no YouTube:

