

POLI, Silvia Thais de. *A função sinestésica da música no jingle político*. In: *Ciência e cognição*, vol 13, 2008

RIVIÈRE, Claude. *As liturgias políticas*. Trad. Maria de Lourdes Meneses. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1989

SEKEFF, Maria de Lourdes. *Da música. Seus usos e Recursos*. 2 ed. São Paulo: UNESP, 2007

SLOBODA, John A. *A Mente Musical: A psicologia cognitiva da música*. Trad: Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: EDUEL, 2008.

SQUEFF, Enio. *A música na revolução Francesa*. Porto Alegre: L&PM, 1989

WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Trad. Leopoldo Waizbort. São Paulo: EDUSP, 1995

AFFECTOS SERTÂNICOS: A Ópera da Caatinga

Janos Schettini

Bênção

*Assim como o cantador chegando
Peço licença nesse instante
Ao sinhô e à senhora,
Pra contar essa história
Que a obra de Elomar
A caatinga vem mostrar
Que me traz um grande alívio
Evoé, meu São Dionísio!*

Um gênero artístico, até a sua consolidação, tem de experimentar vários elementos para no momento oportuno eclodir. Logo, com o gênero operístico não foi diferente - desde os trovadores que atravessavam a Europa acompanhados de suas cantigas, que em sua maioria, tratavam das aventuras, anseios, perigos, emoções realmente vividas ou não. As narrações epopeicas trovadorescas traziam imbricados os contos, o drama popular e, desde os errantes menestréis, os primeiros traços do pomposo gênero operístico começavam a surgir. Outros contornos surgiram nas cerimônias religiosas, nas escadarias das catedrais - a pergunta do narrador e a resposta do coro de fiéis é um espetáculo bem simples de teatro religioso, o *oratório*, outro gênero que com suas práticas exerceu um grande peso na arte musical até o século XVIII.

Segundo Berthold, um dos eventos que marcaram o surgimento da ópera foi uma confusão envolvendo Vincenzo Galilei, pai de Galileu Galilei, também matemático que publicou a obra altamente erudita sobre teoria da música, *Dialogo della Musica Antica e della Moderna*. Sendo assim:

Vicenzo pertencia ao cenáculo florentino de conde Giovanni de' Bardi, um círculo acadêmico. (...) Bardi, com seu *Amico Fido* (O Amigo Fiel) encenado em 1585 por Buontalenti, foi aclamado por toda Florença. Este amigo e patrono escolheu Vincenzo como seu interlocutor no animado debate sobre a polifonia contemporânea e composição instrumental. Enquanto Bardi defendeu a posição mais moderna nesse diálogo, pois, afinal, devia a seus amigos, os músicos florentinos, a música festiva e os intermédios de dança de seu *Amico Fido*, Vincenzo atacou com palavras duras a música cortês de seu tempo. Acusava-a de impropriedade e chamava-a de “prostituta depravada e sem pudor”. Exigiu a subordinação da música a poesia e, como exemplo de que pretendia dizer com *stilo rappresentativo* da composição do futuro, musicou algumas passagens da *Divina Comédia* de Dante e as lamentações de Jeremias. Em 1594, três anos depois da morte de Vincenzo Galilei, a primeira obra no novo estilo dramático foi encenada diante de um círculo pequeno e seletivo em Florença. Foi esta a famosa primeira ópera do mundo, *Dafne*, com música de Jacopo Peri para um texto de Ottavio Rinuccini e intermédios cantados de Giulio Caccini. (BERTHOLD, 2004, p. 324.)

Com essa subordinação da música à dramaturgia e consequentemente à cena, costumes foram se desenvolvendo por parte dos compositores e se associando aos fazeres teatrais, por exemplo: os mocinhos geralmente eram interpretados por tenores, os vilões, geralmente por barítonos, e as donzelas e princesas, sopranos; intervalos e efeitos musicais com maiores sensações de resolução eram usados em canções dos mocinhos (alcançavam uma oitava), nas árias dos vilões eram abusadas as dissonâncias e intervalos que sugerem tensão; compositores foram criando um “vocabulário” de efeitos musicais para exprimir sentimentos: surgiu a “teoria dos *afectos*”¹.

1. Teoria dos *afectos* – teoria em música, que consiste em conhecer os fazeres musicais, para exprimir os sentimentos não apenas do artista, mas sim para representar os *afectos* num sentido genérico. Foi surgindo pouco a pouco um vocabulário de recursos e figuras musicais para exprimir sensações (GROUT).

Foi quando se decidiu “reviver” a arte helênica através do *drama per musica*, no fim do século XVI, que surgiu o gênero operístico, o qual foi se moldando ao longo dos anos. No início, apenas textos clássicos, na maioria intelectualizados, eram encenados, sendo basicamente feitos por recitativos simples acompanhados por alguns instrumentos. Aos poucos o número de músicos foi aumentando até se chegar à orquestra, tentou-se explicar os sentimentos através dos sons, surgiram as teorias da retórica musical. Ao longo das produções, costumes musicais foram surgindo e se relacionando com a cena, chegaram as famosas árias com suas complexidades e/ou virtuosidades, o que muito atraiu o público. Com o tempo, as encenações passaram a representar o “homem comum”, o que trouxe um sucesso extraordinário para o gênero, considerado até o século XX como uma das melhores formas de lazer (GROUT, 1994).

Aqui poderiam ser observados os “afetos” e/ou costumes musicais provenientes de qualquer canto do mundo, mas é impossível que essa escolha não venha de experiências do observador. Nesse sentido, trago em questão a obra operística de Elomar Figueira Mello, por me ser familiar, e os principais trabalhos sempre encontram dificuldades em abarcar as especificidades regionais da música do compositor. É importante ressaltar que esse artigo também se divide como uma opereta popular, começando com a bênção ao sagrado e à licença, seguido da apresentação, o primeiro ato, em que é feita a reflexão, e o ato final com arremate, sem contar com o entre(ato) que refere-se a um intervalo descontraido entre as maiores partes.

Apresentação: O Cantador e seu habitat

Elomar Figueira Mello nasceu na cidade de Vitória da Conquista no interior da Bahia (sudoeste) no dia 21 de dezembro de 1937. Passou a infância na fazenda de São Joaquim, vem de família de fazendeiros. Seu pai era sanfoneiro, o que foi determinante para que Elomar tivesse contato com grandes cantadores do sertão.

Com essa influência dos músicos do sertão, Elomar logo desenvolveu uma técnica violonística diferenciada que influenciou outros músicos da região. A música dos menestrel² do sertão é uma das principais

2. Menestrel, como é conhecido o poeta medieval, termo usado também para poetas, cantadores e músicos ambulantes.

influências usadas por Elomar que imbrica artifícios das formas mais populares e modelos eruditos. Elomar não escreve apenas canções de voz e violão, a obra dele ainda abrange peças instrumentais para violão solo, concertos de violão e orquestra, óperas, cantatas e antífonas. Do universo sertanez, onde habita sua obra, resgata raízes mouras. Tem como tema a natureza, os ofícios do homem e a religiosidade. Os cantadores, vaqueiros, tropeiros e retirantes castigados pelo sol do sertão são personagens vistos com frequência, e a “patra” do sertão é sempre evocada em seus versos. Elomar é um dos poucos compositores que continuam a atualizar a ópera brasileira, trazendo toda a linguagem dialetal do povo sertanez e a cultura nela retratada.

Elomar, assim como o armorial Ariano Suassuna, é um dos artistas resistentes da “mudernage” da arte contemporânea. Esses artistas têm dentro de sua obra um fio condutor, uma alma, um farol, um norte, que no caso desses artistas, é esse “imaginário sertanez”, como admitiu o próprio Elomar no último concerto dos cantadores no dia 13 de outubro de 2012. O próprio Elomar integrou ao repertório do último concerto um samba, samba do Jurema (referência a um bairro popular de Vitória da Conquista), composto ainda quando o artista não tinha esse “farol” específico, sendo uma espécie de “peixe fora d’água” em meio à obra do artista.

Segundo Guerreiro (2007), é preciso distinguir na Bahia duas porções poéticas: a africana, essa litorânea, politeísta, das chuvas – porção que é explorada por outras vertentes da música e da cultura brasileira, como as músicas de Dorival Caymmi e do Tropicalismo; e a outra porção é o imaginário sertanez, que é a da fome, da seca, da luta, da crença e do cristianismo – porção da qual a obra elomariana se alimenta, que se identifica em um imaginário de um passado europeu, mouro e nordestino.

A musicalidade e poesia autênticas e singulares de Elomar serviram como norte para vários artistas renomados, entre eles: Saulo Laranjeira, Vital Farias, Geraldo Azevedo, Xangai, Chico César, entre outros. Não é à toa que, durante os concertos, todos estes artistas se dirigem a Elomar o chamando de “mestre”, pois ele foi o precursor dessa trilha que os violeiros vêm percorrendo na música brasileira.

A trajetória de sua obra está muito ligada à origem de Elomar, com a infância na caatinga conquistense, aos mitos da região que sempre ouvira, menciona em suas músicas artistas da região do São Joaquim como Zé Crau e

Alexô, espécie de menestréis que por aquelas bandas passaram. O romanceiro medieval dos reis cavaleiros se encontra com o cordel dos cantadores sertanezes, a música de Elomar tem raízes fortes como a vegetação catingueira que enfrenta a grande escassez das águas. Quando saiu da caatinga em direção à capital para os estudos, Elomar teve contato breve com a Escola de Música da UFBA - teve aulas com a professora Heddy Cajueiro, com quem aprendeu a ler partitura em 1955. Com 18 anos, Elomar era concertista de violão erudito, tocava peças de compositores renomados como: Villa Lobos, Alberto Napomuceno, Enrique Granados, Joaquín Rodrigo, Francisco Tárrega, Moreno-Toroba, Castelnuovo Tedesco, Fernando Sor e Isaac Albéniz. Até os 25 anos de idade, Elomar atuou como concertista com esse perfil. (GUERREIRO, 2007)

Contudo é no imaginário popular do sertão onde sua obra vai habitar, a fonte de toda a inspiração do cantador é todo esse imaginário que lhe rondou durante a vida, ancorado na tradição oral dos cantadores que mantém vivos os mitos da região. Na Abertura de sua primeira ópera (Auto da Cantigueira), intitulada “Bespa”, que começou a ser composta aos 17 anos de idade, essa tradição é expressa de maneira até metalinguística - o personagem que conta o drama de Dassanta é um cantador, menestrel do sertão, que diz:

“Sinhores, dono da casa
O cantadô pede licença
Pra puchá a viola rasa
Aqui na vossa presença
Pras coisa que vô cantando
Assunta imploro atenção
Iantes porém eu peço a
A nosso Sinhô a benção”
(...)
“Pra qui no tempo currido
Cumprido tenha a missão
Foi lá nas banda do Brejo
Muito bem longe daqui
Qui essas coisa se deu
Num tempo qui num vivi
Nas terra do qui meu avô
Herdô do meu bisavô e pai seu
Dindinha contô cuan’ meu avô morreu

E hoje eu canto para os filhos meus
E eles amanhã para os filinhos seus...”
(CUNHA, 2009, p.44)

Nesse trecho da abertura, Elomar mostra a influência épica, no canto introdutório ele define os tempos, os cantos e as histórias que serão apresentados, pede a bênção do divino e transfere sua inspiração para coisas do “além”. Essa tradição da bespa é ibérica como nos “Lusíadas”, em que Camões abre o primeiro canto com a invocação dos deuses. Na continuidade da canção, o cantador exprime a importância da missão que tem a cumprir, espera que a memória não falhe e que cumpra sua missão de passar os fatos ocorridos em tempos que ele nem viveu. A tradição oral passou pelo bisavô, depois pelo avô, que Dindinha contou, para contar para os filhos, e ele amanhã para os filhos seus.

Primeiro Ato: Erudito e Popular, Sertão Armorial

Com a vontade de defender uma música da terra, que brota do mesmo chão onde está enterrado o umbigo³, Elomar bebe da fonte da cultura popular da região, termo movediço esse “popular” que Idellete começa refletindo em sua obra:

“Popular” é um termo literalmente repleto de definições, verdadeiras ou falsas, que gerações de estudiosos tornaram problemáticas. O termo traz em si, como herança, a complexidade da palavra *povo*, que designa, ao mesmo tempo, uma multidão de pessoas, os habitantes de um mesmo país que compõem uma nação e a parte mais pobre dessa nação “em oposição com os nobres, ricos, esclarecidos”. “Popular” acrescenta ainda a ambivalência de um adjetivo substantivado: ao conceito, substitui o critério aproximativo de identificação. Num feixe semântico concorrente e, às vezes, contraditório, “popular” designa o que vem do povo, o que é relativo ao povo, o que é feito para o povo e, finalmente o que é amado pelo povo. (SANTOS, 1999, p.14).

3. Tradição comum na região; não é apenas o nascimento que determina de onde o sertanez vem, o lugar onde o seu umbigo é enterrado é a terra dos que “fincam” ali suas raízes - o que não é tão difícil de encontrar na região, principalmente pela migração para outra terra em busca de uma vida melhor.

Esse “popular” que já perde um pouco a ligação com essa designação com a massa de pessoas, devido ao grande turbilhão de informação e a imposição de outras culturas de maneira “maquiada” por grande parte da mídia jornalística, começa a se transformar em vestígios, e cada vez é menor o número de artistas que continuam a navegar por essas ondas, colocando várias tradições populares em risco de extinção. Inclusive, é por esse motivo que Elomar se considera um artista da resistência, por falar dos problemas, rituais e cultura do povo que lhe cerca.

A ópera *Auto da Catingueira* foi composta de modo bastante intuitivo, pois, na ocasião, ele não havia estudado composição de “música culta”. Composta de um prólogo (“Bespa”) e cinco cantos (“Da catingueira”, “Dos Labutos”, “Das Visage e das Latumia”, “Do pidido” e “Das violas e da morte”), os 790 versos são construídos na linguagem dialetal *sertaneza*, o regionalismo se funde à origem clássica do gênero. A ópera conta a história de Dassanta, uma pastora de cabras, e as paixões que ela inspirou. Os personagens apresentam seus modos de vida, desejos e angústias; acontece inclusive um duelo pelo amor de Dassanta, só que ao invés de armas são violas que os desafiantes têm nas mãos, os tiros nesse caso são o fuzilo de vários estilos da “música regional”, como a parcela, o coco voltado e a tirana, estilos esses que com o passar dos tempos foram se tornando mais raros.

Como dito anteriormente, a influência épica na obra é clara, a divisão é feita por cantos, e assim como nos “Lusíadas”, o narrador é um cantador que vai trazer outro conto. Staiger faz uma reflexão na tentativa de explicar o entendimento do estilo épico, que traz as mesmas características dessa ópera de Elomar, por exemplo:

(...) É evidente que procura ser admirado tão somente como narrador, o homem que vê e mostra as coisas dessa maneira, que aí está com uma vareta na mão — como diz Vischer — e que aponta os quadros que vão aparecendo. Indo assim ao encontro de suas figuras, tudo que se passa torna-se objeto. O objeto pode ser mutável. Ele próprio, porém, conserva sempre o mesmo humor, a impassibilidade que se distingue também na simetria do verso.” (STAIGER, 1977, p.39).

A aproximação da música regional com modelos eruditos não é uma característica exclusiva de Elomar. Na catedral de São Pedro dos Clérigos, com a construção no estilo barroco, porta em jacarandá, ladeada por esculturas em pedra calcária e cercada de casinhas em estilo colonial, pintadas em cores fortes, nesse cenário aconteceu:

(...) no dia 18 de outubro de 1970, um concerto e uma exposição de artes. O evento foi chamado de “Três Séculos de Música Nordestina: do Barroco ao Armorial”. Era ali anunciada a estréia de um movimento artístico e cultural no país: o Movimento Armorial. A idéia central era, e é até hoje, criar uma arte erudita baseada nas raízes populares de nossa cultura. A palavra “armorial” é, originalmente, um substantivo – o nome que se dá ao livro onde são registrados símbolos, ensina-nos o dicionário. Mas Ariano Suassuna, idealizador do Movimento Armorial, explicaria no programa distribuído no concerto de 1970: “Passei a empregá-lo também como adjetivo. Primeiro, porque é um belo nome. Depois, porque está ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos, pintados sobre metal, ou por outro lado, esculpidos em pedra com animais fabulosos, cercados por folhagens, sóis, luas e estrelas.” (...) “o nome “armorial” servia, ainda, para qualificar os “cantadores” do Romanceiro, os toques de viola e rabeça dos Cantadores – toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta, lembrando o clavicórdio e a viola-de-arco da nossa Música Barroca do século XVIII.” (VICTOR 2007, p. 75 - 76)

A época do surgimento do movimento também é marcada pelo processo de “industrialização”, na expansão dos veículos de comunicação, pela represão política imposta pelo regime militar, além do surgimento do Tropicalismo, outro movimento cultural com ideias diferentes dos “armoriais”.

Integrante do movimento, a “Música Armorial” deveria ser erudita e nordestina e partir das raízes das músicas primitivas conservadas no sertão, com suas influências em melodias primitivas indígenas e do canto gregoriano, exportado pelos missionários na colonização. Câmara Cascudo exemplifica as semelhanças dos cantos *sertânicos* com as toadas mouras:

Quem ouviu melopéias mouras nos mercados da África Setentrional, recorda a impressão do indefinível, do indeciso, do inacabável naquelas

lamúrias que terminavam quando julgávamos continuar e continuávamos nos momentos de indiscutível finalização. (...) Essas “constantes” eram indispensáveis no velho canto sertanejo de outrora: a entonação intencionalmente lastimosa, a modulação lenta, “molenga” e doce (...) o timbre nasal, infalível, natural, perfeitamente compreensível. Todo cantador era fanhoso. (CASCUDO, 1978, p. 77)

Essas características podem ser observadas na obra de Elomar, presentes tanto em sua produção musical quanto nas narrativas que evocam os seus personagens. Apesar da obra elomariana se tocar em vários pontos com as características “armoriais” descritas por Suassuna, Elomar não se considera integrante do movimento - importante lembrar que suas primeiras composições são datadas de 1955.

O próprio Elomar costuma dizer que seu sertão vive nas “dobras dos tempos”, ele acredita em mundos paralelos, com temporalidades “diferentes”. Recupera mitos, linguagens e cenários medievais. Nas histórias, liga as memórias de outras eras, mas mesmo com as “origens” medievais, de suas canções trovadorescas, não se distancia das origens populares do sertão.

A relação do imaginário sertanejo com os rastros da península ibérica se traduz também em obras de outros tantos artistas nordestinos. Na revista *O Percevejo*, nº8, ano 8, do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO), Suassuna fala da riqueza da galeria de tipos do teatro brasileiro e da relação desses tipos com as heranças europeias:

(...) Passam Reis, Rainhas e Príncipes, ora personagem do teatro, como os reis das cheganças, ora históricos: (...) como Dom João VI, Dom Pedro I, Dom Pedro II e a Princesa Isabel (...) Passam heróis brasileiros (...) o mundo é dividido em dois partidos: o azul e o vermelho, o bem e o mal. Anjos, com asas de papel dourado, cantam e dançam ao som da música de Carreiros, Violeiros, Flautistas, Homens do Bombo e Toca Rabequistas. Passam os Reis Índios, coroados de penas, dos Cabocolinhos, e os Cavaleiros das Cavalhadas; e Doido, e Juizes e Acrobatas, e Tangerinos, e Ciganos e Palhaços. E há Cantadores, que são os rapsodos nordestinos, e cantadeiras de Excelências, mulheres terríveis que como as Carpideiras, as Fúrias e as Harpias do teatro grego, salmodiam, impassíveis, os cantos dos mortos. E há raptos, violações, assassinatos san-

grentos, histórias terríficas, como, por exemplo, a do Rei Hermínio, que, cego, (...) come, juntamente com o filho, a carne de sua esposa (...) (SUASSUNA, 2000, p. 106 - 107.)

Essas características citadas por Suassuna são vistas na obra de Elomar com frequência. No programa de TV “Arrumação”, o compositor afirma que a ópera é o grande gênero artístico, pois abrange vários campos da arte, como a música, teatro, dança, artes visuais, entre outras. Isso que o motivou a compor as óperas - além do compromisso de como artista levar essa “preciosidade” para o sertão, que tem projetos de serem montadas inclusive no teatro de ópera que está sendo construído na zona rural de Vitória da Conquista.

Entre(ato): Estilos e Influências

No processo da pesquisa do mestrado, queria estudar a ópera o Auto da Catingueira e pedi durante muito tempo que um amigo entendedor de dramaturgia me desse um retorno a respeito da obra, deixei com ele a cópia do libreto (texto da ópera) e um CD contendo as gravações em áudio. Esperei por algum tempo o retorno e tive uma surpresa quando esse chegou. E dizia algo do gênero: “Foi um impacto, procurei ópera e não achei! É tão cordel. É muita falação, parece-me que o autor fez uma provocação ao chamar sua composição de ópera, deve ser algo MUITO ideológico”.

Claro que, diante dessa obra específica de Elomar, quem pensar em encontrar uma orquestração complexa, cantores que abusem do *belcanto* italiano, quartetos, ou quintetos certamente se frustrará. Entretanto, é um grande engano pensar que ópera se resume a isso, e o compositor faz inclusive o processo parecido com os compositores do velho continente, como afirmou:

(...) principalmente a partir do Romantismo, a dança e a cantiga populares tiveram um papel fundamental nesse gênero dramático. Na Itália, as canções e baladas; na Espanha, as zarzuelas; na Rússia, as bilinas; etc. É fato conhecido que Carlos Gomes inseriu a melodia de “*Fui no Itororó*” na profonia de *O Guarani*. Sabe-se, também, que Puccini abusou das canções populares: incluiu muitos motivos das canções americanas na

ópera feita por encomenda para a inauguração do *Metropolitan Opera House*, em Nova York; há canções populares chinesas em *Turandot*, etc. Quase metade de Magdalena, opereta de Villa-Lobos, é constituída de músicas brasileiras de brincadeira de roda. E os exemplos se multiplicam.” (SIMÕES, 2006, p.45)

Elomar é mais um exemplo que se multiplica nesse sentido. Ainda falando da relação da ópera com cultura popular mesmo na Europa, a autora continua:

Percorrendo as formas musicais populares conhecidas, chegamos à comédia madrigalesca. (...) Assim, as monodias puderam ser superpostas em duas, três e quatro melodias, formando, no caso da península itálica, nos séculos XIV e XV, *pari passu* com a música sacra, um tipo de música muito popular chamada *frótola*, que apresentava a mesma polifonia da música sacra. Da junção desse tipo de música popular à igualmente popular *Commedia dell'arte*, nasceu o que se conhece por comédia de madrigais: à frente, no palco, os atores encenavam intrigas e apresentavam descrições sociais em pantomima; mais atrás, no bastidor, os demais artistas cantavam o texto. (SIMÕES, 2006, p.45)

Mais confirmações que os compositores procuram na maioria das vezes os temas, problemas, gêneros musicais, contexto em geral onde estão inseridos.

Ato Finale: Ópera da Caatinga

Desde o início da ópera em língua portuguesa, do nascido brasileiro, cognominado judeu, Antônio José da Silva (1704–1739), a proposta era atingir um público mais abrangente que não só a nobreza. Depois de um vazio no barroco brasileiro, no fim do romantismo voltam óperas em nossa língua e artistas como Alberto Nepomuceno, Heitor Villa-Lobos, Camargo Guarnieri e Assis Republicano voltaram a cravar seus nomes como importantes compositores para ópera brasileira (SIMOES, 2006).

Elomar traz o gênero de origem europeia/erudita para dentro da caatinga de linguagem popular que atende e atinge sua população. O

compositor questiona a maneira de levar, apresentar esse gênero para essa população: uma ópera wagniana em um teatro na zona rural de Vitória da Conquista poderia não despertar tanto o interesse dos moradores da região, por aquela língua lhes ser desconhecida. Porém, ao seu “ver”, se o espetáculo utilizasse a linguagem cultural local como um todo (língua, música, signos, problemas, espaço), o teatro alcançaria essa população de forma muito proveitosa.

O compositor utiliza formas musicais locais para construir seu drama. Por exemplo, no último canto do *Auto da Catingueira*, os personagens Cantador do Nordeste e o Tropeiro fazem um desafio de viola que se constitui em emendar os versos do oponente, e para construir todo esse desafio usam a parcela, o coco voltado, tirana, entre outros. O ritmo característico do baião, os intervalos, harmonia, costumes musicais da região sempre vêm muito forte dentro das canções. Como exemplo, obra prima do compositor, *O Pidido* é um dos cantos do *Auto da Catingueira* - Dassanta canta essa canção pedindo a seu companheiro que vá à feira, lugar que, no imaginário sertanejo de Elomar, é onde de tudo se encontra: mercadorias, mistérios e desejos. Dassanta diz que, em uma de suas idas à cidade, um cego cantador prenuncia o fim de seus dias, fala também da transformação dos pagãos em lobisomens, pede alguns metros de chita, caso sobre dinheiro, para que possa fazer um vestido e ficar mais bonita que as outras mulheres da região. Já *Clariô*, fragmento do 5º canto da ópera *o Auto da Catingueira*. A música já começa bem ritmada, mostrando já de início a influência dos rasgueados comum das músicas dos violêros do sertão. Apesar de a música ter sido composta para ópera, ela foi lançada independente no disco *Das Barrancas do Rio Gavião* lançado em 1973, já que o disco da ópera só foi lançado em 1983. Na ópera, ela é escrita para cantor solista e coro.

A maior parte do drama é cantada pelo narrador e, além dele, outros três personagens soltam a voz. A peça conta com instrumentação reduzida: violoncelo, violão e flauta transversal - o compositor não utiliza o *belcanto* italiano e a voz fanhosa nordestina preenche o espaço. Só se tem registro de uma montagem dessa ópera, a qual estreou em abril de 2011 no Grande Teatro Palácio das Artes em Belo Horizonte. O espetáculo teve a direção geral do próprio Elomar, direção de cena de João das Neves e direção musical do maestro João Omar. O elenco musi-

cal contou com nomes que participaram das gravações originais: Xangai (Cantador do Nordeste), Dércio Marques (Chico das Chagas), Marcelo Bernardes (flauta) e duas cantoras dividiram o papel de Dassanta: Luciana Monteiro e a argentina Cecilia Stanzone. O espetáculo foi montado pelo grupo de teatro Giramundo⁴ e foi todo representado por bonecos produzidos pela própria companhia. Na ocasião, foi gravado um DVD, o qual ainda não foi lançado.

Existe uma série de gêneros que imbricam música e teatro e como se pode observar nessa lista⁵, nenhuma vai suprir as especificidades do drama em questão, sendo que as diferenças entre alguns chegam a ser mínimas. Entretanto, a intenção aqui não é a catalogação dessa obra, mas sim advogar a importância e legitimação da ópera da caatinga composta por Elomar que, além de ancorar em outros costumes do gênero, traz inovações e perpetua essas formas musicais na história da ópera brasileira.

4. Mais informações a respeito da montagem <http://www.giramundo.org/not_110411_auto%20da%20atingueira.htm> acessada em outubro 2012.

5. < http://pt.wikipedia.org/wiki/Anexo:Lista_de_g%C3%AAneros_oper%C3%ADsticos> acessada em outubro 2012.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais./ Mikhail Bahktin; tradução Yara Frateschi Vieira. – São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- BERTHOLD, Margot. História Mundial do Teatro/ Margot Berthold; tradução Maria Paula Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. – 2 ed. – São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CASCUDO, Luis da Câmara. Mouros e Judeus na Tradição Popular do Brasil. Recife: Governo do Estado de Pernambuco, 1978.
- _____, Dicionário do folclore brasileiro./ Luis da Câmara Cascudo. – 11ed. – edição ilustrada – São Paulo: Global, 2001.
- CUNHA, João Paulo. Elomar: Cancioneiro; Notas & Letras/ João Paulo Cunha – Belo Horizonte: Duo editorial, 2008.
- GUERREIRO, Simone. Tramas do Sagrado: a poética do sertão de Elomar/ Simone Guerreiro – Salvador: Vento Leste, 2007.
- GROUT & PALISCA, Donald, Claude. História da Música Ocidental/ Tradução: Ana Luísa Faria - Lisboa: Gradiva, 1994.
- SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o movimento Armorial. / Idelette Muzart Fonseca dos Santos – 2ª ed. Ver. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.
- SIMÕES, Darcilia(org.). Língua e Estilo de Elomar./ Luiz Karol & Any Cristina Salomão – Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.
- STAIGER, Emil. Conceitos fundamentais da poética. / Emil Staiger; tradução Celeste Aída Galeão – Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1977.
- SUASSUNA, Ariano. Genealogia Nobiliárquica do Teatro Brasileiro. Revista O Percevejo N° 8, Ano 8, 2000, P 100 a 107. Rio de Janeiro: 2000.
- VASSALO, Lígia. O sertão medieval: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna./ Lígia Vassalo – Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- VICTOR, Adriana. Ariano Suassuna: um perfil biográfico/ Adriana Victor, Juliana Lins – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

EX-VOTOS: comunicação, documentos e memória social

José Cláudio Alves de Oliveira

A etimologia da palavra *ex-voto* é originada do latim *ex-voto*, cuja preposição *ex* representa a ‘causa de, em virtude de’ e *voto* advém de *votum*, i ‘voto’, relativo *votum*, originado de *vovère* ‘fazer voto, obrigar-se, prometer em voto, oferecer, dedicar, consagrar’.

As enciclopédias nacionais e estrangeiras seguem a mesma linha definidora dos dicionários, enfocando os quadros ou objetos suspensos em lugares sânticos, em cumprimento de promessa ou de memória de graças obtidas. Ou ainda: expressão de culto que quase sempre assume forma retributiva, concretizada na oferta de elementos materiais, em agradecimento de qualquer intervenção miraculosa ou graça recebida.

De modo geral, em publicações ilustrativas e em dicionários, o *ex-voto* vem a ser o quadro pictórico, desenho, escultura, fotografia, peça de roupa, jóia, mecha de cabelo ou outro qualquer objeto que se ofereça ou exponha nas capelas, igrejas ou salas de milagres, em regozijo de graça alcançada.

Em alguns compêndios o *ex-voto* aparece como oferenda entregue após um voto formulado e atendido pelos deuses, nos tempos do paganismo, a Deus, a Virgem Maria e aos Santos, na vigência do Cristianismo, em ocasiões de angústias, doença mortal, perigo de morte dos animais domésticos e semelhantes.

Dessa aproximação com a entidade superior, resulta, às vezes, a confecção de *ex-votos* artísticos. O agraciado, na impossibilidade de comprar peças industrializadas – como, por exemplo, as de cera – executa uma peça, em geral