

Na Estrada das Areias de Ouro e Cantoria Pastoral: análise estrutural de mitos em duas canções de Elomar Figueira Mello

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA/TCC

SUBÁREA: Música Popular

Luís Antônio Santos Vilalva
Instituto de Artes - Universidade Estadual de Campinas
l253825@dac.unicamp.br

Francisco Zmekhol Nascimento de Oliveira
Instituto de Artes - Universidade Estadual de Campinas
zmekhol@unicamp.br

Resumo. Em seu Cancioneiro, Elomar Figueira Mello (1937-) dedica-se a contar as histórias e memórias de sua região: o Sertão da Ressaca. Partindo da hipótese de que as peculiaridades formais e harmônicas que marcam suas canções decorram, em boa medida, de homologias com as estruturas narrativas nelas enunciadas, nosso principal objetivo neste artigo é investigar, sob tal perspectiva, *Na Estrada das Areias de Ouro* (1973) e *Cantoria Pastoral* (1979). Para isso, valemo-nos de procedimentos adaptados da análise estrutural de mitos de C. Lévi-Strauss – sobretudo das noções de *mitismo* enquanto narrativa coletivizada e de *mito* enquanto modelo lógico para solução de contradições. A comparação entre as canções aponta para a compreensão de ambas como *transformações* de uma mesma estrutura mítica – a oposição entre *passado* e *presente* na primeira é transposta para uma oposição entre *físico* e *metafísico* na segunda, havendo, em ambas, personagens femininas mediadoras dessas oposições. Musicalmente, demonstramos: como importantes correspondências e diferenças entre as duas canções podem ser reportadas às suas correspondências narrativas; e como suas modulações, progressões e acordes mais insólitos podem ser entendidos como frutos de oposições e mediações homólogas àquelas encontradas em suas letras. Assim, nossos resultados não apenas corroboram nossa hipótese, mas apontam para a pertinência e eficácia da abordagem lévi-straussiana à música de um compositor sensível e manifestamente intuitivo, como é o caso de Elomar.

Palavras-chave. Elomar Figueira Mello, Canção, Análise estrutural.

Na Estrada das Areias de Ouro and Cantoria Pastoral: structural analysis of myths in two songs by Elomar Figueira Mello

Abstract. In his songs, Elomar Figueira Mello (1937-) sets out to recount the stories and memories of his native Sertão da Ressaca. Based on the hypothesis that the formal and harmonic peculiarities of his songs largely arise from homologous relationships to the narrative structures they enunciate, this article investigates *Na Estrada das Areias de Ouro* (1973) and *Cantoria Pastoral* (1979) from such perspective. We employ procedures adapted from Lévi-Strauss's structural analysis of myths – above all, the notions of *mythic*



status as collectivized narrative and of *myth* as a logical model for resolving contradictions. Comparison of the two songs suggests that they are *transformations* of a single mythical structure: the *past-present* opposition in the first is transposed into a *physical-metaphysical* opposition in the second, both featuring female figures who mediate these oppositions. Musically, we demonstrate: that key correspondences and divergences between the pieces reflect their narrative parallels; and that their most unusual modulations, progressions, and chords can be read as homologous manifestations of the oppositions and mediations found in their lyrics. Not only do our findings support our initial hypothesis but they also highlight the pertinence and effectiveness of a Lévi-Straussian approach to the music of a composer as intuitive and sensitively attuned as Elomar.

Keywords. Elomar Figueira Mello, Musical Song, Structural Analysis.

Introdução

Desde meados dos anos 2000, a obra de Elomar Figueira Mello (1937-) – sobretudo seu Cancioneiro, constituído por mais de 50 canções para voz e violão – tem motivado pesquisas tanto musicológicas, como no campo dos Estudos Literários. Com raízes no chamado Sertão da Ressaca – zona do centro-sul baiano cuja formação remonta à decadência da exploração aurífera nas regiões contíguas das Minas Novas e Chapada Diamantina –, o compositor dedica-se, em sua produção, a cantar, sobretudo, “as histórias perdidas” da região: “Eu peguei o ciclo do gado e do ouro e falei: vou escrever um Cancioneiro do ciclo do gado e do ouro” (Mello, 2024¹). Assim, no campo literário, há estudos dedicados tanto ao uso do dialeto regional (Simões, Karol, Salomão, 2006; Simões, 2011) em suas letras, como às representações, nestas, do sertão baiano (Oliveira, 2018; Portela, 2015; Rossoni, 2012; Schouten, 2005), com sua religiosidade (Guerreiro, 2007) e suas tradições populares (Cazumbá, 2009; Bonazza, 2006).

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

¹ Entrevista com Elomar Figueira Mello, conduzida por Luís A. S. Vilalva, em 13/07/2024, em Vitória da Conquista. O registro da entrevista no Comitê de Ética em Pesquisa pode ser verificado na Plataforma Brasil pelo CAAE 77365323.3.0000.8142. Não fomos autorizados por Elomar a publicar a íntegra da entrevista – apenas citações, em trabalhos como este.



De nossa parte, interessados pelas peculiaridades de forma e harmonia da música de Elomar², bem como pela representação que nela há da memória e imaginário de sua região, temos feito trabalhos em que analisamos canções suas por procedimentos adaptados da análise estrutural de mitos, de C. Lévi-Strauss (2017[1958]; 2004[1964]; 2011[1971]). Em especial, temos perseguido a hipótese – a qual tem sido sucessivamente corroborada – de que a dimensão estritamente musical da obra de Elomar, sobretudo no que nela há de mais insólito, decorra, em boa medida, de uma capacidade do compositor de estabelecer, no plano musical, homologias das estruturas narrativas que, no plano verbal, ele canta (v. Vilalva, Oliveira, 2025; Vilalva, Moraes, Oliveira, 2025).

‘No presente artigo, valendo-nos da análise estrutural lévi-straussiana, temos por objetivo investigar as peculiaridades harmônicas e formais de duas canções de Elomar em função de suas estruturas narrativas: *Na Estrada das Areias de Ouro* (1973) e *Cantoria Pastoral* (1979). A escolha por essas canções se dá, primeiramente, porque há, entre ambas, notáveis correspondências, sobretudo no que diz respeito a eventos³ harmônicos bastante insólitos. Ademais, como veremos, também as narrativas das duas canções têm importantes correspondências entre si, a ponto de as podermos considerar, nos termos de Lévi-Strauss, como *transformações* (2004[1964], *passim*) de uma mesma estrutura mítica. Assim, as duas canções em questão constituem objetos privilegiados para a investigação de nossa supracitada hipótese: poderiam, afinal, as correspondências harmônicas e formais entre ambas decorrer, ao menos em parte, de suas correspondências narrativas?

Com nosso objetivo em mente, este artigo está organizado em mais quatro seções: uma com nossa fundamentação metodológica, envolvendo já a análise da estrutura narrativa das duas canções; duas seções dedicadas, respectivamente, às análises formais e harmônicas de *Na Estrada das Areias de Ouro* e de *Cantoria Pastoral*; e, por fim, nossas considerações finais.

Sobre o mitismo em Elomar

² Cujo estudo consiste, aliás, no principal objetivo do projeto “A música dos Sertões Elomarianos: uma investigação dos procedimentos harmônicos e formais em canções de Elomar Figueira Mello”, financiado pela FAPESP, processo 2024/10911-5.

³ No universo conceitual de Lévi-Strauss (1989[1962], p. 15-49), o *evento* [*événement*, também traduzido como “*fato*”] corresponde à unidade empírica, àquilo que se presta diretamente à observação sensível, enquanto que *estrutura* [*structure*] se refere às relações que lhes são subjacentes.



Para compreendermos as linhas gerais da análise estrutural e sua possível aplicação ao Cancioneiro de Elomar, duas premissas de Lévi-Strauss sobre os mitos devem ser, de partida, explicitadas. Primeiramente, embora o mito costume contar uma história que se passe “nos primórdios” ou “há muito tempo” (Lévi-Strauss 2017[1958], p. 208-209), o que, para o autor, confere a uma dada narrativa seu caráter mítico – seu *mitismo* – é que esta, sendo contada e recontada por diversos sujeitos, “deixe de ser individual e perca, no transcorrer dessa promoção, o essencial dos fatores (...) que podiam ser atribuídos ao temperamento, ao talento, à imaginação e às experiências pessoais de seu autor” (2011[1971], p. 604) – em outras palavras, que o caráter coletivo da narrativa retransmitida eroda seus aspectos contingentes, ligados à individualidade de um autor, e depure, assim, seus aspectos estruturais (*ibid.*). Embora *Na Estrada das Areias de Ouro* e *Cantoria Pastoral* sejam obras atribuíveis a um autor único e identificável, não apenas sabemos que Elomar reconta “as histórias perdidas”, como o caráter coletivo é explicitado nas letras de ambas as canções por meio de fórmulas metalinguísticas como “e contam que...” (*Na Estrada...*, c. 29-30), ou, logo no primeiro verso de *Cantoria...*, “Ouvi na viola de pastores”. É primeiramente nesse sentido que podemos entender ambas como *mitos*.

Em segundo lugar, Lévi-Strauss entende que as narrativas mitológicas forneçam “um modelo lógico para resolver uma contradição” (2017[1958], p. 230), partindo da tomada de consciência de determinadas oposições que serão sucessivamente mediadas por meio da narrativa. Exemplificando com *Na Estrada das Areias de Ouro*⁴, há fundamentalmente, na canção, (1) um paradoxo da *riqueza perdida* – referente ao passado aurífero da região e à sua decadência –, o qual mobiliza (2) uma série de oposições (entre *ter* e *não ter*, entre *ser dono* e *ser dominado*, entre *passado* e *presente* etc.). Essas oposições, a princípio abstratas, (3) ganham forma em imagens concretas que, estando ainda em oposição, são contudo mais próximas entre si: assim, a oposição entre *ter* e *ser tido*, por exemplo, se expressa na oposição entre os senhores-de-engenho e os escravizados (c. 13-18), ambos mortais, ambos sob o domínio “de Nosso Senhor” (c. 21-22). Através de mediações diversas, chega-se a (4) conciliações. A figura da Sinhazinha que “vagueia”, guardando o ouro de seu finado pai, é mediadora de diversas oposições na canção: entre o *passado* em que viveu e o *presente*, em que é assombração; entre

⁴ Analisamos já em detalhes a letra dessa canção, relacionando-a ademais à formação histórica do Sertão da Ressaca, em Vilalva, Moraes, Oliveira 2025.



os *mortos* (porque morta é) e os *vivos* (porque, na condição de fantasma, é animada e aparece aos vivos); entre *ter* e *não ter* (porque o ouro que guarda é de seu pai); e entre *dominar* (porque é “sinhá”) e *ser dominada* (porque, enquanto mulher, é listada entre as propriedades do pai [c. 18-19]).

Cantoria Pastoral, por sua vez, conta sobre a aparição, em um passado distante (“na manhã do tempo” [c. 7]), de uma mulher de ouro (“de ôro de bisôro era o corpo seu” [c. 11-13]) a pastores cantadores (“bardos” [c. 4]). Essa mulher (“Madona, senhora do amor” [c. 35-37]) revela “tisouros que os homens não têm” (c. 11-13) e fala de “mundos de mil luas” em que “deusas nuas (...) pastoram estrelas da Casa Paternal” (c. 14-25). Em uma breve comparação com relação a *Na Estrada das Areias de Ouro*, há de se notar:

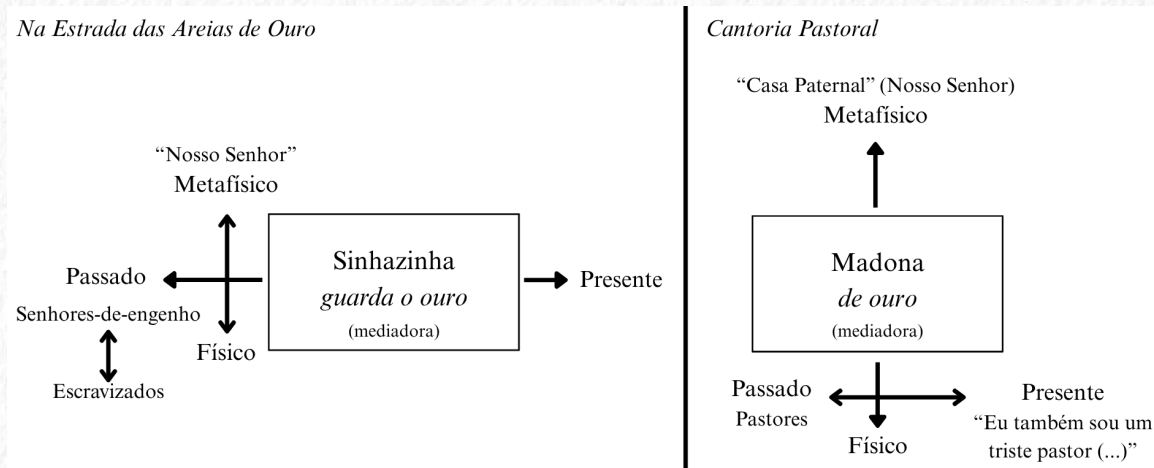
- (1) que ambas as canções têm como personagem central uma *mulher* diretamente associada ao *ouro*;
- (2) que a mulher de *Cantoria...* também é mediadora: não entre passado e presente, ou entre vivos e mortos, como a Sinhazinha de *Na Estrada...*, mas entre o mundo *físico* dos pastores (para quem aparece) e os mundos *metafísicos* (que revela);
- (3) que a oposição entre *físico* e *metafísico* se traduz nas imagens, respectivamente, dos pastores e das “lindas deusas nuas”, aproximadas entre si pelo fato de também essas deusas serem pastoras (pois que “pastoram estrelas”);
- (4) que, embora em *Na Estrada...* a principal oposição fosse entre *passado* e *presente* e ambos os momentos se dessem neste plano *físico* – ainda que encantado por fantasmagorias –, havia também um eixo de oposição entre o plano *físico* (do ciclo do ouro) e o plano *metafísico* de “Nosso Senhor”;
- (5) que não deixa de haver implicitamente, em *Cantoria...*, uma oposição entre o *passado* dos pastores bardos e o *presente* de quem efetivamente canta a canção – “eu também sou um triste pastor” (c. 37-38) –;
- (6) que, estando a Sinhazinha de *Na Estrada...* na mediação entre passado e presente *físicos*, sua relação com o ouro é mundana: ela o *guarda*. Estando a Madona de *Cantoria...* na mediação entre físico e metafísico, sua relação com o ouro é sobrenatural: ela *é* de ouro.

Esquematizadas e dispostas lado a lado, como na Fig. 1, abaixo, faz-se imediatamente perceptível como as estruturas míticas das duas canções em questão possam ser entendidas



como *transformações* uma da outra, ou de uma estrutura em comum: entre elas, o que há é, basicamente, uma rotação entre os eixos *passado-presente* e *físico-metafísico*.

Figura 1 – Estruturas míticas de *Na Estrada das Areias de Ouro* e *Cantoria Pastoral*.



Fonte: os autores

Na Estrada das Areias de Ouro

Na Estrada das Areias de Ouro tem sua forma estruturada, basicamente, pela alternância entre duas seções: uma (A) em Mi maior – onde se canta o refrão “Lá dentro, no fundo do sertão, tem uma estrada das areias de ouro” –; outra (B) progredindo de Sol# menor a Dó# menor. Observando-se ainda que a canção tem uma introdução instrumental, baseada na melodia de seus primeiros versos; que a segunda ocorrência de B (c. 33-50) é bastante estendida com relação à primeira (c. 15-23); e que o último A é reduzido a seu refrão; temos o seguinte esquema formal (Fig. 2):

Figura 2 – Esquema formal de *Na Estrada das Areias de Ouro*. Os sinais “+” e “–” indicam, respectivamente, seções alongadas ou abreviadas com relação às suas correspondentes.

Mi maior	Mi maior	Sol# menor → Dó# menor	Mi maior	Sol# menor → (Si*) → Dó# menor	Mi maior	Mi maior
Intro instrumental	A	B	A	B ⁺	A [–]	Coda
c. 1-5	c. 6-14	c. 15-23	c. 24-32	c. 33-50 *Entre Dórico (Ré ♯) e Mixolídio (Ré #)	c. 51-55	c. 56-58

Fonte: os autores

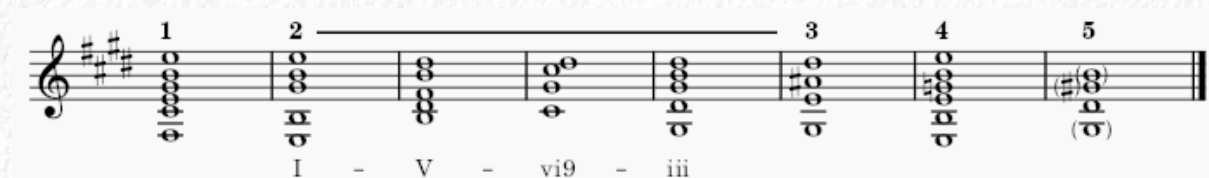
Especialmente incomum é a progressão harmônica dos c. 10 a 15 (inalterada nos c. 28-33), em que se faz a transição de Mi maior para o Sol# menor em que se iniciará, a cada vez, a seção B. Tal progressão envolve, basicamente: (1) um acorde formado pelas notas de uma pentatônica de Mi maior (c. 10-11); (2) uma progressão I-V-vi-iii em Mi maior (c. 12-13), em que iii consiste em um Sol# menor ainda não tonicizado; (3) um acorde composto por Sol#, Mi, Lá# e Ré# (c. 14); (4) um acorde de Mi menor (c. 14); (5) um Sol# menor, ainda sem terça no c. 15, mas que, vigente até o c. 19, adquire sua terça no c. 17 (Fig. 3).

Figura 3 – *Na Estrada das Areias de Ouro*, c. 10-18.



Fonte: Mello; Cunha, 2008, v. 3, p. 1

Figura 4 – *Na Estrada das Areias de Ouro*, progressão dos c. 10-15 e 28-33.



Fonte: Vilalva, Moraes, Oliveira (2025)



Em sua análise da canção, Lacerda (2013):

- (1) reconhece a matriz pentatônica do acorde acima assinalado 1, bem como sua ambiguidade, interpretando-o alternativamente como: um “C $\sharp$ m7, com 4.a no baixo”; um “F $\sharp$ 4/7/9”; ou um “E, com 6.a acrescentada e 9.a no baixo” (*op. cit.*, p. 140-141). Em todos os casos, assume-se que se trate fundamentalmente de uma tríade alterada pelo acréscimo de dissonâncias diversas;
- (2) denomina o acorde acima assinalado 3 como um “acorde não classificado” (*ibid.*, p. 141), propondo ainda a interpretação que se trate de um “II grau de Sol $\sharp$ eólio (Lá $\sharp$ -Dó $\sharp$ -Mi-Sol $\sharp$), em terceira inversão e com quarta suspensa [Ré $\sharp$] em lugar da terça [Dó $\sharp$]” (*ibid.*, p. 142);
- (3) compreende o Mi menor (acima assinalado 4) tanto como um I grau alterado de Mi maior, como enquanto um VI grau alterado de Sol $\sharp$ menor, ademais assinalando, com precisão, que o Sol $\flat$, sua terça, “**pode ser interpretado enarmonicamente como uma (...) sensível**” de Sol $\sharp$, i. e., Fá $\times$ (*ibid.*, p. 142).

Abordando a estrutura harmônica da canção através dos procedimentos da análise estrutural de Lévi-Strauss, podemos buscar compreender esses diversos eventos harmônicos não apenas em termos de como eles se reportam às classificações consolidadas no campo da teoria musical, mas como parte de um processo criativo dinâmico, o qual há de abranger a canção como um todo, de sucessivas mediações de oposições.

Em primeiro lugar, devemos assumir que as tonalidades de Mi maior e de Sol $\sharp$ menor estão postas em oposição tanto no plano estritamente musical – porquanto são representadas por seções alternadas e contrastantes –, como no plano narrativo: em resumo, Mi maior está associado, na canção, ao *presente* de quem a canta, enquanto que Sol $\sharp$ menor está associado ao *passado* do ciclo do ouro (Vilalva, Moraes, Oliveira 2025, p. 15-20). Há aí, contudo, importantes nuances: a caracterização da Sinhazinha (c. 34 em diante), que vivera no passado aurífero, inicia-se em Sol $\sharp$ menor; quando se enuncia o verbo presente “*vagueia*” [*sic*], o violão executa um Lá $\flat$ (c. 39, Fig. 5, abaixo), nota que marca a modulação para Dó $\sharp$ menor. Essa nova tonalidade media a oposição entre as duas principais: ela é, por um lado, relativa de Mi maior, mas trata-se, por outro, de uma tonalidade *menor*, como o Sol $\sharp$. No plano textual, faz igualmente sentido pensar no momento como mediação entre passado e presente: o fantasma da Sinhazinha é a expressão de um sertão que transcende sua realidade física para interagir com



sua memória e imaginário: exatamente aquilo que Elomar chama de “Sertão Profundo”, o qual, nas palavras de Portela (2015, p. 31), consiste em sua “tentativa de solução do embate entre o sertão da geografia [atual] com o sertão clássico [passado]”.

Figura 5 – *Na Estrada das Areias de Ouro*, c. 35-44.



Fonte: Mello; Cunha, 2008, v. 3, p. 2

Quanto à passagem dos c. 10-14, entendemos que também ela se explique como uma série de mediações entre as duas tonalidades principais. Primeiramente, se as *tonalidades* de Mi maior e de Sol $\sharp$ menor não são entidades concretas [événements] – mas se dão antes no plano das *relações* entre as escalas e os acordes que as estabelecem –, no trecho em questão elas são, ambas, duplamente traduzidas em termos concretos: primeiramente, note-se que a progressão assinalada 2, na Fig. 4, vai de um *acorde* (o qual é diretamente audível e tátil e, portanto, um *evento*, um objeto empírico) de Mi maior a um *acorde* de Sol $\sharp$ menor. Em segundo lugar, podemos entender que os acordes assinalados 1 e 3 (os quais emolduram a supracitada progressão de I-V-vi-iii) não se tratem fundamentalmente de tríades alteradas, como proposto por Lacerda, mas de subconjuntos das *bases escalares* dessas duas tonalidades. Assim, embora os dois ainda se oponham, expressando, cada um, uma das tonalidades em questão, essa oposição é atenuada por compartilharem a característica de serem não-triádicos, de terem cunho escalar.

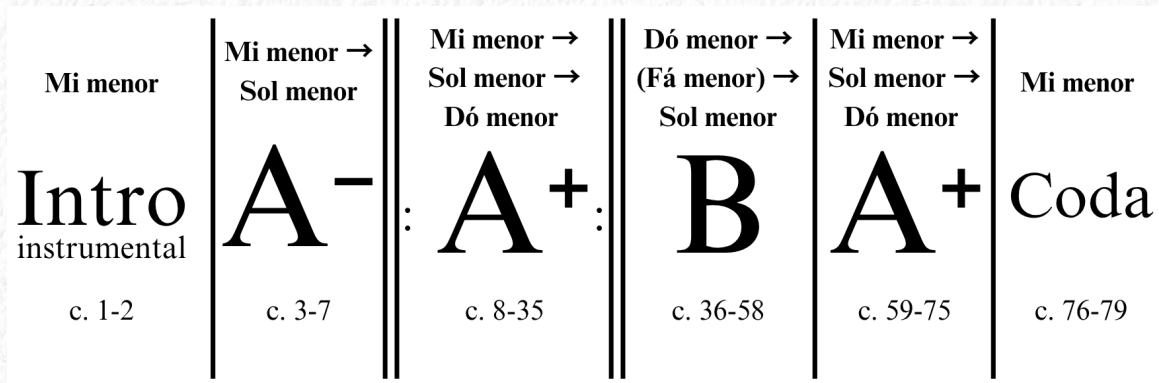


Quanto ao Mi menor do c. 14, finalmente, entendemos que nele resida uma conciliação entre as duas tonalidades postas em oposição: sem que pertença ao campo harmônico de nenhuma delas, ele se trata da homônima de Mi maior – não de Sol $\sharp$ –, mas todas as suas notas, feita a enarmonia entre Sol $\flat$ e Fá $\times$, são abarcadas em uma escala menor harmônica de Sol $\sharp$ ⁵ – enquanto que o Sol $\flat$ não pertence à base diatônica de Mi maior. Ocorrendo imediatamente antes do estabelecimento de Sol $\sharp$ menor e, no plano narrativo, dos mergulhos no *passado*, sua singular figuração arpejada corresponde bem à sua função mítica: um véu entre os dois tempos.

Cantoria Pastoral

A forma de *Cantoria Pastoral* apresenta importantes semelhanças e diferenças com relação à de *Na Estrada das Areias de Ouro*, sobretudo no que diz respeito a seus percursos harmônicos globais. Também em *Cantoria...*, por exemplo, há uma importante modulação da tônica principal para uma mediant e, assim como em *Na Estrada...*, modula-se dessa mediant rumo a uma submediante da tonalidade principal (cf. Fig. 6, abaixo, e Fig. 2, mais acima). Para além disso, também em *Cantoria...* há uma introdução instrumental e uma Coda, assim como uma seção contrastante (B). A forma geral da canção pode ser visualizada na Figura 6, abaixo:

Figura 6 – Esquema formal de *Cantoria Pastoral*. Tonalidades anotadas em sons escritos⁶.



Fonte: os autores

⁵ Note-se ademais que, estando o Mi menor em imediata sequência do acorde Sol $\sharp$ -Mi-Lá $\sharp$ -Ré $\sharp$, há no conjunto das notas enunciadas no c. 14 a quase totalidade das notas de uma escala menor harmônica de Sol $\sharp$, faltando apenas o Dó $\sharp$.

⁶ A canção é cantada com capotraste na IV casa, de modo que a partitura utilizada para nossa análise é transposta. Retornaremos à questão do capotraste pouco adiante.

Diferentemente de *Na Estrada...*, em que a introdução instrumental antecipa a melodia que será em seguida cantada, a introdução de *Cantoria Pastoral* envolve: arpejos rápidos de um Mi menor com sexta (Dó#, o qual caracteriza um modo dórico de Mi); um abrupto acorde de Sol menor; e o retorno a acordes de Mi menor, representativos da tonalidade em que começará sua seção A (Fig. 7, abaixo). Visto da perspectiva das teorias harmônicas consolidadas, esse Sol menor seria classificado ora como um III grau cromaticamente alterado de Mi, ora como uma homônima da relativa (Sol) de Mi menor, ou ainda como transformações neo-riemannianas de tipo R e P do primeiro acorde (v. Cohn 1997, p. 1-2).

Sem negar a possibilidade de qualquer uma dessas formas de classificação, assumiremos mais simplesmente, (1) da perspectiva da análise estrutural, que os dois acordes estejam, pela própria justaposição abrupta que há entre eles, postos em oposição – a qual há de ser mediada por outras relações ao longo da canção –; e, frente à nossa já mencionada hipótese quanto à música de Elomar, (2) que essa oposição e suas mediações sejam significativas e, em alguma medida, homólogas às relações internas à narrativa da canção e às relações entre esta e *Na Estrada...* – porquanto consideramos que ambas as canções sejam transformações de uma mesma estrutura mítica (v. Fig. 1, mais acima).

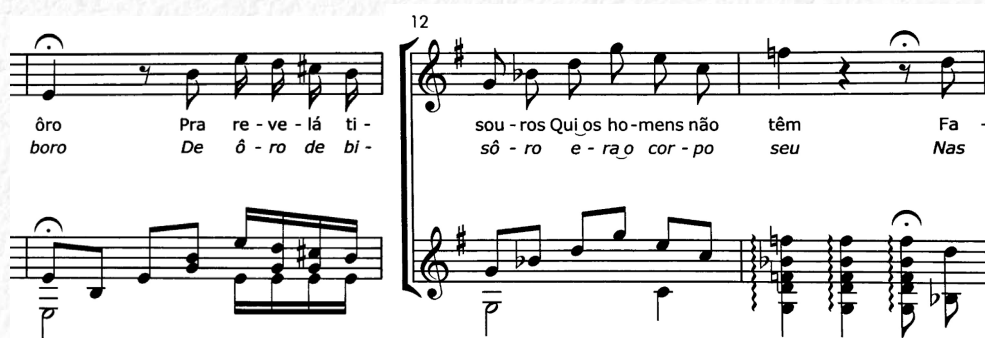
Figura 7 – *Cantoria Pastoral*, c. 1-3.

entre si; (2) que enquanto as tonalidades postas em oposição de *Na Estrada...* eram representadas por seções contrastantes entre si, em *Cantoria Pastoral* as diferentes tonalidades são condensadas em uma única seção (v. Fig. 6).

Reportando-nos à nossa análise, mais acima, das estruturas narrativas das duas canções, talvez possamos atribuir ambas as diferenças aqui apontadas ao fato de *Na Estrada...* concentrar-se em uma oposição entre *passado e presente* e *Cantoria...*, entre mundos *físico* e *metafísico*: Mi menor e Sol menor, não pertencendo aos campos um do outro, são de “mundos harmônicos” distintos, mas, supondo-se uma coexistência sincrônica entre mundo *físico* e *metafísico*, são condensadas em uma mesma seção. É interessante notar, aliás, como os dois predicados⁷ mais importantes da personagem *mediadora* entre os dois mundos – que ela revele “tisouros qui os homens não têm” e que ela *seja* “de ôro de besouro” (cf. Fig. 1, mais acima) – são expressos não em uma tonalidade ou outra, mas justo na frase que faz a *passagem* entre as duas (c. 11-13, Fig. 8, abaixo).

Em *Na Estrada...*, por sua vez, Mi maior e Sol# menor são de um mesmo mundo harmônico e dizem respeito a um mesmo sertão, mas, ao representarem *tempos diferentes* desse sertão, são temporalmente disjuntas por meio da associação a seções distintas da canção.

Figura 8 – *Cantoria Pastoral*, c. 11-13.



Fonte: Mello; Cunha, 2008, v. 7, p. 1-2

Em *Na Estrada...*, apontáramos como a tonalidade de Dó# menor conciliava a oposição entre Mi maior e Sol# menor, por ser relativa da primeira, mas menor como a segunda.

⁷ Para Lévi-Strauss, é precisamente na “atribuição de um predicado a um sujeito” que consistem as “unidades constitutivas do mito”, por ele denominadas *mitemas* (2017[1958], p. 210).



Em *Cantoria...*, algo semelhante se dá com o Dó menor a que se chega ao final da seção A+, embora de outra maneira: o acorde, é claro, pertence ao campo harmônico de Sol menor; quanto a Mi menor, embora Dó menor não pertença propriamente a seu campo harmônico, há de se notar como, feita a enarmonia entre Mi $\flat$ e Ré $\sharp$ todas as suas notas pertencem a uma escala harmônica de Mi menor. (Trata-se do mesmo tipo de relação, aliás, que havia entre o Mi menor do c. 14 de *Na Estrada...* [Fig. 3] e a tonalidade de Sol $\sharp$ menor.) Esta relação, em *Cantoria...*, entre Dó menor e Mi menor, não se limita de modo algum à especulação analítica. Observe-se como o Dó menor, tanto no ritornello da seção A+ (c. 25-27 e 8-9), como nos compassos finais da canção (c. 75-79), sendo imediatamente seguido por Lá menor com sexta, contempla, junto a este, a quase totalidade das notas de uma escala menor harmônica de Mi (cf. n. 5), para onde se retorna em ambos os casos (Fig. 9). Ainda notável, nessas passagens, é o fato de que a progressão Dó menor $\rightarrow$ Lá menor com sexta consiste em uma retrogradação (transposta) da primeira progressão da canção, i. e., Mi menor com ~~sexta~~ $\rightarrow$ Sol menor. Também nesse sentido, aliás, há aqui uma mediação daquela primeira oposição: Mi menor e Sol menor, afinal, não respondiam a uma mesma tonalidade (Si menor, cuja escala harmônica englobaria ambos, é um acorde completamente ausente da canção), ao passo que Lá menor e Dó menor, estando à mesma distância de terça menor entre si, são aproximados por se reportarem (e efetivamente conduzirem) a Mi menor.

Figura 9 – *Cantoria Pastoral*, c. 75-79.



Fonte: Mello; Cunha, 2008, v. 7, p. 5



Se nas seções A da canção o cantador conta ter ouvido essa antiga história de pastores, sobre a Madona de ouro que descera do céu, na seção B o cantador se assume também um pastor e, “riscano a viola”, canta seu louvor (sua “loa” [cf. c. 14]) a essa mulher. A canção desloca-se, assim, da narração de algo *passado* para a expressão de um desejo *presente* de a ver.

Figura 10 – *Cantoria Pastoral*, c. 35-40.



Fonte: Mello; Cunha, 2008, v. 7, p. 3

Essa seção B, tal como anotada na partitura, está em Dó menor, mesma tonalidade de chegada da seção A+. Interessantemente, contudo, *Cantoria Pastoral* é tocada com o capotraste na IV casa do violão (n. 6, mais acima), o que significa que os sons reais estão todos uma terça maior acima da partitura. Levando-se isso em conta, temos que: (1) a tonalidade principal da canção, referente aos pastores antigos, é, efetivamente, Sol# menor, precisamente a tonalidade associada aos tempos passados em *Na Estrada...*; e (2) o canto *presente* de louvor à Madona está efetivamente em Mi menor. Ora, Mi (embora maior) era a tonalidade associada ao presente em *Na Estrada...* e Mi menor, mais especificamente, consistia naquela canção em um acorde *mediador*, i. e., exatamente o que este “triste pastor” pretende que seja sua “loa”: uma evocação, para *este* mundo (“fura o céu num instante e vem-me à janela”, c. 50-54), dessa mulher *do mundo dos céus*.

Dois últimos comentários, mais pontuais, hão de corroborar nossa leitura:

- (1) a frase em que se diz que “um dia ela veio à terra” chega em um dos únicos acordes pertencentes tanto ao campo harmônico de Sol menor (harmônico), como de Mi menor



(natural ou dórico), assim representando o encontro entre os dois: um Ré maior (c. 7, Fig. 11).

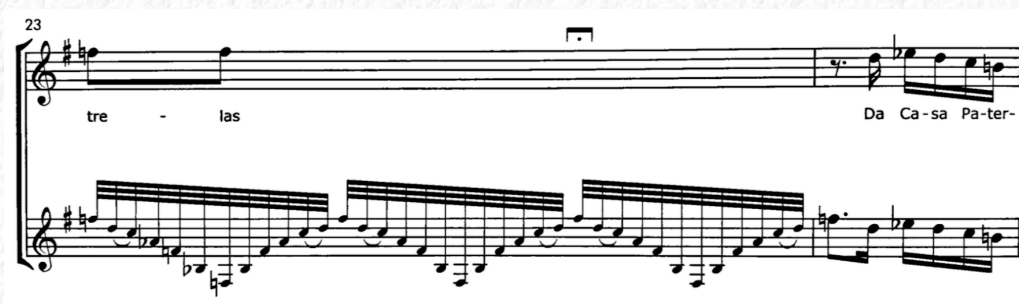
Figura 11 – *Cantoria Pastoral*, c. 7.



Fonte: Mello; Cunha, 2008, v. 7, p. 1

- (2) Chama a atenção, em dois momentos distintos, um Si $\flat$ com sétima e nona, tocado em figurações rápidas (c. 23, Fig. 12; c. 73), cuja morfologia não encontra correspondente em qualquer outro acorde da canção.

Figura 12 – *Cantoria Pastoral*, c. 23 e 24.



Fonte: Mello; Cunha, 2008, v. 7, p. 2

O acorde, a cada vez associado às *estrelas*, é tão distante quanto possível do Mi menor com sexta do c. 1 (cf. Fig. 7), único a ser executado em figuração correspondentemente rápida: suas fundamentais são separadas por um trítono; não há entre eles nenhuma nota em comum (quatro das notas desse Si $\flat$ sequer estariam na escala de Mi dórico, implícita no acorde do c. 1); e suas morfologias são radicalmente diversas, sendo um menor e o outro, maior; e tendo um acréscimo de sexta, enquanto o outro tem sétima e nona.



Considerações finais

Tivemos por objetivo, no presente artigo, analisar duas canções de Elomar – *Na Estrada das Areias de Ouro* e *Cantoria Pastoral* –, bem como as relações entre ambas, por procedimentos adaptados da análise estrutural de mitos, de Lévi-Strauss. Não foi nosso primeiro trabalho nesse sentido. Já antes havíamos analisado (em Vilalva, Oliveira 2025) *A Pergunta* e *Chula no Terreiro* (ambas de 1979), tendo naquela ocasião desenvolvido a hipótese de que a música de Elomar não represente apenas pontualmente aspectos de suas letras, mas de que, frente ao alto teor de mitismo destas, sua música estabeleça homologias mais profundas e amplas de suas estruturas narrativas. Cremos ter corroborado tal hipótese no trabalho ora apresentado.

Acostumados a encontrar relações tão estreitas entre texto e música em compositores que dominassem vasto arcabouço teórico, o qual mediasse seus processos poéticos/hermenêuticos, talvez nos surpreendamos que um compositor manifestamente intuitivo (Mello 2024 *apud* Vilalva, Moraes, Oliveira 2025) consiga absorver de maneira tão pervasiva, em sua música, as próprias estruturas do que verbalmente canta. Lembra-nos contudo Lévi-Strauss que, se o pensamento pode ser mediado por conceitos, hipóteses e modelos, ele também se pode dar “muito próximo da intuição sensível”, “*em termos de sensível*” (1989[1962], p. 30-31, grifo nosso). Parece ser o que vemos em Elomar: um compositor com uma extraordinariamente aguçada sensibilidade, tanto à subjetividade do povo catiungueiro – transgeracionalmente sedimentada em suas narrativas –, como às múltiplas qualidades sensíveis que atravessam, unem, opõem ou mediam seus acordes, tonalidades, gestos violonísticos etc; e, pelo próprio exercício dessa sensibilidade, capaz de traçar relações radicalmente insólitas, as quais frequentemente escapam a quaisquer convenções de forma e de harmonia. Eis, aliás, mais um motivo para que experimentemos a abordagem lévi-straussiana à sua música: compreendê-la não apenas através de categorias teóricas dadas de antemão, mas, sobretudo, pelas relações sensíveis/empíricas nela contidas.

Referências



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

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

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

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

COHN, Richard. Neo-Riemannian Operations, Parsimonious Trichords, and Their 'Tonnetz' Representations. *Journal of Music Theory*, v. 41, n. 1, p. 1-66, 1997.

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

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

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

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

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

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

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

MELLO, Elomar Figueira; CUNHA, João Paulo. *Elomar: cancionero*. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2008. Publicação contendo 1 livro ilustrado, 14 cadernos com partituras de 49 canções, e 1 caderno com letras das canções e notas editoriais.

MELLO, Elomar Figueira. *Das barrancas do Rio Gavião*. São Paulo: Polygram, 1973.



_____. *Na quadrada das águas perdidas*. Salvador: Seminário de Música da Universidade Federal da Bahia, 1978.

_____. *Cartas catingueiras*. São Paulo: Rio do Gavião, 1983.

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

SIMÕES, Darcilia; KAROL, Luiz; SALOMÃO, Any Cristina. *Língua e Estilo de Elomar*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006. p. 150

SIMÕES, Darcilia. *Elomar Figueira e a Voz do Sertão*. In: LÍNGUA PORTUGUES: A UNIDADE, A VARIAÇÃO E SUAS REPRESENTAÇÕES, 2011, Rio de Janeiro. *Anais do XI Fórum de Estudos Linguísticos da UERJ*. Rio de Janeiro: UERJ, 2011. 270-279.

SCHOUTEN, André-Kees de Moraes. *Peregrinos do sertão profundo: uma etnografia da música de Elomar Figueira*. 2005. 121 f. Dissertação (Pós-graduação em Antropologia Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

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

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

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

