

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

TIAGO FERNANDES BASTOS SANTOS

VIOLÃO DE CANTADOR:
o Acompanhamento Solístico na música de Vital Farias

CURITIBA

2023

TIAGO FERNANDES BASTOS SANTOS

VIOLÃO DE CANTADOR:

o *Acompanhamento Solístico* na música de Vital Farias

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música e Processos Criativos como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador(a): Dr. Fábio Scarduelli

CURITIBA

2023

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Santos, Tiago Fernandes Bastos
Violão de Cantador: o Acompanhamento Solístico na
música de Vital Farias / Tiago Fernandes Bastos
Santos. -- Curitiba-PR, 2023.
136 f.: il.

Orientador: Fábio Scarduelli.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Música) -- Universidade Estadual do
Paraná, 2023.

1. Acompanhamento musical. 2. Violão brasileiro.
3. Cantoria Nordestina. 4. Canção. I - Scarduelli,
Fábio (orient). II - Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

TIAGO FERNANDES BASTOS SANTOS

VIOLÃO DE CANTADOR: O ACOMPANHAMENTO SOLÍSTICO NA MÚSICA DE
VITAL FARIAS

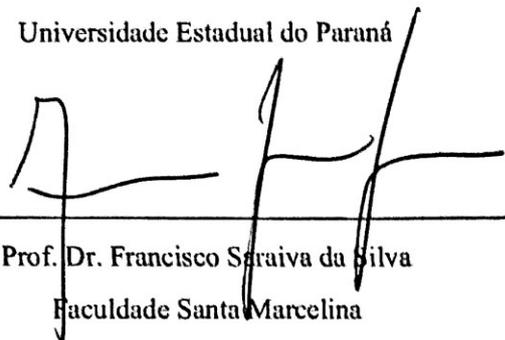
Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música, do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música e Processos Criativos, pela seguinte banca examinadora:

Orientador:



Prof. Dr. Fábio Scarduelli

Universidade Estadual do Paraná



Prof. Dr. Francisco Saraiva da Silva

Faculdade Santa Marcelina



Prof. Dr. Luciano Chagas Lima

Universidade Estadual do Paraná

Curitiba, 12 de julho de 2023

Ao meu pai Gerson, por me ensinar a amar a música e os livros. E aos meus irmãos Tamara, Théó, Luca e Miguel.

AGRADECIMENTOS

Ao Pai das luzes, que ilumina à todos que buscam conhecimento. O seu Amor é força!

À FAPEMA pelo incentivo e apoio financeiro durante a pesquisa.

Ao professor e orientador Fábio Scarduelli por compartilhar seu conhecimento e paixão pelo violão. Suas orientações foram essenciais durante a caminhada.

Aos professores Luciano Lima e Chico Saraiva pelas contribuições durante a pesquisa.

Ao professor Roberto Fróes, por incentivar, confiar e ajudar seus alunos com dedicação.

Ao querido Paulinho Zank que me pôs em contato com Vital Farias.

À minha família que sempre demonstrou o seu amor e cuidado. Especialmente meus pais Maria e Gerson, meus avós Tereza e Raimundo, minha irmã Tamara, e os primos/irmãos Gisele, Caio e Cleiton.

À minha parceira na caminhada, amiga e confidente, Eduarda Saraiva.

À todos os meus alunos e corpo administrativo do NAE e da Escola de Música de Alcântara, por compreender e incentivar esta pesquisa. Desfrutem e replantem essa semente!

À todos os professores e colegas do mestrado por nos acolher no seio da UNESPAR/EMBAP.

Aos queridos amigos músicos da cidade de São Luís – MA, na figura de Rui Mário, Luiz Júnior e João Neto, por motivar e inspirar com o seu trabalho.

*[..]Deixai-me passar sem pejo,
Que um trovador sertanejo
Vai seu “pinho” dedilhar...
Eu sou da terra onde as almas
São todas de cantadores:
– Sou do Pajeú das Flores –
Tenho razão de cantar!
Não sou um Manoel Bandeira,
Drummond, nem Jorge de Lima;
Não espereis obra-prima
Deste matuto plebeu!...
Eles cantam suas praias,
Palácios de porcelana,
Eu canto a roça, a cabana,
Canto o sertão... que é meu!”*

Rogaciano Leite

RESUMO

A Cantoria nordestina é uma tradição datada do final do século XIX e persiste até os dias de hoje. Quase cem anos separam Vital Farias (1943-) do cantador Francisco Romano (1840-1891) nascido em 1840. Apesar de haver um predomínio da habilidade poética sobre a habilidade instrumental entre os cantadores até a metade do século XX, a música de Vital Farias e Elomar inauguram uma nova maneira de acompanhamento violonístico na canção brasileira. Agora já não era a viola o instrumento empunhado e sim o violão de seis cordas, não mais como *Rapsodos* gregos e sim como Trovadores Medievais. Este trabalho investiga a música e o violão de Vital Farias a partir de três prismas analíticos: a) métrica textual da cantoria e o acompanhamento violonístico, b) análise estrutural, baseado em Schoenberg (1996), Tiné (2008), Guest (2017) e c) análise técnica e idiomática, apoiada nas pesquisas de Scarduelli (2007), Kreutz (2014), Nascimento (2013) e Viana (1995). O corpus deste trabalho compreende duas obras relevantes na produção do compositor: *Saga da Amazônia* e *Saga de Severinin*. O *Acompanhamento Solístico*, termo cunhado a partir dos trabalhos de Saraiva (2013) e Oliveira (2015), é um elemento inovador dentro da obra do compositor e se distingue de outras escolas de acompanhamento violonístico como o Choro e o Samba.

Palavras-chave: Acompanhamento musical; Violão brasileiro; Cantoria nordestina; Canção.

ABSTRACT

Northeastern Cantoria is a tradition dating from the end of the 19th century and persists to this day. Almost one hundred years separate Vital Farias (1943) from the singer Francisco Romano, born in 1840. Despite the predominance of poetic ability over instrumental ability among singers until the mid-twentieth century, the music of Vital Farias and Elomar inaugurated a new way of acoustic guitar accompaniment in Brazilian song. Now the instrument in hand was no longer the viola, but the six-string guitar, no longer as Greek Rhapsodos but as Medieval Troubadours. This work investigates Vital Farias's music and guitar from three analytical perspectives: a) textual metrics of singing and guitar accompaniment, b) structural analysis, based on the works of Schoenberg (1996), Tiné (2008), Guest (2017) and c) technical and idiomatic analysis, based on the research of Scarduelli (2007), Kreutz (2014), Nascimento (2013) and Viana (1995). The corpus of this work comprises two relevant works in the composer's work, *Saga da Amazônia* and *Saga de Severinin*. *Solistic Accompaniment*, a term embraced from the works of Saraiva (2013) and Oliveira (2015), is an innovative element within the composer's work and distinguishes itself from other schools of guitar accompaniment such as Choro and Samba.

Keywords: Musical Accompaniment; Brazilian Guitar; Cantoria nordestina; Song.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - Vital Farias, o segundo da esquerda para a direita.....	19
FIGURA 2 - Vital Farias atuando	20
FIGURA 3 - Vital Farias e Geraldo Azevedo	21
FIGURA 4 - Capa do disco Vital Farias	21
FIGURA 5 - Capa do disco Taperoá (1980)	23
FIGURA 6 - Capa do disco Sagas Brasileiras (1982).....	25
FIGURA 7- Contracapa do disco Sagas Brasileiras (1982).....	26
FIGURA 8 - Mestre Antônio, Boi de Mamão (Taperoá-PB).....	27
FIGURA 9 - Capa do disco Do Jeito Natural (1985).....	27
FIGURA 10 - Capa do disco Cantoria 1 (1984).....	28
FIGURA 11 - Capa dos disco Cantoria 2 (1988).....	28
FIGURA 12 - Capa do disco Uyraplural (2002).....	30
FIGURA 13 - Capa do disco Kanturya 4x4 (2023)	31
FIGURA 14 - Capa do disco Kanturya 3x4	31
FIGURA 15 - Côco de embolada	68
FIGURA 16 - Célula rítmica de Baião	68
FIGURA 17 - Luiz Gonzaga com Catamilho (Zabumba) e Zequinha (Triângulo).....	69
FIGURA 18 - Zé Dantas e Humberto Teixeira	70
FIGURA 19 - Fragmento do Hino Nacional Brasileiro.	48
FIGURA 20 - Fragmento do Hino Nacional Brasileiro	48
FIGURA 21 - Verso inicial de Saga da Amazônia, Disco Cantoria 1 (1984).....	48
FIGURA 22 - Trecho de Saga da Amazônia, Disco Cantoria 1 (1984).....	49
FIGURA 23 - Trecho de Saga da Amazônia, Disco Cantoria 1 (1984).....	50
FIGURA 24 - Trecho de Saga da Amazônia, Disco Cantoria 1 (1984).....	51
FIGURA 25 - Trecho de Saga da Amazônia, Disco Cantoria 1 (1984).....	52
FIGURA 26 - Canto de Saga da Amazônia, Disco Cantoria 1 (1984).....	53
FIGURA 27 - Violão de Saga da Amazônia, Disco Cantoria 1 (1984)	53
FIGURA 28 - Capa do folheto	54
FIGURA 29 - Trecho de Saga da Amazônia, Disco Cantoria 1 (1984).....	55
FIGURA 30 - Final de Saga da Amazônia, Disco Cantoria 1 (1984).....	56
FIGURA 31 - Início de Saga de Severinin , Disco Cantoria 2 (1988).....	59
FIGURA 32 - Fragmento de Saga de Severinin , Disco Cantoria 2 (1988).....	60

FIGURA 33 - Fragmento de Saga de Severinin , Disco Cantoria 2 (1988).....	61
FIGURA 34 - Fragmento de Saga de Severinin , Disco Cantoria 2 (1988).....	62
FIGURA 35 - Fragmento de Saga de Severinin , Disco Cantoria 2 (1988).....	63
FIGURA 36 - Fragmento de Saga de Severinin , Disco Cantoria 2 (1988).....	64
FIGURA 37 - Fragmento de Saga de Severinin , Disco Cantoria 2 (1988).....	64
FIGURA 38 - Início de Saga da Amazônia, Disco Cantoria 1 (1984).....	78
FIGURA 39 - Acompanhamento do Concierto de Aranjuez, Alegro con Spirito	79
FIGURA 40 - Fragmento de Saga da Amazônia, Disco Cantoria 1 (1984).....	79
FIGURA 41 - Trecho de Saga da Amazônia, Disco Cantoria 1 (1984).....	80
FIGURA 42 - Trecho de Saga da Amazônia, Disco Cantoria 1 (1984).....	80
FIGURA 43 - Violão de Saga da Amazônia, Disco Cantoria 1 (1984)	81
FIGURA 44 - Trecho de Saga da Amazônia, Disco Cantoria 1 (1984).....	81
FIGURA 45 - Trecho de Saga da Amazônia, Disco Cantoria 1 (1984).....	81
FIGURA 46 - Trecho de Saga da Amazônia, Disco Cantoria 1 (1984).....	81
FIGURA 47 - Trecho de Saga da Amazônia, Disco Cantoria 1 (1984).....	82
FIGURA 48 - Excerto de Lacrimosa, Requiem em Ré menor.....	82
FIGURA 49 - Trecho de Saga da Amazônia, Disco Cantoria 1 (1984).....	82
FIGURA 50 - Coda de La Catedral, Allegro Solemne	83
FIGURA 51 - Trecho de Saga da Amazônia, Disco Cantoria 1 (1984).....	83
FIGURA 52 - Final de Saga da Amazônia, Disco Cantoria 1 (1984).....	84
FIGURA 53 - Afinação Cebolão da Viola Caipira	85
FIGURA 54 - Acorde de D com a 6ª corda abaixada	86
FIGURA 55 - Fragmento de Saga da Amazônia, Disco Cantoria 1 (1984).....	86
FIGURA 56 - Fragmento de Saga da Amazônia, Disco Cantoria 1 (1984).....	86
FIGURA 57 - Fragmento de Saga da Amazônia, Disco Cantoria 1 (1984).....	87
FIGURA 58 - Fragmento de Saga da Amazônia, Disco Cantoria 1 (1984).....	87
FIGURA 59 - Fragmento de Saga da Amazônia, Disco Cantoria 1 (1984).....	88
FIGURA 60 - Fragmento do Hino Nacional Brasileiro, percussão.	89
FIGURA 61 - Fragmento de Saga da Amazônia, Disco Cantoria 1 (1984).....	89
FIGURA 62 - Fragmento de Saga da Amazônia, Disco Cantoria 1 (1984).....	89
FIGURA 63 - Fragmento de Saga da Amazônia, Disco Cantoria 1 (1984).....	90
FIGURA 64 - Fragmento de Cantilena de Lua Cheia, Disco Cantoria 2 (1988).....	90
FIGURA 65 - Fragmento de Saga de Severinin , Disco Cantoria 2 (1988).....	91
FIGURA 66 - Estrutura do modo Dórico.....	92

FIGURA 67 - Fragmento de Saga de Severinin , Disco Cantoria 2 (1988).....	92
FIGURA 68 - Fragmento de Saga de Severinin , Disco Cantoria 2 (1988).....	92
FIGURA 69 - Campo harmônico do modo Frígio 3M.....	93
FIGURA 70 - Fragmento de Saga de Severinin , Disco Cantoria 2 (1988).....	93
FIGURA 71 - Terça de picardia, Tentos XI (II) – Luis de Milan	93
FIGURA 73 - Cromorno Tenor.....	93
FIGURA 72 - Tocadores de Cromorno.....	93
FIGURA 74 - Fragmento de Saga de Severinin , Disco Cantoria 2 (1988).....	94
FIGURA 75 - Fragmento de Saga de Severinin , Disco Cantoria 2 (1988).....	95
FIGURA 76 - Fragmento de Saga de Severinin , Disco Cantoria 2 (1988).....	95
FIGURA 77 - Estrutura do modo Eólio	95
FIGURA 78 - Fragmento de Saga de Severinin , Disco Cantoria 2 (1988).....	96
FIGURA 79 - Fragmento de Saga de Severinin , Disco Cantoria 2 (1988).....	96
FIGURA 80 - Fragmento de Saga de Severinin , Disco Cantoria 2 (1988).....	96
FIGURA 81 - Fragmento de Saga de Severinin , Disco Cantoria 2 (1988).....	97
FIGURA 82 - Fragmento de Saga de Severinin , Disco Cantoria 2 (1988).....	97
FIGURA 83 - Fragmento de Saga de Severinin , Disco Cantoria 2 (1988).....	97
FIGURA 84 - Afinação DADGBE, violão	98
FIGURA 85 - Fragmento de Saga de Severinin , Disco Cantoria 2 (1988).....	99
FIGURA 86 - Afinação Cebolão da Viola Caipira	99
FIGURA 87 - Fragmento do violão de Saga de Severinin.....	100
FIGURA 88 - Fragmento de Saga de Severinin , Disco Cantoria 2 (1988).....	100
FIGURA 89 - Ostinato de Saga de Severinin	101
FIGURA 90 - Acompanhamento da Sirilla.....	101
FIGURA 91 - Fragmento de Cantilena de Lua Cheia , Disco Cantoria 2 (1988)	102
FIGURA 92 - Fragmento de Saga de Severinin , Disco Cantoria 2 (1988).....	102
FIGURA 93 - Astúrias, de Isaac Albéniz.....	102
FIGURA 94 - Fragmento de Saga de Severinin , Disco Cantoria 2 (1988).....	103
FIGURA 95 - Fragmento do violão de Saga de Severinin.....	103
FIGURA 96 - Fragmento do Estudo N° 22, de Napoleon Coste.....	103
FIGURA 97 - Fragmento de Saga de Severinin , Disco Cantoria 2 (1988).....	104
FIGURA 98 - Afinação de Cego Aderaldo	107
FIGURA 99 - Afinação Cebolão da Viola Caipira	107
FIGURA 100 - Introdução de Estrela da Terra	108

FIGURA 101 - Afinação DADG $\bar{B}B$	109
FIGURA 102 - Afinação de Auto de Lampião	110
FIGURA 103 - Introdução de Faltando Um Peçaço	112
FIGURA 104 - Introdução de Violeiro, Elomar	113
FIGURA 105 - Introdução de Tempo Certo, Ubiratan	115
FIGURA 106 - Versão instrumental de Bicho de Sete Cabeças	118
FIGURA 107 - Introdução de Fim de Todos Nós	118
FIGURA 108 - Fragmento de Baião de Laca.....	119
FIGURA 109 - Introdução de Temquitê	120
FIGURA 110 - Trecho de Aparição do Gonzaga.....	120

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 - Modalidades da Cantoria	42
QUADRO 2 - Modalidades usadas por Vital Farias nas sagas analisadas.....	65
QUADRO 3 - Estrutura de Saga da Amazônia	78
QUADRO 4 - Estrutura de Saga de Severinin	91
QUADRO 5 - Recursos técnicos usadas por Vital Farias em suas músicas	104

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1 VITAL FARIAS, O CANTADOR	18
1.1 Dados Biográficos	18
1.2 Vital Farias: discografia completa	21
1.2.1 Vital Farias (1978)	21
1.2.2 Taperoá (1980)	23
1.2.3 Sagas Brasileiras (1982).....	25
1.2.4 Do Jeito Natural (1985).....	27
1.2.5 Cantoria 1 e Cantoria 2 (1984 e 1988)	28
1.2.6 Uyraplural (2002).....	30
1.2.7 Albúns “Kanturya 3x4” e “Kanturya 4x4” (2023).....	31
2 ACOMPANHAMENTO SOLÍSTICO	33
2.1 A atividade do acompanhador	33
2.2 O acompanhamento violonístico na música popular brasileira	33
3 CANTORIA NORDESTINA: a influência da métrica no acompanhamento	39
3.1 Saga da Amazônia	43
3.1.1 Métrica textual e acompanhamento.....	46
3.2 Saga de Severinin	57
3.2.1 Métrica textual e acompanhamento.....	58
3.3 Conclusão	65
4 O CANTADOR E A CANÇÃO	66
4.1 Luiz Gonzaga e a (re)construção da canção nordestina	66
4.1.1 Baião de três: Zé Dantas, Humberto Teixeira e Vital Farias	70
5 VIOLÃO DE CANTADOR	77
5.1 Saga da Amazônia	77
5.1.1 Aspectos estruturais.....	77
5.1.2 Aspectos Técnicos e Idiomáticos	84
5.2 Saga de Severinin	91
5.2.1 Aspectos estruturais.....	91
5.2.2 Aspectos Técnicos e Idiomáticos	97
5.3 Conclusão	104
6 CANTADORES VIOLONISTAS E CANTORES VIOLEIROS	105
6.1 Baden Powell, Dori Caymmi, Guinga e Vital Farias	106
6.2 Djavan, Elomar e o “pinicado de sansão”	111
6.3 Dércio Marques, Vital Farias e Ubiratan Souza	113
6.4 Geraldo Azevedo	116

6.5 João Alexandre	118
6.6 Luísa Lacerda	119
6.7 Ian Faquini	120
CONSIDERAÇÕES FINAIS	122
REFERÊNCIAS	124

INTRODUÇÃO

*Peço a atenção dos senhores, pra história que eu vou contar*¹

Na década de 1970 a inserção de vários músicos nordestinos no mercado fonográfico movimentou e aqueceu o cenário artístico do eixo Rio-São Paulo, percorrendo trilhas antes abertas por Luiz Gonzaga e seus parceiros. Proveniente dessa geração “pós Luiz Gonzaga” surge o movimento chamado “Nova Cantoria”, consolidando a carreira de compositores como Vital Farias, Elomar, Geraldo Azevedo, Xangai e Dércio Marques (BASTOS, 2007). Essa geração de novos cantadores dos anos 70 teve sua produção marcada pela tradição poética e musical do nordeste, transformando outras linguagens musicais em algo inédito na indústria musical brasileira. A crítica especializada da época logo reconheceu a criatividade emblemática dos discos *Cantoria 1* e *Cantoria 2* e denominou os músicos de mestres da música popular (TINHORÃO, 2010 *apud* AVELAR, 2011).

O aprofundamento na obra de Vital Farias nos apresentou características especiais em seu acompanhamento violonístico. Recursos como *Scordatura*, trêmolos, rasgueados, harmônicos artificiais e efeitos percussivos são algumas técnicas presentes no acompanhamento de suas canções (chamadas de cantorias). A riqueza dos elementos é tão detalhada que, em algumas músicas, isolando-se a parte do violão, os acompanhamentos podem facilmente ser adaptados para uma peça de violão solo.

Com a finalidade de estudar a música e o violão de Vital Farias, as análises se concentraram em duas músicas de sua autoria, *Saga da Amazônia* e *Saga de Severinin*. Sendo assim, objetiva-se: a) investigar a construção poética a partir das modalidades métricas da cantoria e sua influência no acompanhamento instrumental, b) identificar paralelos estéticos, técnicos e idiomáticos na música e no violão de Vital Farias e c) localizar sua obra no contexto da canção popular brasileira. Além disso, o presente trabalho visa apresentar Vital Farias por meio de dados biográficos e sua trajetória artística através de sua discografia completa. Tal análise e discussão sobre o legado do cantor e compositor serão apresentadas no primeiro capítulo.

A partir da leitura de outros pesquisadores, convencionamos o termo *Acompanhamento Solístico* que indica uma maneira especial de se acompanhar ao violão e amplia a atividade do acompanhador, uma prova de como os violonistas podem obter uma performance virtuosística mesmo acompanhando. Essa discussão de caráter geral sobre o

¹ *Saga de Severinin*, disco *Cantoria 2* (1988). Link: <https://www.youtube.com/watch?v=nfluK4NkOgo>

acompanhamento será feita no segundo capítulo.

No terceiro capítulo apresentamos a expressão musical das cantorias nordestinas, suas origens, as modalidades recorrentes entre os cantadores e seu traço na canção de Vital Farias. Aprofundaremos a argumentação utilizando exemplos das músicas *Saga da Amazônia* e *Saga da Severinin*. Pretendemos com isso demonstrar a relação dinâmica da sua música com a tradição da cantoria e sua influência na maneira de se acompanhar ao violão.

No quarto capítulo nossa atenção estará voltada em abordar a construção da canção nordestina a partir da figura de Luiz Gonzaga, numa espécie de ambientação para melhor compreensão da obra de Vital Farias, reconhecidamente um compositor “pós Luiz Gonzaga” (FAGNER *apud* HAUERS, 2017, p. 169).

No quinto capítulo faremos análises estruturais e instrumentais mais aprofundadas sobre o violão do compositor. Objetivamos com isso identificar as linguagens do violão, compositores e escolas presentes na maneira de tocar de Vital Farias.

Por conseguinte, no sexto capítulo, trazemos vários exemplos de compositores violonistas com obras reconhecidas na música brasileira, bem como de artistas não conhecidos do grande público, porém com uma contribuição importante para o acompanhamento violonístico. A atuação dos violonistas selecionados encaixa-se no que chamamos de *Acompanhamento Solístico*.

A presente pesquisa pretende aproximar a performance do violão solo com o acompanhamento da canção popular, possibilitando ao solista a coexistência com o trabalho de violonista acompanhador. Além disso, recuperar a memória da tradição dos cantadores do nordeste, via Vital Farias, é também uma forma de deixar registrada uma expressão marcada pela oralidade, onde o cantar e o tocar geralmente são aprendidos “de ouvido”, ou seja: por audição e imitação. Por fim, sinalizamos novos caminhos apontados pela presente pesquisa, mas, que, pela natureza de uma dissertação de mestrado, deixamos em aberto a outros pesquisadores dedicados ao tema.

1 VITAL FARIAS, O CANTADOR

*Eu não me entrego, eu não sossego, eu não renego essa minha profissão*²

1.1 Dados Biográficos

O compositor Vital Farias, além da sabedoria popular vivenciada no interior da Paraíba, teve contato com o ensino de música erudita ainda no Nordeste, sob a batuta do violonista Fidja Siqueira³ e, posteriormente, na cidade do Rio de Janeiro, onde estudou com o violonista Jodacil Damaceno (1929-2010). Vital compôs várias músicas com *acompanhamento solístico*: *Saga da Amazônia*, *Saga de Severinin*, *Cantilena de Lua Cheia*, *Sete Cantigas para Voar*, entre outras. Sua música o define como um compositor violonista.

Natural de Taperoá (PB), a educação de Vital Farias se deu por suas irmãs mais velhas enquanto elas liam folhetos de cordel com os quais aprendeu a ler e a balbuciar os primeiros versos⁴ (TV PICOS, 2013). Desde criança os cantadores de viola, Bandas de Pífano e as serenatas cativavam toda sua atenção, intensificando seu contato com a vida musical desde cedo. Sobrinho de Abdias dos 8 baixos, sanfoneiro que acompanhou Marinês em boa parte de sua carreira, Vital também herdou o conhecimento musical do seu pai, bandolinista amador. Na capital João Pessoa teve contato com todo tipo de música erudita e popular, enquanto serviu no exército brasileiro. No período em que concluía os estudos no Lyceu Paraibano participou da banda “Os Quatro Loucos”, ele mesmo nos conta essa experiência:

[...] por força das circunstâncias ‘lei da sobrevivência’ formou um conjunto de iê-iê-iê juntamente com Floriano, Cecílio Ramalho e Golinha ao estilo The Beatles, que na época incendiou com suas canções belíssimas o mundo inteiro. Apesar disso, Vital não se esqueceu das cantigas de seu povo, das ladainhas, das incelenças e cantilenas e paralelamente desenvolvia um trabalho onde contemplava suas origens. (FARIAS, 2011).

Posteriormente, Zé Ramalho também ingressava no quarteto que, segundo ele, é o grupo que “talvez tenha dado início ao movimento de jovem guarda na Paraíba”⁵ (RAMALHO, 2011).

² *Do Meu Jeito Natural*, de Vital Farias, disco *Sagas Brasileiras* (1982).

³ Violonista e professor, filho de Amaro Siqueira (1908-1970). Amaro foi “fundamental para o desenvolvimento do violão nas capitais da região Nordeste do Brasil” (SIQUEIRA, 2018, p. 15).

⁴ Link: <https://www.youtube.com/watch?v=81xD4KWM8hs&t=61s>

⁵ Link: <http://zeramalhodaparaiba.blogspot.com/2011/10/os-quatro-loucos.html>

FIGURA 1 - Vital Farias, o segundo da esquerda para a direita



Fonte: Bandas Paraibanas do Passado (Facebook)

Começou seus estudos de violão por conta própria até receber orientações de Fidja Siqueira. Lecionou no Conservatório de Música de João Pessoa antes de viajar para o Rio de Janeiro em 1975 (ALBIN, 2006). No Rio fez faculdade de música e lá estudou regência e arranjo além de receber aulas do violonista Jodacil Damaceno (1929-2010)⁶.

Vital sempre foi um artista múltiplo, dividia sua carreira musical como músico e ator. Fazia parte de uma geração de músicos nordestinos que trabalharam no teatro com o Grupo Chegança, do pernambucano Luiz Mendonça, que adaptava a literatura de cordel para os musicais⁷. Vital Farias, juntamente com Geraldo Azevedo, Alceu Valença, Pedro Osmar e Cátia de França, viajaram com o grupo pelo Rio e São Paulo na década de 70:

Paulatinamente conviveu e participou no Teatro Santa Rosa de vários trabalhos teatrais: ora como músico, ora como ator, ora como criador. Realizou alguns trabalhos de cinema. Com essa experiência, anos depois já no eixo Rio-São Paulo participou do premiadíssimo filme O HOMEM QUE VIROU SUCO (primeiro lugar no festival internacional de Moscou-1981). Atuou como diretor musical e roteirista poético. (FARIAS, 2011)

Vital Farias sempre foi intenso, crítico e arredo no seu comportamento como cantador e como pensador. Nenhuma questão política, social ou ambiental⁸ lhe escapa aos olhos e, sendo relevante, é contemplada em sua produção. Foi chamado certa vez de “menestrel rebelde”⁹ por nunca diminuir a intensidade questionadora de sua obra. Certa vez criticou as gravadoras por deixar o samba “enlatado” e querer fazer o mesmo com a música nordestina: “É claro que isso

⁶ “Nesse espaço de tempo teve orientação de arranjo e regência com os professores e Maestros Radamés Gnattali e José Alves de Sousa, ex-padre e professor-diretor da faculdade de música [CESGRANRIO]” (FARIAS, 2011); “Vital Farias, ex aluno [de violão] da FAMASF”, onde Jodacil dava aulas (ALFONSO, 2017, p. 134).

⁷ Texto escrito por Joel Cavalcanti no Jornal União em 2022. Link: https://auniao.pb.gov.br/noticias/caderno_cultura/tania-alves-201cnao-virei-nenhuma-santinha201d

⁸ “Eu fui a primeira pessoa no mundo a fazer um trabalho sobre a Amazônia, de denúncia sobre as florestas, a matança de índios, de seringueiros, de animais de vegetais e essa coisa toda” (TV PICOS, 2013).

⁹ Rogério Bitorelli no encarte de *Taperoá*, 1980.

vai ser enlatado também, é só uma questão de tempo. Mas até lá a gente vai fazendo nossa fuzarca” (BAHIANA, 1976, *apud* SARAIVA, 2019, p. 135).

Vital teve poucos parceiros mas os considera importantes para sua obra, entre eles estão Livardo Alves em *Ê Mãe, Via Crucis da Mulher Brasileira, O Sobressalto e Forrofunfá*; Jomar Souto, em *Eu sabia, Sabiá*; Salgado Maranhão, *Trem da Consciência, Alice no Curral das Maravilhas, Apesar da Solidão e Prazer pelo Averso*.

FIGURA 2 - Vital Farias atuando



Fonte: O Homem Que Virou Suco (1981)

Vital teve sua música *Ê Mãe* gravada por Ari Toledo enquanto *Caso Você Case* era gravada pela cantora Marília Barbosa na novela *Saramandaia* em 1976 (Rede Globo). A *Canção em dois Tempos (Era casa era jardim)* também foi trilha da novela *Roda de Fogo* (TV Tupi) em 1978. Fez várias músicas para trilhas de teatro e cinema, segundo ele ainda há outros trabalhos a serem lançados em breve por seu próprio selo.

O seu trabalho mais conhecido do grande público é com a série *Cantoria*, com Geraldo Azevedo, Elomar e Xangai. Esse disco contém gravações primorosas de *Ai Que Saudade de Ocê, Saga de Severinin, Sete Cantigas para Voar, Saga da Amazônia*, entre outros clássicos do compositor. A série acaba de ganhar mais dois discos *Kanturya 3x4* e *Kanturya 4x4*, reunindo novas composições do compositor, histórias e depoimentos gravados com tecnologia de ponta.

A obra de Vital Farias é diversa e contém já no seu disco de estréia em 1978 (*Vital Farias*) gêneros como o Baião, SambaFunk, Forró, Samba e música instrumental para violão solo. Seguindo os passos de seu mestre Luiz Gonzaga, Vital amplia a experiência da sua canção ao contar causos irônicos e denunciativos, e recitar poemas como na aclamada abertura de *Saga da Amazônia*¹⁰. Em *Mourão Voltado*¹¹ Vital Farias define sua estética musical, sua postura

¹⁰ “Só é cantador quem traz no peito o cheiro e a cor de sua terra, a marca de sangue de seus mortos e a certeza de luta de seus vivos...” (François Silvestre)

¹¹ *Mourão Voltado* (Vital Farias), foi trilha do filme premiado internacionalmente *O Homem Que Virou Suco* (1981), de João Batista de Andrade. Link: https://www.youtube.com/watch?v=w8YbTJfR_9o

como cantor e o seu lugar de artista nordestino migrante:

FIGURA 3 - Vital Farias e Geraldo Azevedo



Fonte: O GLOBO (1976)

*Pra que serve o Nordeste?
Pra exportar nordestino
E qual é o seu destino?
É de ser cabra da peste
De Norte, Sul, Leste, Oeste
Na indústria e construção
O diabo amassou o pão
E ficou bem amassado
Isso é que é mourão voltado
Isso é que é voltar*

Segundo Eduardo Calvalcanti Bastos (2006) Vital Farias faz parte da geração chamada de Nova Cantoria ao lado de Elomar, Geraldo Azevedo, Xangai e Dércio Marques:

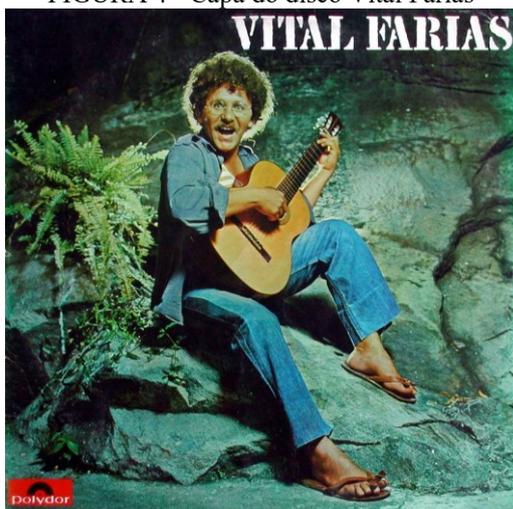
Nova Cantoria. Esse conjunto é formado pelos novos cantadores: Vital Farias, Juraildes da Cruz, Elomar, Dércio Marques, Hélio Contreiras, Augusto Jatobá, Geraldo Azevedo, Alceu Valença, João Ba, Dorothy Marques, Maciel Mello dentre muitos outros, atuantes desde o final da década de sessenta. (BASTOS, 2007, p. 9)

Mais informações sobre sua obra, filosofia e pensamentos estão no site Vital Farias, *O Cantador*¹². Vital Farias segue produzindo ativamente até o momento presente.

1.2 Vital Farias: discografia completa

1.2.1 Vital Farias (1978)

FIGURA 4 - Capa do disco Vital Farias



Fonte: POLYGRAM (1978)

Gravadora: Polydor/Polygram

Ano: 1978

Faixas:

- 1) Canção de dois tempos
- 2) O Sobressalto
- 3) Bate com o pé xaxado
- 4) Bandeira desfraldada
- 5) Via crucis da mulher brasileira
- 6) Alice no curral das maravilhas
- 7) Deixe de afobação
- 8) Expediente interno
- 9) Poema verdade
- 10) Caso você case
- 11) Ê mãe
- 12) Estudo n° 22

¹² <http://vitalfariascantador.blogspot.com/>

Vital Farias que só havia gravado um compacto em 1975, gravou em 1978 o seu disco de estreia *Vital Farias*. Como já sabemos, sua produção começou ativamente antes de gravar um disco com a Polygram (Polydor). Sua criação já era conhecida dos músicos, atores e jornalistas no raio artístico Rio-São Paulo. Um de seus primeiros trabalhos foi na peça *Gota D'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, dramaturgo paraibano e seu amigo pessoal.

A relação de Vital Farias com o teatro vinha desde João Pessoa, quando conhece o ator e dramaturgo Ednaldo do Egipto¹³, o qual Vital reverencia no encarte do disco:

[...] o canto é uma faca de dois gumes além da ponta, e é preciso cantar duro às vezes, para sentir na carne o que se vive e viver na veia o que se sonha. Pois se é pra cantar se canta, com Zé Limeira no peito e Lampião na garganta. (Pirrola – personagem de José Bezerra e Ednaldo do Egipto.) Texto de Salgado Maranhão (ENCARTE, 1978).

As figuras do cantador paraibano Zé Limeira e de Lampião são requeridas como símbolo de sonho e luta. Vital Farias, com base na obra de Orlando Tejo, chama Zé Limeira de “o poeta do absurdo, o surrealista dos pobres¹⁴”. As figuras de Zé Limeira e Lampião podem ser compreendidas na fala do final da música *Ê Mãe*:

É como dizia uma tia minha que nasceu morta: Lugar bom de se ganhar dinheiro é São Paulo e Rio de Janeiro. Vem pra cá, companheiro, que aí tu vai ver com quantos ovos é que se deita uma macaca. Agora me lembrei do finado meu avô, cabra forte da muléstia, de manhã ele não comia nada, também não tinha! De tarde ele repetia a mesma dose, e de noite ele não dormia que era pra não dá má digestão. É como dizia um cigano que passou certas vezes lá pras bandas do meu sertão: O sertanejo é antes de tudo, um forte! Acunha¹⁵ meu querido! (FARIAS, 1978)

A música conta a história de um nordestino migrante que, mesmo com “um emprego muito bom” de vendedor de livros, se vê em meio a dificuldades para sobreviver, ainda assim ouve no rádio insistentemente que “o Brasil é bom de bola”. A música *Ê Mãe* juntamente com *Bate com o Pé Xaxado* fizeram parte da trilha do filme *O Homem Que Virou Suco* (1981), que contou com a participação de vários artistas nordestinos, inclusive Dominginhos.

O disco foi laureado pela crítica especializada da época como uma das mais importantes produções daquele ano:

Disco de estreia de Vital Farias. Recebido pela crítica especializada - Zuza Homem de Melo (Folha de São Paulo), Sergio Cabral (Jornal O Globo-RJ), entre outros - como

¹³ “[...] lembrado por suas atuações fenomenais como ator cômico e pouco ou quase nada lembrado como autor de alguns poucos textos de comédia de costumes é Ednaldo do Egipto, cujo texto mais importante, *Os Novos Ricos*” (VIEIRA, 2008).

¹⁴ “A primeira vez que alguém escreveu sobre Zé limeira, fui eu quem escrevi em 1972” (Vital Farias Canta Zé Limeira). Link: https://www.youtube.com/watch?v=El_xdVCMIRA.

¹⁵ ACUNHAR significa Chegar junto – Dicionário Ceará. Link: <https://www.abih-ce.com.br/dicionario-ceares>

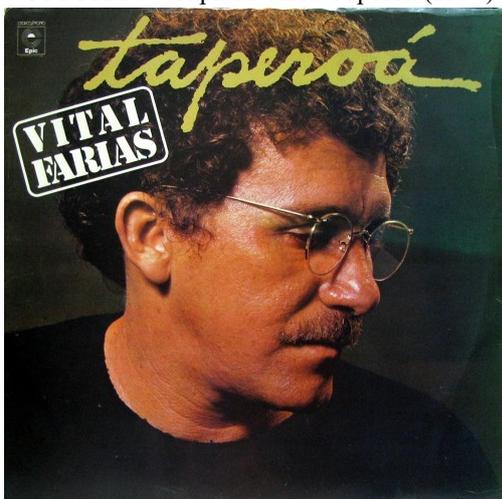
uma das mais importantes obras realizadas naquela ocasião. O crítico e historiador da música brasileira José Ramos Tinhorão (Caderno B - Jornal do Brasil-RJ) se referiu a Vital Farias da seguinte forma: ‘O compositor Vital Farias tem a grandeza dos arranjos de quem conhece e domina a matéria, sendo um dos maiores entre todos estes’ (FARIAS, 2011).

Vital Farias demonstra uma execução primorosa nos arranjos e no violão, tanto que a crítica o louvou com “[...] um violão de concerto impecável e um texto surpreendente”, características até então vistas somente em compositores que dialogavam com a música instrumental (O GLOBO, 1985 *apud* SARAIVA, 2019, p. 213). A última faixa, *Estudo N° 22*, de Napoleon Coste, foi gravada na época em que Vital estudava violão com Jodacil Damaceno: “Eu tive um professor muito duro nesse negócio de violão [...] Eu tive que repetir um ano pra poder passar na faculdade de música” (FARIAS, 2023).

O disco também tem arranjos assinados por Ronaldo Corrêa e Sivuca. A sonoridade do disco *Vital Farias* conta com guitarras, violão de 12 cordas, teclados, percussão de Djalma Corrêa e Vocais de Tânia Alves. O disco *Vital Farias* (1978), também apresentou ao público clássicos como: *Canção em dois Tempo (Era Casa, Era Jardim)* e *Caso você Case*. Participação do guitarrista pernambucano Ivinho, primeiro brasileiro a se apresentar no Festival Montreux, nesse ano (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 2014).

1.2.2 Taperoá (1980)

FIGURA 5 - Capa do disco Taperoá (1980)



Fonte: CBS (1980)

Gravadora: CBS/Epic

Ano: 1980

Faixas:

- 1) Pra Você Gostar de Mim
- 2) Eu Sabia, Sabiá
- 3) Assim Diziam as Almas
- 4) Nave Mãe
- 5) Nós Sofre Mais Nós Goza
- 6) Repente Paulista
- 7) Tema de Beija-flor
- 8) Veja (Margarida)
- 9) Meu Coração Por Dentro
- 10) General Da Banda
- 11) Prazer Pelo Avesso

O disco *Taperoá* (1980) (nome da cidade onde nasceu), possui uma sonoridade mais moderna em relação à efeitos, guitarras e sintetizadores contrapondo-se à sonoridade acústica do disco anterior *Vital Farias* (1978). A gravação da música *Meu Coração por Dentro*, de Herman Torres e Salgado Maranhão, atestam o diálogo de Vital com a música corrente: Rock

psicodélico dos anos 70 e uma atmosfera sulamericana¹⁶. Herman Torres (1958) coleciona trilhas para televisão e várias parcerias com autores da MPB ligados ou não com o universo do Rock. Esta produção contou com maior protagonismo de Vital Farias regendo e assinando os arranjos em quase todas as faixas. Foi importante para Vital migrar para a CBS, visto que a gravadora possibilitava mais investimentos e autonomia para a contratação de músicos para o disco, o que reflete na sonoridade final do trabalho (SARAIVA, 2019, p. 197).

Nos anos 80 o selo Epic da gravadora CBS capitaneado por Fagner lançou trabalhos de vários artistas como Zé Ramalho, Elba Ramalho, Cátia de França, Amelinha e Robertinho de Recife. Foi um momento muito importante para que artistas como Vital Farias pudessem gravar seus trabalhos com liberdade:

Se por um lado os artistas tinham músicos e verba disponíveis para as gravações, por outro não parece que naquele momento a gravadora estivesse preocupada com a questão do lucro. Em alguns discos, faixas instrumentais se alternam com faixas com letras, mostrando que o produto não era destinado a um mercado popular. Os artistas tinham também autonomia nas escolhas do repertório (SARAIVA, 2019, p. 201).

Vital Farias, que já havia gravado anteriormente um estudo de violão, registra um tema instrumental de sua autoria, *General da Banda*. Sobre o fato de as produções não contarem com um direcionamento “popular” no mercado fonográfico, Fagner, que foi diretor musical do selo, discorda¹⁷:

Nós vendemos discos [...] Nós mudamos o mercado. Sempre quem aqueceu o mercado foram os nordestinos...quem compra disco [...] Nego fica falando em Bossa Nova, quem gosta de Bossa Nova é Japonês e Americano [...] Quando foi que Caetano vendeu disco? Ele veio vender depois com o Peninha. Eles fizeram música pra elite, nós fizemos música pro povo (FAGNER, 2021).

Vários artistas desse período que gravaram pelo selo Epic/CBS afirmam que as produções apesar de populares na “boca do povo” não eram reconhecidos pela mídia como foram os tropicalistas Gilberto Gil e Caetano Veloso. Segundo Fagner, eles eram superestimados.

No disco *Taperoá* (1980) mais uma vez estavam em evidência o violão, a verve nordestina ácida (e irônica) e a capacidade criativa do “menestrel rebelde”¹⁸. Destaque para *Pra*

¹⁶ Manduka (1952-2004), músico brasileiro atuante em diversos países da América Latina gravou o Charango na faixa 1.

¹⁷ Em entrevista para o canal “O Corredor 5”. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=S0d8eJLY65o>

¹⁸ “Vital, menestrel rebelde com causa e casos para cantar sobre agrestes, sertões com luar de Catulo e Soledade Morena. De Vital, a importância de descobrir no som a fúria da natureza e a força guerreira do homem que enfrenta o noitão do dia-a-dia. Com Vital, o violão que corre o mundo, porteira aberta nos medievos nordestinos,

Você gostar de Mim e Veja (Margarida) regravada no disco *Cantoria 2* (1988).

1.2.3 Sagas Brasileiras (1982)

FIGURA 6 - Capa do disco Sagas Brasileiras (1982)



Fonte: POLYGRAM (1982)

Gravadora: Lança (Polygram)

Ano: 1982

Faixas:

- 1) Do Meu Jeito Natural
- 2) Forrofunfá (A Abdias Dos 8 Baixos)
- 3) Sete Cantigas Para Voar (A Elba Ramalho)
- 4) Ai Que Saudade de Ocê
- 5) Saga De Severinin
- 6) Saga Da Amazônia
- 7) Trem Da Consciência
- 8) Belo Belo
- 9) Apesar Da Solidão
- 10) Saga Do Boi de Mamão

O disco *Sagas Brasileiras* (1982), apresenta pela primeira vez ao público *Saga da Amazônia*, *Saga de Severinin* e *Saga do Boi de Mamão*. A temática ambiental e ecológica estão representadas desde a capa do disco até a contracapa, demonstrando a direção da sua produção musical para assuntos pouco discutidos na época:

Eu fui a primeira pessoa no mundo a fazer um trabalho sobre a Amazônia, de denúncia sobre as florestas, a matança de índios, de seringueiros, de animais de vegetais e essa coisa toda. Em 1981 eu já havia feito a primeira gravação, quer dizer... o Brasil estava de costas totalmente. Nenhuma televisão, nenhum rádio ou jornal falava nada disso. Tenho prêmio na Alemanha e no Brasil [com] essa música (TV PICOS, 2013).

Vital já havia finalizado a faculdade de música em 1981 e na época da produção do disco conta que viajou pela Amazônia conhecendo figuras importantes como Chico Mendes. Ele oferece o disco à União das Nações Indígenas e ao escritor e indigenista Márcio Souza, que assina o encarte. Outra preocupação recorrente na época era a repressão aos artistas por parte da ditadura que, como sempre, extrapolava a censura e prendia pessoas próximas como Geraldo Azevedo e Vandré. Ainda assim a verve do cantador seguia afiada. Na abertura do disco ele canta:

anunciando procissões sonoras e paixões romanescas. Anunciando a luta que deve se propagar como o fogo nas queimadas. (BITORELLI, 1980)

FIGURA 7- Contracapa do disco Sagas Brasileiras (1982)



Fonte: POLYGRAM (1982)

*Eu não me entrego
Eu não sossego
Eu não renego essa minha profissão
Quer desaforo
Tirar o couro
Sem pedir ao dono da carne a permissão
(Disco Sagas Brasileiras, 1982)*

Em *Sagas Brasileira* (1982) Vital Farias segue gravando temas instrumentais e presta homenagens nas faixas *Saga do Boi de Mamão* (ao mestre Antônio), *Forrofunfá* (à Abdias dos 8 baixos), *Sete Cantigas para Voar* (à Elba Ramalho). O tema *Belo Belo* é um estudo para violão oferecida a Herminio Belo de Carvalho (FARIAS, 2011). Seu tio Abdias também participa do disco como músico.

A gravadora Ariola foi absorvida pela Polygram (antiga Philips) em 1981 por não obter lucro esperado. A nova administração, na pessoa do então diretor Roberto Menescal, direcionou os esforços para gravar tanto novos artistas quanto os que já eram conhecidos do público, mas que fossem únicos no cenário (SARAIVA, 2019, p. 147). O disco de 82 contou com mais investimentos na contratação de músicos de orquestra e convidados como a professora Myrna Herzog, pesquisadora de música antiga que gravou viola da gamba em *Saga de Severinin*. Vital Farias pôde colocar em prática seus conhecimentos como arranjador. O arranjo de *Saga da Amazônia* é dividido com José Alves de Sousa¹⁹, que segundo ele, foi seu professor de arranjo e regência.

¹⁹ É provável que ele esteja se referindo ao maestro José de Souza Neves, “notável músico da Banda de Musica da Polícia Militar da Paraíba, por onde já passaram renomados músicos que tiveram seus nomes consagrados nacionalmente, como são os casos de Severino Araújo, da Orquestra Tabajara e Moacir Santos, um dos mentores da bossa nova” (BATISTA, 2021). Link: <https://shre.ink/15Ar>

FIGURA 8 - Mestre Antônio, Boi de Mamão (Taperoá-PB)



Fonte: Jornal da Paraíba (2023)

1.2.4 Do Jeito Natural (1985)

FIGURA 9 - Capa do disco Do Jeito Natural (1985)



Fonte: POLYGRAM (1985)

Gravadora: Polyfar/Polygram

Ano: 1985

Faixas:

- 1) Canção Em Dois Tempos
- 2) Bate Com O Pé O Xaxado
- 3) Sete Cantigas Para Voar (A Elba Ramalho)
- 4) O Sobreassalto
- 5) Deixe De Afobação
- 6) Forrofunfã (A Abdias Dos 8 Baixos)
- 7) Caso Você Case
- 8) Do Jeito Natural
- 9) É Mãe
- 10) Poema Verdade
- 11) Expediente Interno
- 12) Ai Que Saudade De Ocê

O álbum *Do Jeito Natural* é uma coletânea com as músicas de maior repercussão entre o público. Lançado em 1985, a coletânea é paralela às gravações do disco *Cantoria 1* e *Cantoria 2*. As coletâneas reuniam as canções de sucesso que estavam na programação televisiva e do rádio numa espécie de *playlist* (álbum) para os compradores. O curioso é que o álbum não traz as músicas *Veja (Margarida)* e *Saga da Amazônia*, sucessos do compositor que provavelmente foram impulsionados com a regravação nos discos *Cantoria*.

1.2.5 Cantoria 1 e Cantoria 2 (1984 e 1988)

FIGURA 10 - Capa do disco Cantoria 1 (1984)



Fonte: KUARUP (1984)

Gravadora: Kuarup

Ano: 1984

Faixas:

- 1) Desafio do Alto da Catingueira
- 2) Novena
- 3) Sete Cantigas Para Voar
- 4) Cantiga do Boi Incantado
- 5) Kukukaya (Jogo da Asa da Bruxa)
- 6) Ai Que Saudade de Ocê
- 7) Ai D'eu Sodade (O ABC do Preguiçoso)
- 8) Semente de Adão/Viramundo
- 9) Cantiga do Estradar
- 10) Violêro
- 11) Saga da Amazônia
- 12) Matança
- 13) Cantiga de Amigo

FIGURA 11 - Capa dos disco Cantoria 2 (1988)



Fonte: KUARUP (1984)

Gravadora: Kuarup

Ano: 1988

Faixas:

- 1) Abertura (Desafio Do Auto Da Catingueira; Repente; Novena)
- 2) Era Casa Era Jardim / Veja Margarida
- 3) Sabor Colorido / Moça Bonita
- 4) Na Quadra das Águas Perdidas
- 5) Cantilena de Lua Cheia
- 6) Arrumação
- 7) Suite Correnteçal (Barcarola Do São Francisco; Talismã; Caravana)
- 8) Estampas Eucalol
- 9) Saga de Severinin
- 10) Cantiga de Amigo

Segundo a crítica especializada, os álbuns têm um caráter “emblemático” e representam a “criatividade da arte popular” (TINHORÃO, 2010 *apud* AVELAR, 2011). Os discos inauguram e registram os principais cantadores e violonistas da chamada Nova Cantoria. *Cantoria 1* e *Cantoria 2* é a mais importante reinterpretação da música dos cantadores de viola e de Côco da região Nordeste em diálogo com a estética de canção vigente. É ainda a criatividade de quatro cantores populares e exímios violonistas que presentearam a canção brasileira com a sua releitura de um Brasil pouco conhecido da outra metade e que só sobreviveria para o próprio Nordeste com o advento do registro sonoro.

Os discos servem como fonte valiosa para violonistas, compositores e cantores. E são

essenciais para este trabalho, pois fornece uma visão geral da obra de Vital Farias e a estética do *violão de cantador*, chamada aqui de *Acompanhamento Solístico*.

A performance de Vital Farias se destaca nas músicas *Saga da Amazônia*, *Saga de Severinim*, *Cantilena de Lua Cheia e Sete Cantigas Para Voar* e *Ai Que Saudade de Ocê*. Geraldo Azevedo, autor da célebre *Bicho de Sete Cabeças*, apresenta-se compositor e violonista criativo, improvisando e acompanhando os colegas. Elomar naquela altura já era reconhecido por seu “engenho e arte” nas composições, sendo convidado para representar o Brasil no Festival Íbero-Americano entre os lançamentos dos discos (PORTEIRA, 2022). Já Eugênio Avelino, popularmente conhecido como Xangai, destaca-se nas faixas *Kukukaya*, *Ai D’eu Sodade (ABC do Preguiçoso)* e *Estampas Eucalol* como exímio cantador (a exemplo dos cantadores de feira) e violeiro. Vital Farias comenta sobre os discos:

O tempo, que faz todas as concessões, menos voltar atrás, se encarregou de documentar esses momentos que foram vividos em diferentes lugares deste país chamado Brasil; desde Salvador (Teatro Castro Alves), aonde foi gravado ao vivo a Cantoria 1, até Cantoria 2, que foi gravado em diferentes lugares, como, por exemplo: Rio de Janeiro (Sala Cecília Meireles), São Paulo (Teatro de Cultura Artística), Campinas - SP (Centro de Convivência), Belo Horizonte (Palácio das Artes), Brasília (Teatro Nacional Villa Lobos). Finalizando este sonho real que durou mais ou menos a vida inteira. Definitivamente (FARIAS, 2011).

Foi uma época de intensa produção na carreira dos quatro artistas até o reconhecimento com o troféu Chiquinha Gonzaga, prêmio organizado pela Associação de Produtores Independentes de Discos e Fitas do Estado do Rio de Janeiro (O GLOBO, 1985 *apud* SARAIVA, 2019, p. 214). Segundo Daniel Saraiva:

Xangai (2005) lembra que Limongi o chamou para o projeto e recorda também os laços que já tinha com os outros artistas: ‘Eu morava no Rio, estava sempre com Geraldinho Azevedo. Há muito tempo ele é meu amigo, um cara bem chegado a mim, meu parceiro. Ai... e eu já estava trabalhando assiduamente com o Elomar. E cantei com o Vital Farias, eu conheci ele [de verdade] pela CBS, e de vez em quando a gente cantava em algumas coisas juntos lá. E gosto do trabalho dele, ele é um grande compositor.’ O cantor de Vitória da Conquista/BA lembra que os colegas perguntavam como o show se chamaria e que ele disse que não seria um show, mas uma cantoria. E assim o projeto foi chamado. Ele frisa, porém, que esse batismo foi uma decisão dos quatro artistas, além de enfatizar a admiração que sempre teve pelos repentistas, os quais considera os maiores poetas (XANGAI *apud* SARAIVA, 2019, p. 214).

Uma ideia mercadologicamente de baixo custo (por se tratar de quatro cantadores e seus violões) deu retorno ao idealizador Antônio Carlos Limongi, que inicialmente queria apenas abrir a temporada de verão do Teatro Castro Alves. Como afirma Geraldo, de um show acabou virando uma turnê por todo país com dois discos lançados. Uma nova releitura foi lançada em 2023 em dois álbuns: *Kanturya 3x4* e *Kanturya 4x4*.

Podemos afirmar que os discos *Cantoria* trouxeram à tona uma cultura de certa forma esquecida e marginalizada dentro do mercado fonográfico ao passo que possibilitou aos artistas divulgarem a estética da Nova Cantoria, deflagrando um favoritismo pela poesia, o canto na língua nativa e formato voz e violão, sinônimo da chamada MPB.

Ainda que os quatro cantadores gozassem certo prestígio, a sua música juntamente com a produção da geração “pós Luiz Gonzaga” foi relegada à classificação de “música regional” pela indústria. Os cantadores - e mesmo o público - não entendem o porquê da música de Djavan e dos baianos Gil e Caetano, por exemplo, não recebem o título de regional, apesar de serem também nordestinos²⁰. De fato, trata-se de uma música vinda de uma região específica no mapa, mas nem por isso deixa de ser “nacional” ou simplesmente “MPB”, assim como todas as outras expressões de um país extenso como o Brasil. Por outro lado, os artistas ligados ao movimento Nova Cantoria, tendo Dercio Marques como principal mensageiro, acentuaram não somente as mais diversas músicas nacionais ligadas aos cantadores bem como a localizaram no multicultural continente sulamericano.

1.2.6 Uyraplural (2002)

FIGURA 12 - Capa do disco Uyraplural (2002)



Fonte: Independente (2002)

Gravadora: Independente

Ano: 2002

Faixas:

Disco 1

- 1) A Palavra Amor (Vital Farias)
- 2) Ai Que Saudade de Ocê (Vital Farias)
- 3) Caba-véi (Vital Farias)
- 4) Cantiga de Passarinho (Vital Farias)
- 5) Cantilena de Lua Cheia (Vital Farias)
- 6) Cantilena Nº 3 (Vital Farias)
- 7) Caso Você Case (Vital Farias)
- 8) Caso Você Case (Ao vivo)
- 9) Ciranda de Terreiro (Gilvan Santos)
- 10) Canção Em Dois Tempos (Era Casa Era Jardim) (Vital Farias)

Disco 2

- 1) Não Jogue Lixo No Chão (Vital Farias)
- 2) Quem Vive Assim Como Eu (Juvenal Pedro da Silva)
- 3) Saga de José e Maria (Vital Farias)
- 4) Saga do Boi de Mamão (Vital Farias)
- 5) Saga do Cigano Anastácio (Vital Farias)
- 6) Sete Cantigas Para Voar (Vital Farias)
- 7) Tamba-Tajá (Waldemar Henrique)
- 8) Uirapuru (Waldemar Henrique)
- 9) Veja (Margarida) (Vital Farias)
- 10) Via Crucis da Mulher Brasileira (Vital Farias/Livardo Alves)
- 11) Vitalizar (Vital Farias)

²⁰ “Fico invocado com isso [...] coisa maluca, própria do universo da música, que não tem parâmetro das coisas” (AZEVEDO *apud* ZEITEL, 2023).

De volta à Paraíba, Vital passa quase 15 anos sem lançar algum trabalho no mercado. *Uyraplural* (2002) de Vital Farias e Giovanna Farias, sua filha, é uma produção na qual Vital assina a direção e os arranjos. O disco é gravado de forma independente. Com esse disco viajaram por vários estados apresentando e divulgando as músicas, intercalando com composições já conhecidas do autor. Vital e Giovanna gravam *Tamba-Tajá* e *Uyrapuru* de Waldemar Henrique (1905-1995). Musicalmente é um trabalho que apresenta inovações por parte do autor como o aprimoramento de seu violão em músicas inéditas como *Saga do Cigano Anastácio* e *Saga de José e Maria*. Pela primeira vez é observado em seus acompanhamentos o uso de capotraste e da scordatura renascentista EADF#BE.

1.2.7 Albúms “Kanturya 3x4” e “Kanturya 4x4” (2023)

FIGURA 14 - Capa do disco Kanturya 3x4



Fonte: INDEPENDENTE (2023)

Gravadora: Independente

Ano: 2023

Faixas:

Disco 1

- 1) Proza de Vital Farias
- 2) Saga da Amazônia – Live
- 3) Proza de Vital Farias e Xangai
- 4) De Nossas Vidas Vaporosas – Live
- 5) Nos é Jeca mais é Jóia – Live
- 6) Proza de Geraldo Azevedo

FIGURA 13 - Capa do disco Kanturya 4x4 (2023)



Fonte: INDEPENDENTE (2023)

- 7) Semente e Fruto – O Amor e Paz – Ao Vivo
- 8) Cantilena N° 3 – Ao Vivo
- 9) Proza de Elomar
- 10) Mulher Imaginária – Ao Vivo
- 11) Retinas – Ao Vivo
- 12) Proza de Geraldo Azevedo
- 13) Aventuras Vulgares – Ao Vivo
- 14) Proza de Vital Farias
- 15) Procissão dos Retirantes – Ao Vivo
- 16) Cantiga de Amigos – Ao Vivo

Disco 2

- | | |
|--|---|
| <ol style="list-style-type: none"> 1) Proza de Elomar 2) Riachão do Gado Brabo 3) Proza de Vital Farias 4) Incelença para Vivos e Mortos 5) Se Eu Tivesse Asa – Ao Vivo 6) Pequeninina – Ao Vivo 7) Veja Margarida – Troca de Ministro – Sete Cantigas pra Voar – Ao Vivo 8) Arrumação – Ao Vivo | <ol style="list-style-type: none"> 9) Caravana – Ao Vivo 10) Campo Branco – Ao Vivo 11) Proza de Xangai 12) A Canção Primeira – Ao Vivo 13) Barcarola do São Francisco – Ao Vivo 14) Proza de Vital Farias 15) Estúdio N° 22 – Ao Vivo 16) Proza de Xangai 17) Côco do Gago Grego – Ao Vivo 18) Ai Que Saudade de Ocê – Ao Vivo |
|--|---|

Os álbuns *Kantorya 3x4 e 4x4* são trabalhos tardios baseados nas produções da Kuarup, *Cantoria 1 e Cantoria 2*. Para os fãs era uma produção muito aguardada visto que traz novas composições e releituras de clássicos já consagrados. Gravado nas apresentações da década de 90, disco conta com vários depoimentos dos cantadores e informações importantes. Vital Farias apresenta pela primeira vez as músicas *Cantilena N° 3*, *Procissão dos Retirantes*, *Incelença para Vivos e Mortos* e uma nova interpretação do *Estudo N° 22*, de Napoleon Coste.

2 ACOMPANHAMENTO SOLÍSTICO

[...] na mão direita pode-se sentir o rufar dos tambores africanos

2.1 A atividade do acompanhador

O conceito de *acompanhador* data do período Barroco, paralelamente ao desenvolvimento da monodia e da sistematização da linguagem musical ocidental, tendo o Baixo Contínuo como alicerce (PORTO, 2004 *apud* MUNDIM, 2009, p. 24). O *maestro al cembalo*, como era primeiramente chamado o acompanhante, deveria reunir algumas qualidades, tais como: o domínio do contraponto – imitações e fragmentos dos motivos principais entre outros elementos – e a capacidade de improvisação ao teclado, algumas vezes chegando até a complementar o que o compositor escreveu (PORTO, 2004 *apud* MUNDIM, 2009, p. 24). Ao longo do tempo o acompanhamento evolui e incorpora novas técnicas, atingindo no período Romântico²¹, com as obras de César Franck e Brahms, um nível de elaboração maior do que o próprio solo (MUNDIM, 2009, p. 13).

Entretanto, a definição de *Acompanhamento* encontrada nos dicionários *Grove de Música* (1994, p. 5) e *Houaiss* (2001, p. 62), denotam a função de acompanhar como um ato menor e “secundário” no contexto musical, o que não condiz com a riqueza de detalhes e a performance dos violonistas apresentados nesta pesquisa. Pelo contrário, os *acompanhamentos solísticos* executados ao violão vão além da mera condução harmônica: controlando a “relação entre vozes principais e subordinadas” (SCHÖENBERG, 2004, p. 20). Assim, conecta os espaços entre a voz principal, evocando elementos regionais (como no caso da viola caipira) e utilizando uma gama de recursos técnicos e idiomáticos que dialogam com o canto, tornando o violão parte inseparável dessa linguagem musical.

2.2 O acompanhamento violonístico na música popular brasileira

Quando se trata de acompanhamento na música popular brasileira, é possível destacar três linhas de interpretação violonística que fazem discípulos até os dias de hoje: 1) o violão 7 cordas no choro e no samba, em que Dino Sete Cordas²² é o principal expoente, criando uma

²¹ Um exemplo característico do período Clássico é o *Baixo de Alberti*, uma figuração de acompanhamento consistindo em tríades arpejadas (GROVE, 1994, p. 66).

²²Horondino José da Silva, o Dino Sete Cordas, começou sua carreira no início dos anos 50 como violonista em vários conjuntos regionais de choro. Obteve fama de acompanhador com o violão 7 cordas e a sua forma única e incomparável de acompanhar diversos solistas e cantores. Principal divulgador do instrumento no Brasil (TABORDA, 1995, p. 7).

linguagem que introduz “[...] grupos de seis e oito notas, pela utilização de baixos em uma rítmica variada e essencialmente contrapontística” (TABORDA, 1995, p. 7); 2) o violão de João Gilberto inaugurando a Bossa Nova, que trazia em sua batida uma “distribuição sincopada” dentro de uma métrica binária simples (FILHO, 2019, p. 4); e 3) a “[...] estética do acompanhamento violonístico rebuscado” (OLIVEIRA, 2015, p. 47), o que chamamos aqui de *Acompanhamento Solístico*²³, fruto da “convergência entre peça de violão e Canção”, onde a música tonal de Guinga representaria a linguagem do *Violão-Piano*, e a música modal de Elomar a linguagem do *Violão-Viola* (SARAIVA, 2012, p. 6).

Ainda dentro da linguagem do choro, há o Violão de seis cordas, instrumento que complementa a performance do Violão de sete cordas no acompanhamento. Sobre o Violão de seis cordas o professor e violonista Zé Paulo Becker afirma:

Com a inclusão do Violão de 7 cordas nos grupos de Choro [...] a função da baixaria ficou ainda mais definida. [...] Entretanto foi com Horondino José da Silva, o Dino 7 cordas, que as baixarias chegaram ao ápice, com a utilização de frases virtuosísticas [...]. Vale ressaltar que a ideia de um violão realizando as baixarias não surgiu a partir do Violão de 7 cordas. O que aconteceu foi exatamente o contrário, **surgindo a sétima corda como uma ampliação do campo das possibilidades fraseológicas do instrumento** (BECKER, 1996 *apud* RAMOS, 2016, p. 143, grifo nosso).

A mão direita (para os destros) no violão, possui função essencial principalmente no que diz respeito à execução de ritmos e alguns elementos que constituem a expressividade. Marco Pereira, no livro *Ritmos Brasileiros* (2007), transcreve e sugere diversos dedilhados de acompanhamento na música popular, corroborando com o defende Becker, em seu livro *Levadas brasileiras para violão* (2013). Becker registrou em seu livro padrões utilizados em vários gêneros musicais enfocando o aspecto rítmico. Esta literatura se faz obrigatória ao estudante de música popular que adota o violão como instrumento porque sistematiza a ação da mão direita. Ainda nesse sentido, o professor de cavaquinho Luís Carlos Orione afirma que na “[...] mão direita pode-se sentir o rufar dos tambores africanos, uma característica que se aplica à prática de vários violonistas brasileiros como Baden Powell, Raphael Rabello e João Lyra” (CORRÊA, *apud* ORIONE, 2015, p.15).

A variedade rítmica brasileira possui inúmeras variantes que vão além do Samba e da Bossa Nova. O próprio violão absorve técnicas oriundas de outras culturas onde o instrumento é incorporado (RAMOS, 2016, p. 91). As obras de Vital Farias e Elomar utilizam não apenas atribuições rítmicas da mão direita, mas recorrem, em muitos casos, ao estilos *rasgueado* e

²³ “Parece haver uma tradição na canção brasileira de “voz e violão” integrado, resultando em uma parte de violão que seria quase uma “peça de acompanhamento” (SARAIVA, 2013, p. 103).

ponteado oriundos do arcabouço técnico do alaúde e das guitarras barrocas (EID, 2021; NOGUEIRA, 2008). Segundo Ribeiro (2014) a música flamenca²⁴ influenciou a música de Elomar com “seus traços característicos como a cadência andaluza, o rasgueado e o uso do capotraste” (RIBEIRO, 2014, p. 190). Atribuímos também à música e ao violão de Vital Farias influências dessa natureza estética.

No Brasil, o instrumento que muito influenciou o repertório do violão foi a viola caipira. Quanto a isso, a visão de Saraiva (2012) corrobora com a visão do pesquisador da obra de Elomar, Lucas Oliveira, quando este escreve que:

Se na Espanha, a guitarra flamenca foi eleita como símbolo de identidade local para inspirar a música do violão de concerto, no Brasil o instrumento eleito foi a viola caipira. A aproximação com a sonoridade desse instrumento pode ser notada em peças para violão solo como Prelúdio n. 1, de Heitor Villa Lobos (1887-1959), o Estudo n. 6 de Francisco Mignone (1897-1986), o Prelúdio n. 5 de César Guerra-Peixe (1914-1993) e o estudo n. 5 de Radamés Gnattali (1906-1988). Elomar, além de suas canções, óperas e obras sacras, possui várias peças para violão, como “São João xaxado”, ‘Calundú e cacoré’ e ‘Trabalhadores na destoca’, que podem ser interpretadas como inspiradas nessa tradição do violão brasileiro (ele é um admirador confesso de Villa Lobos) (OLIVEIRA, 2015, p. 46).

A execução da viola difere do violão devido às cordas serem duplas, o que faz com que a mão direita busque uma angulação que permita o toque das duas cordas ao mesmo tempo, uma demanda que não diz respeito ao violão. O violeiro geralmente utiliza dois dedos²⁵ da mão direita (polegar com dedeira e indicador) enquanto o violonista busca usar o máximo de recursos possíveis, chegando a utilizar, além dos dedos polegar (p), indicador (i), médio (m) e anelar (a), o dedo mínimo da mão direita. Atualmente a dedeira é cada vez menos utilizada, devido ao equilíbrio do polegar em relação aos outros dedos (AMARAL, 2011, p. 23).

Em relação à sonoridade, a viola possui cordas de aço, produzindo um som mais metálico e brilhante em relação ao violão, o que possivelmente levou os violonistas *cantadores* a simularem o som da viola caipira posicionando a mão direita mais perto do cavalete em algumas passagens. Segundo Ivan Vilela existem timbres e texturas próprios do universo da música caipira e sertaneja:

[...] a maneira ‘não limpa’ de se tocar, devido à própria rusticidade das mãos que labutam no campo, acaba por definir um novo padrão sonoro, como ocorre na música flamenca, onde os violões são ajustados para terem as cordas rentes à escala para facilitarem a execução de solos rápidos, resultando disso o trastejar, que é o zumbir

²⁴ Segundo Dagma Eid (2022) e Gisela Nogueira (2008) o estilo *ponteado* (dedilhado) e o estilo *rasgueado* estão presentes no arcabouço técnico das violas brasileiras não por influência direta do violão Flamenco; pelo contrário, os dois instrumentos teriam herdado a técnica do alaúde e das guitarras.

²⁵ Violeiros mais modernos como Marcus Biancardini tem dialogado com a técnica de outros instrumentos de corda, inclusive do violão. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=lbzLLsDgRzQ>

da corda no traste quando o instrumento é tocado com alguma força. Assim, o trastejado, que é banido com todas as forças de uma execução erudita, é um elemento de diversidade sonora da música flamenca e também da música caipira (VILELA, 2011, p. 52)

Além do timbre, é muito comum nos acompanhamentos das músicas de Vital Farias o uso de notas pedal, em geral cordas soltas, que é também uma característica idiomática dos instrumentos de cordas como as violas, alaúdes, vihuela e violão.

Na performance da canção a melodia caminha juntamente com o acompanhamento instrumental. Na música Brasileira existem exemplos consagrados de melodia acompanhada em diversos gêneros: na Bossa Nova, no Samba, no Baião, Xote, entre outros estilos. A forma de expressão musical nas cantorias de Vital Farias aproxima-se tanto da canção quanto da monodia medieval recitativa em que o cantador, com o seu instrumento, dobra as inflexões silábicas da voz sem preocupação com o compasso formal, deixando para entrar neste nos intervalos entre os versos. Para o Historiador Luís Câmara Cascudo, o compasso musical, em outras palavras, é quase uma formalidade, uma referência distante para os cantadores, visto que realmente tem sua função “[...] no intervalo entre a pergunta e a resposta, enquanto um dos adversários prepara o verso seguinte” (CASCUDO, 1998, p. 349).

Na geração anterior aos anos 70, antes de Vital Farias e Elomar despontarem como artistas no cenário musical brasileiro, os acompanhamentos para os repentes e cantorias funcionavam apenas como “referência rítmica para o diálogo poético”, o chamado *Baião de Viola* (ou Rojão), também usado como pedal para o cantador se manter na frequência tonal (SAUTCHUK, 2009, p. 39). Com os discos de Elomar e Vital Farias, paralelamente ao lançamento dos compactos *Cantoria 1* e *Cantoria 2* pela gravadora Kuarup nos anos 1980, uma nova estética – mais criativa e instrumental – foi incorporada no acompanhamento das cantorias nordestinas.

Dentro do universo da música popular brasileira, vários compositores violonistas tem uma produção significativa de acompanhamentos instrumentais interessantes. Boa parte dessa linguagem desenvolvida junto à canção se entrelaça com a atividade solista dos instrumentistas como é o caso de Baden, Toquinho e mais recentemente Yamandu Costa em seu disco *Vento Sul* (2019). Há cantores violonistas que em sua música a voz e o timbre são elementos marcantes, mas que ainda assim mereceram songbooks e transcrições devido aos seus elaborados acompanhamentos, como no caso dos cantores Djavan²⁶, Milton Nascimento²⁷, João

²⁶ Destaques para a introdução de *Faltando um Pedaco* e o acompanhamento minimalista de *Banho de Rio*.

²⁷ Em *Cais*, Milton usa a primeira corda em Ré para o arpejo de Cm7(9). Outra característica do compositor são movimentos paralelos de acordes em acompanhamentos rítmicos variados.

Bosco²⁸ e Gilberto Gil²⁹. Outros compositores em prol do arranjo ou influenciados por outros instrumentos experimentaram outras afinações para acompanhar suas canções como é o caso de Dori Caymmi em *Estrela da terra*, *Flor da Bahia* e o próprio Vital Farias em suas sagas e no *Auto de Lampião*. O violão de Geraldo Azevedo destaca-se nas músicas *Meu Pião*, *Bicho de Sete Cabeças* e *Novena*. Vital Farias lança mão de vários recursos idiomáticos do instrumento que serão discutidos nos próximos capítulos.

Muito dessa produção se dá no trânsito entre a exploração polifônica erudita, com sua técnica, e a busca pelas sonoridades regionais brasileiras e seus instrumentos expressivos. Para citar apenas alguns violonistas e compositores atuantes nesse intermeio: Raphael Rabello, Baden Powell, Paulinho Nogueira, Sebastião Tapajós, Guinga, Hélio Delmiro e Egberto Gismonti. Segundo Chico Saraiva (2013, p. 13):

A interlocução com artistas forjados na condição de mediadores naturais entre práticas musicais diversificadas dá subsídio para a prospecção do trânsito de informações musicais que se vale da “permeabilidade constitutiva” da música praticada no Brasil. Trânsito que se estabelece não só no sentido popular-erudito, habitualmente percorrido pela via composicional, como também no sentido erudito-popular.

O sentido erudito-popular do qual fala Saraiva (2013) é, em grande parte, percorrido pela via da música instrumental, quando violonistas solistas dialogam com o universo da canção popular. Seja no contato direto ou indireto com a canção, há no Brasil a prerrogativa de que “o violão tem que cantar”. Essa estética é seguida por compositores violonistas em diversos estilos. Conforme Saraiva (2013, p. 29) explica:

Como vemos, essa ideia tão recorrente de um ‘violão que canta’, ou de uma canção instrumental, representa um traço constitutivo da música feita para violão solo no Brasil. Esse traço é determinado pela forte relação que o brasileiro tem com o canto, laço que se traduz em uma canção popular ampla, que ultrapassa seus supostos limites, apontando diferentes direções estilísticas através de múltiplas vertentes autorais. Assim, o ‘estilo cantabile’ se torna uma marca do repertório do violão solo brasileiro, no qual a melodia impera. Seja na música de Canhoto – que se esmera pela contundência dos motivos melódicos desenvolvidos em um contexto harmônico mais tradicional –, seja na música que se utiliza de uma maior variação harmônica, da qual Garoto é nosso referencial histórico.

Villa-Lobos (1887-1959), Waldemar Henrique (1905-1995) e Edino Krieger (1928-

²⁸ Em *Senhora do Amazonas*, Link: <https://www.youtube.com/watch?v=fyGFQU62RNI>. A partir da música *O Ronco da Cuica*, ele explica como utiliza o violão. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=dDromsIFfoY>

²⁹ Destaque para as canções *Expresso 222*, *Réquiem para Mãe Menininha do Gantois* (<https://www.youtube.com/watch?v=q1cd8K1-8hc>) e uma produção mais recente *Concerto para cordas e Máquinas de Ritmo* (2012). Link: <https://www.youtube.com/watch?v=C5Z-jyqf8ew>

2022) trouxeram ao contexto da canção erudita elementos da música popular, tanto no canto quanto no acompanhamento instrumental. Na música *Canção do Violeiro*, de Edino Krieger, por exemplo, há a parte do violão assim como em *Saga da Amazônia*³⁰, mas o caminho percorrido se dá entre a música erudita para a música popular. Na obra de Vital Farias é o inverso, a sua música popular e regional dialoga com a estética erudita conhecida por ele – através das formas litúrgicas encontradas no nordeste – e posteriormente estudada formalmente. Disto isto, o acompanhamento violonístico feito por Vital Farias parece transitar entre a canção erudita brasileira e a maneira recitativa/improvisativa de tocar dos cantadores e violeiros.

³⁰ Disco *Cantoria I* (1984), de Vital Farias, Elomar, Geraldo Azevedo e Xangai.

3 CANTORIA NORDESTINA: a influência da métrica no acompanhamento

*O ofício da poesia popular é o de metrificar*³¹

A métrica na Cantoria nordestina é guiada pelo verso, característica esta que explica diversas inadequações e imprecisões na hora de se transpor para a escrita formal. Quando usamos a palavra formal dentro do contexto musical nos referimos à escrita tradicional, na qual os ritmos são subordinados aos tempos do compasso, “[...] gerando muitas vezes descaracterizações no âmbito musical” (GRAMANI, 1992, p. 11). Visto que, na prática musical dos cantadores a improvisação (Repente) é imprescindível para o estilo, muitas músicas do cânone nordestino, incluindo os discos *Cantoria 1 e 2*³², foram inspiradas em *Desafios* (disputas poéticas improvisadas pelos cantadores) ou *Pelejas* (recriações de cantorias passadas simulando um desafio entre dois cantadores). O Repente como gênero oral é visto em várias regiões do Brasil como Embolada, Aboio, Cantoria e a Toada de Pique, encontrada no interior do Maranhão. Outras expressões como: *Pajada*, *Cururu*, *Calango*, e *Partido Alto* estão presentes nas regiões sul e sudeste. Sendo assim, nesse contexto, a Cantoria improvisada passa a significar o que antes era chamado de Repente.

Antes de seguir mais detalhadamente no assunto, é preciso distinguir dois gêneros artísticos peculiares do nordeste brasileiro: a Cantoria de viola e o Côco de embolada³³. Desafios poéticos improvisados e apresentações em duplas de instrumentistas são encontrados nos dois gêneros: enquanto cantadores usam violas, cantadores (ou “tiradores”) de Côco comumente usam pandeiros. Musicalmente o Côco possui a marcação rítmica mais estabilizada devido ao uso de instrumentos de percussão (pandeiros, ganzás, zabumbas, caracaxás ...), o que implica em melodias e versos “colados” com a clave rítmica. Segundo Sautchuk (2009), há um sentimento de superioridade por parte dos cantadores de viola por conta dos cantadores de Côco possuírem um esquema de rimas e modalidade mais tolerantes, sempre fazendo uso do humor para atrair a plateia e fazê-la contribuir financeiramente. Outra diferença apontada por ele é o lugar onde se apresentam. O cantador de côco é visto nas praças e feiras, enquanto as cantorias acontecem em lugares mais reservados.

³¹ (MEYER, 1980 *apud* SANTANA, 2009, p. 58)

³² Lançados pela gravadora Kuarup, os discos *Cantoria 1* (1984) e *Cantoria 2* (1988), de Vital Farias, Elomar, Geraldo Azevedo e Xangai. Segundo a crítica especializada, possuem um caráter “emblemático” e representam a “criatividade da arte popular” (TINHORÃO, 2010 *apud* AVELAR, 2011).

³³ Há inúmeras variantes do Côco: coco-agalopado, coco-de-décima, coco-de-ganzá, coco-de-praia, coco-desafio, coco-em-dois-pés e coco de embolada, sendo este último um dos mais conhecidos. Nele “a estrofe solista [...] revela com frequência o corte poético-musical da embolada” (CASCUDO, 1998 *apud* CARDOSO, 2008, p. 4).

É possível apontar três fatores determinantes para a propensão da música brasileira às estruturas *contramétricas*³⁴: 1) A ligação direta com as culturas africanas, especialmente a música (SANDRONI, 2001, p. 25), 2) o impacto dessas musicalidades na nossa fala, de onde vem uma infinidade de palavras paroxítonas que tornam nossa língua mais rítmica e variada se comparada com a língua inglesa, por exemplo (ULHOA, 1999, p. 51) e 3) a influência Ibérica/Árabe para a nossa literatura, “[...] que nos deram o sabor da rima”, uma característica preservada especialmente no nordeste brasileiro na forma de *Sextilhas*, *Quadrão*, *Martelo*, *Galope à beira mar* entre outros (VILELA, 2004/5, p. 77). Baseado nos trabalhos de Moreira (2006), Cascudo (1998) e Luyten (2007), Santana afirma que:

[...] esse estilo de poesia popular teria chegado ao Brasil, no período colonial, vindo de Portugal, da poesia dos trovadores provençais. Por sua vez, Meyer (1980) reafirma as origens da poesia popular nordestina defendida pelos autores já mencionados e refere-se à literatura popular como aquela construída pelo povo que mesmo sem acesso à educação formal, desenvolve a habilidade de contar histórias, escrevê-las e mesmo ditá-las para que alguém com o domínio da escrita as possam escrever, mostrando uma valorização do escrito em detrimento do oral (**o que tem origem oral deve ser registrado por meio da escrita, e os que não sabem escrever devem ditar seus textos para que outro o faça**) (SANTANA, 2009, p. 56, grifo nosso).

Na obra musical de cantadores contemporâneos³⁵ como Vital Farias e Elomar, é perceptível a influência da tradição nordestina de Cordel, mesmo porque esses “folhetos e romances de feira”, ao mesmo tempo que registravam Pelejas e Cantorias improvisadas que iam se tornando famosas, apresentavam a métrica e as formas da cantoria. Dentre as formas poéticas tradicionais as mais usadas são os Martelos, Galopes à beira mar e as Sextilhas, como ensina o cantador Zé Maria:

*A sextilha é uma estrofe
Que mostra no seu contexto
Seis versos de sete sílabas
E apresenta o seu texto
Rimando o segundo verso
Com o quarto e com o sexto.*

Dentro dessa *Literatura Oral*, como afirma Câmara Cascudo (1998, p. 514), “o Cordel é a expressão escrita da Cantoria que, com os versos dos *poetas de bancadas* (cordelistas letrados), tiveram papel importante na iniciação de vários cantadores”. Nas palavras do Dr. João Sautchuk:

³⁴ “Podemos dizer que a característica dominante do ritmo (na música centroafricana) é uma forte tendência à contrametricidade, suscitando uma relação conflitual permanente entre a estrutura métrica do período musical e os eventos rítmicos que se produzem ali” (KOLINSK, 1960; 1973 e AROM, 1985; 1988 *apud* SANDRONI, 2001, p. 22).

³⁵ *Nova Cantoria*, é o termo usado por Bastos para se referir à obra de Elomar e Vital Farias (BASTOS, 2007).

No aprendizado poético, sobretudo da métrica, os cantadores mais antigos tiveram apoio da leitura de romances e folhetos, atualmente denominados de cordéis, escritos em moldes poéticos semelhantes aos da cantoria. João Furiba, Sebastião da Silva, Oliveira de Panelas e Raimundo Adriano mencionam sua importância de como começaram a fazer versos. Sua leitura auxiliava na assimilação da métrica e na familiarização com alguns temas também utilizados na cantoria (SAUTCHUCK, 2009, p. 79).

A popularidade da literatura de cordel só seria possível com a instalação das tipografias no nordeste brasileiro. Em 1808 o império permite a publicação e impressão em território nacional de jornais e folhetos que “surgiam por toda parte”, possibilitando a criação, na virada do século XIX para o XX, de uma literatura popular escrita (GONÇALVES, 2011, p. 19; (MEYER, 1980, p. 9). Como dito anteriormente, a Cantoria como tradição oral já fazia parte do cotidiano social nordestino antes de 1893, ano da primeira publicação em cordel do poeta paraibano Leandro Gomes de Barros (1865-1918). Já em 1870 conta-se que os cantadores Inácio da Catingueira (1845-1881) e Francisco Romano (1840-1891) cantaram em desafio por oito dias seguidos na cidade de Vila de Patos, interior da Paraíba (CASCUDO, 2005 *apud* SANTANA, 2009, p. 57).

Com o fim do Império e início da República instaura-se no país uma “nova ordem” “calcada na prevalência do saber erudito sobre o saber popular, bem como na racionalização industrial, que reforçava esse saber erudito” (VILELA, 2021 *apud* OLIVEIRA, 2021, p. 30). Dessa forma a cultura escrita, juntamente com o surgimento de centros universitários no Brasil, deram início a um processo dialógico de embates do saber formal e os saberes classificados como “informais” que se espalhavam pelas regiões do país junto com a migração nordestina em massa, influenciando e deixando-se influenciar pelos costumes de cada lugar (ÂNGELO, 1996, p. 27). Esse processo se consolida e modifica a forma de se fazer e aprender música no Nordeste, instigando cantadores como Vital Farias e Elomar, por exemplo, a procurarem estudo formal para agregar às suas raízes culturais e artísticas. A viola foi substituída pelo violão, e a Canção, impulsionada pelo advento do Rádio, foi adicionada às cantorias agora cada vez mais elaboradas e menos improvisadas. Esse processo acompanhou as transformações da época que, de forma análoga, apresentou ao público nomes como Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e João do Vale, muitos deles tiveram auxílio de letristas – detentores do saber culto da língua – a fim de serem bem aceitos pelo grande público.

Desde o início a função de cantador no sertão nordestino era uma oportunidade de ascensão social, como descreve Ayala:

Inicialmente, por sua origem, a maioria dos cantadores vem das camadas subalternas da sociedade, em geral do meio rural: pequenos agricultores, assalariados agrícolas e

vaqueiros. Muitos encontram na arte uma forma de ascensão social, abandonando as atividades anteriores. [...] Há também identidade com a cultura popular pelo fato de ser uma produção literária oral, numa sociedade em que o maior domínio da escrita é fator distintivo de classe (AYALA, 1982 *apud* ARAÚJO, 2010 p. 9).

Atualmente muitos cantadores têm contato com o chamado ensino formal. Alguns frequentaram universidades e instituições de ensino de modo que os cantadores analfabetos são hoje “significativa minoria” (MOREIRA, 2006 *apud* SANTANA, 2009, p. 59). Ainda assim, segundo Santana (2009), foram catalogadas mais de 85 modalidades na cantoria nordestina. Abaixo encontram-se algumas das modalidades mais utilizadas pelos cantadores:

QUADRO 1 - Modalidades da Cantoria

MODALIDADES ³⁶	MÉTRICA	RIMA
Parcelas	Versos curtos de 4 ou 5 sílabas	Sem especificação. Cantada num ritmo veloz
Quadra	Uma estrofe com 4 versos de 7 sílabas	ABCB (primeiro e terceiro versos livres)
Sextilha	Estrofe com 6 versos de 7 sílabas	ABCDB
Septilha ou Setilha	Estrofe com 7 versos de 7 sílabas	ABABCCB
Oitavas a Quadrão	Estrofe com 8 versos de 7 sílabas na qual os três primeiros versos rimam entre si, o quarto com o oitavo, e o quinto, o sexto e o sétimo também entre si. Todas as estrofes são encerradas com o verso “Nos oito pés a quadrão”	AAABBCCB
Oitavão Rebatido	Estrofe com 8 versos de 7 sílabas. A deixa para o primeiro e o terceiro versos é dada pela rima do quinto, sexto e sétimo da estrofe anterior. ³⁷	ABABCCCB
Décimas “de Sete Pés”	Estrofe com 10 versos de 7 sílabas	ABBAACDDC
Martelo “Agalopado”	Estrofe com 10 versos de 10 sílabas	ABBAACDDC
Galope à Beira Mar	Estrofe com 10 versos de 11 sílabas, o último verso deve terminar com a expressão “na beira do mar”	ABBAACDDC
Versos Alexandrinos	Estrofes acima de dez	Versos rimados em pares e sem limite de versos.

Fonte: Elaborada pelo autor

A Cantoria tal qual conhecemos hoje foi concebida entre a segunda metade do século XIX e a segunda metade do século XX, espalhando-se para diversas regiões do país até chegar no sul e sudeste. Um exemplo da métrica presente na gênese da Canção brasileira é a música “Tristeza do Jeca”, do paulistano Angelino de Oliveira (1889-1964):

*Nestes versos tão singelos
Minha bela meu amor
Pra você quero contar
O meu sofrer e a minha dor*

³⁶ Informações extraídas do Dossiê de Registro IPHAN 2018, denominado *Literatura de Cordel*.

³⁷ (SAUTCHUCK, 2009, p. 213)

Na *Quadra* temos quatro versos com sete sílabas cada. A sílaba “los” não é contada, pois o acento está em “ge”, como mostra o exemplo a seguir:

Nes | tes | ver | sos | tão | sin | ge | los

Para Meyer (1980) e Santana (2009), o ofício do poeta popular é o de metrificar. O cantador experiente e o cordelista dominam a métrica e sabem que ela é crucial para a criatividade e para se comunicar com o público que lê seus versos ou os escuta. Já a habilidade com a Viola dentro da cultura repentista pode ser compensada se o cantador for mais habilidoso e astuto em suas rimas. Um exemplo disso é o cantador Pinto do Monteiro (1895-1990), conhecido como a “Cascavel do Repente”. Ele próprio afirmava que não tocava bem a viola, mas é considerado por muitos cantadores como um dos maiores repentistas do Nordeste.

Apesar de haver um predomínio da habilidade poética sobre a habilidade instrumental entre os cantadores até a metade do século XX, as músicas de Elomar e Vital Farias equalizam essas diferentes habilidades. A inserção desses artistas no mercado fonográfico apresentou um diálogo entre o universo do violão clássico e da viola caipira, fruto de uma estética pós-modernista que visava unir a técnica erudita às raízes nacionais. É necessário ressaltar o importante papel de professores, métodos e instituições emergentes que, no início do século XX, fizeram discípulos e contribuíram para essa fusão e maturação do acompanhamento violonístico na chamada Nova Cantoria³⁸.

3.1 Saga da Amazônia

*Era uma vez na Amazônia a mais bonita floresta*³⁹

Saga da Amazônia, do paraibano Vital Farias, é a faixa 6 do disco *Sagas Brasileiras* lançado em 1982 pelo selo *Lança Discos (Polygram)*. A obra tornou-se um hino do ativismo cultural, ambiental e político, apreciado e incentivado por líderes como Chico Mendes, seringueiro e representante na luta pela preservação ambiental. Segundo Monteiro, Timóteo, Junior (2020, p. 115):

Em seu contexto de escrita, Vital teve contato com o ativista e seringueiro Chico Mendes, esse que ficou entusiasmado com a grandeza política e artística da obra e, por isso, distribuiu a diversas tribos indígenas e comunidades ribeirinhas cópias da

³⁸ (BASTOS, 2007, p. 9)

³⁹ Início de *Saga da Amazônia*, Vital Farias no disco *Cantoria I* (KUARUP, 1984, faixa 11).

gravação. Esse fato é interessante pois, após o assassinato de Chico Mendes por pistoleiros, em 1988, Vital Farias foi convidado a participar de um congresso na Fundação Nacional do Índio (FUNAI) e, quando foi apresentar sua música, os presentes já sabiam cantar de cor, o que teve grande significado em prol da luta pela floresta.

A canção tornou-se um libelo, um canto de preservação natural, o que a aproxima do contexto ideológico e retórico do *Hino Nacional* brasileiro, texto célebre da cultura nacional no qual Vital Farias faz menção tanto musicalmente quanto poeticamente.

A versão escolhida para análise foi a regravação ao vivo no disco *Cantoria I* (faixa 11), com Elomar, Vital Farias e Xangai. Em comparação à gravação de estreia no disco *Sagas Brasileiras* de 1982, a regravação não possui orquestra, constando somente do compositor acompanhando-se ao violão. Em termos de qualidade do registro fonográfico, o *Cantoria I* foi o primeiro disco gravado ao vivo com tecnologia Digital no país, tornando a experiência auditiva mais fiel (PORTEIRA, 2022). Além deste registro, há uma gravação em áudio e vídeo no programa *Senhor Brasil*, da TV Cultura em 2012.⁴⁰

A análise da obra será segmentada em três partes: 1) métrica textual e o acompanhamento, 2) análise estrutural e 3) aspectos técnicos e idiomáticos da obra.

Segue abaixo o texto completo da canção:

⁴⁰Link do vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=9cSMMGeCrmM>

Era uma vez na Amazônia
 A mais bonita floresta
 Mata verde, céu azul
 A mais imensa floresta
 No fundo d'água iaras
 Caboclos lendas e mágoas
 E os rios puxando as águas
 Papagaios, periquitos
 Cuidavam de suas cores
 Os peixes singrando os rios,
 Curumins cheios de amores
 Sorria o jurupari
 Uirapuru, seu porvir
 Era fauna, flora, frutos e flores

Toda mata tem caipora
 Para a mata vigiar
 Veio caipora de fora
 Para a mata definhar
 E trouxe dragão de ferro
 Pra comer muita madeira
 E trouxe em estilo gigante
 Pra acabar com a capoeira
 Fizeram logo o projeto
 Sem ninguém testemunhar
 Pra o dragão cortar madeira
 E toda mata derrubar

Se a floresta meu amigo
 Tivesse pé pra andar
 Eu garanto, meu amigo
 Com o perigo não tinha ficado lá
 O que se corta em segundos
 Gasta tempo pra vingar
 E o fruto que dá no cacho
 Pra gente se alimentar?
 Depois tem o passarinho
 Tem o ninho tem o ar
 Igarapé rio abaixo
 Tem riacho e esse rio que é o mar

Mas o dragão continua
 Na floresta a devorar
 E quem habita essa mata
 Pra onde vai se mudar?
 Corre índio, seringueiro
 Preguiça, Tamanduá
 Tartaruga pé ligeiro
 Corre corre tribo dos Kamayurá

No lugar que havia mata
 Hoje há perseguição
 Grileiro mata posseiro
 Só pra lhe roubar seu chão

Castanheiro, seringueiro
 Já viraram até peão
 Afora os que já morreram
 Como ave de arribação
 Zé de Nana tá de prova,

Naquele lugar tem cova
 Gente enterrada no chão

Pois mataram o índio
 Que matou grileiro
 Que matou posseiro
 Disse um castanheiro
 Para um seringueiro
 Que um estrangeiro
 Roubou seu lugar
 Foi então que um violeiro
 Chegando na região
 Ficou tão penalizado
 Que escreveu essa canção
 E talvez desesperado
 Com tanta devastação
 Pegou a primeira estrada
 Sem rumo, sem direção
 Com os olhos cheios de água
 Sumiu levando essa mágoa
 Dentro do seu coração

Aqui termina essa história
 Para gente de valor
 Pra gente que tem memória
 Muita crença, muito amor
 Pra defender o que ainda resta
 Sem rodeio, sem aresta
 Era uma vez uma floresta
 Na linha do equador

3.1.1 Métrica textual e acompanhamento

A análise feita aqui não tem intenções de investigar o texto de forma semântica. Será voltada à métrica empregada e sua influência no acompanhamento musical instrumental.

Antes da música propriamente dita, Vital Farias recita François Silvestre⁴¹:

*Só é cantador
Quem traz no peito o cheiro e a cor de sua terra
A marca de sangue de seus mortos
E certeza de luta de seus vivos*

A maior parte do texto de *Saga da Amazônia* foi composto em *Septilhas* (ou *Setilha*), *Quadrás*, *Parcela* e versos de 11 sílabas (hendecassílabos). A primeira estrofe feita em *Septilha* (sete versos com sete sílabas tônicas) com rimas ABCBDDD, assemelha-se com as rimas ABCBDDDB do Cordel *A chegada de Lampião no inferno*, de José Pacheco da Rocha⁴² (1890-1954):

SEPTILHA:		
<i>Era uma vez na Amazônia</i>	A	<i>Um cabra de Lampião (A)</i>
<i>A mais bonita floresta</i>	B	<i>Por nome Pilão Deitado (B)</i>
<i>Mata verde, céu azul</i>	C	<i>Que morreu numa trincheira (C)</i>
<i>A mais imensa floresta</i>	B	<i>Um certo tempo passado (B)</i>
<i>No fundo d'água iaras</i>	D	<i>Agora pelo sertão (D)</i>
<i>Caboclos lendas e mágoas</i>	D	<i>Anda correndo visão (D)</i>
<i>E os rios puxando as águas</i>	D	<i>Fazendo mal-assombrado. (B)</i>

A segunda estrofe apresenta também uma *Septilha*, o que demonstra coerência poética do compositor, definindo uma modalidade a ser cantada no início da música. Entretanto, a análise estrita da métrica do texto transcrito abaixo mostra que o último verso é de *pé quebrado*, quando a contagem das sílabas não corresponde à quantidade exata convencionalizada (IPHAN, 2018). Porém, também é considerado *pé quebrado* pelos cantadores quando o verso não está rimando. Dessa forma, quando o compositor alarga as sílabas finais ele o faz no intuito de preservar a rima, que, como fenômeno sonoro, é mais importante.

⁴¹ François Silvestre (1947-) é um poeta e escritor potiguar, natural de Portalegre-RN. Sua obra mais conhecida é *A pátria não é ninguém: ficção*, A. S Editores (2002).

⁴² Apesar das informações imprecisas sobre sua biografia, é considerado um importante poeta cordelista. “Trabalhou em feiras como vendedor e como folheteiro. Segundo sua filha, Julieta Pacheco da Rocha, foi proprietário de um circo. É considerado um poeta satírico e seus textos são permeados pelo humor” (IPHAN, 2018).

SEPTILHA:

<i>Papagaios, periquitos</i>	A
<i>Cuidavam de suas cores</i>	B
<i>Os peixes singrando os rios,</i>	C
<i>Curumins cheios de amores</i>	B
<i>Sorria o jurupari</i>	D
<i>Uirapuru, seu porvir</i>	D
<i>Era fauna, flora, frutos e flores</i>	B

Ao analisar a métrica de uma Cantoria não podemos cometer o equívoco de esquecer que se trata de um evento sonoro, diferentemente do Cordel que é exclusivamente escrito e, portanto, submetido à métrica (TAVARES, 2011). Apesar de coexistirem na mesma tradição, o Cordel e a Cantoria possuem demandas distintas⁴³. Segundo Bráulio Tavares:

Transcritos no papel, muitos versos de cantoria parecem impossíveis de metrificar corretamente, porque nem todo leitor consegue reconstituir o complicado mecanismo de elisões com que o violeiro os encaixa na grade métrica da melodia. Nasce daí muitas críticas infundadas que são feitas aos cantadores. Sem ter presenciado o instante do repente, sem ter sequer escutado uma gravação em disco ou fita, o crítico lê num livro a transcrição dos versos, conta nos dedos suas sílabas gramaticais e dá seu veredito: ‘O verso é de pé quebrado; violeiros metrificam mal’ (TAVARES, 2011, p. 36)

No que se refere ao acompanhamento, podemos levantar duas discussões: o pano de fundo da harmonia e o caráter solístico do violão sempre alinhado à métrica textual. Anteriormente chamamos a atenção para o fato de que o conteúdo poético do *Hino Nacional* e o texto da *Saga da Amazônia* referenciam cada uma a seu modo, a terra, a pátria e as riquezas naturais:

*Do que a terra mais garrida
Teus risinhos, lindos campos têm mais flores
Nossos bosques têm mais vida
Nossa vida, no teu seio, mais amores⁴⁴*

Para Kristeva (1974) todo texto é a absorção e transformação de outro texto, como num mosaico de citações, afinal nenhum discurso é neutro (BAKHTIN, 1995 *apud* MOLINA; ARAUZ, 2019). A intertextualidade “[...] é o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo” (FIORIN, 2003, p. 32). Segundo Koch (1986), a intertextualidade pode ser observada implicitamente ou explicitamente no texto e as similaridades podem ser formais, ideológicas ou retóricas. É nesse ponto que o

⁴³ Como disse o cantador Geraldo Amâncio: “o cordelista em si ele não é cantador [...] o cordelista mesmo, ele não é repentista” (KUNZ, 2011 *apud* SOUZA, 2011, p. 59)

⁴⁴ Hino Nacional Brasileiro, letra de Joaquim Osório Duque Estrada (1870 - 1927) e música de Francisco Manuel da Silva (1795 - 1865).

início dos discursos “*Era uma vez na Amazônia a mais bonita floresta*” e “*Ouviram do Ipiranga às margens plácidas*” se incorporam e se transformam revelando o intento da *Saga da Amazônia* em ser uma espécie de novo hino nacional brasileiro.

Para além da letra da canção, ao compararmos o vocabulário harmônico das duas canções notamos semelhanças principalmente no emprego de acordes diminutos juntamente com as aproximações cromáticas da melodia harmonizada:

FIGURA 15 - Fragmento do Hino Nacional Brasileiro.

The image shows a musical staff in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of several measures. Above the staff, Roman numerals indicate the chords: I F, I° F0, I F, I F, V° Co, and V7 C7. The notation includes eighth and quarter notes, with some measures containing rests.

Fonte: Elaborado pelo autor

O *Hino Nacional* foi composto por Francisco Manuel da Silva (1795-1865) e recebeu letra quase um século depois. Sabemos que Silva era maestro, violoncelista e cantor, e estudou música com o padre José Maurício (1767-1830). Essa atmosfera clássica-romântica que liga o *Hino Nacional* à *Saga da Amazônia* pode ser descrita tecnicamente pelo que Guest (2009) chamou de diminuto auxiliar, sem função dominante sucedido por acorde com o mesmo baixo.

FIGURA 16 - Fragmento do Hino Nacional Brasileiro

The image shows a guitar accompaniment fragment for the Brazilian National Anthem. It is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The notation includes chords and melodic lines. Above the staff, Roman numerals indicate the chords: I, IV, I°, and I. The text "6ª corda em D" is written at the top left. The notation includes eighth and quarter notes, with some measures containing rests.

Fonte: Elaborado pelo autor

O acompanhamento solístico tem como principal característica sintetizar todo o material musical, muitas vezes dobrando a melodia e dando suporte a ela. Transcrevemos abaixo os trechos iniciais da *Saga da Amazônia* analisando-os em seguida:

FIGURA 17 - Verso inicial de *Saga da Amazônia*, Disco Cantoria 1 (1984)

The image shows the initial verse of the Amazon Saga. It is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The notation includes a vocal line and a guitar accompaniment. The lyrics are: "E-ra_u - ma vez na_a-ma-zô-nia a mais bo-ni-ta flo-res - ta". Above the staff, Roman numerals indicate the chords: I, IV, I°, and I. The notation includes eighth and quarter notes, with some measures containing rests. The text "6ª corda em D" is written at the top left. The notation includes chords and melodic lines. Above the staff, Roman numerals indicate the chords: I, IV, I°, and I. The text "6ª corda em D" is written at the top left. The notation includes eighth and quarter notes, with some measures containing rests. The text "a m i i m i" is written above the final measure, and "(cavalete)" is written below it.

Fonte: Elaborado pelo autor

FIGURA 18 - Trecho de Saga da Amazônia, Disco Cantoria 1 (1984).

Sor-ri-a_o Ju-ru-pa - ri Ui-ra-pu-ru seu por - vir E-ra fau-na flo-ra fru - tos e flo - res

dim. - - -

Fonte: Elaborado pelo autor

Os fragmentos acima demonstram como o acompanhamento do violão é realizado na maior parte da música: alinhado com a métrica do texto cantado. É comum ter a nota da melodia na ponta do acorde no violão. Não é por acaso que, por esse motivo, a *Saga da Amazônia* é interpretada como uma peça solo, como fez o violonista Josué Costa ao vivo no programa “Feito em casa” da TV Cidade Verde.⁴⁵

No trecho seguinte a métrica do texto foi composta em *Quadradas* com sete sílabas, forma muito presente na literatura de Cordel ao lado das *Sextilhas* e *Septilhas* (SANTANA, 2009):

QUADRAS:

<i>Toda mata tem caipora</i>	A
<i>Para a mata vigiar</i>	B
<i>Veio caipora de fora</i>	A
<i>Para a mata definhar</i>	B
<i>E trouxe dragão de ferro</i>	A
<i>Pra comer muita madeira</i>	B
<i>E trouxe em estilo gigante</i>	C
<i>Pra acabar com a capoeira</i>	B

Um aspecto dos acompanhamentos na obra de Vital Farias é a presença de contracantos, solos, inferências rítmicas e dobramentos da melodia, em que o violão dialoga com a voz do cantador. No exemplo a seguir destacamos uma voz secundária no violão, um “quase-contraponto”, geralmente usado para ornamentar ou vitalizar as vozes secundárias da harmonia (SCHOENBERG, 1996, p. 111). O material está circulado no exemplo abaixo:

⁴⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=4XrIOilkRko>

FIGURA 19 - Trecho de Saga da Amazônia, Disco Cantoria 1 (1984)

66
To-da ma-ta tem cai - po-ra pa-ra_a ma-ta vi-gi - ar

Fonte: Elaborado pelo autor

A partir do compasso 68 o violão repete literalmente a frase iniciada no compasso 66, conectando os espaços entre as frases da voz principal.

A próxima estrofe apresenta duas *Quadras* heptassílabas nas rimas ABCB e ABAB com o último verso destacado com onze sílabas (hendecassílabos):

QUADRAS:

<i>Fizeram logo o projeto</i>	A
<i>Sem ninguém testemunhar</i>	B
<i>Pra o dragão cortar madeira</i>	C
<i>E toda mata derrubar</i>	B
<i>Se a floresta meu amigo</i>	A
<i>Tivesse pé pra andar</i>	B
<i>Eu garanto, meu amigo</i>	A
<i>Com o perigo não tinha ficado lá</i>	B

Versos hendecassílabos são raros nas *Cantorias* e no *Cordel*, principalmente nas *Quadras*, por motivos lógicos. Porém, eles aparecem no *Galope à beira mar*, único estilo com onze sílabas difundido entre os cantadores (SAUTCHUK, 2010, p. 177). Apesar de eventuais rupturas métricas na composição, essa escolha parece ser consciente, pois, na próxima estrofe, o padrão permanece durante toda a seção:

QUADRAS:

<i>O que se corta em segundos</i>	A
<i>Gasta tempo pra vingar</i>	B
<i>E o fruto que dá no cacho</i>	C
<i>Pra gente se alimentar?</i>	B
<i>Depois tem o passarinho</i>	A
<i>Tem o ninho tem o ar</i>	B
<i>Igarapé rio abaixo</i>	C
<i>Tem riacho e esse rio que é o mar</i>	B

Na segunda *Quadra* da estrofe anterior e na seguinte o violão ecoa os versos cantados, preservando a melodia, harmonia e a mesma figuração dos versos hendecassílabos:

FIGURA 20 - Trecho de *Saga da Amazônia*, Disco Cantoria 1 (1984)

Cor-re ín-dio se-rin-guei-ro pre-gui - ça ta-man-du-á tar-ta - ru-ga pé li-gêi-ro cor-re cor-re tri-bo dos Ka-ma-yu rá

Fonte: Elaborado pelo autor

QUADRAS:

<i>Mas o dragão continua</i>	A
<i>Na floresta a devorar</i>	B
<i>E quem habita essa mata</i>	C
<i>Pra onde vai se mudar?</i>	B
<i>Corre índio, seringueiro</i>	A
<i>Preguiça, Tamanduá</i>	B
<i>Tartaruga pé ligeiro</i>	C
<i>Corre corre tribo dos Kamayurá</i>	B

A rima tem um papel importantíssimo na fluência e musicalidade na *Cantoria*. Segundo Sautchuk, os cantadores elegem o tripé fundamental: *Métrica, Rima e Oração*⁴⁶. As rimas encontradas na *Saga da Amazônia* geralmente são rimas consoantes,

[...] ou seja, só é permitido rimar palavras que sejam correspondentes quanto ao som desde sua vogal tônica até seu final. Além disso, há um apego à chamada norma culta da língua portuguesa. Assim, ‘mulhé’ não rima com ‘café’, ‘cantá’ não rima com ‘Ceará’, ‘ilha’ não rima com ‘Brasília’ e ‘céu’ não rima com ‘menestrel’. Nesse contexto, o certo é rimar “mulher” com “qualquer”, ‘café’ com ‘picolé’, ‘Ceará’ com ‘sabiá’, ‘cantar’ com ‘azar’, ‘ilha’ com ‘filha’, ‘Brasília’ com ‘família’, ‘céu’ com ‘tabaréu’, ‘menestrel’ com ‘mel’ e assim por diante. Entre algumas exceções, permite-se rimar ‘ouro’ com ‘namoro’ (SAUTCHUCK, 2010, p. 169).

Praticamente todas as rimas desta seção são feitas no modelo ABCB, o que contribui para a coerência do discurso da composição. Há uma exceção na rima “Se a floresta meu amigo/Tivesse pé pra andar/Eu garanto, meu amigo/Com o perigo não tinha ficado lá”. Não é comum rimar a mesma palavra (“amigo” com “amigo”) na *Cantoria*. A primeira vista parece mais uma limitação do que um recurso, porém nesse momento com a repetição da palavra

⁴⁶ “A *oração* diz respeito à coerência temática tanto no interior de cada estrofe quanto no decorrer de um *baião*” (SATCHUCK, 2010, p. 170, grifo do autor).

“amigo” o compositor direciona o discurso para o ouvinte, como se ele estivesse assistindo a uma cantoria *in loco* e o conteúdo dito o fizesse pensar sobre a questão trazida pelo cantador.

No intervalo de quase um século, algumas transformações ocorreram na métrica utilizada pelos cantadores. As Sextilhas, uma das formas mais comuns, surgiu a partir da ampliação dos versos das Quadras portuguesas⁴⁷. Segundo Márcia Abreu, essa mudança aconteceu diante da necessidade dos cantadores criarem mais versos para responder ao seu adversário, o que tornava as Sextilhas, com o passar do tempo, mais recorrentes do que as Quadras nas disputas (ABREU, 1999). Porém, não é o que acontece em *Saga da Amazônia*, já que o compositor escolhe *Quadras* e *Septilhas* para articular as suas ideias. No caso das *Septilhas*, sete versos heptassílabos, é natural presumir que o processo de aumento dos versos foi semelhante ao das *Sextilhas*.

Voltando à análise, os próximos versos da estrofe seguinte foram compostos em *Quadra* com rima ABCB:

QUADRA:

<i>No lugar que havia mata</i>	A
<i>Hoje há perseguição</i>	B
<i>Grileiro mata posseiro</i>	C
<i>Só pra lhe roubar seu chão</i>	B

No trecho acima o violão faz comentários preenchendo espaços entre os versos A e B:

FIGURA 21 - Trecho de *Saga da Amazônia*, Disco Cantoria 1 (1984)

Fonte: Elaborado pelo autor

Nas palavras de Schönberg, o acompanhamento

Deve ser o mais funcional possível e, nos melhores dos casos, atuar como complemento às essências de seu assunto: tonalidade, ritmo, fraseio, perfil melódico, caráter e clima expressivo. Deve revelar, também, a harmonia inerente do tema, estabelecer um movimento unificador, satisfazer às necessidades e explorar os recursos instrumentais. O acompanhamento se torna uma questão imperativa se a harmonia ou o ritmo são complexos. Na música descritiva, o acompanhamento

⁴⁷ “[...] quadras setessílabas com rimas em ABCB” (ABREU, 1999, p. 83)

contribui muito para a determinação de uma sonoridade expressiva (SCHOENBERG, 1996, p. 107).

Logo em seguida, o violão repete a melodia do último verso “Só pra lhe roubar seu chão” numa espécie de imitação livre já que “o motivo de acompanhamento envolve uma figura rítmica característica” (SCHOENBERG, 1996, p. 111), como pode ser visto nos trechos abaixo, apenas a última nota foi alterada.

FIGURA 22 - Canto de Saga da Amazônia, Disco Cantoria 1 (1984)



Fonte: Elaborado pelo autor

Há também uma rearmonização da melodia, substituindo-se o dominante maior (A7) pelo menor (Am7):

FIGURA 23 - Violão de Saga da Amazônia, Disco Cantoria 1 (1984)



Fonte: Elaborado pelo autor

Os versos de sete sílabas estão presentes em várias correntes estéticas e suas raízes foram trazidas nas “malas de nossos colonizadores, que vieram encharcadas da cultura árabe enraizada na Península Ibérica” (SOUZA, 2011, p. 61). Tiago Souza citando Sânzio de Azevedo afirma que o verso heptassílabo:

Trata-se do metro maior da literatura popular em verso. Sânzio de Azevedo aponta o verso de sete sílabas como ‘sendo o verso por excelência do romanceiro hispânico e do cancionista português (tendo ficado como remanescente na poesia popular do Nordeste brasileiro), não há uma só corrente estética que o não haja praticado largamente’ (AZEVEDO, 1997 *apud* SOUZA, 2011, p. 61).

Vital Farias conta que se alfabetizou lendo as histórias de heróis e cantadores escritos em Cordel. É muito provável que o compositor tenha lido e ouvido *A discussão do carioca com o pau de arara*, de Apolônio Alves dos Santos⁴⁸, poema onde os versos rimam no modelo ABCBDDB, padrão comum da *Septilha* ou *Setilha*:

⁴⁸ Poeta paraibano nascido no ano de 1926 na cidade de Serraria. Autor de vários folhetos como *O herói João Canguçu*, *Façanhas de Lampião*, *O aventureiro do Norte* e *Epitácio e Marina*. Morreu em 1998.

Já que sou simples poeta (A)

SEPTILHA:		
<i>Castanheiro, seringueiro</i>	A	<i>poesia é meu escudo (B)</i>
<i>Já viraram até peão</i>	B	<i>com ela é que me defendo (C)</i>
<i>Afora os que já morreram</i>	C	<i>já que não tive outro estudo (B)</i>
<i>Como ave de arribação</i>	B	<i>vou mostrar para o leitor (D)</i>
<i>Zé de Nana tá de prova,</i>	D	<i>que o poeta escritor (D)</i>
<i>Naquele lugar tem cova</i>	D	<i>vive pesquisando tudo (B)</i>
<i>Gente enterrada no chão</i>	B	

A próxima estrofe contém sete versos de cinco sílabas⁴⁹. Versos pentassílabos são comuns nas *Parcelas*, modalidade utilizada por cantadores habilidosos:

De acordo com Gonçalo Ferreira da Silva, a parcela era composta para ser cantada num ritmo extremamente **veloz** com o objetivo de fazer o oponente errar a métrica ou a rima, ‘tropeçar’ no verso e, por conseguinte, perder a peleja. Esse recurso – de induzir o oponente ao erro por meio de versos curtos e cantados rapidamente – se tornou um gênero à parte na cantoria denominado ‘trava-língua’. Os primeiros poemas escritos em parcela de cinco sílabas datam da primeira década do século XX, sendo um de seus mais célebres o folheto *Peleja de Cego Aderaldo com Zé Pretinho de Tucum*, escrito por Firmino Teixeira do Amaral, aproximadamente em 1916. (IPHAN, 2018, p. 30, grifo da instituição).

Parcelas também guardam semelhanças com outras modalidades geralmente usadas para acelerar um desafio entre cantadores. Dentre as modalidades mais velozes estão o Martelo, Martelo Agalopado, Carretilha, Galope à beira mar e a Ligeira. Segundo Cascudo (2000) a Parcela era escolhida especialmente para insultar, provocar ou dificultar a resposta do outro cantador durante o desafio (ABREU, 1999), como observamos nos folhetos *Peleja de Cego Aderaldo com Zé Pretinho de Tucum*:

FIGURA 24 - Capa do folheto



Fonte: Acervo Raymond Cantel⁵⁰

*Se eu der um tapa
Num negro de fama
Ele come lama
Dizendo que é papa
Eu rompo-lhe o mapa
Lhe rasgo de espora
O negro hoje chora
Com febre e com íngua
Eu deixo-lhe a língua
Com um palmo de fora*

⁴⁹ “Hoje, verso de cinco ou de sete sílabas, respectivamente **redondilha** menor e redondilha maior” (RECANTO, 2017, grifo do site) Disponível em: <https://www.recantodasletras.com.br/linguistica/6060684>

⁵⁰ “[...] formado a partir da coleção de folhetos reunida por Raymond Cantel durante as suas viagens ao Brasil, desde 1959 até o início dos anos 80, sendo constituída por mais de 4000 documentos. Trata-se da maior coleção francesa e uma das maiores coleções europeias de literatura de cordel brasileira” (UNIVERSITÉ, 2022).

<i>Ficou tão penalizado</i>	C
<i>Que escreveu essa canção</i>	B
SEPTILHA:	
<i>E talvez desesperado</i>	A
<i>Com tanta devastação</i>	B
<i>Pegou a primeira estrada</i>	C
<i>Sem rumo, sem direção</i>	B
<i>Com os olhos cheios de água</i>	C
<i>Sumiu levando essa mágoa</i>	C
<i>Dentro do seu coração</i>	B

A última parte de *Saga da Amazônia* é o desfecho da narrativa inicial na forma de *Oitavão Rebatido* recapitulando o mesmo material melódico da seção A. Essa modalidade possui oito versos heptassílabos como no *Quadrão*, mas se diferencia deste em razão das rimas ABABCCCB (SAUTCHUCK, 2009):

OITAVÃO REBATIDO:	
<i>Aqui termina essa história</i>	A
<i>Para gente de valor</i>	B
<i>Pra gente que tem memória</i>	A
<i>Muita crença, muito amor</i>	B
<i>Pra defender o que ainda resta</i>	C
<i>Sem rodeio, sem aresta</i>	C
<i>Era uma vez uma floresta</i>	C
<i>Na linha do equador</i>	B

No entanto, apesar das rimas ABABCCCB corresponderem, o professor José Maria Tenório Rocha escreve que o segundo e o quarto versos devem rimar obrigatoriamente com a sílaba “ido” juntamente com a expressão final “oitavão rebatido” (ROCHA, 1992):

A poesia perfeita (A)
Pois é o gênero escolhido (B)
O poeta não se ajeita (A)
Gaguejando, erra o sentido. (B)
Por isso eu não gaguejo (C)
E gaguejar eu não desejo. (C)
Sou poeta sertanejo. (C)
No OITAVÃO REBATIDO (B)

FIGURA 26 - Final de *Saga da Amazônia*, Disco Cantoria 1 (1984)

The image shows a musical score for the final of 'Saga da Amazônia'. It consists of two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the guitar accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: 'res-ta na li-nha do e-qua - dor.' The score includes various musical notations such as 'Rasg.' (rings), 'f' (forte), '(aro. menor)', and 'ff' (fortissimo).

Fonte: Elaborado pelo autor

3.2 Saga de Severinin

*Peço atenção dos senhores, pra história que eu vou contar*⁵²

A música *Saga de Severinin* foi gravada pela primeira vez no disco *Sagas Brasileiras* em 1982 pelo selo *Lança Discos (Polygram)* e regravada no disco *Cantoria 2*. É a faixa que antecede a *Saga da Amazônia*. Utilizaremos principalmente a regravação da música devido à qualidade da gravação⁵³. Ambas as sagas possuem semelhantes narrativas e, do ponto de vista estético do acompanhamento e da métrica, aparecem sempre correlacionadas. Temas como política, conflitos agrários e a cultura interiorana do país inspiram o compositor a retratar em sua obra o cotidiano rural denunciando questões como a exploração do trabalho no campo (HERRIG e SARRAF, 2020). Segundo Silva:

Ao abordar a temática das migrações, Vital Farias, na canção *Saga de Severinin*, retrata a situação de milhares de camponeses que, mesmo não possuindo as riquezas materiais prometidas pelo mundo urbano, vivem alegremente no campo por garantirem o sustento de suas famílias com o trabalho na roça. Porém com a avassaladora modernização da agricultura, não são poucos os posseiros, como Severinin, que vêem suas terras serem usurpadas pela ganância de grileiros comprometidos com a busca do enriquecimento rápido e fácil (SILVA, 2009, p. 66).

No que tange à música, a temática supracitada foi estudada no trabalho *Sonoridades latino-americanas na música popular do Brasil nos anos 1970* (2021) de Lorryne Tomé da Silva. A pesquisa aponta que os projetos de independência dos países da América Latina, seus desenvolvimentos nacionais e a resistência às ditaduras intensificaram a hibridação cultural (CANCLINI, 2015 *apud* SILVA, 2021). Temas como a condição do camponês, seu modo de viver e os desafios da modernização fazem parte da obra de vários compositores sulamericanos como Violeta Parra, Victor Jara e Mercedes Sosa, sempre mergulhando nas raízes musicais do seu país de origem, ponto no qual muitas tradições paradoxalmente tendem a se aproximar (CABRAL; FARIAS, 2016).

Vital Farias se inspira na *Cantoria* e suas modalidades para compor a métrica dos seus versos. Abaixo transcrevemos a letra completa de *Saga de Severinin*:

⁵² Quadra final de *Saga de Severinin*, Vital Farias no disco *Cantoria 2* (KUARUP, 1988, faixa 9, grifo do autor).

⁵³ O disco *Cantoria 2* foi gravado ao vivo com tecnologia Digital, um dos primeiros discos no país a usar a tecnologia (PORTEIRA, 2022).

*Peço atenção dos senhores
Pra história que eu vou contar
Falo de Severinin
Lavrador tão popular*

*Que morava numa palhoça
E cultivava uma roça
Perto de Taperoá
E Severinin todo dia
lavrava a terra macia
E terra lavrada é poesia*

*Mexe, com a mão na terra
Sobe essa serra corta esse chão
Planta que a planta aponte
Por esses montes
lã d'algodão (2x)
Severinin vivia até feliz
Enchendo os olhos com bem d'raíz
E mesmo a plantação tava bonita em flor
E a seu lado sua companheira Tinha o seu amor*

*Mexe, com a mão na terra
Sobe essa serra corta esse chão
Planta que a planta aponte
Por esses montes lã d'algodão
Mas como diz o ditado
e haverá de se esperar
Depois de tudo plantado
Fazendeiro pede pra
Severinin desocupar
Já tinha até fruta madura
Jirimum enrramando no terreiro
E tinha até um passarinho
Que além de ser seu vizinho*

*Ficou muito companheiro
Chega, tanta incerteza
A alma presa
quer se soltar
Luta, luta sozinho
Qual o caminho
de libertar (2x)
Severinin ficou sozinho e só
Ingratidão não pôde suportar
Correu para o sul
Aí a construção se viu
De uma vez por todas
De uma vez por todas
Desabar*

3.2.1 Métrica textual e acompanhamento

Dentre as modalidades observadas na *Saga de Severinin*, estão a *Décima de Sete pés*, *Versos alexandrinos* e versos decassílabos semelhantes ao *Martelo Agalopado*. A primeira estrofe foi feita em *Décima* heptassílaba com rimas ABCBDDBEEE. Esta é uma modalidade

de origem clássica e muito apreciada na Cantoria e no Cordel (SOUZA, 2003).

A *Saga de Severinin* começa com um violão e voz incisivos chamando a atenção dos ouvintes, como no princípio de uma cantoria. Situação semelhante acontece no começo de *Desafio – Abertura do Auto da Catingueira*⁵⁴ de Elomar:

DÉCIMA DE SETE PÉS:

<i>Peço atenção dos senhores</i>	A	<i>Sinhores dono da casa</i>
<i>Pra história que eu vou contar</i>	B	<i>O cantadô pede licença</i>
<i>Falo de Severinin</i>	C	<i>Prá puxá a viola rasa</i>
<i>Lavrador tão popular</i>	B	<i>Aqui na vossa presença</i>
<i>Que morava numa palhoça</i>	D	<i>Venho das banda do Norte</i>
<i>E cultivava uma roça</i>	D	<i>Cum pirmissão da sentença</i>
<i>Perto de Taperoá</i>	B	<i>Cumpri mia sina forte</i>
<i>E Severinin todo dia</i>	E	<i>Já por muitos cunhicida</i>
<i>Lavrava a terra macia</i>	E	<i>Buscano a inlusão da vida</i>
<i>E terra lavrada é poesia</i>	E	<i>Ou os cutelo da morte</i>
		<i>E das duas a prifirida</i>
		<i>A qui mim mandá a sorte</i>

No acompanhamento executado ao violão podemos notar que, além de ser tocado semelhante à forma como é ponteadada⁵⁵ a viola, a melodia é dobrada no instrumento obedecendo o mesmo motivo rítmico, como é comum acontecer nas cantorias. O ritmo da cantoria vem da prosódia e confere à palavra, à poesia da canção, a responsabilidade pela acentuação métrica da música (LAMAS, 1986; TAVARES, 2011).

FIGURA 27 - Início de *Saga de Severinin*, Disco *Cantoria 2* (1988)

Fonte: Elaborado pelo autor

Na estrofe seguinte notamos uma métrica silábica pouco usual que podem ser interpretados dentro da cantoria como *Versos alexandrinos*, os mais longos versos da literatura de Cordel que atualmente caíram em desuso. Essa modalidade contém estrofes acima de dez versos sem limite de sílabas, o que, pela regra, difere da quantidade de versos aqui transcritos. Destacamos as acentuações internas do texto escritas com letras minúsculas entre parênteses:

⁵⁴ Interpretada por Elomar e Xangai. Está registrada no disco *Cantoria 1*, Kuarup Discos, 1984.

⁵⁵ Dagma Eid (2022) e Gisela Nogueira (2008) o estilo ponteadado (dedilhado) e cordofones como violão e violas.

VERSOS ALEXANDRINOS:

<i>Mexe, com a mão na terra</i>	<i>Sobe essa serra</i>	<i>corta esse chão</i>	A(a,a)
<i>Planta que a planta aponte</i>	<i>Por esses montes</i>	<i>lã d'algodão</i>	A(b,b)
<i>Mexe, com a mão na terra</i>	<i>Sobe essa serra</i>	<i>corta esse chão</i>	A(a,a)
<i>Planta que a planta aponte</i>	<i>Por esses montes</i>	<i>lã d'algodão</i>	A(b,b)

O texto em questão parece ter outros atenuantes para além da cantoria, como a clave rítmica ternária adequando a melodia ao pulso estabilizado (TATIT, 2012). Carmo escreve sobre essa recorrência no trabalho do cancionista:

A mais básica dessas associações por atração ocorre entre os pulsos da melodia e as sílabas acentuadas do texto. A regra geral é que o pulso tem a capacidade de atrair o acento silábico. É o pulso que determina a distribuição do acento, de modo que sílabas alinhadas ao pulso são mais proeminentes que sílabas não alinhadas (CARMO, 2011, p. 23).

Como observado na obra de Vital Farias, o violão carrega a métrica textual ao passo que harmoniza a melodia. Para tal o acompanhamento utiliza arpejos, baixo pedal e define a clave rítmica num ostinato derivado da valsa:

FIGURA 28 - Fragmento de Saga de Severinin , Disco Cantoria 2 (1988)

Me-xe com a mão na ter-ra so-be_es-sa ser-ra cor-ta_es-se chão

Fonte: Elaborado pelo autor

A valsa não é um gênero tipicamente brasileiro. Pesquisas divergem sobre a sua origem germânica ou francesa, entretanto podemos afirmar que está presente na música folclórica da América Latina, especialmente a chilena⁵⁶ (YONAMINE, 2021; SILVA, 2021). A canção *Camiento de Negros* de Violeta Parra (1917-1967) regravaada por Milton Nascimento em 1978 apresenta acompanhamento semelhante e reforça a idéia do intercâmbio musical e cultural entre os países da América Latina nesse período (SILVA, 2021). Luiz Gonzaga, principal compositor nordestino, chama de rancheira⁵⁷ ou mazurka as músicas ternárias *Cortando Pano* e *Dança Mariquinha*. Os gêneros estrangeiros *schottischs* (que posteriormente tornou-se *Xote*), polcas,

⁵⁶ A tradicional *Cueca Chilena* e a *Tonada* são escritas em 3/4 ou 6/8.

⁵⁷ “Com Miguel Lima surgiu por exemplo uma *rancheira* que foi a primeira música que eu gravei cantando [...] *Dança Mariquinha*” (Luiz Gonzaga, TV CULTURA, 1972)

tangos, valsas e quadrilhas foram aos poucos sendo incorporados à música brasileira ao mesmo tempo em que a forma que eram tocados diferia cada vez mais da região de onde vieram.

Conferir características da música instrumental solista ao acompanhamento é um aspecto especial dentro da obra de Vital Farias. Apesar de quase sempre usar modalidades tradicionais da Cantoria em seu texto, o seu violão não se porta como uma viola nordestina comum dentro dos desafios, ele vai além absorvendo influências diversas. Segundo Tavares (2011), é necessário diferenciar o perfil e as demandas dos violeiros nas diferentes regiões do Brasil mesmo dentro do espectro da música rural e campestre:

O repentista é chamado de violeiro, mas não deve ser confundido com os violeiros de outras regiões do Brasil. No Centro-Oeste, ou nos estados de Minas Gerais e São Paulo, violeiros são acima de tudo instrumentistas que executam peças musicais (muitas vezes de grande complexidade), criam e praticam numerosos tipos de afinação da viola. São músicos que pouco cantam e raramente improvisam versos. Já o violeiro nordestino não é um músico instrumentista: é um poeta, um cantador de versos, e a viola lhe serve apenas como suporte rítmico e harmônico (TAVARES, 2011, p. 34).

No trecho seguinte de *Saga de Severinin* acontece uma imitação literal da melodia do canto, uma espécie de eco da voz que normalmente não aconteceria em cantorias tradicionais, visto que o papel da viola no desafio é secundário e auxiliar.

FIGURA 29 - Fragmento de *Saga de Severinin*, Disco Cantoria 2 (1988)

Se-ve-ri - nin vi - vi - a - a - té fe - liz
nin fi - cou so - zin - ho_e só

Fonte: Elaborado pelo autor

Levantamos duas hipóteses para explicar o papel secundário do instrumento na Cantoria tradicional: 1) a maneira de acompanhamento tradicional é explicada pela influência do canto *amebeu*⁵⁸ grego que se utilizavam de instrumentos de sopro sendo impossível se acompanhar (CASCUDO, 2005, p. 148); 2) as limitações técnicas do executante, violeiro ou rabequeiro.

A seguir ressaltamos os dois primeiros versos decassílabos, como no *Martelo*. O restante do texto segue com uma métrica flexível, ora fazendo menção a alguma modalidade

⁵⁸ “Nos poemas bucólicos virgilianos, é comum o poeta retratar pastores alternando cantos entre si, forma poética conhecida como *amebeu*” (PRADO, 2007, p. 235, grifo do autor).

ora indo além dela:

MARTELO :	
<i>Severinin vivia até feliz</i>	A
<i>Enchendo os olhos com bem d'raiz</i>	A
VERSOS ALEXANDRINOS:	
<i>E mesmo a plantação tava bonita em flor</i>	B
<i>E a seu lado sua companheira Tinha o seu amor</i>	B

Podemos notar no exemplo abaixo que a condução do canto e do acompanhamento está sujeita às flexões silábicas. Como um eco, o violão repete literalmente a melodia dos compassos anteriores:

FIGURA 30 - Fragmento de Saga de Severinin , Disco Cantoria 2 (1988)

Se-ve-ri - nin vi - vi - a - a - té fe - liz
nin fi - cou so - zin - ho - e só

Fonte: Elaborado pelo autor

Podemos listar alguns fatores que podem servir como explicações para métrica flexível utilizada pelo compositor. Como se sabe, a métrica é indispensável para o repentista, principalmente no momento da *peleja* em que ele e seu desafiante precisam obedecer a todas as regras de cada modalidade escolhida para duelar. Entretanto, diferente do repentista improvisador, o cantador (agora cancionista), encontra-se com outra realidade artística na qual outros elementos musicais podem influenciar o texto, tais como a melodia, o arranjo ou a interpretação. A própria métrica flexível é uma herança da versificação da língua portuguesa, em que o verso é a medida métrica e as sílabas são combinadas em agrupamentos rítmicos variados (ULHOA, 1999, p. 51). Outro fator que contribui para a flexibilidade da métrica na *Saga de Severinin* é a própria natureza distinta do repente escrito (Cordel), feito para se ler, e o repente improvisado (Cantoria), feito para recitar e cantar.

Esta seção demonstra exatamente esse caráter recitativo presente na Cantoria, o que torna desafiadora a tarefa de quantificar na escrita tradicional os “movimentos livres” frutos da “fantasia musical” segundo afirmou Mário de Andrade (1972). Tanto nesta seção quanto nos versos iniciais da música, o compasso é irrelevante para o cantador, ele se expressa através do

tempo musical sem a ação da medida injusta⁵⁹ do compasso (CASCUDO, 1998). Ainda sobre o caráter oratório e recitativo, Segreto (2019) utiliza a expressão “cantar rezando” o que significa ênfase na entoação da fala, regularidade melódica e homogeneidade (SEGRETO, 2019, p. 27). Nas palavras de Andrade:

Ora esses processos de rítmica oratória, desprovida de valores de tempo musical contrastavam com a música portuguesa afeiçoada ao mensuralismo tradicional europeu. Se deu pois na música brasileira um conflito entre a rítmica diretamente musical dos portugueses e a prosódica das músicas ameríndias; também constante nos africanos aqui. E a gente pode mesmo afirmar que uma rítmica mais livre, sem medição isolada musical era mais da nossa tendência, como para ovam tantos documentos já perfeitamente brasileiros que exponho em seguida a este Ensaio. Muitos dos cocos, desafios, martelos, toadas, embora se sujeitando à quadratura melódica, funcionam como verdadeiros recitativos (ANDRADE, 1972, p. 9).

A estrofe seguinte composta em *Décima de Sete pés* rimadas ABAABCDEED, assemelha-se com os versos de *Inspiração Nordestina* de Patativa do Assaré (CE) no modelo ABABCCDEED:

DÉCIMA DE SETE PÉS:

<i>Mas como diz o ditado</i>	A	<i>Assaré! Meu Assaré! A</i>
<i>E haverá de se esperar</i>	B	<i>Terra do meu coração! B</i>
<i>Depois de tudo plantado</i>	A	<i>Sempre digo que tu é A</i>
<i>Fazendeiro pede pra</i>	A	<i>O lugá mió do chão. B</i>
<i>Severinin desocupar</i>	B	<i>Me orgúio quando me lembro C</i>
<i>Já tinha até fruta madura</i>	C	<i>Que tu também é um membro C</i>
<i>Jirimum enrramando no terreiro</i>	D	<i>Do valente Ceará. D</i>
<i>E tinha até um passarinho</i>	E	<i>P'ra mim, que te adoro tanto E</i>
<i>Que além de ser seu vizinho</i>	E	<i>Te jurgo o mió recanto E</i>
<i>Ficou muito companheiro</i>	D	<i>Da terra de juvená D</i>

Nesta estrofe destacamos a variação das figurações no acompanhamento, ora movimentando as vozes quando a melodia permanece na mesma nota, ora marcando os acordes enquanto variam as notas da voz principal:

FIGURA 31 - Fragmento de Saga de Severinin , Disco Cantoria 2 (1988)

The image shows a musical score for a fragment of the song 'Saga de Severinin'. It consists of two staves. The top staff is the vocal line, written in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The melody is characterized by a steady eighth-note rhythm. The bottom staff is the accompaniment, featuring a more complex rhythmic pattern with chords and moving lines. The lyrics are written below the vocal staff: 'E tin-ha_a até um pas-sa - rin-ho que_a-lém de ser seu vi - zin-ho fi-cou mui-to com-pan-hei-ro'.

Fonte: Elaborado pelo autor

⁵⁹ “O cantor aceita a medida rítmica justa sob todos os pontos-de-vista a que a gente chama de Tempo mas despreza a medida injusta (puro preconceito teórico as mais das vezes) chamada compasso” (ANDRADE, 1972, p. 12).

A seguinte estrofe segue o mesmo padrão dos *Versos alexandrinos* com acentuações na estrutura interna dos versos, porém não possuindo linhas acima de dez como de costume nessa modalidade:

VERSOS ALEXANDRINOS:

<i>Chega, tanta incerteza a alma presa quer se soltar</i>	A(a,a)
<i>Luta, luta sozinho qual o caminho de libertar</i>	A(b,b)
<i>Chega, tanta incerteza a alma presa quer se soltar</i>	A(a,a)
<i>Luta, luta sozinho qual o caminho de libertar</i>	A(b,b)

A estrofe a seguir é a repetição métrica e melódica dos versos “*Severinin vivia até feliz/ Enchendo os olhos com bem d'raíz/ E mesmo a plantação tava bonita em flor/ E a seu lado sua companheira Tinha o seu amor*”:

MARTELO :

<i>Severinin ficou sozinho e só</i>	A
<i>Ingratidão não pôde suportar</i>	B

VERSOS ALEXANDRINOS:

<i>Correu para o sul aí a construção se viu</i>	C
<i>De uma vez por todas de uma vez por todas desabar</i>	B

No que diz respeito ao acompanhamento do violão neste trecho, destacamos abaixo a imitação literal da frase cantada, nota por nota, nos intervalos da voz:

FIGURA 32 - Fragmento de Saga de Severinin , Disco Cantoria 2 (1988)

E ao seu la-do su-a com-pan-hei-ra tin-ha_oseu a - mor
De u-ma vez por to-das de_u-ma vez por to-das de-sa - bar

mf *i m* *cresc. - - - - -*

Fonte: Elaborado pelo autor

A última parte de Saga de Severinin é uma versão instrumental do que foi cantado nos versos “*Mexe, com a mão na terra/ Sobe essa serra corta esse chão/ Planta que a planta aponte/ Por esses montes lã d'algodão*”:

FIGURA 33 - Fragmento de Saga de Severinin , Disco Cantoria 2 (1988)

Fonte: Elaborado pelo autor

A ocorrência de métricas definidas na música brasileira não é exclusividade da região nordeste, apesar de, nesta região, desempenhar um papel especial na cultura brasileira. No Brasil existem outras expressões como a *Pajada*, no Rio Grande do Sul, expressão na qual dois cantores se “alternam no improviso de *Décimas* de versos de sete sílabas, parecidas com as dos cantadores nordestinos” (SAUTCHUK, 2009, p. 4). Esse estilo também é encontrado em outros países na América do Sul, especificamente Argentina e Uruguai com o nome de *Payada*. No Rio de Janeiro há o *Calango* e o *Samba de partido alto*, geralmente improvisados em *Quadras*, algumas vezes com a presença de dois parceiros se desafiando. Já em São Paulo o Cururu apresenta “estrofes de nove ou de sete versos (BA-BADACCA, em que A é a ‘linha’, a rima que deve ser seguida em toda uma seqüência de estrofes)” (SAUTCHUK, 2009, p. 4). Outra expressão marcada pela métrica (livre) é o Freestyle, modalidade do Rap.

3.3 Conclusão

A partir das análises feitas em *Saga da Amazônia* e *Saga de Severinin* observamos a influência marcante da cantoria nordestina em seu texto poético e por conseguinte no acompanhamento musical. Essa inspiração se encontra no uso total ou parcial das modalidades correntes entre os cantadores. Vital recria e transforma as modalidades em favor da sua música.

O aprendizado dessas formas e modalidades na vida de Vital Farias é semelhante à de outros cantadores. Muitos dos cantadores do século XX aprenderam com a leitura de cordelistas, assistindo cantorias e ouvindo os cantadores de feiras (geralmente emboladores de Côco). Esse aprendizado acontece desde cedo na vida de Vital farias, sendo parte da sua alfabetização. A capacidade que ele possui de agregar à sua cultura identitária outras linguagens é exclusivamente mérito de suas experiências artísticas diversas e boa memória como cantor.

A seguir reunimos as modalidades observadas na *Saga da Amazônia* e na *Saga de Severinin*:

QUADRO 2 - Modalidades usadas por Vital Farias nas sagas analisadas

MODALIDADES	UTILIZAÇÃO DA MÉTRICA	MÚSICA
Parcelas	Versos pentassílabos diferindo na quantidade	<i>Saga da Amazônia</i>
Quadra	Muito utilizada com esquemas de rimas diversos	<i>Saga da Amazônia</i>
Septilha ou Setilha	Segundo a métrica convencionada por cantadores	<i>Saga da Amazônia</i>
Oitavão Rebatido	Segundo a métrica convencionada por cantadores	<i>Saga da Amazônia</i>
Décimas “de Sete Pés”	Segundo a métrica e com rimas aproximadas	<i>Saga de Severinin</i>
Martelo “Agalopado”	Segundo a métrica em apenas alguns versos	<i>Saga de Severinin</i>
Versos Alexandrinos	Versos longos agrupados em quatro versos	<i>Saga de Severinin</i>

Fonte: Elaborada pelo autor

4 O CANTADOR E A CANÇÃO

Foi a melodia do branco e o batucado em zulu quem nos deu o baião

4.1 Luiz Gonzaga e a (re)construção da canção nordestina

A presença do Nordeste na canção de mercado começou com a figura de um cantor/instrumentista e dois poetas. Luiz Gonzaga e os poetas Humberto Teixeira e Zé Dantas uniram seus anseios comuns de valorizar a música do nordeste onde nasceram com o desejo de tocar na rádio. Antes mesmo dos dois letristas, apareceu a Gonzaga a figura de Miguel Lima⁶⁰. Dessa parceria nasce *Dezessete e Setecentos* que, para Gonzaga, não era uma canção imbuída de “compromisso regional”, ele precisava de letristas nordestinos que conhecessem de perto a cultura por terem convivido com ela (GONZAGA *apud* DREYFUS, 1997, p. 105). O primeiro parceiro foi Humberto Teixeira⁶¹, também músico e cantor cearense da cidade de Iguatu que havia se transferido para o Rio de Janeiro a fim de estudar direito. Ambos beberam diretamente da fonte e cristalizaram uma forma de canção urbana

Em 1945 Humberto Teixeira conhece o compositor, cantor e acordeonista Luiz Gonzaga, nascido no sertão nordestino, a cerca de 150 km de sua cidade natal. Juntos criam a canção Baião, que anuncia em sua letra e título o nome do novo gênero de canção urbana inspirado na música popular tradicional do interior do Nordeste. (ALBIN, 2006).

Para Luiz Tatit (2012), o grande trunfo da dupla que marcaria pra sempre a música brasileira foi: 1) a definição da concepção de canção nordestina, 2) o texto e 3) a melodia e ritmo marcado por um “vigor especial” alcunhado de Baião. Quando Gonzaga chegou ao Rio,

[...] sentiu que seu toque de sanfona e seu ritmo marcado eram suficientes para animar festas, bailes, e mesmo pequenos shows dançantes. Para a rádio, porém, era necessário encontrar uma forma de canção mais definida e estabilizada sem aquele caráter de improviso interminável das rodas de festa nordestina (TATIT, 2012, p. 149).

O que Tatit identifica como “improviso” presente nas festas do nordeste provavelmente se trata das expressões improvisadas que aconteciam na região em que o compositor nasceu. Dentre elas estão a cantoria ou repente, a embolada, e os aboios, também

⁶⁰ Miguel Lima foi um letrista brasileiro, considerado o primeiro grande parceiro do cantor pernambucano Luiz Gonzaga. Coautor de *Forró no Escuro*, *Chamego* e *Dança Mariquinha*.

⁶¹ Humberto Teixeira (1915-1979) foi letrista, cantor, músico e advogado. “Em 1956, juntamente com o compositor João de Barro fundou a Academia Brasileira de Música Popular. Em 1958, conseguiu aprovar no Congresso Nacional a Lei Humberto Teixeira para a formação de caravanas de artistas para **divulgar a música brasileira no exterior**” (ALBIN, 2006).

chamados de “toadas de vaquejada” (SAUTCHUK, 2009, p. 4). Segundo o próprio Gonzaga, o parceiro que mais explorou essas expressões tanto nas letras quanto em contribuições melódicas foi José Dantas, o Zé Dantas (1921-1962):

Zé Dantas era completamente diferente do grande Humberto Teixeira. Humberto Teixeira era um homem que decantava tanto o sertão quanto o asfalto [...] Zé Dantas apareceu puro, sertanejo puro, aboiando, tangendo bode, imitando cantador, era uma maravilha (GONZAGA, TV CULTURA, 1972).

Era como se Humberto Teixeira representasse a figura de um *poeta de bancada*⁶² e Zé Dantas a do próprio poeta cantador. A parceria com o pernambucano Zé Dantas lhe rendeu vários sucessos como *Sabiá*, *Vem Morena*, *Xote das Meninas*, *Riacho do Navio*, *A Volta da Asa Branca* e *ABC do Sertão*, esta última demonstrava sua afinidade e compromisso com o que o Nordeste oferecia à nova canção. Médico de formação, Zé Dantas era um aficionado pela sua cultura natal e sempre frequentava cantorias desde muito cedo e ficava fascinado com o talento de cantadores que encontrava. Nos tempos de estudante passava as férias na fazenda da família, onde frequentava forrós e manifestações populares. Nessas andanças conheceu violeiros, cantadores e repentistas enquanto compunha seus versos (ALBIN, 2006).

Dentro da cantoria nordestina, a Toada e o Baião de Viola configuram a expressão musical aliada à riqueza poética e improvisada do estilo. Toada é a melodia cantada na improvisação dos versos na cantoria (SAUTCHUK, 2009). Existe um repertório de toadas relacionado a cada uma das modalidades da cantoria, o qual é aprendido e repassado de forma oral. Para Tatit (2012), a música de Luiz Gonzaga uniu a toada e a dança que originou o gênero comercial chamado Baião. O termo Baião, ou Baiano (segundo Tatit), já era usado no nordeste dentro do universo da cantoria. Segundo os relatos de Câmara Cascudo em seu livro *Vaqueiros e Cantadores* (2005), fonte valiosa e pioneira no estudo da Cantoria, o “Baião de Viola” ou Rojão executados na viola ou rabeça, era dissociado do canto, ou seja, o Baião geralmente era tocado somente quando a voz silenciava. Dentro da cantoria sua função era preencher o espaço deixado por um dos cantadores em um desafio mas também, quando desdobrados, serviam para dançar. Outra influência originária presente na sonoridade nordestina é o Côco, gênero musical com marcações regulares que também eram cantados em desafios e refrões. Segundo Mário de Andrade (1972) a forma mais comum é a de três redondilhas maiores (heptassílabas) precedidas de um verso de quatro sílabas:

⁶² Escritores de “romances e folhetos, atualmente denominados de cordéis, escritos em moldes poéticos semelhantes aos da cantoria”. Na maioria das vezes poetas letrados e não cantadores (SAUTCHUK, 2009, p. 79).

FIGURA 34 - Côco de embolada

Re-bo-la_a bo-la vo-cê diz que dá que dá vo-cê diz que dá na bo-la na bo-la vo-cê não dá

Fonte: Recolhido por Mário de Andrade (1972)

A acentuação natural das sílabas sugerem a própria célula rítmica do Baião:

FIGURA 35 - Célula rítmica de Baião



Fonte: Elaborado pelo autor

A denominação do gênero provavelmente refere-se à quebra de cocos, o que explica a origem do Côco como canto de trabalho⁶³. O maior representante do Côco no Brasil foi Jackson do Pandeiro⁶⁴ (1919-1982), que saiu do sertão da Paraíba e mudou-se em 1954 para o Rio. Da mesma forma, a ida de Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira e Zé Dantas para o sudeste, levou junto deles as tradições e as danças correspondentes ao Xaxado, Xote, Côco⁶⁵ e o Baião. A dança parecia ser a vocação do Baião presente no cerne do maracatu negro e do fado português, como nos ensinam Gonzaga e Zé Dantas na música *Braia Dengosa*:

*O maracatu dança negra
E o fado tão Português
No Brasil se juntaram
Não sei em que ano ou mês*

*Só sei é que foi Pernambuco
Quem fez essa braia dengosa
Que nos deu o baião
Que é dança faceira e gostosa*

*Português com fado e guitarra
Cantava o amor
E o negro ao som do batuque
Chorava de dor*

*Com melê, com gonguê
Com zabumba e cantando nagô (foi)
Foi a melodia do branco e o batucado em zulu
Quem nos deu o baião
Que nasceu do fado e do maracatu.*

Segundo Tatit (2012) a fusão desses elementos solucionou um certo desequilíbrio entre o caráter recitativo/improvisativo da cantoria em relação ao modelo até então usado em canções

⁶³ Comentário de Cláudia Neiva de Matos em *Ensaio sobre a música brasileira*, 1972, Mário de Andrade.

⁶⁴ “Jackson costumava dizer que ‘Tudo é Côco, tudo vem do Côco!’” (CAMPOS, 2018, p. 73)

⁶⁵ A umbigada também é um “passo coreográfico do Côco” (DANTAS, *apud* CORREIO DA MANHÃ, 1957).

que tocavam na rádio. Para a canção, tanto o texto quanto a melodia precisavam ser fixos dentro de uma pulsação estável, para tanto era necessário transformar e adequar a musicalidade da cantoria para o formato da Canção. Tatit chama as primeiras canções *Asa Branca* e *Assum Preto* de Baião-Toada. Outro elemento importante foi a mudança na instrumentação. Na cantoria nordestina os instrumentos usados nos desafios são a viola e a rabeca, já a sanfona está presente nos desafios no sul do país (CASCUDO, 2005). Filho de sanfoneiro, Gonzaga interpreta os sons a partir do seu próprio instrumento, a sanfona de 120 baixos. O próprio Luiz Gonzaga adotou o trio Sanfona, Zabumba e Triângulo, em detrimento da viola, pandeiro e rabeca, era o artista buscando equilíbrio sonoro dentro da concepção que acreditava ser a sonoridade do sertão:

Eu vinha cantando sozinho mas eu precisava de um ritmo, porque a música nordestina precisava de couro [...] um negócio pra bater [...] Então primeiramente eu criei a Zabumba baseado nas bandas de couro lá do sertão aquelas que nós chamamos de ‘esquenta mulher’. Mas a Zabumba só...eu fiquei com a asa quebrada, eu precisava descobrir um instrumento bastante vibrante e agudo pra brigar com a Zabumba; até que eu vi no Recife passar um menino vendendo cavaco chinês [...] tocando o ‘tinguilim’ [...] aí ele fazia aquilo com uma certa cadência e eu digo: pronto, achei o marido da Zabumba! (GONZAGA, TV CULTURA, 1972).

Provavelmente o rei do baião buscou equilibrar as frequências graves da zabumba com o agudo triângulo baseado na sonoridade já existente das Bandas de Pífano⁶⁶ que usavam flautas de taquara extremamente agudas acompanhadas por instrumentos de percussão. Detalhe interessante para a adição do “bacalhau”, vareta que toca na parte inferior produzindo um som médio semelhante à caixa (ou taról) encontrada nas bandas de couro do nordeste.

FIGURA 36 - Luiz Gonzaga com Catamilho (Zabumba) e Zequinha (Triângulo)



Fonte: Acervo MLG- Recife/PE

⁶⁶ Grupos instrumentais também chamados de “Zabumba, Terno de Zabumba, Terno de Pife, Esquenta-mulher, Quebra-resguardo, Banda de Pife, Banda de Couro, [...] duo de pifes ou pífanos [...] tocados junto com a zabumba e a caixa ou taról, e algumas vezes também o surdo [...] e o prato” (VELHA, 2008, p. 14)

A cantoria é apenas uma das muitas expressões culturais do nordeste como as novenas, as ladainhas, os benditos e as incelências (ou incelenças), cantos herdados da tradição católica que influenciaram a música de Luiz Gonzaga na construção da chamada música nordestina:

Luiz Gonzaga traz elementos de uma audição sonora do sertão nordestino, especialmente da Serra do Araripe, relacionado ao canto das ladainhas, dos novenários, de um fazer musical e sua interinfluência com a música sacra-religiosa [...]. O depoimento do compositor revela um simbolismo musical dos modos de vida que operavam nessa cultura local do Araripe, da participação da comunidade em Novenas, Bendito, Ladainhas, ‘incelência’ entre outras práticas da cultura acústica do sertão nordestino. (MORAES, 2009, p. 4)

Segundo o próprio Gonzaga, ele herdou o lado artístico de seu pai, o sanfoneiro Januário e da sua mãe Santana absorveu em casa os cantos e benditos “mais bonitos” que eram lidos por ela nas novenas que aconteciam todas as noites do mês de Maria⁶⁷. O mês de maio é considerado o mês mariano, dedicado à Virgem Maria, no qual as cantadeiras, rezadeiras e puxadores entoavam cânticos em ocasiões solenes diante do povo. Essas tradições carregadas de musicalidade se tornam cada vez mais raras no sertão nordestino devido à urbanização e ao próprio sistema oral de aprendizado das formas, ritos e cantos. Estão dentro desse bojo os toques complexos das caixeiras, os aboios dos vaqueiros e os versos, e toadas de vários cantadores numa região que vai do Maranhão até o sertão baiano.

4.1.1 Baião de três: Zé Dantas, Humberto Teixeira e Vital Farias

FIGURA 37 - Zé Dantas e Humberto Teixeira



Fonte: DREYFUS (2012)

Muitas composições de Zé Dantas e Humberto Teixeira adquiriram a importância de hino do nordeste com seu conteúdo pertinente à muitos migrantes que, fugindo da seca e da

⁶⁷ “Se puxei a meu pai no seu lado artístico – sanfoneiro que ele era – puxei a minha mãe cantadeira que ela era. Ela [...] Tinha as novenas no mês de Maria que não faltavam lá em casa; o mês de Maria todinho, toda noite tinha aquelas novenas, e minha mãe era quem puxava a novena tanto na leitura como na voz, cantando os benditos mais bonitos” (GONZAGA, *apud* RAMALHO, 2000, p. 11).

falta de oportunidades, tentavam ganhar a vida no sul e sudeste do país. Num tom de protesto nordestino, de certa forma indireto por se tratar de fantasias, lendas e mitos que só o sertanejo sabe, a obra de Luiz Gonzaga é um retrato da região, do país e da América Latina⁶⁸ (AUSTREGÉSILO, 2005).

Antes do Rei do Baião se tornar o embaixador e principal afluente da nascente música nordestina, o país já havia experimentado porções dessa expressão em *Luar do Sertão* e *Caboca de Caxangá*, parcerias de João Pernambuco e Catulo da Paixão Cearense. Não tardou para que a indústria fonográfica “[...] percebesse a lacuna a ser preenchida no empreendimento popular das emissoras: o grande contingente de público que migrava do nordeste para trabalhar na capital” (TATIT, 2012, p. 149). Em síntese, o Baião trouxe o som acústico do Brasil de dentro para as rádios onde o samba canção concorria com ritmos importados (ALBIN, 2006). É preciso também dizer que:

Na década de 20, surgiram os grupos Os Turunas Pernambucanos, Os Turunas da Mauricéa que fizeram imenso sucesso no Rio e em São Paulo. Vestidos à moda dos sertanejos (chapéus de abas largas, que seriam popularizados pelos cangaceiros, calça e camisa de brim branco, sandália de couro), apresentavam ao público urbano do Sul, emboladas, desafios e outras cantigas do Sertão. O público sulista, maravilhado, foi descobrindo tesouros melódicos do patrimônio musical brasileiro (DREYFUS, 1997, p. 105).

Ainda que a nova canção estivesse cada vez mais no gosto popular algumas opiniões tentavam descredibilizar algumas produções com o argumento de que expressões como “imbigada”, “chêro no cangote”, “arrôto de lascar” intentavam contra a moral e os bons costumes, o qual Zé Dantas, já consagrado compositor, respondeu com o artigo *A Música Folclórica e um “crítico”*⁶⁹, referindo-se ao apresentador de televisão Flávio Cavalcanti. Ao longo da história a resistência cultural sempre foi essencial para a preservação do patrimônio imaterial do nordeste contra preconceitos⁷⁰ descabidos. Anos antes o jornalista Rogaciano Leite que também era poeta e cantador publicava:

⁶⁸ Entrevista à TV Cultura, 1972. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=SsTxgG7oIgo>

⁶⁹ “Pensei, então, que o meu ‘crítico’ talvez condenasse minha teimosia em conservar o sincretismo musical formado pela melodia ibérica e o canto gregoriano, únicas influências sofridas pela clássica música sertaneja, que a tradição – graças a Deus – severamente ainda guarda [...] Também taxar de imoral o nosso folclore porque em algumas de suas cantigas, observa-se certo sensualismo, é não ter noção de psicologia social. É acusar aleivosamente o nosso povo de libertino, pois é ponto pacífico que o folclore reflete o sentimento popular. Nem sempre o sensualismo representa imoralidade. Às vezes, pelo contrário, sua ausência gera fatos escabrosos”. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, publicado em 02/06/1957 por José Dantas (Zé Dantas).

⁷⁰ “Mas havia um preconceito muito grande com o baião e estas formas nordestinas. Mas, de certa forma, essas formas nordestinas. Elas eram atraídas pelos polos onde era possível produzir um disco, onde era possível fazer um show, onde era possível se tornar profissional fora do lugar onde nasceu ou viveu, ou seja, era uma realidade regional muito forte no Brasil e hoje já mudou” (CAPINAM *apud* SARAIVA, 2019, p. 258).

*Senhores críticos, basta!
Deixa-me passar sem pejo,
Que o trovador sertanejo
Vai seu “pinho” dedilhar...
Eu sou da terra onde as almas
São todas de cantadores:
— Sou do Pajeú das Flores —
Tenho razão de cantar!*

*Não sou um Manuel Bandeira,
Drummond, nem Jorge de Lima;
Não espereis obra-prima
Deste matuto plebeu!...
Eles cantam suas praias,
Palácios de porcelana,
Eu canto a roça, a cabana,
Canto o sertão... que ele é meu! (LEITE, 1950, p. 17)*

E segue afirmando que sua forma de escrever é livre e improvisada como a de um cantor com uma pena na mão escrevendo poemas. Podemos deduzir que, mesmo as regras da cantoria sendo categóricas e até taxativas em uma disputa, elas servem para estimular a capacidade criativa do cantor e não limitá-la:

*Rabisquei de pena solta,
Ora inquieto, ora tranqüilo,
Sem fazer questão de estilo,
Sem polir, sem burilar
Que preconceito de escolas!!!
Arre, com tanta exigência!!!
O que me veio à cadência
Deixei correr, transbordar... (LEITE, 1950, p. 17)*

Rara vezes surgem artistas como Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira, Zé Dantas e Rogaciano Leite, cada um em sua esfera de domínio, capazes de decantar e captar a essência da expressão artística recriando padrões e os conformando ao tempo presente.

As canções *Asa Branca* e *Assum Preto* diferiam das temáticas amorosas dos cancionistas da época, elas traziam uma característica marcante do repertório de Gonzaga: a dor, o sofrimento, o amor, a volta que apareciam muitas vezes transfigurados em uma música alegre e bem humorada. Era assim que o cantor do povo buscava “superar os conflitos sociais de sua terra” (AUSTREGÉSILO, 2005, p. 212). Além da temática podemos identificar traços da métrica das cantorias que voavam nos improvisos dos cantadores em todo o sertão nordestino. Identificamos a predileção por versos heptassílabos⁷¹, que, se analisados de forma

⁷¹ “Sânzio de Azevedo aponta o verso de sete sílabas como “sendo o verso por excelência do romanceiro hispânico e do cancionero português (tendo ficado como remanescente na poesia popular do Nordeste brasileiro)” (AZEVEDO, 1997 *apud* SOUZA, 2011, p. 61).

estrita, aparentam fugir às regras:

|Quan|do| o|lhei| a| ter|ra| ar|den|do (9 sílabas)

Entretanto, a cantoria como expressão sonora, vocalizada e cantada, nos exige outra análise para além da escansão⁷² silábica. Segundo Tavares (2011, p. 36) é preciso levar em conta o mecanismo de elisões “com que o violeiro os encaixa na grade métrica da melodia”. Já Carmo (2011) chama a atenção para os frequentes ajustes no diálogo texto-melodia. Dessa forma os versos de *Asa Branca* deveriam ser analisados assim:

|Quan|do_o|lhei|a| ter|ra_ar|den|do (7 sílabas)

|Qual|fo|guei|ra| de |São| João| (7 sílabas)

Os versos seguintes são guiados por outros “motivos melódicos que Gonzaga trouxe de sua terra” (TATIT, 2012, p. 154). Ao que parece, há uma certa permeabilidade da entoação melódica diluindo a métrica rígida no espaço temporal do compasso. Essa característica torna-se essencial para a música nordestina, criando-se novos caminhos, outros padrões frutos da interação de novos elementos agregados à canção. Na música de Gonzaga a melodia é o fio condutor, o elemento principal, adequando o texto ao ritmo constante e estabilizado, diferentemente da cantoria onde a métrica textual naturalmente se sobrepõe ao canto.

Analisando algumas canções de Vital Farias, notamos a capacidade de criar melodias dentro de estruturas já conhecidas na cantoria nordestina. Essa característica é observada em toda a obra do compositor, tanto nas sagas onde a música recitativa impera, quanto nos baiões. Não por outra razão ele se auto intitula de “o cantador” em seu site oficial⁷³. Mais do que versos metrificados, Vital apresenta todas as estrofes de *Ai Que Saudade De Ocê* em *Quadras* heptassílabas. Fato interessante é que a canção toda, do início ao fim, apresenta essa estrutura inclusive a introdução instrumental:

|Não| se a|d|mi|re| se um| **d**i|a
 |Um| bei|ja| flor| in|va| **d**ir
 |A| por|ta| da| su|a| **ca**|sa
 |Te| der| um| bei|jo_e| par| **t**ir

Os três compositores do Baião criaram baseados naquilo que julgavam ser o elemento principal da canção: a melodia. Para Carmo (2011, p. 20), “[...] a primeira condição de boa

⁷² É importante informar que a escansão é feita considerando a última sílaba tônica, fonema portador da rima.

⁷³ <http://vitalfariascantador.blogspot.com/>

formação da palavra cantada diz respeito ao alinhamento dos elementos terminais do texto, as sílabas, aos elementos terminais da melodia, as notas”. No processo de construção da melodia, os compositores fizeram uso de temáticas sertanejas alinhadas em frases e motivos rítmicos inerentes ao estilo, um traço marcante da canção popular (CARMO, 2011, p. 19). Ainda, é comum na prática do cancionista conformar os modos maior/menor da escala aos conteúdos passionais (TATIT, 2012). É o que observamos em *Assum Preto*, canção que traz em seu pano de fundo, uma lenda⁷⁴ do sertão cearense:

*Tudo em volta é só beleza
Céu de abril e a mata em flor
Mas assum preto, cego dos zóio
Não vendo a luz, ai, canta de dor*

Em contraposição à música *Asa Branca* que trazia consigo o impulso das “ressonâncias corporais” causada pelo efeito da tonalidade maior, a tonalidade menor em *Assum Preto* pinta a canção com outra cor, favorecendo a “paixão sobre a ação” (TATIT, 2012, p. 158). Dentro da tradição nordestina a melodia de *Assum Preto* está mais próxima dos cantos tristes encontrados nas ladainhas, incelenças e cantos fúnebres. Apesar do contraste entre as duas canções, Tatit (2012, p. 154) identifica os mesmos “ais” esculpidos nos desenhos melódicos, modos e cadências como uma representação do regresso para terra natal⁷⁵.

No contexto geral, a obra de Luiz Gonzaga se entrelaça com a música de Vital Farias porque mantém aspecto semelhante, como a influência da cantoria como expressão musical e a temática da migração nordestina. Sabemos que a migração de um grande contingente de nordestinos para trabalhar no sul e sudeste foi decisivo para o sucesso da canção nordestina, chegando à vários ouvintes do rádio sedentos por escutar a sua música natal. As oportunidades disponíveis aos artistas nordestinos recém chegados no eixo Rio-São Paulo foram estimuladas pela produção de compositores já conhecidos pelo público. Muitos deles, inspirados pela música de Gonzaga e cia, direcionaram sua produção para a temática nordestina. Compositores como Chico Buarque, Edu Lobo, Nara Leão e Geraldo Vandré dialogavam mais com a classe média do que Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, João do Vale e Marinês. Mesmo assim havia um certo romantismo revolucionário⁷⁶ que transbordava inclusive para os festivais da recém

⁷⁴ Entrevista de Luiz Gonzaga à TV CULTURA, 1972.

⁷⁵ “[...] concentram toda a dor da saga nordestina [esses] motivos melódicos que Gonzaga trouxe de sua terra” (TATIT, 2012, p. 154)

⁷⁶ “Esse engajamento, como notamos na fala de Ridenti (2000, p. 57), está dentro do que ele caracteriza como romantismo revolucionário, que tinha entre suas características a valorização do passado histórico e cultural do

popularizada televisão. Canções como *Ponteio* (Edu Lobo e Capinam⁷⁷) e *Disparada* (Geraldo Vandré e Théo de Barros) lograram troféus de primeiro lugar nos festivais da TV Record recriando letras e sonoridades nordestinas. Daniel Saraiva (2019) afirma que a canção *Disparada* tem papel importante ao abrir caminhos para os artistas nordestinos na década de 70 em diante. É nesse contexto que em 1975 Vital Farias chega ao Rio, com a mala cheia de versos e o seu violão inventivo. A canção de Vital Farias vem do âmago do sertão nordestino e ele próprio como artista migrante não admite a industrialização que torna a produção “enlatada”⁷⁸ tanto de seus versos quanto de sua música. Em entrevista para o jornal *O Globo*, em 1976, Vital afirmava que o samba já estava em todo lugar e agora só restava explorar a riqueza cultural do nordeste, que longe de ser conhecida, foi apenas desbravada por Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira, Zé Dantas e muitos outros (BAHIANA, 1976, *apud* SARAIVA, 2019, p. 135).

Para Vital Farias, Luiz Gonzaga é o cantador verdadeiro sendo ele ao mesmo tempo autor e ator da história do seu povo e da sua própria. Vital o reverencia como mestre e sábio, único capaz na história do país a representar a região nordestina com tamanha paixão, honestidade, conhecimento e exatidão. Vital Farias, como estudioso da cultura nordestina, compila magistralmente toda a riqueza musical que foi cantada e contada⁷⁹ na música de Gonzaga:

Cantorias de Viola, Abôio de Vaqueiros, Cantigas de Cego, Canções Antigas, Ladainhas das Igrejas, Rezas de Novenas, Xaxados dos Cabras de Lampião, Rasqueado, Guarânias, Cantigas de Tropeiros, de Escárneo, de Maldizer, Cantigas de Amor, Cantilenas Canto de Malfazejos, Boi-Bumbá, de Cheganças, de Naus Catarinetas, Temas de Lapinhas, Temas de Maracatus, Cantigas de Índios, Kambindas, Pontos de Ubanda de Kimbanda, de Macumba, Candomblé, Maculêlê, Ternos e Banda de Pifanos, Cantigas de São Gonçalo, Cantigas de Folia de Reis, Temas e Motes de Cantorias de Violas e Repentistas, Cantigas de Festa do Divino, Jongos, Maxixes, Lundus, nos cantos dos Sacerdotes Árabes, melodias de forma Monódica, Cantos Curdos, Rancheiras, Mazurkas, Incelenças, Fados, Temas das Missas, de Bach, de Mozart, de Medelson, nos Cânticos Sacro-Religiosos que tocavam nas igrejas Católicas, das Missas em Latim, nos Tedeum, nos Kíries, nas

povo e a busca pelas raízes populares que serviriam para “moldar o futuro de uma nação livre, a ser construída”. (SARAIVA, 2019, p. 194)

⁷⁷ “José Carlos Capinam nasceu em Esplanada, nordeste da Bahia, em 1941. Publicitário, teatrólogo, poeta, escritor, médico. Tornou-se conhecido nacionalmente como letrista de música popular, parceiro de compositores como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo, Jards Macalé e João Bosco, entre outros”. Biografia em <https://portaloxxe.com.br/jose-carlos-capinam/>

⁷⁸ Vital Farias (1976, p. 39) notava que tudo no Brasil estava impregnado de samba, que esse já havia sido totalmente industrializado e que “então agora só resta o Nordeste. É lá que estão uma reserva de coisas fortes, ritmos incríveis. É claro que isso vai ser enlatado também, é só uma questão de tempo. Mas até lá a gente vai fazendo nossa fuzarca” (BAHIANA, 1976, *apud* SARAIVA, 2019, p. 135).

⁷⁹ “[...] através de causos que ele interpretava abordando temáticas das mais diversas, entretanto permeados, quase sempre, de humor subversivo e ironia militante. Nos causos Gonzaga demonstra uma grande habilidade” (AUSTREGÉSILO, 2005, p. 228).

Glórias e no Canto Gregoriano, todas permearam seu conhecimento, fazendo do seu cantar, a SÍNTESE desse Gigante adormecido chamado Brasil (FARIAS, 2012).

Luiz Gonzaga, com a sua música, unificou todos os estados do Nordeste em uma mesma cultura homogênea, segundo Vital em um só bloco (FARIAS, 2012). Por essa razão, percebemos a quantidade abissal de matizes nas expressões artísticas, indo de melodias árabes às sonoridades rituais africanas, as quais ele decantou e organizou.

A canção feita por Gonzaga, Patativa do Assaré, Humberto Teixeira, Zé Dantas, João do Vale, Zé Marcolino, João Silva, Jurandir de Feira, Antonio Barros, Marino Pinto, Dominginhos e outros desempenhou um papel social e político tanto quanto estético. Longe ser um novo ritmo ou uma nova canção, Gonzaga abriu caminho para uma “nova música” (AUSTREGÉSILO, 2005, p. 212).

Para Vital Farias, a ausência de Luiz Gonzaga na história do sertão relegaria a cultura nordestina à invisibilidade “por mais alguns séculos” (FARIAS, 2012). Nas palavras dele, “Se Luiz Gonzaga não tivesse existido, nós nordestinos seríamos imensuravelmente mais miseráveis” (FARIAS, 2012). Definitivamente a construção da canção nordestina e, posteriormente, os passos seguidos por diversos compositores como Vital Farias, foram fundamentais para a formação da identidade cultural brasileira. No disco de estreia de Vital Farias, *Vital Farias* (1978), ele canta:

*Espera meu bem
Deixe de afobação
Espera meu bem
Enquanto eu canto meu Baião*

*Espera também
Eu vim lá do meu sertão
Espera meu bem
Enquanto eu canto meu Baião*

*Taperoá me ensinou
Como se dança o Baião
Aprendi perfeitamente (Perfeitamente)
Jogar confete em avião*

(Deixe de Afobação, Vital Farias, 1978)

5 VIOLÃO DE CANTADOR

*Bota o verso na viola, caba véi. Arruma um jeito pra trazer felicidade*⁸⁰

5.1 Saga da Amazônia

5.1.1 Aspectos estruturais

A *Saga da Amazônia* é uma obra com mais de 200 compassos estruturados em sete seções. Em toda a música é perceptível um motivo rítmico que será variado, desenvolvido e recapitulado. Construída na tonalidade de Ré maior, algumas seções modulam ou mesmo tonalizam para o grau relativo menor (Si menor).

A escolha pela análise das seções em sete partes é, inicialmente, levando em conta a escolha do compositor pelo termo *Saga*, comumente publicada na literatura contendo sete partes⁸¹, e a organização dos episódios distintos narrados pela canção. Segundo Oliveira (2009, p. 25, grifos do autor):

A palavra ‘saga’ é um nome genérico para designar antigas narrativas e lendas escandinavas redigidas entre os séculos XII e XIV e significa ‘relato, lenda ou história de feitos heróicos’, de início pertencente à tradição oral. Em alguns contextos, torna-se difícil distinguir se o termo se refere a uma lenda ou a um fato real. (Vigfusson 1874: 508-9). Cf. O anglo-saxão *saëgen* e o alemão *sagen* (donde *Sage* ‘mito, rumor’), o inglês, o sueco, o dinamarquês e o islandês *saga* (plural *sögur*). Possivelmente da raiz indo-européia **sekw* ‘dizer, proferir’; cf. ainda o norueguês antigo *skald* ‘poeta, narrador.

Apesar de a *Saga*, como forma literária, ainda não ser suficientemente estudada pela academia, na literatura uma *Saga* possui vários volumes como um ciclo narrativo possuindo um “tronco” central delimitado pelo tempo cronológico ou geografia (ambiente) (BARTH, 2016, p. 9-20). Segundo Barth (2016), a *Saga* tem forte vocação literária, mas não se restringe à esta, expandindo-se a outras expressões artísticas. Geralmente são lançadas em sete volumes, mesma quantidade de seções aqui analisadas. Além desta compatibilidade, notamos a presença do número sete⁸² na música *Sete Cantigas para Voar*, de Vital farias, e em *Cantiga de Amigo* gravada no mesmo disco:

⁸⁰ *Caba Véi*, de Vital Farias e Giovanna Farias, disco *Uyraplural* (2002).

⁸¹ Das Sagas mais famosas citamos *As Crônicas de Nárnia* (C. S. Lewis), *Harry Potter* (J. K. Rowling) e *As Crônicas de Gelo e Fogo* (George R. R. Martin) que deu origem à série *Game of thrones*.

⁸² Na tradição Judaico cristã é o número divino perfeito. “E no sétimo dia, tendo Deus terminado a sua obra, ele descansou. Deus abençoou o sétimo dia e o declarou santo, pois nele descansou de toda a obra da criação” (Gênesis 2; 2-3).

*Lá na Casa dos Carneiros
 Sete candeeiros
 Iluminam a sala de amor
 Sete violas em clamores
 Sete cantadores
 São sete tiranas de amor
 Para amiga em flor
 Que partiu e até hoje não voltou*

Dito isto, temos o seguinte esquema formal contendo o início das seções, ou episódios:

QUADRO 3 - Estrutura de Saga da Amazônia

	EPISÓDIOS (Seções)	ESQUEMA FORMAL	SUBSEÇÕES (Frases)	TONALIDADE (Modos)
	Introdução	X (1-14)	a-a-b	
1	“Era uma vez na Amazônia...”	A (15-52)	a-b-a-b	Ré maior
2	“Toda mata tem caipora...”	B (53-85)	a-b-a-c	Si menor
3	“O que se corta em segundos...”	B’ (86-123)	a-b-a-b	Si menor
4	“No lugar que havia mata...”	C (124-146)	a-b-c	Ré maior*
5	“Pois mataram o índio...”	D (147-164)	a-a’	Si menor
6	“Foi então que um violeiro...”	E (165-181)	a-b Parte em trêmolos do violão cc 179-181	Ré maior
7	“Aqui termina essa história...”	A’ (182-205)	a-b	Ré maior

Fonte: Elaborado pelo autor

Na seção **A** há a exposição do tema principal tocado pelo violão e reiterado pelo canto:

FIGURA 38 - Início de Saga da Amazônia, Disco Cantoria 1 (1984)

The musical score consists of two staves. The top staff is the vocal line, starting at measure 22. The bottom staff is the guitar accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are: "E-ra u - ma vez na a-ma-zô-nia a mais bo-ni-ta flo-res - ta".

Fonte: Elaborado pelo autor

Esse motivo rítmico apresentado no início será encontrado em quase todas as seções. É comum na obra de um compositor violonista como Vital Farias, referências vindas do repertório violonístico de concerto que fazem parte do universo sonoro do instrumento no qual o compositor teve contato.

Na gravação com orquestra de *Saga da Amazônia* no disco *Sagas Brasileiras* (1982), fica nítida a influência do *Concierto de Aranjuez* para violão e orquestra de Joaquín Rodrigo (1901-1999). Além da tonalidade é perceptível que o compositor faz referência ao primeiro movimento, *Alegro con spirito*, ressaltando o mesmo motivo com orquestração quase idêntica:

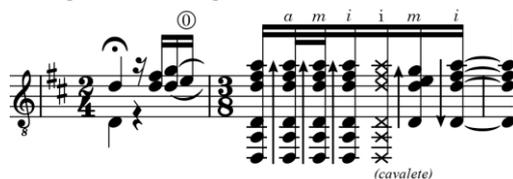
FIGURA 39 - Acompanhamento do Concierto de Aranjuez, *Alegro con Spirito*



Fonte: Redução para piano.

Apesar do violão e a orquestra soarem juntos, ouvimos uma sutil antecipação do violão devido à figuração rítmica que desloca o tempo 1 do compasso seguinte, gerando síncope:

FIGURA 40 - Fragmento de *Saga da Amazônia*, Disco Cantoria 1 (1984)



Fonte: Elaborado pelo autor

Para Nóbrega (2007), a gama de ritmos gerados por acentuações das mais diversas é uma característica essencial da música feita no nordeste brasileiro:

Em relação ao ritmo, a presença das síncopes é constante, acentuação nos tempos fracos, polirritmia, células anacrústicas e acéfalas, pedal sonoro e rítmico e uso de semicolcheias repetidas à mesma altura ou ligadas duas a duas em grupos. A presença das semicolcheias enfatizada no repertório armorial é uma característica das melodias do coco nordestino, em especial o coco-embolado, na cantoria e no baião. (NÓBREGA, 2007, p. 6)

Segundo Vicente (2012, p. 38), “ainda que o primeiro movimento do *Aranjuez* esteja escrito em 6/8, a acentuação e a própria escrita induzem o intérprete ao compasso de 3/4, comum nas danças típicas de Fandango”. O que temos aqui é a fusão do *Baião de viola*, parte instrumental funcional entre as cantorias, e um ritmo tradicional da cultura espanhola, o Fandango, fonte de inspiração para vários compositores como Issac Albéniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916) e Manuel Falla (1876-1946).

Na seção **B** notamos incidência do motivo inicial excetuando-se a mudança harmônica e melódica no trecho. Enquanto os acordes tríadicos (maiores e diminutos) na seção **A** dobram

a melodia, na **B** o compositor imprime novas tensões trabalhando o material de forma contrapontística. Detalhe para o acompanhamento enfatizando a nota Mi enquanto a melodia repete a nota Si.

FIGURA 41 - Trecho de Saga da Amazônia, Disco Cantoria 1 (1984)

Fonte: Elaborado pelo autor

Em comparação às outras, as seções **B** e **B'** ambas em Si menor, soam mais tensas e carregadas devido ao uso de intervalos cromáticos e paralelos dos acordes. Esse assunto será discutido mais à frente. Antes, é preciso chamar a atenção para a repetição recorrente de notas melódicas e como podemos interpretá-las no sentido holístico da obra. Todas as frases de *Saga da Amazônia* começam com notas repetidas. Segundo Nikolaus Harnoncourt (1996), repetir notas é um recurso de expressão criado no período Barroco. Nas palavras dele:

Na música antiga (anterior a 1600), elas só se encontram para descrever ruídos e para **dividir um som em sílabas**. A nota repetida é uma invenção de Monteverdi que introduz, no *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, pela primeira vez, a divisão de uma semibreve em 16 valores menores, visando com isso, exprimir o sentimento de cólera. A partir daí, as notas repetidas serão usadas para obter efeitos particulares que, na maioria das vezes, têm algo a ver com a ideia original de Monteverdi, isto é, a expressão de sentimentos agitados. Um bom número de movimentos de sinfonias clássicas está construído sobre baixos estereotipados em colcheias, de sorte que o acompanhamento produz uma **agitação e uma tensão fortemente acentuadas** (HARNONCOURT, 1996, p. 163, grifo nosso).

Não podemos esquecer que nesse estilo existe uma forte propensão da música acompanhar as figurações métricas do texto, como analisamos no tópico anterior. Dessa forma acreditamos que o compositor: 1) utiliza largamente notas repetidas a fim de dividir as sílabas, fazendo-as caber na métrica e 2) pretende capturar a atenção do ouvinte produzindo tensão com as repetições das notas, principalmente em passagens com acordes menores ou diminutos. Vejamos abaixo:

FIGURA 42 - Trecho de Saga da Amazônia, Disco Cantoria 1 (1984)

Fonte: Elaborado pelo autor

Nesta mesma passagem o violão harmoniza as notas repetidas com acordes diminutos em movimentos simétricos, subindo um semitom e descendo uma terça menor, o que Nascimento (2013, p. 23) classifica como progressão simétrica horizontal “com base no desenho do acorde ou frase”. Destaque para o movimento do baixo, criando mais uma camada textural no acompanhamento:

FIGURA 43 - Violão de Saga da Amazônia, Disco Cantoria 1 (1984)



Fonte: Elaborado pelo autor

Na segunda vez, a nota Si, principal nota da melodia, é reharmonizada utilizando dominantes secundários e acordes invertidos. Além disso, destacamos o movimento cromático na voz intermediária em contraposição ao movimento do baixo, segundo Ian Guest, são chamados de “contracantos passivos” em movimentos contrários (GUEST, 2006, 2009):

FIGURA 47 - Trecho de *Saga da Amazônia*, Disco Cantoria 1 (1984)

Fonte: Elaborado pelo autor

Essa progressão harmônica usada na *Saga da Amazônia* é possivelmente um mapa genético, por assim dizer, que pode nos levar frente à estética clássica romântica que influencia o compositor Vital Farias, sobretudo no uso de clichês harmônicos muito recorrentes na música de compositores como Mozart e Beethoven. Esses traços estéticos na música de Vital Farias são propositais visto que são resultado do estudo formal acadêmico.

A progressão harmônica Im-I7-IV-VI7(I°)-Im vista na seção **D** de *Saga da Amazônia*, pode ser relacionada com o trecho do famoso sexto movimento do *Requiem em Ré menor*, *Lacrimosa* (K.626) de W.A. Mozart:

FIGURA 48 - Excerto de *Lacrimosa*, Requiem em Ré menor

Fonte: Elaborado pelo autor

FIGURA 49 - Trecho de *Saga da Amazônia*, Disco Cantoria 1 (1984)

Fonte: Elaborado pelo autor

Vital Farias teve contato com vários compositores na sua formação instrumental e composicional. Um dos principais compositores dentre os quais teve contato é sem dúvida

Agustín Barrios (1885-1944), violonista paraguaio autor de *La Catedral*, que Vital Farias tocava⁸³ e parece ter se inspirado nesse trecho do *Allegro Solemne* (terceiro movimento):

FIGURA 50 - Coda de *La Catedral*, *Allegro Solemne*

Fonte: Elaborado pelo autor

As passagens são tão similares que, além da progressão e tonalidade, é possível cantar o texto de *Saga da Amazônia* por cima da *coda* de *La Catedral*.

A relação entre Mozart, Barrios e Vital Farias podem ser enfatizadas pela ligação que tem esses dois compositores e seus legados para a música e para o violão de concerto. Barrios era um compositor violonista, considerado por Leo Brouwer um compositor Romântico tardio e seguiu a estética anterior da mesma forma que Bach escrevia música barroca “[...] bem depois que o período barroco tinha acabado” (BROUWER, *apud* STOVER, 1992, p. 178). Para Brouwer e Williams ele inovou a linguagem harmônica, consolidando um “estilo latino-americano”, rico em harmonia e também em melodia, que transcendia clichês Românticos (WILLIAMS, *apud* STOVER, 1992, p. 179). Para tal ele transcrevia obras de Bach, Beethoven, Chopin, Schumann e, claro, Mozart.

As seções **E** “*Foi então que um violeiro...*” e **A’** “*Aqui termina essa história...*”, respectivamente o sexto e o sétimo episódios, recapitulam o motivo inicial apesar de seus temas desenvolverem-se distintamente. A seção **E**, por possuir uma narrativa dramática indicada pelo texto, apresenta uma tonicalização de Ré maior para a tonalidade temporária Si menor e seus graus diminutos, assim como a primeira ocorrência de **F#m/A** (III^o de Ré). A tonicalização se dá a partir da progressão I7-IV-#V^o-VII^o-Im:

FIGURA 51 - Trecho de *Saga da Amazônia*, Disco Cantoria 1 (1984)

Fonte: Elaborado pelo autor

⁸³ “Vital [...] estava dando os últimos retoques numa peça que preparava para o repertório [...] A peça em questão era a famosa *La Catedral*, do compositor paraguaio Agustín Barrios” (PBAGORA, 2019). Disponível em: <https://www.pbagora.com.br/noticia/cultura/sobre-os-bons-tempos-da-antenor-navarro-com-vital-farias-fidja-siqueira-tom-k-pedro-osmar-e-paulo-ro/>

Por fim, a frase final da *Saga da Amazônia* é a recaptulação **A'** das duas frases **a** e **b** com pequenas mudanças a fim de encaminhar a melodia e o acompanhamento à cadência final. Piston (1959) em seu livro *Harmonia*, afirma que:

Não há fórmulas mais importantes do que aquelas usadas para terminações de frases. Eles marcam os lugares de respiração na música, estabelecem a tonalidade e tornam coerente a estrutura formal. É notável que a convenção das fórmulas cadenciais possa manter sua validade e significado ao longo de todo o período da prática harmônica comum. As mudanças ocorridas de maneira externa, na cor harmônica, não perturbaram os tipos de cadência fundamental, mas pareciam servir apenas para confirmar sua aceitação (PISTON, 1959 *apud* MARQUES, 2022, p. 53).

Assim é concluída *Saga da Amazônia*, com a tonalidade de Ré maior coerentemente estabelecida em sua cadência final ao mesmo tempo em que a estrutura formal fecha o seu ciclo discursivo:

FIGURA 52 - Final de *Saga da Amazônia*, Disco Cantoria 1 (1984)

The musical score for the final of *Saga da Amazônia* is presented in 2/4 time and D major. The treble clef contains a melodic line, and the bass clef contains a guitar accompaniment. The guitar part is marked with chords D, E7/G#, A/G, and A7, followed by a final D chord with a 'Rasg.' (rasgueado) effect. The final D chord is marked with 'f' (forte) and 'aro. menor' (arpeggio menor). The score ends with a double bar line.

Fonte: Elaborado pelo autor

5.1.2 Aspectos Técnicos e Idiomáticos

Vital Farias foi professor na Escola de Música Antenor Navarro, estado da Paraíba, e ensinava com base no método *A escola de Tárrega* de Oswald Soares, discípulo da aluna de Tárrega, Josefina Robledo (1897-1972). Segundo Cristiano Braga de Oliveira “Robledo foi responsável por introduzir sua técnica no Brasil na segunda década do século XX” (OLIVEIRA, 2020, p. 5). Tendo continuado os estudos com Jodacil Damaceno, é notória a influência da escola clássica também na postura como o violonista se apresenta, usando apoio de pé na perna esquerda.

O conceito de idiomatismo aponta para um arcabouço de recursos técnicos instrumentais. Sabemos que estamos tocando uma peça idiomática quando ela apresenta características como exequibilidade, funcionalidade⁸⁴ e exploração de características do instrumento (KREUTZ, 2014, p. 106). Segundo Scarduelli (2007, p. 142-143), a exequibilidade

⁸⁴“Outro aspecto dessa escrita consiste no resultado funcional, onde se obtém o maior resultado expressivo/musical no instrumento com o mínimo de esforço necessário para alcançá-lo” (KREUTZ, 2014, p. 107).

está atrelada a: 1) “escolha de centros, modos e tonalidades que favoreçam um amplo uso de **cordas soltas** no instrumento”, classificado como **Recursos idiomáticos implícitos** e 2) aos **Recursos idiomáticos explícitos** que utilizam “movimento paralelo de acordes ou intervalos harmônicos acompanhados por nota pedal em corda solta”. *Rasgueados, acordes arpejados* e outros procedimentos da mão direita também são classificados como Recursos idiomáticos explícitos (SCARDUELLI, 2007, p. 145). Destacamos na obra de Vital Farias outros recursos como *scordatura, tremolo, harmônicos naturais, efeitos percussivos, mudança de timbre* quando o violão imita outro instrumento (como a viola caipira) e o uso do *capotraste*.

Os primeiros recursos idiomáticos que identificamos na *Saga da Amazônia* são a preferência da tonalidade (1) e a *Scordatura* (2). 1) A tonalidade escolhida é Ré maior, com todas as seis cordas soltas presentes na escala diatônica, é uma das mais utilizadas no repertório tradicional juntamente com seu homônimo, Ré menor. Observamos ainda na *Saga da Amazônia* o emprego da tonalidade de Si menor, recorrente no repertório violonístico. Por se tratar de uma música cantada, é natural que a escolha das tonalidades também esteja condicionada à tessitura do cantor. Nesse estilo de cantoria é normal o uso de *capotraste*, preservando a melhor tonalidade para a voz ao mesmo tempo que o violão ganha expressão, usando acordes mais sonoros. 2) Em relação à *Scordatura*, o compositor altera a afinação da 6ª para Ré (D) possibilitando aos acordes de Ré maior e Si menor maior amplitude nas inversões, ocasionando uma sonoridade mais escura e profunda. Fazendo isso o cantador aproxima-se da afinação *cebolão* da viola caipira que possibilita o intervalo de oitavas paralelas entre a sexta e quarta cordas:

FIGURA 53 - Afinação Cebolão da Viola Caipira



Fonte: Elaborado pelo autor

O compositor opta por não afinar a 3ª corda em Fá sustenido na *Saga da Amazônia*, mas emprega outras afinações como da Vihuela (E,A,D,F#,B,E) na *Saga de José e Maria*⁸⁵. Abaixo notamos a relação intervalar do acorde de Ré maior:

⁸⁵ CD *Uyraplural*, Independente, 2002, faixa 3 (disco 2).

FIGURA 54 - Acorde de D com a 6ª corda abaixada



Fonte: Elaborado pelo autor

As seções **B** e **C** contêm motivos paralelos a partir de formas fixas de mão esquerda, geralmente usadas para gerar resultados sonoros baseados em escalas diatônicas ou movimentos cromáticos. Nesse caso observamos uma sequência de acordes classificados como idiomatismo explícito, utilizando movimentos paralelos (SCARDUELLI, 2007).

FIGURA 55 - Fragmento de Saga da Amazônia, Disco Cantoria 1 (1984)



Fonte: Elaborado pelo autor

E no início da seção C:

FIGURA 56 - Fragmento de Saga da Amazônia, Disco Cantoria 1 (1984)



Fonte: Elaborado pelo autor

Aqui temos a mesma forma comum para o acorde de Ré maior e Dó maior. Esse *violonismo* é comum na obra de compositores violonistas como Guinga e Elomar (ARAGÃO, 2005 *apud* CARDOSO, 2006, p. 11). Ainda assim, podemos classificar como idiomatismo composicional o fragmento acima devido à predominância, em certos momentos, da idéia motívica que geralmente é uma característica da escrita do compositor (NASCIMENTO, 2013, p. 14).

Na *Saga da Amazônia*, nota-se ainda: 1) a escolha de uma tonalidade que favorece o uso das cordas soltas, 2) a busca pela sonoridade da viola através do timbre metálico e 3) a incorporação da técnica do *rasgueado*, presente na execução de cordofones dedilhados como as guitarras e violas barrocas⁸⁶, ancestrais diretos da viola caipira. É comum observar semelhante gesto executado nos intervalos dos *desafios*:

⁸⁶ “Ainda nesse período, em Portugal, designava-se com os nomes ‘viola’ e ‘guitarra’ o mesmo tipo de instrumento, a primeira denominação devida por certo à influência espanhola” (TABORDA, 2002, p. 145).

FIGURA 57 - Fragmento de Saga da Amazônia, Disco Cantoria 1 (1984)

Fonte: Elaborado pelo autor

Segundo Dagma Eid (2022) e Gisela Nogueira (2008) o estilo *ponteado* (dedilhado) e o estilo *rasgueado*⁸⁷ estão presentes no arcabouço técnico das violas brasileiras não por influência direta do violão Flamenco, pelo contrário, os dois instrumentos teriam herdado a técnica do alaúde e das guitarras. Apesar do uso de rasgueados tanto na música de acompanhamento como nos solos de danças populares, compositores como Sor e Carcassi buscavam outra sonoridade (influenciados por repertórios pianísticos e orquestrais) colocando em desuso essa técnica no repertório do violão clássico:

Na transição da guitarra barroca para a guitarra clássico-romântica, se buscou outra sonoridade e outra técnica. Nessa fase, acontece uma divisão entre as escolas da guitarra popular e a guitarra culta (futuro violão de concerto) e perdemos a relação direta com a música em estilo rasgueado. A partir daí, a guitarra flamenca teve a missão de continuar a tradição de música popular e a técnica do rasgueado (EID, 2021, p. 2).

O violão de Vital Farias e Elomar utilizam largamente *rasgueados*, seja pelo papel da viola caipira na paisagem sonora do sertão, ou ainda por afinidade estética com o violão flamenco e a cultura ibérica como um todo. Vejamos a variação rítmica do acompanhamento no intervalo dos versos (compasso 25):

FIGURA 58 - Fragmento de Saga da Amazônia, Disco Cantoria 1 (1984)

Fonte: Elaborado pelo autor

Essa variação rítmica contrastante está presente em boa parte da música e, segundo as observações *in loco* do historiador Câmara Cascudo, é uma prática recorrente dos cantadores:

⁸⁷ “O estilo rasgueado (em espanhol) ou estilo battente (em italiano) é um elemento idiomático da guitarra barroca. Caracteriza-se por golpes de mão direita sobre todas as 5 cordas (ordens) em sentido vertical para baixo ou para cima e pelos efeitos percussivos nas cordas e no tampo do instrumento” (EID, 2021, p. 4).

O trecho tocado é rápido e sempre em ritmo diverso do que foi usado no canto. A disparidade estabelece um interesse maior, despertando atenções e preparando o ambiente para a continuação. Essa música tem outra finalidade. É o tempo de espera para o outro cantor armar os primeiros versos da resposta improvisada. (CASCUDO, 2005, p. 148).

Dentro da tradição da cantoria nordestina, essas frases rítmicas são chamadas de *Baião de viola* e de acordo com Sautchuk (2009) Vital Farias se apropria dessa linguagem:

O acompanhamento instrumental ao canto nas modalidades do repente é chamado de *baião-de-violão* e consiste num ciclo repetido de dois acordes alternados, com pequenas variações em um ritmo particular sobre uma nota pedal (o bordão). Pequenos fragmentos melódicos são executados nas regiões mais altas dos instrumentos. (SAUTCHUK, 2009, p. 38, grifo do autor).

Ainda há o uso de acordes rasgueados atrelados ao baiões de viola com a função de marcar os finais das sequências (OLIVEIRA, 1999). Paralelo aos *Rasgueados*, observamos o recurso de *efeitos percussivos*. Esse recurso foi observado também na música *Saga de Severinin* como um gesto similar ao golpe flamenco. Fernandes (2019) em seu trabalho *Compreender a técnica estendida para violão*, dialogando com vários autores define a *tambora* da seguinte forma:

[...] sons percussivos, feitos com o polegar ou outro dedo da mão direita, seja sobre as cordas e próximo ao cavalete, seja sobre o cavalete (onde as cordas não ressoam praticamente nada), imitando um tímpano. Os dois tipos de tambora estão presentes já em obras de Francisco Tárrega (1852-1909), Emilio Pujol (1886- 1980), e mesmo do anteriormente citado Sor. (FERNANDES, 2019, p. 231)

Na frase final da *Saga da Amazônia* temos outra abordagem na execução de *efeitos percussivos*. Aqui de forma distinta, a frase percussiva parece imitar o rufar de algum instrumento de percussão, em geral são as caixas que assumem esse papel principalmente nas finalizações de música. No violão a frase é tocada no aro menor, região do instrumento que, se percutida, produz um som oco geralmente em frequências médio agudas. Na *Saga da Amazônia* observamos que o gesto percussivo vai além do efeito sonoro propriamente dito, ele parece estar a serviço de uma frase:

FIGURA 59 - Fragmento de *Saga da Amazônia*, Disco Cantoria 1 (1984)



Fonte: Elaborado pelo autor

Essa finalização remete novamente ao *Hino Nacional*, de Francisco Manuel da Silva. Em ambos os casos há ênfase no acorde principal através de cadência dominante acompanhada de sonoridade percussiva. Chamamos a atenção para o último gesto:



Fonte: Governo do Estado do Ceará.

Na seção E há um *tremolo* na versão tocada no programa Senhor Brasil da TV Cultura⁸⁸. Este é um recurso amplamente usado por compositores violonistas e sua execução consiste em repetir uma determinada nota várias vezes a fim de superar a limitação do violão em sustentar notas longas (WOLFF, 2000):



Fonte: Elaborado pelo autor

Em comparação à música *Cantilena de Lua Cheia*, harmônicos são recursos pouco utilizados em *Saga da Amazônia*, mas ainda assim aparecem nas seções B, B' e D como *harmônicos naturais*:

FIGURA 62 - Fragmento de Saga da Amazônia, Disco Cantoria 1 (1984)

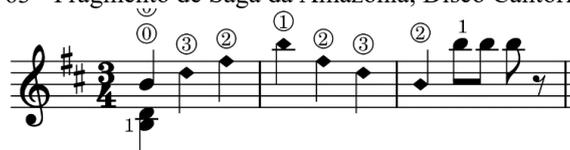


Fonte: Elaborado pelo autor

Existem várias maneiras de escrever harmônicos no violão, cada compositor tem sua abordagem para grafá-los, o que permite interpretações dúbias na hora da execução. Optamos por dar todas as informações ao violonista indicando a altura real, e a corda onde será produzido o harmônico:

⁸⁸ Link do vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=9cSMMGeCrmM>

FIGURA 63 - Fragmento de Saga da Amazônia, Disco Cantoria 1 (1984)



Fonte: Elaborado pelo autor

Já os *harmônicos artificiais* diferem tanto na execução quanto na grafia. Usaremos como exemplo o trecho final de *Cantilena de Lua Cheia* em que a melodia toda é tocada com harmônicos artificiais. Como a produção do som é feita a partir de notas presas⁸⁹, optamos por grafar em parênteses a forma dos acordes bem como indicar as cordas equivalentes:

FIGURA 64 - Fragmento de Cantilena de Lua Cheia, Disco Cantoria 2 (1988)

Harm. artificiais

Fonte: Elaborado pelo autor

⁸⁹ “[...] harmônicos artificiais são realizados em notas presas, sendo que a M.D. deve ao mesmo tempo pressionar o ponto do harmônico e atacar a corda, sendo assim se utilizam um dedo diferente para cada função, por exemplo: indicador para pressionar o ponto e anelar para atacar a corda” (KREUTZ, 2014, 125).

5.2 Saga de Severinin

5.2.1 Aspectos estruturais

A *Saga de Severinin* é uma obra com aproximadamente seis minutos de duração podendo ser estruturada em sete seções. A obra possui três temas contrastantes separados por tonalidades distintas. A exemplo de *Saga da Amazônia*, o material musical gira em torno da tonalidade de Ré (Menor e Maior) com modulações para a tonalidade de Si menor. As duas obras levam o termo *Saga*⁹⁰ no título e ambas possuem sete partes, indicando a escolha do compositor desde a microestruturas até às macroestruturas da obra.

Assim sendo, temos o seguinte esquema formal contendo o início das seções, ou episódios mais a *Coda* tocada exclusivamente pelo violão:

QUADRO 4 - Estrutura de *Saga de Severinin*

	EPISÓDIOS (Seções)	ESQUEMA FORMAL	SUBSEÇÕES (Frases)	TONALIDADE
1	“Peço atenção dos senhores”	A (1-23)	a-b	Ré menor
2	“Mexe, com a mão na terra”	B (24-39)	a-a’	Ré maior
3	“Severinin vivia até feliz”	C (40-76)	a-a’	Si menor
4	“Mexe, com a mão na terra”	B’ (77-89)	a-a’	Ré maior
5	“Mas como diz o ditado”	A’ (90-109)	a-b-c	Ré menor
6	“Chega, tanta incerteza”	B’’ (110-122)	a-a’	Ré maior
7	“Severinin ficou sozinho e só”	C’((123)40-76)	a-b	Si menor
	Final Violão (Coda)	B’’’ (124-135)	a-b Violão varia a melodia da seção B	Ré maior

Fonte: Elaborado pelo autor

A seção A inicia com a melodia passeando pelas notas do modo de Ré Dórico:

FIGURA 65 - Fragmento de *Saga de Severinin*, Disco Cantoria 2 (1988)

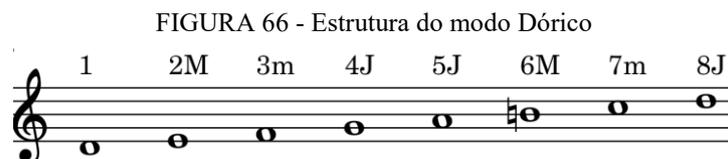
Pe-ço_a ten-ção dos sen - ho-res pra histó-ria que eu vou con - tar Fa-lo de Se-ve-ri-nin

Fonte: Elaborado pelo autor

Segundo Guest (2017), o modo Dórico pode ser encontrado a partir da escala menor

⁹⁰ As Sagas mais longas comumente são publicadas na literatura contendo sete partes (BARTH, 2016).

natural com adição da nota característica, a sexta maior (6M):



Fonte: Elaborado pelo autor

Além da escala maior, os modo Dórico e Mixolídio com suas alterações são recorrentes na música brasileira, em especial na música com raízes folclóricas (PEDRASSE, 2002; TINÉ, 2008). Para Carlos Pedrasse esses elementos modais “[...] indicam um influxo do período pré-temperamento” (PEDRASSE, 2002, p. 146). O modo é o resultado das Notas Características da melodia e da harmonia. A cadência modal característica do modo dórico é a cadência Im – IV que dá ênfase ao acorde menor sem a função dominante do V grau (GUEST, 2017; TINÉ, 2008). Encontramos essa cadência no início da *Saga de Severinin*:

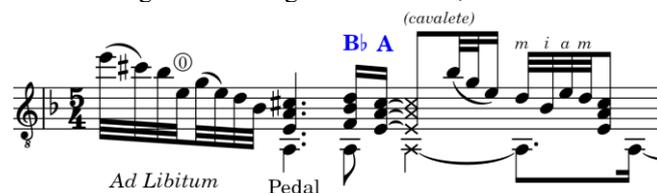
FIGURA 67 - Fragmento de *Saga de Severinin*, Disco Cantoria 2 (1988)



Fonte: Elaborado pelo autor

Partindo do pressuposto de que os modos “raramente se apresentam em seu estado puro” (GUEST, 2017, p. 28), observamos várias passagens na seção A com inspirações modais. Destacamos uma cadência pertencente ao modo Frígio 3M, o 5º modo da escala menor harmônica. A escala Frígia está relacionada com a Cadencia Andaluza flamenca e também é encontrada na música de Elomar (BARRETO, 2016):

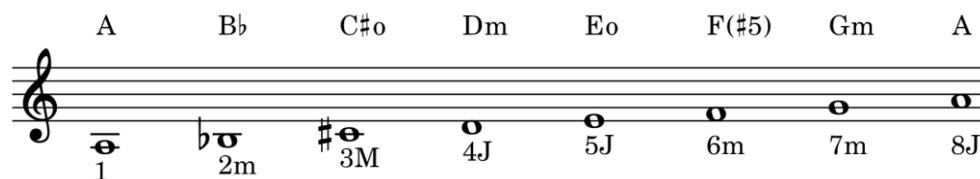
FIGURA 68 - Fragmento de *Saga de Severinin*, Disco Cantoria 2 (1988)



Fonte: Elaborado pelo autor

A título de comparação com o trecho anterior, a seguir estão os acordes derivados do modo Frígio 3M:

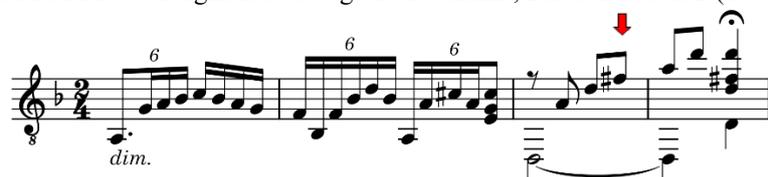
FIGURA 69 - Campo harmônico do modo Frígio 3M



Fonte: Elaborado pelo autor

Ainda na seção **A**, no final da frase **b**, o compositor encerra a seção alterando a terça do acorde ascendente (3M), configurando uma *terça de picardia*, frequentemente observada em músicas para Vihuela de *Luis de Milan*⁹¹, permanecendo também no período Barroco (KOSTKA; PAYNE, 2015):

FIGURA 70 - Fragmento de Saga de Severinin , Disco Cantoria 2 (1988)



Fonte: Elaborado pelo autor

FIGURA 71 - Terça de picardia, Tentos XI (II) – Luis de Milan

II

Fonte: El Maestro (1535)

A tese de que o compositor se inspira em sonoridades antigas ao *criar Saga de Severinin* é reforçada pela escolha da instrumentação utilizada: Viola da Gamba, Flautas Doce e Cromorno, este último é um instrumento de sopro largamente usado no período Renascentista:

FIGURA 72 - Cromorno

FIGURA 73 - Tocadores de Cromorno

⁹¹ “Luis de Milan viveu na Espanha entre cerca de 1500 e pouco após 1561. Cortesão valenciano, poeta, escritor, vihuelista e compositor, de seu trabalho se conhecem apenas três livros impressos, todos destinados às necessidades artísticas da aristocracia ibérica. [...] Já o ‘**Libro de musica de vihuela de mano. Intitulado El maestro**’, de 1535, sua única publicação no gênero, foi dedicada ao rei D. João III de Portugal e voltado à prática musical da nobreza que o cercava” (CASTAGNA, 1996, p. 1, grifos do autor).



Fonte: Domínio público



Fonte: Domínio público

Na seção **B** o compasso 3/4 se estabelece pela primeira vez e se repetirá nas seções **B'** e **B''** além da *Coda* como refrão:

FIGURA 74 - Fragmento de Saga de Severinin , Disco Cantoria 2 (1988)

Me-xe com_a mão na ter-ra so-be_es-sa ser-ra cor-ta_es-se chão

Fonte: Elaborado pelo autor

O tema da seção **B** pode ser considerado um refrão, pois em comparação às outras seções é a que mais se parece com uma canção devido a regularidade de seu pulso. Sabemos que a regularidade do pulso de uma canção é essencial para que haja uma expressão coletiva, ou seja, quando o público canta e interage com o artista. Entretanto, a cantoria está mais próxima do caráter de um espetáculo improvisado do que de uma festa onde todos cantam, geralmente a platéia vai à cantoria pra assistir e interagir de outras maneiras, com aplausos, risos ou mesmo com palpites temáticos para o próximo repente. O escritor e compositor Bráulio Tavares afirma que:

A cantoria não é uma festa, folguedo ou dança folclórica onde todos participam em pé de igualdade: é um espetáculo para ser assistido, com uma distinção muito clara entre quem é artista e quem é plateia. [...] **O público vai à cantoria para assistir, não para cantar junto.** Nisto, a cantoria de viola se diferencia de outros eventos onde o improviso também figura: o coco-de-praia, onde todos dançam e eventualmente

cantam, ou o samba de partido alto, onde, em princípio, qualquer membro do grupo pode improvisar também (TAVARES, 2011, p. 33, grifo nosso).

A transição da seção **B** para a **C**, Ré maior para Si menor, é feita a partir da progressão $bVII - VII^\circ - Im - V - V7 - Im$:

FIGURA 75 - Fragmento de Saga de Severinin , Disco Cantoria 2 (1988)

Si menor

$bVII \ VII^\circ \ Im \ V \ V7 \ Im$

dim. - Acelerando

Fonte: Elaborado pelo autor

Ian Guest em seu livro *Harmonia método prático: modalismo* (2017) explicita por meio de vários exemplos e canções a fusão e o dinamismo modal/tonal na música brasileira. Guest ensina que, para além das notas, a riqueza do modalismo está na interpretação: “[...] elementos melódicos, rítmicos e acompanhamentos fundem-se, são inseparáveis. No entanto, a melodia, sempre soberana, domina a arte dos sons” (GUEST, 2017, p. 9). Na seção **C** boa parte da melodia passeia pelas notas da escala de Si menor natural, análoga ao modo de Si Eólio.

FIGURA 76 - Fragmento de Saga de Severinin , Disco Cantoria 2 (1988)

E mes-mo_a plan-ta-ção ta-va bo - ni-ta em flor
Cor-reu pra_o sul a - í a cons-tru - ção se viu

Bm **F#7**

Fonte: Elaborado pelo autor

A título de comparação, a estrutura do modo de Si Eólio pode ser encontrada logo abaixo:

FIGURA 77 - Estrutura do modo Eólio

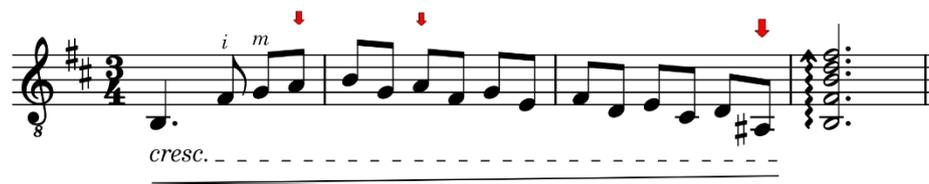
1 2M 3m 4J 5J 6m 7m 8J

Fonte: Elaborado pelo autor

No final da frase surge o acorde dominante ($V7$) que caracteriza a tonalidade de Si menor. O intervalo entre as notas Mi e $Lá\#$ no acorde dominante configuram o trítono,

distanciando-se a música de qualquer modo natural pois “[...] acordes diminutos são evitados no modalismo” (GUEST, 2017, p. 18). No final da seção C, observa-se a ocorrência das notas Lá e Lá#, respectivamente encontradas no modo de Si Eólio e da escala menor harmônica no final:

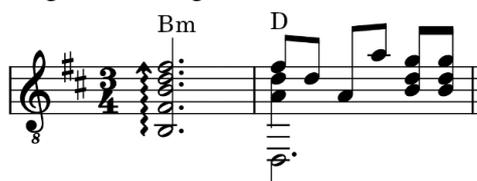
FIGURA 78 - Fragmento de Saga de Severinin , Disco Cantoria 2 (1988)



Fonte: Elaborado pelo autor

Da seção C para a seção B' percebemos mais uma vez a mudança do caráter recitativo para o compasso 3/4. Observa-se também a modulação por tons vizinhos de Si menor para Ré maior:

FIGURA 79 - Fragmento de Saga de Severinin , Disco Cantoria 2 (1988)



Fonte: Elaborado pelo autor

Na transição para A' observamos que a progressão bVII – VII° - Im – (VI) – (V7) – (Im), dessa vez concluída na tonalidade de Ré menor, é recorrente em toda música:

FIGURA 80 - Fragmento de Saga de Severinin , Disco Cantoria 2 (1988)

Si menor (pass. cromática) Ré menor

bVII VII° Im VI V ...Im

dim. Ad Libitum

Fonte: Elaborado pelo autor

Em A' temos a recapitulação da seção A com adição da frase c, utilizando um recurso composicional que consiste em acompanhar a melodia com intervalos de terças e sextas produzindo contracantos, que pode ser considerado um dispositivo semicontrapontístico (SCHOENBERG, 1996).

FIGURA 81 - Fragmento de Saga de Severinin , Disco Cantoria 2 (1988)

E tin-ha_a-té um pas-sa - rin-ho que_a-lém de ser seu vi - zin-ho fi-cou mui-to com-pan - hei-ro

Fonte: Elaborado pelo autor

Na seção **B''** ouvimos o mesmo material musical com um novo texto:

FIGURA 82 - Fragmento de Saga de Severinin , Disco Cantoria 2 (1988)

Che-ga tan-ta_in-cer - te-za a al-ma pre-sa quer se sol - tar

Fonte: Elaborado pelo autor

Por fim, a seção **C'** possui a mesma estrutura da seção **C**, exceto o texto que aparece modificado. Por fim, como acontece em toda a música, a parte recitativa dá lugar à *Coda* ritmada da seção **B** com variação (**B'''**) até o final, sem canto, apenas violão solo:

FIGURA 83 - Fragmento de Saga de Severinin , Disco Cantoria 2 (1988)

Fonte: Elaborado pelo autor

5.2.2 Aspectos Técnicos e Idiomáticos

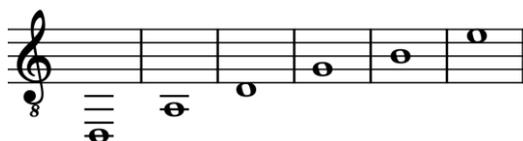
Assim como na *Saga da Amazônia*, a *Saga de Severinin* possui recursos técnicos e idiomáticos próprios do violão solista. Vital Farias estudou com o violonista e professor Jodacil Damaceno (1929-2010), figura importante tanto como divulgador mundial do violão brasileiro

quanto professor de uma geração valorosa de compositores violonistas⁹². O escopo técnico e idiomático da *Saga de Severinin* inclui *scordatura*, *arpejos*, *campanela*, *harmônico natural*, *efeitos percussivos*, *rasgueado*, *ligados* e linhas de baixo cromáticas ao estilo do violão tocado no Choro. Segundo Fernandes (2019) Heitor Villa-Lobos desempenhou papel fundante para o que viria a ser a *técnica estendida* para violão:

Considera-se que a referência da escrita violonística ao mesmo tempo idiomática e inovadora, precursora da escrita estendida, seja a de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), que, principalmente com seus Doze estudos para violão solo de 1929, teria introduzido elementos de uma escrita idiomática para o instrumento (KREUTZ, 2014: 108), que posteriormente foram incorporados ao seu repertório técnico tradicional. Tais elementos incluem harmônicos naturais, acordes em movimentos paralelos com digitação fixa, digitações indicadas, visando contrastes e/ou homogeneidade timbrística, exploração de campanellas e outros recursos oriundos de cordas soltas (MACIEL, 2010, p. 25; FERNANDES, 2019, p. 231)

As tonalidades de Ré menor e Ré maior são muito presentes na música de Vital Farias. De acordo com Nascimento (2013) a escolha da tonalidade é também um recurso idiomático pelas cordas soltas que oferecem. Dentre as principais obras com acompanhamento solístico nestas tonalidades estão *Saga da Amazônia*, *Saga de Severinin*, *Cantilena de Lua Cheia* e *Sete Cantigas para Voar*. Além de favorecer a tessitura masculina⁹³, as tonalidades supracitadas contribuem para o uso de cordas soltas⁹⁴ principalmente com a *scordatura* D,A,D,G,B,E, devido à posição fundamental dos principais acordes dessas tonalidades:

FIGURA 84 - Afinação DADGBE, violão



Fonte: Elaborado pelo autor

Na *Saga de Severinin*, o violão toca em oitavas paralelas entre a sexta e quarta cordas, aproximando-se da sonoridade da viola caipira que utiliza cordas duplas afinadas na mesma relação intervalar:

⁹² “Além de Vital Farias, foram seus alunos: Hélio Delmiro, Guinga, Almir Chediak, Marcelo Kayath e João Pedro Borges, professor no estado do Maranhão” (ALFONSO, 2017, p. 134).

⁹³ A extensão vocal de tenores vai geralmente do C3 ao D4. Link: <https://vocalist.org.uk/vocal-range-key>

⁹⁴ Scarduelli (2007) denomina de **Recursos idiomáticos implícitos**.

FIGURA 85 - Fragmento de *Saga de Severinin*, Disco Cantoria 2 (1988)

Peço a tenção dos senhores pra história que eu vou contar

Fonte: Elaborado pelo autor

Vital Farias traz informações e sistemas de dois instrumentos que teve contato: a viola da gamba e a viola caipira. Um exemplo nítido da interlocução desses instrumentos encontra-se no sistema de afinação da obra *Auto de Lampião*⁹⁵, em que todas as cordas foram afinadas semelhante ao sistema *Rio Abaixo*⁹⁶. A maioria das afinações usadas no universo da viola caipira são afinações abertas que, mescladas, podem gerar outros padrões sonoramente interessantes. No universo da canção brasileira alguns compositores violonistas criaram sonoridades interessantes a partir de afinações não ortodoxas como Baden e Dori Caymmi⁹⁷, para citar alguns. Em *Saga de Severinin*, provavelmente por ser uma obra tonal com inspirações modais, Vital usa o sistema já consagrado DADGBE optando por não afinar as três cordas primas como na afinação *cebolão* da viola caipira:

FIGURA 86 - Afinação Cebolão da Viola Caipira

Fonte: Elaborado pelo autor

Ao compor para violão Vital Farias explora recursos como exequibilidade e funcionalidade, ou seja, “[...] maior resultado expressivo/musical no instrumento com o mínimo de esforço necessário para alcançá-lo” (KREUTZ, 2014, p. 107). Ligados conectados com cordas soltas geram sonoridades interessantes no instrumento. Nesse fragmento da seção **A**, o ligado é conectado em corda solta numa posição fixa do acorde, deixando soar o acorde completo:

⁹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=BfcWf5NgWvI&t=20s>

⁹⁶ Originalmente a afinação *Rio Abaixo* é GDGBD podendo ser usada no violão com a seguinte configuração: DGDGBD (VASCONCELOS, 2002). Entretanto em *Auto de Lampião* a primeira corda é elevada um tom acima ficando CFCFAD. Esse sistema também pode ser interpretado como *Open F6*, na nomenclatura inglesa.

⁹⁷ Baden em Cego Aderaldo e Dori Caymmi em *Estrela da Terra* e *Rio Amazonas*. Em entrevista à Nelson Farias ele conta um pouco sobre as afinações usadas em sua obra: <https://www.youtube.com/watch?v=SPKIZCTazSA&t=1446s>

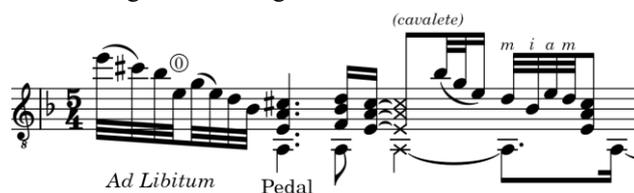
FIGURA 87 - Fragmento do violão de Saga de Severinin



Fonte: Elaborado pelo autor

Ressaltamos simultaneamente o *efeito percussivo* semelhante ao *golpe*, técnica genuína do violão flamenco que o compositor aparenta replicar no âmbito sonoro porém na execução está mais próximo da *tambora*⁹⁸ :

FIGURA 88 - Fragmento de Saga de Severinin , Disco Cantoria 2 (1988)



Fonte: Elaborado pelo autor

Efeitos percussivos são encontrados também na *Saga da Amazônia* e, segundo podemos observar em vídeo⁹⁹, Vital Farias toca no cavalete do violão com o polegar e não com o dedo anelar sobre um golpeador como nos ensina Viana (1995, p. 132):

O Golpe é executado principalmente com o dedo anelar da mão direita. Segundo Martin's (1978), o anelar precisa ser articulado totalmente durante o golpe, enquanto os outros dedos, a mão e o pulso deverão estar totalmente relaxados. Unha e polpa do dedo anelar batem o golpeador juntos, estabelecendo um som característico. Após tocar o golpeador o anelar permanece levemente suspenso, pronto para reiniciar o próximo movimento.

Sendo assim, Vital Farias se inspira na sonoridade do violão flamenco mas não utiliza a técnica como fazem os guitarristas flamencos. Na seção **B** observamos outras influências culturais nos ritmos¹⁰⁰ da *Saga de Severinin*. Segundo Lorryne Tomé da Silva:

[...] as tradições indígenas permaneceram mais fortes na área andina e, no caso das tradições africanas, estas são mais nítidas na região do Caribe e no Brasil. Quanto às tradições ibéricas, 'sua ênfase e permanência em toda a América Latina ocorreu a partir das ações educativas promovidas pelo catolicismo' (CARDOSO, 2008 *apud* SILVA, 2021, p. 20)

⁹⁸ “[...] sons percussivos, feitos com o polegar ou outro dedo da mão direita, seja sobre as cordas e próximo ao cavalete, seja sobre o cavalete (onde as cordas não ressoam praticamente nada) (FERNANDES, 2019, p. 231).

⁹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=9cSMMGeCrnM>

¹⁰⁰ No Disco *Folias do Brasil* (2000), BancoSantos, Dércio Marques interpreta *Cantilena de Lua Cheia* toda ternária. Link da música: <https://www.youtube.com/watch?v=M4rdwiIWeXQ>

A clave rítmica da seção **B** se resume assim:

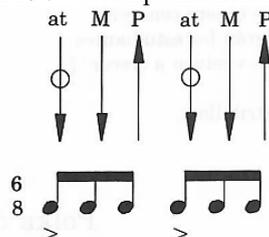
FIGURA 89 - Ostinato de Saga de Severinin



Fonte: Elaborado pelo autor

O *Método de Guitarra Chilena*, de Kaliski e Rodrigues (1998) ensina que a Valsa e a *Cueca Chilena* são um dos principais gêneros do folclore juntamente com a *Sirilla*, oriunda das *Seguidillas*, conjunto de danças de origem espanhola. Em comparação com a seção **B** da *Saga de Severinin*, a *Sirilla* é grafada em 6/8, porém mantém o mesmo resultado rítmico. O método exemplifica a digitação na canção *Gracias a la vida*¹⁰¹, de Violeta Parra:

FIGURA 90 - Acompanhamento da Sirilla



Fonte: Método de Guitarra Chilena (1998)

Na faixa *Pra Você Gostar de Mim*¹⁰² (Taperoá 1980), de Vital Farias, é gravado¹⁰³ um Charango, instrumento de origem andina, na mesma situação ternária. Apesar de a Valsa, com suas variações, não serem catalogadas nos trabalhos dos violonistas Marco Pereira e Zé Paulo Becker¹⁰⁴ compositores como Heitor Villa-Lobos, Pixinguinha e Luiz Gonzaga nos deixaram algumas obras¹⁰⁵ nesse estilo. Luiz Gonzaga, principal compositor nordestino, chama de rancheira¹⁰⁶ ou mazurka as músicas ternárias *Cortando Pano* e *Dança Mariquinha*. Os gêneros estrangeiros *schottischs* (que posteriormente tornou-se *Xote*), polcas, tangos, valsas e quadrilhas foram aos poucos sendo incorporados à música brasileira ao mesmo tempo em que a forma que eram tocados diferia cada vez mais da região de onde vieram.

¹⁰¹ Regravada em 1976 por Elis Regina, disco Falso Brillante – Philips.

¹⁰² Faixa 1, Disco Taperoá, 1980 (CBS). Link: <https://youtu.be/kDVLgiAxAF8>

¹⁰³ O Charango foi gravado por Manduka, músico brasileiro atuante em diversos países da América Latina.

¹⁰⁴ “Ritmos Brasileiros”, Marco Pereira (2007) e “Levadas Brasileiras para Violão”, Zé Paulo Becker (2017).

¹⁰⁵ Como a *Valsa-Choro*, *Mazurka-Choro*, *Rosa*, *Dança Mariquinha* e *Cortando Pano*.

¹⁰⁶ “Com Miguel Lima surgiu por exemplo uma *rancheira* que foi a primeira música que eu gravei cantando [...] *Dança Mariquinha*” (TV CULTURA, 1972).

composta em Mi menor e *Saga de Severinin* está no contexto de Si menor:

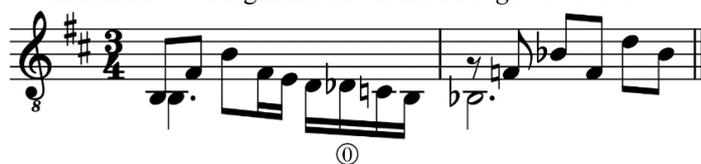
FIGURA 94 - Fragmento de *Saga de Severinin*, Disco *Cantoria 2* (1988)



Fonte: Elaborado pelo autor

Na transição da seção **B'** para **A'** encontramos uma frase cromática no baixo semelhante ao estilo dos violonistas 7 cordas. O violonista Horondino José da Silva (1918-2006) popularmente conhecido como Dino 7 cordas, participou de várias gravações ao lado de Luiz Gonzaga registrando a presença desse estilo na música nordestina. A frase está transcrita abaixo:

FIGURA 95 - Fragmento do violão de *Saga de Severinin*



Fonte: Elaborado pelo autor

A obra de Vital Farias é diversa e contém já no seu disco de estréia em 1978 (*Vital Farias*) gêneros como o Baião, SambaFunk, Forró, Samba e música instrumental para violão solo. No disco *Kanturya 4x4* (2023) Vital dedica o Estudo N° 22, de Napoleon Coste, para seu antigo professor Jodacil Damaceno (1929-2010).

FIGURA 96 - Fragmento do *Estudo N° 22*, de Napoleon Coste



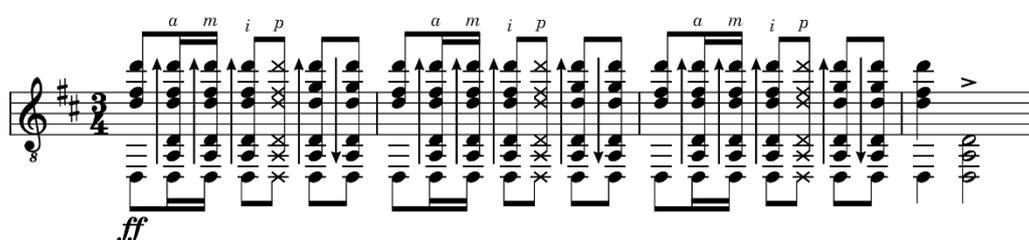
Fonte: Ed. Guitar Library Edition Italy

Além do estudo¹⁰⁸ de Coste, Vital Farias gravou mais dois temas instrumentais de sua autoria nos discos seguintes. A composição *Belo Belo* (1978) que homenageia o poeta e compositor Hermínio Bello de Carvalho (ALBIN, 2006), e *General da Banda* para viola de dez cordas, um choro sambado gravado no disco *Taperoá* (1980).

¹⁰⁸ “Eu tive um professor [Jodacil Damaceno] muito duro nesse negócio de violão [...] Eu tive que repetir um ano pra poder passar na faculdade de música” (FARIAS, 2023).

Por último, o final de *Saga de Severinin* é todo instrumental baseado no tema da seção **B**, com variações. Vital Farias reforça a finalização com *rasgueados* e *golpe* como podemos visualizar abaixo:

FIGURA 97 - Fragmento de *Saga de Severinin*, Disco Cantoria 2 (1988)



Fonte: Elaborado pelo autor

5.3 Conclusão

A partir das análises de *Saga da Amazônia* e *Saga de Severinin* podemos obter um panorama de umas das músicas mais significativas da obra de Vital Farias bem como seu arcabouço técnico/idiomático para o instrumento. Em sua obra notamos uma busca pela estética regional da viola caipira, utilizando o violão e seu repertório como plataforma geradora de hibridizações. O violão de Vital Farias, dentro do que chamamos de *Acompanhamento Solístico*, é singular dentro do universo do violão e do acompanhamento da canção brasileira. Através da obra de outros compositores violonistas da música feita no Brasil¹⁰⁹, sua produção só é comparada à obra de Elomar.

Diferentemente de Elomar, Vital Farias nunca gravou um trabalho exclusivo de violão solo, apesar de tocar músicas do repertório erudito em suas apresentações e de gravar temas instrumentais de sua autoria. A única peça solo autoral, para violão, encontrada na sua discografia é *Belo Belo*. A seguir um quadro com a variedade de recursos encontrados em alguma de suas músicas:

QUADRO 5 - Recursos técnicos usadas por Vital Farias em suas músicas

MÚSICA	TÉCNICA/RECURSO	DISCO (ANO)*
Saga da Amazônia	Scordatura DADGBE, Picado, Rasgueado, ligados, Trêmolo, melodia acompanhada, harmônicos artificiais, Tambora	Sagas Brasileiras (1982)
Saga de Severinin	Scordatura DADGBE, Rasgueado Picado, ligados e melodia acompanhada, Tambora	Sagas Brasileiras (1982)
Cantilena de Lua Cheia	Picado, Scordatura DADGBE, harmônicos artificiais	Cantoria 2 (1988) Uyraplural (2002)

¹⁰⁹ Apresentamos alguns compositores violonistas no capítulo 6, *Cantadores Violonistas e Cantores Violeiros*.

Sete Cantigas para voar	Scordatura DADGBE, Melodia acompanhada	Sagas Brasileiras (1982) Uyraplural (2002)
Via crúcis da Mulher Brasileira	Hamonía em Trêmolo	Vital Farias (1978) Uyraplural (2002)
Saga do Cigano Anastácio	Melodia acompanhada	Uyraplural (2002)
Saga de José e Maria	Scordatura EADF#BE, Capotraste	Uyraplural (2002)
Veja Margarida	Arranjo Introdução	Taperoá (1980)
Auto de Lampião	Scordatura CFCFAD, ligados	Clipe Youtube (2020)

Fonte: Elaborado pelo autor

6 CANTADORES VIOLONISTAS E CANTORES VIOLEIROS

Neste texto traçamos um panorama geral do acompanhamento violonístico, aqui chamado de *Acompanhamento Solístico*, na produção de compositores violonistas que conferiram à canção brasileira um certo protagonismo instrumental. Os compositores citados aqui possuem a temática do sertão decantada no violão e/ou na voz como ponto em comum entre eles. Longe de ser uma linhagem ou uma linha do tempo, escolhemos alguns exemplos marcados por essa influência na obra de alguns artistas da música brasileira que têm o violão como principal instrumento. Os artistas selecionados foram: Baden Powell (Rio de Janeiro), Dori Caymmi (Rio-Bahia), Djavan (Alagoas), Elomar (Bahia-Minas), Dércio Marques (Minas), Ubiratan Souza (Maranhão), Vital Farias (Paraíba) e outros artistas contemporâneos como João Alexandre (São Paulo), Luísa Lacerda (Rio de Janeiro) e Ian Faquini (Brasília).

O termo “sertão” possivelmente deriva do latim vulgar *desertanu*, e seu significado compreende adjetivos como “deserto”, “abandonado”, “descuidado”, “inculto”, “selvagem”, “desabitado” ou “pouco habitado”¹¹⁰. Segundo Fonseca (2011) a definição da palavra foi complementada posteriormente por Antônio de Moraes Silva como “o interior, o coração das terras” ou “mato longe da costa”¹¹¹. No século XIX o naturalista Auguste de Saint-Hilaire utilizou a palavra sertão para indicar uma localidade específica, o sertão (deserto) da capitania de Minas Gerais, mas concluiu que o termo abrangia várias regiões:

Não se deve imaginar que o sertão esteja limitado à província de Minas Gerais; ao contrário, ele se estende pela Bahia e Pernambuco, e toda a província de Goiás, que lhe é contígua, não passa de um imenso Deserto. Muitas províncias, e talvez todas elas, têm seu sertão, que é a sua parte mais deserta. Os sertões de Minas, Bahia,

¹¹⁰ (MACHADO, 1987 *apud* FONSECA, 2011, p. 52)

¹¹¹ (SILVA, 1950 *apud* FONSECA, 2011, p. 52)

Pernambuco são espaços abertos, enquanto que o da província do Espírito Santo apresenta espessas florestas. Não é descabido afirmar que uma só província possa ter mais de um sertão, visto que, além do sertão da Bahia, vizinho do sertão das minas, as florestas desertas que se estendem a oeste do litoral, perto de Belmonte, também são um sertão (SAINT-HILAIRE, 1830 *apud* FONSECA, 2011, p. 53).

Muitos locais da região Nordeste são marcados pela relação do sertanejo com o espaço bruto, áspero e seco de modo que a designação “sertão nordestino” é muito comum atualmente. No tópico *Luiz Gonzaga e a construção da Canção Nordestina*, discutiremos como a obra de Gonzaga e seus parceiros unificou os nove estados da região mesclando culturas e sonoridades. Boa parte do sucesso desse empreendimento só foi possível devido ao modo de vida sertaneja imposto pela natureza e pelas condições geográficas.

6.1 Baden Powell, Dori Caymmi, Guinga e Vital Farias

Baden Powell de Aquino (1937-2000) nasceu no município de Varre e Sai, no Rio de Janeiro. Violonista virtuoso, logo cedo teve contato com diversos estilos que o exigiam no trabalho como acompanhador:

Com 10 anos, eu viajava com tudo quanto era artista, acompanhando música cubana, italiana, o que fosse. Já sabia acompanhar tudo. Com 12 anos conhecia o Brasil todo. Eu estudava violão clássico. Meus vizinhos eram Pixinguinha, Jacob do Bandolim. Ia na igreja, o padre contratava Ciro Monteiro e Dalva de Oliveira, quem acompanhava era eu (BADEN *apud* SANCHES, 1999).

Vindo da escola do Choro e do violão erudito, Baden foi capaz de usar a sua técnica e musicalidade a serviço da música popular, assimilando os ritmos da percussão em seu violão. No samba foi um mestre, suas levadas e variações rítmicas ampliaram o repertório acompanhador do violão¹¹². Segundo Dreyfus, Baden teve contato com a música nordestina no bairro onde morava, São Cristóvão, “assistindo os imigrantes dançando forró e fazendo repentis”¹¹³.

A primeira gravação de *O Cego Aderaldo* ou é do ano de 1968, no disco *27 Horas de Estúdio*. Posteriormente é regravação com o título de *Cegos do Nordeste*, com novo arranjo e acompanhado por sua banda¹¹⁴. Baden referencia o tema como um “tributo ao nordeste brasileiro” no álbum gravado ao vivo em 1982 na Itália. De fato Baden reverenciava o cantador

¹¹² “Isso é bem brasileiro, é o violão que também é um instrumento percussivo tentando imitar um instrumento que é só percussivo” (GUINGA *apud* SARAIVA, 2013, p. 156)

¹¹³ (DREYFUS, 1999 *apud* CAIADO, 2001, p. 80)

¹¹⁴ Baden Powell Quartet era formada por Ernesto Ribeiro (contrabaixo), Alfredo Bessa (percussão), Helio Schiavo (bateria) e Baden (Violão).

Aderaldo Ferreira de Araújo (1878-1967), o Cego Aderaldo, um dos maiores cantadores do nordeste que, segundo ele, recebeu a missão divina de ser cantador logo após perder a visão. Conta-se no nordeste que ele era o próprio “assum preto”, tocava e cantava com beleza e seu raciocínio era privilegiado¹¹⁵. Para Everton Almeida Barbosa

[...] os cegos são artistas, poetas e videntes efetivamente. Como cegos, no romance, são dotados de uma maneira diferente de ‘ver’ a realidade. O fato de serem violeiros, cantadores e errantes, também os vincula diretamente aos aedos gregos, cuja narração poética não era dissociada da execução musical. (BARBOSA, 2015, p. 3)

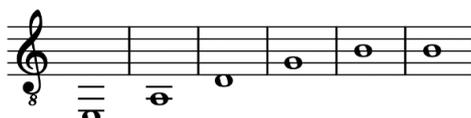
No disco *O Homem da Terra (1980)* Luiz Gonzaga lhe presta uma homenagem na música *Cego Aderaldo*, composição de João Silva e Pedro Maranguape:

*Ao poeta e trovador
Dos repentistas, lendário
Da poesia, operário
Onde estiver com amor*

*Do seu admirador
Receba estas rimas vagas
Como uma espécie de paga
No seu primeiro centenário*

A sonoridade inovadora que Baden atingiu em *Cego Aderaldo* foi baseada na viola caipira, afinando a primeira e a segunda corda em pares (EADG[♭]BB):

FIGURA 98 - Afinação de Cego Aderaldo



Fonte: Elaborado pelo autor

As duas primeiras cordas da viola diferem das outras cordas oitavadas e resultam em um timbre brilhante e com mais volume devido à duplicidade das notas:

FIGURA 99 - Afinação Cebolão da Viola Caipira



Fonte: Elaborado pelo autor

Baden teve contato com outras afinações no seu estudo do repertório violonístico instrumental, mas não chegou a explorar esse recurso dentro do universo da canção (SANTOS, 2016). Seu papel como violonista inovador abriu caminhos para outros artistas que mais tarde desenvolveriam sua forma de solar e de acompanhar.

Um de seus discípulos que desenvolveram as possibilidades de scordatura no contexto da canção foi Dori Caymmi (1943). Carioca, Dori bebeu da musicalidade baiana do pai, Dorival Caymmi, e mineira da mãe, Stella Maris (seu nome de nascimento era Adelaide Tostes).

Dori considera Baden um dos “pais” do seu violão e afirma que passou muitas horas ouvindo seus discos e assistindo apresentações dele ao vivo. Em uma dessas apresentações ele presenciou Baden afinando a primeira corda em Si, isso fez com que Dori começasse a pesquisar este recurso:

Dori ficou interessado pela sonoridade decorrente dessa afinação e começou a pesquisá-la, utilizando também a sexta corda afinada em ré. Para ele, a novidade estava nas possibilidades advindas de se ter duas cordas com a mesma afinação na região superior dos acordes. Com isso, faz-se possível duas abordagens distintas: [melódica e harmônica] (SMARÇARO, 2006, p. 61).

A priori podemos comparar as músicas *Cego Aderaldo* (Cegos do Nordeste) e a introdução de *Alegre Menina*¹¹⁶, de Dori Caymmi, por usarem uma abordagem melódica semelhante com a afinação EADGBB¹¹⁷. Dori, como um grande arranjador, usou essa sonoridade a serviço da sua música, tornando esses timbres sua marca registrada (SMARÇARO, 2006, p. 25). Nas músicas *Estrela da Terra* e *Flor da Bahia* utiliza da abordagem harmônica da scordatura para aproveitar aberturas de vozes, que seriam de difícil execução com a afinação padrão, bem como notas pedal, *moveable shape*¹¹⁸ e *campanela*. A seguir a introdução de *Estrela da Terra*:

FIGURA 100 - Introdução de Estrela da Terra



Fonte: Elaborado pelo autor

¹¹⁶ Disco *Dori Caymmi* (1980), EMI. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=ElwKsvmQn2k>

¹¹⁷ Para os não violonistas, a afinação padrão do violão é EADGBE.

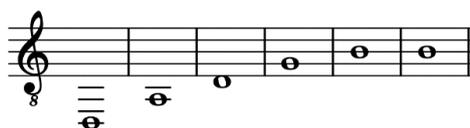
¹¹⁸ “Modelo móvel de acorde (*moveable shape*), é adicionado um pedal agudo, através da primeira corda solta. É evidente que neste caso isso não é utilizado de maneira aleatória. Existe um sentido harmônico claro, muito bem explorado pelo compositor, que intercala o modelo em questão com outros acordes, sempre fazendo uso de cordas soltas, ora a primeira, ora a segunda” (SMARÇARO, 2006, p. 53).

Em entrevista ao programa *Um Café Lá em Casa*¹¹⁹ ao ser indagado sobre as afinações, Dori distingue as duas abordagens que utiliza na scordatura, de forma paralela (nordestino) ou alternada com acordes diversos:

“Esse é o sangrento... o nordestino. Aí quando você vai pra Bahia [afina a sexta em Ré e toca a intro de *Porto*] tudo é bonito no violão [toca um trecho] aí ficou essa coisa...aí eu fiquei com a fama desse negócio [toca *Flor da Bahia*] ela tem uns sons poderosos [...] até que chegou no cúmulo da loucura em [*Aquarela do Brasil* de] Ari Barroso [toca um trecho] aí fica essa coisa e o Herbie Hancock arrasando embaixo [...] começa a fase da minha análise dos acontecimentos brasileiros já na época... isso é 95, já começava a me incomodar lá. Como eu vinha pra cá sempre, eu sofria muito com esse descaso brasileiro [com a] a saúde [e a] educação. (Um Café Lá em Casa, entrevista concedida a Nelson farias em 2017)

Outra afinação também é recorrente em sua produção, DADGBB, presente nas músicas *Evangelho*, *Romeiros*, *Porto*, *Três Curumins*:

FIGURA 101 - Afinação DADGBB



Fonte: Elaborado pelo autor

Dori sempre buscou novas possibilidades de acompanhamentos “evitando os acordes em bloco” frequentes na estética de João Gilberto na Bossa Nova. Para Guinga (1950) a obra de Dori é tão valiosa para a literatura do violão quanto as peças do repertório violonístico e chama a atenção para os acompanhamentos de outros compositores como Milton Nascimento, Chico Buarque e Gilberto Gil (GUINGA *apud* SARAIVA, 2013, p. 34). O nordeste está muito presente na música de Dori na forma de ritmos, letras e harmonias de caráter modal, especialmente o modo mixolídio¹²⁰. Guinga chama de “nordeste impressionista” a sonoridade extraída do violão de Dori e o diferencia do que classifica como “violão nordestino”¹²¹. O próprio Guinga bebe dessa fonte e transforma as várias linguagens que teve acesso em suas próprias composições:

Se for pra falar de violão erudito, foi com o Jodacil Damaceno, assessorado pelo João Pedro Borges, que tive um contato formal para tentar colocar isso no meu caminho [...] eu não faria isso por exemplo [toca sua ‘Nítido e Obscuro’] se não fosse Léo Browner [...] gostei daquela coisa rítmica do Browner e pensei: ‘Pô mas eu posso aplicar isso do meu jeito no Baião’ [...] o violão nordestino...os nordestinos arrasam com o violão “ponteados” assim. (GUINGA *apud* SARAIVA, 2013, p. 155).

¹¹⁹ Apresentado pelo músico e produtor Nelson Farias. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=SPKIZCTazSA>

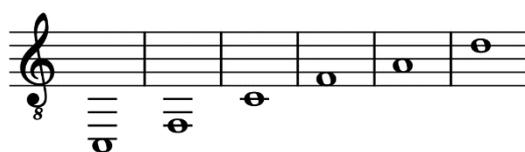
¹²⁰ Ian Guest (2017) chama de Modo Nordestino a fusão resultante Lídio b7.

¹²¹ “É uma maravilha o violão nordestino desse tipo” (GUINGA *apud* SARAIVA, 2013, p. 161).

Seja nas canções ou temas instrumentais várias influências são percebidas e transfiguradas. Na músicas *Coco do Oco* e *Geraldo no Leme* Guinga parece misturar Samba, Choro e Baião. Quando ele se refere ao violão nordestino, percebemos a proximidade com a forma de acompanhamento mais rítmico usado no côco de embolada¹²² e na Chula do recôncavo baiano do qual Roberto Mendes e Gilberto Gil criaram algumas de suas músicas¹²³ (ALVARENGA, 1950 *apud* CARDOSO, 2008). Por outro lado, há o violão influenciado pelas cantorias de viola e a tradição do violão erudito que encontram seus principais representantes nos violões de Elomar e Vital Farias.

Vindo do sertão da paraíba, Vital Farias (1943) complementa seu estudo de violão com Jodacil Damaceno no Rio de Janeiro. Jodacil foi professor de gerações de violonistas que inclui Guinga, Hélio Delmiro e Almir Chediak. Com uma musicalidade dotada de expressões culturais nordestinas, Vital Farias assimila em seu violão a linguagem erudita tanto oral quanto escrita. Multi-instrumentista, aprendeu também viola, violoncelo e viola da gamba. É provável que essa sabedoria adquirida no manuseio desses instrumentos tenha feito expandir sua técnica de acompanhar utilizando várias afinações não convencionais. Em *Auto de Lampião* Vital Farias altera todas as cordas do violão resultando no sistema CFCFAD. A sonoridade gerada por essa scordatura naturalmente causa interesse por distorcer o timbre do instrumento ampliando seu espectro sonoro. Muitas vezes o compositor busca através da scordatura o timbre de outro instrumento ou mesmo procura evocar sons de outras culturas¹²⁴:

FIGURA 102 - Afinação de Auto de Lampião



Fonte: Elaborado pelo autor

Originalmente a afinação Rio Abaixo da viola caipira é GDGBD, podendo ser usada no violão com a seguinte configuração: DGDGBD (VASCONCELOS, 2002). Entretanto, em *Auto de Lampião* a primeira corda é elevada um tom acima ficando CFCFAD, levando em conta os intervalos proporcionalmente. Esse sistema também pode ser interpretado como a afinação

¹²² No côco de embolada o desafio é acompanhado de pandeiros (SAUTCHUK, 2009).

¹²³ De Roberto Mendes ouvir *Pout-Porri de Chulas*, Disco Tradução (2000). De Gilberto Gil Expresso 2222, disco homônimo, 1972.

¹²⁴ “[...] a prática da *scordatura*, que abre ao violonista diferentes possibilidades de utilização de cordas soltas, facilidades de digitação e realizações microtonais, pode ser empregada com o objetivo de evocar sonoridades migradas de outras culturas, como é o caso na peça *Koyunbaba*, de Carlo Domeniconi” (FERNANDES, 2019, p. 239, grifos do autor).

aberta *Open F6*, na nomenclatura inglesa. *Auto de Lampião* é uma obra densa com mais de uma hora de duração. Segundo a apresentação do autor:

O Auto de Lampião, é uma Pastoral, um Audio teatral , um folhetim, uma Novela, uma fantasia, um Romance de Bravura, um Concerto Erudito/Popular de cunho Histórico/Ficcional. É ainda a tentativa do enfrentamento, que o ser humano tende a se relacionar com os limites que a vida material impõe, entre a linha que divide o Ódio, a indignação, com o freio invisível do Sentimento Sagrado, do Eterno, com relação ao Perigo. A linha divisória entre a Morte e possibilidade de se escapar pela Porta Invisível do Sagrado, que habita na Metafísica das Culturas e Religiões na Humanidade! Uma Obra de muita Fé, de muita Humildade! Uma verdadeira ORAÇÃO (FARIAS, 2020).

Há um vídeo completo coma a interpretação do artista no youtube¹²⁵ e outra interpretação da primeira parte gravada pelo autor deste trabalho¹²⁶ para apreciação dos leitores.

6.2 Djavan, Elomar e o “pinicado de sansão”

Djavan (1949) nasceu em Maceió, capital do estado de Alagoas e migrou para o Rio em 1973, levando na bagagem influências que iam de Luiz Gonzaga a Beatles¹²⁷. Em 1975 gravou *Alegre Menina*, de Dori Caymmi, para a trilha sonora da novela Gabriela e era premiado com o segundo lugar no Festival Abertura da Rede Globo com *Fato Consumado*. No disco de estreia *A Voz, o Violão, a Música de Djavan* (1976) o seu violão já chama a atenção pelo acompanhamento nos sambas estranhamente¹²⁸ bonitos de sua autoria. Segundo Siqueira (2016) Djavan se distinguia no cenário musical por absorver samba, côco, embolada, repente, jazz e pop¹²⁹. Do primeiro disco destacamos o samba *Pára-Raio* com influências do côco e da embolada (como o próprio nome já diz, embolar significa embaraçar, misturar ou enrolar):

*Descalço num pequeno espaço
Deitado em quarto crescente
Pálido, cálido, espírito ausente
Calado, de corpo fechado
Não traço, não sigo, não sou obrigado
Não faço segredo, não sou bem dotado
Cabeça feita, visão na estrada
Esqueço do medo, não choro por nada*

¹²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=BfcWf5NgWvI&t=46s>

¹²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=AUsqQYlqsaE>

¹²⁷ (HAUERS, 2017, p. 80)

¹²⁸ “Essa ‘estranheza’ pode ser vislumbrada já em seu primeiro trabalho: *A Voz, o Violão, a Música de Djavan* (1976)” (SIQUEIRA, 2016, p. 39).

¹²⁹ “Embora sinalizasse suficiente potencial para renovar o samba – batida inovadora no violão, articulação, divisão, canto sincopado –, o gênero paulatinamente iria perder espaço na sua obra” (SIQUEIRA, 2016, p. 41).

Apesar da proximidade geográfica com a geração nordestina “pós Luiz Gonzaga”¹³⁰ ele se vincularia mais facilmente com os baianos Caetano e Gilberto Gil, seus ídolos¹³¹. Ainda assim, Djavan compôs várias músicas sobre a saga de cantadores, violeiros e nordestinos como: *Estória de Cantador*, *Banho de Rio*, *Seca*, *Retrato da Vida*, *Vida Nordestina* e musicou o poema “Cantadores do Nordeste”, de Manuel Bandeira na música *Violeiros*. Na música *Faltando Um Pedaco* notamos a influência dos violeiros e cantadores no seu violão:

FIGURA 103 - Introdução de Faltando Um Pedaco



Fonte: Elaborado pelo autor

Esse estilo ponteados nos modos da música nordestina juntamente com a métrica em Quadras¹³² – a música toda foi composta em Quadras heptassílabas¹³³ – remete à cantoria de viola, sobretudo a música e o violão de Elomar. É bem provável que ele tenha conhecido a obra de Elomar na época em que gravou a trilha de *Gabriela*, em 1975, na ocasião Elomar interpretou a sua *Retirada*. Na música de Elomar (1937) existe um termo chamado “Pinicado de Sansão” sobre o qual Lucas Oliveira explica:

Essa expressão, segundo João Omar, significa simplesmente ‘ponteados de viola’. É uma expressão utilizada pelos tocadores de viola [...] seria a coceira, a queimação na pele causada pelo contato com uma planta do tipo urtiga chamada cansação [ou] sansão-do-campo, uma trepadeira que produz espinhos, de origem sertaneja. [Paulo]

¹³⁰ Esse termo foi utilizado por Fagner no filme *O Homem que Engarrafava Nuvens* (2008) de Lírio Ferreira. O termo é mais adequado do que a generalização “pessoal do Ceará” (HAUERS, 2017, grifo do autor).

¹³¹ “Chico, Caetano e Gil eram seus ídolos, sendo possível perscrutar a influência que exerceram sobre ele no que diz respeito à concepção de qualidade na letra da canção popular” (SIQUEIRA, 2016, p. 39).

¹³² “O amor é um grande laço/Um passo pr’uma armadilha/Um lobo correndo em círculo/Pra alimentar a matilha. Comparo sua chegada/Com a fuga de uma ilha/Tanto engorda, quanto mata/Feito desgosto de filha [...]” (DJAVAN, 1980).

¹³³ A escansão melódica, não tradicional, foi discutida no tópico *Luiz Gonzaga e a construção da Canção Nordestina*.

Nunes coloca que a sensação de coceira seria traduzida pelo ponteadado do violão na canção *Naninha* [de Elomar] (OLIVEIRA, 2015, p. 42, grifo do autor).

Semelhançamente à introdução de *Faltando Um Pedaco* (1980), a música *Violeiro* (1973), de Elomar, traz a toque ponteadado ou “Pinicado de Sansão” logo na introdução:

FIGURA 104 - Introdução de Violeiro, Elomar

"Bem rapsodo"

♩ = 135

Violão

Fonte: Elomar: Cancioneiro (2008)

Violeiro é, sem dúvida, uma das músicas mais conhecidas de Elomar e, segundo Oliveira (2015), as regravações feitas por artistas nordestinos demonstram diálogo com a geração dos “violétricos” que transfiguravam as “formas e sonoridades típicas”, em um estilo pessoal (OLIVEIRA, 2015, p. 120). Sobre o termo “violétricos”, o poeta e jornalista José Nêumanne Pinto afirma:

Os violétricos. Este neologismo, síntese de memória e inovação, era um signo de nossa proposta, que ligava polos opostos, mesclando respeito e provocação. Belchior e eu planejávamos escrever um tratado sobre a fusão de viola de feira com guitarra elétrica. A obra não foi escrita e a palavra se perdeu, mas a geração teve sorte e fez sucesso: Fagner, Zé Ramalho, Mirabô, Alceu, Geraldinho [Geraldo Azevedo], Marcus Vinicius, Pessoal do Ceará e outros autores retirantes. Com eles, as cantoras Elba e Amelinha. (PINTO, 2016).

6.3 Dércio Marques, Vital Farias e Ubiratan Souza

Dércio Marques (1947-2012) nasceu em Uberlândia, Minas Gerais, filho de uruguaio sua obra mescla a música andina com o cancioneiro popular brasileiro. No Uruguai formou o Trio Montiel com seus irmãos Darlan e Doroty Marques, também cantora e produtora. Além de músico, Dércio foi pesquisador¹³⁴ da cultura ibero-americana e deixou sua marca na

¹³⁴ “O envolvimento com projetos sociais possibilita a Dércio certa notoriedade no passado, a ponto de vir a tornar-se pesquisador bolsista pela Sociedade Brasileira para o Progresso e Ciência (SBPC), cujo trabalho seria algo semelhante à Missão de Pesquisas Folclóricas, empreendida por Mário de Andrade na década de 30” (BASTOS, 2006, p. 9)

catalogação e gravação de compositores e expressões praticamente inacessíveis na época trabalhando com Marcus Pereira. Foi também um grande entusiasta e intérprete, doando sua voz a compositores como César Teixeira (*Namorada do Cangaço*), Vital Farias (*Cantilena de Lua Cheia*) e Elomar, sendo o primeiro a gravar uma música do cantador em 1977 (*Curvas do Rio*). Sua forma de acompanhar bebia da fonte dos cantadores supracitados, mas absorvia as influência nos ritmos da música de fronteira (Guarânias, Chamamés, Milongas, canções andinas). Um exemplo é o arranjo de *Cantilena de Lua Cheia*, de Vital Farias, em que ele interpreta a canção toda ternária¹³⁵. Podemos dizer que, como pesquisador e intérprete, ele acentuou a influência da música andina, latina¹³⁶, de fronteira na obra dos compositores nordestinos que regravou. Segundo sua irmã Doroty Marques, ele foi influenciado pelos violonistas Atahualpa Yupanqui (1908-1992), Eduardo Falu (1923-2013), Horacio Guarany (1925-) e pela música folclórica de Los Fronterizos, Victor Jara e Violeta Parra. Bertelli também conta que Dércio algumas vezes usava um “violão birão” (BERTELLI, 2016). O “violão birão” era afinado uma quarta abaixo e foi usado por Ubiratan Souza na gravação do disco *Fulejo* (1983).

Ubiratan Souza (1947) foi um dos parceiros mais importantes¹³⁷ nas gravações dos disco de Dércio, sendo incentivado por ele a ir para São Paulo. Ele fazia parte do grupo de maranhenses que Dércio trabalhava sistematicamente: Ubiratan Souza e os percussionistas Eivaldo Gomes e Manoel Pacífico (BERTELLI, 2016). Ubiratan criou vários arranjos de cordas dedilhadas e vocais elaborados (com características da música instrumental) para um dos discos mais significativos na carreira de Dércio, *Fulejo* (1983) (BERTELLI, 2016, p.121).

Ubiratan tem uma importante contribuição para a música do estado do Maranhão como violonista e arranjador. Participou e fundou juntamente com vários músicos maranhenses o grupo *Rabo de Vaca*, *Regional Tira-Teima* e gravou discos importantes como *Lances de Agora* (1978), de Chico Maranhão e *Boqueirão* (1993), de Giordano Mochel. Depois da projeção que alcançou a partir dos trabalhos com Dércio, arranjou para vários artistas de alcance nacional:

Quando a turma começou a ver as produções que eu fiz para Dércio Marques, Chico Maranhão, a turma começou, ‘esse rapaz tem alguma coisa pra dizer’, e começou a me suscitar para fazer esse lado de arranjo. Fizemos [arranjos] para Alcione, Dominginhos, Leci Brandão, e fomos abrindo, e pra pessoas que não estão na mídia, de trabalhos importantes, como a Morena, uma cantora pernambucana que tem um disco belíssimo (SOUZA *apud* O IMPARCIAL, 2013).

¹³⁵ Disco *Folias do Brasil* (2000), BancoSantos. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=M4rdwiIWeXQ>

¹³⁶ “O músico incorpora ainda um elemento pessoal, sua vivência da música latino-americana, em tudo distante da vertente principal de Elomar, criando um diálogo de possibilidades que amplia os dois universos” (CUNHA, 2008, p. 55).

¹³⁷ A faixa *Namorada do Cangaço* de César Teixeira, é dedicada a ele e a Chico Maranhão (FULEJO, 1983).

Compôs várias músicas para violão solo, duos, trios e quartetos. Seu estudo no instrumento contou com o auxílio dos conterrâneos João Pedro Borges e Turíbio Santos apesar de seguir como um autodidata por natureza. Posteriormente, estudou música com Ian Guest (1940-2022), seu principal professor (SOUZA *apud* O IMPARCIAL, 2013).

No acompanhamento da canção, concentrou seu trabalho na riqueza dos ritmos maranhenses: Bumba Boi (e seus vários sotaques), Tambor de Mina, Divino, Tambor de Crioula, Samba da Madre Deus, Choro entre outros. Na música *Tempo Certo* observamos sua criatividade na criação de um *Acompanhamento Solístico* para o sotaque Boi de Zabumba¹³⁸:

FIGURA 105 - Introdução de *Tempo Certo*, Ubiratan

The musical score is arranged in three systems. The first system shows the vocal line (Voz) and guitar accompaniment (Violão) for the first two lines of lyrics. The second system shows the vocal line and guitar accompaniment for the next two lines. The third system shows the vocal line and guitar accompaniment for the final line. The guitar part is in 2/4 time, key of G major, and features a complex rhythmic pattern with many chords. The lyrics are: "Dan-ça ca-bo-clo li-gêi-ro to-ca teu ma-ra-cá", "Ba-te o pan-dei-ro mais for-te que o Nor-te", and "pre-ci-sa le-van-tar".

Fonte: Elaborado pelo autor

Ubiratan e Dércio Marques nunca se submeteram “às regras comerciais de gravadoras e da mídia, nem de estratégias mercadológicas para a promoção de suas obras”, a carreira musical para os dois era encarada como um chamado (BASTOS, 2006; SOUZA *apud* O IMPARCIAL, 2013). Sobre Dércio, Vital farias escreve:

¹³⁸ Um dos cinco sotaques sobreviventes do Bumba Boi do Maranhão: sotaques de Matraca (ou Ilha), de Pindaré (ou Baixada), Costa de Mão, de Zabumba e de Orquestra. Cada um desses estilos possuem instrumentos específicos, formas de tocar e indumentária.

Dércio Marques, era ‘hum’ exército! donde, ele mesmo, era o soldado/general e ao mesmo tempo, general/soldado, às suas ordens. Ele mesmo dava as ordens, ao mesmo tempo, ele mesmo obedecia! ele mesmo dava as suas próprias ordens que vinha do fundo do coração pra ele mesmo obedecê-las, com a grandeza humana assustadora. [...] Dércio marques, é hum endereço certo para a vida do futuro. Dércio é endereço certo, para aliviar a dor, alimentar a alma, satisfazer a Deus, supremo criador dos céus e da terra. A viagem de Dércio marques, multiplica o Dércio uno, em trilhões de Dércios marques! (FARIAS, 2012)

Vital Farias planejava começar um projeto novo com Dércio aos moldes da série *Cantoria*, mas o parceiro faleceu antes do intento ser realizado, deixando seu legado e contribuição na carreira de vários colegas e amantes de sua música.

6.4 Geraldo Azevedo

Nasceu em na cidade de Jatobá e mudou-se para Petrolina, a 700 km de Recife-PE, a fim de concluir os estudos. Geraldo (1945) é filho de um agricultor e marceneiro que fabricava violões, de modo que recebe, aos cinco anos de idade, um violão feito por ele. Desde jovem se destacou como instrumentista e compositor, sempre afeito à música popular¹³⁹:

Assume a direção musical do 2º Festival de Música do Nordeste, em 67. É considerado um dos melhores violonistas da época. No mesmo período é convidado para tocar com Eliana em seu primeiro show solo, ‘Eliana em tom maior’. Geraldo muda-se para o Rio de Janeiro e, além de acompanhar a cantora com a banda, faz uma participação especial em apresentação solo, enquanto a cantora troca o figurino. Nessa temporada se torna conhecido como compositor e instrumentista versátil (AZEVEDO, 2023).

Já no Rio, participa do *Quarteto Livre* com Naná Vasconcelos, Nelson Ângelo e Franklin, acompanhando Geraldo Vandré em seus shows. Com Vandré compôs *Canção de Despedida* num período difícil da ditadura militar no Brasil. Tanto Vandré como Geraldo foram perseguidos e torturados pela ditadura, numa época perigosa para artistas politizados. Em entrevista Geraldo conta que seu violão e sua composição (na época *Caravana* compunha a trilha de Gabriela Cravo e Canela, da TV Globo) por pouco o livraram de algo pior do que a tortura sofrida¹⁴⁰:

Numa ocasião, um dos torturadores lhe entregou um violão e lhe pediu para tocar. ‘Toquei e o torturador se sensibilizou’, diz ele. ‘Não me torturaram mais. Fui solto por causa do violão. [...] Queria que eu tocasse na festa do comandante, e eu disse que só tocaria se fosse livre. Quando me soltaram, tive que tocar na festa dos oficiais’ (GERALDO *apud* CINTRA, 2020).

¹³⁹ “E a gente além da música e da coisa teatral [...] a gente começou a desenvolver também pesquisas folclóricas para trazer [...] a gente foi convidado para fazer um programa de televisão e com este convite a gente começava a desenvolver mais uma coisa com toda a musicalidade regional e essa coisa assim cirandeiros, as bandas de pífano, os violeiros da região” (AZEVEDO, 2014 *apud* SARAIVA, 2019, p. 73).

¹⁴⁰ <https://vermelho.org.br/2020/01/10/ditadura-obrigou-geraldo-azevedo-a-cantar-nu-e-encapuzado/>

No Rio e São Paulo participou do Grupo de teatro Chegança, de Luiz Mendonça, como músico e ator ao lado de Vital Farias, Alceu Valença, Pedro Osmar e Cátia de França. Geraldo sempre teve iniciativas importantes no mercado musical brasileiro como os discos *Cantoria*, com Elomar, Xangai e Vital Farias, e *O Grande Encontro*, com Elba Ramalho, Zé Ramalho e posteriormente Alceu Valença.

Nos discos *Cantoria 1 e 2*, o violão de Geraldo se destaca por conseguir transitar por várias linguagens como o jazz, pop, clássico e música nordestina violada. Ainda assim, Geraldo não cita nenhum professor específico, sua experiência com o violão foi autodidata. A Bossa Nova teve um papel importante na sua formação como violonista e boa parte do que desenvolveu foi aprendendo com outros músicos e como ele diz “são acordes que a gente vai buscando no violão uma sonoridade melhor” (AZEVEDO, 2015). Entretanto, com a experiência, o violão de Geraldo foi se tornando cada vez mais particular na forma de solar e se acompanhar¹⁴¹. Na música *Menina do Lido* percebemos a incorporação do ritmo do Côco no seu violão, “minha música é muito eclética”, afirma Geraldo (ZEITEL, 2023).

O Disco *Ao Vivo Comigo* (1994) traz interpretações de caráter instrumental de *Bicho de Sete Cabeças*, *Caravana* e *Chorando e Cantando*¹⁴². Por se tratar de um disco de voz e violão, Geraldo pôde explorar seu violão livremente:

Nessa Babel rítmica, que vai de Bach ao canto árabe, Azevedo se impõe como um virtuose do violão. Em suas apresentações, o instrumento não serve apenas ao acompanhamento das canções, obtendo valor expressivo autônomo em longos solos. Ou, nas palavras do próprio violonista, o instrumento ‘é um contraponto de mim mesmo’ (ZEITEL, 2023).

Bicho de Sete Cabeças, de Gerado, Zé Ramalho e Renato Rocha, é uma das músicas mais emblemáticas do violonista. Na versão instrumental notamos essa influência da música de Bach, transfigurada na maneira do compositor reinterpretar o tema:

¹⁴¹ (ZEITEL, 2023). Link:

<https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:ZzqoH6YFGjJ:https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/02/geraldo-azevedo-condena-apoio-de-elba-a-bolsonaro-e-se-ressente-de-gal-e-bethania.shtml&cd=17&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>

¹⁴² Vídeo aula com o próprio Geraldo Azevedo: Link: <https://www.youtube.com/watch?v=FJPVFzr5ZGc&t=208s>

FIGURA 106 - Versão instrumental de Bicho de Sete Cabeças

The image shows a musical score for a piece titled 'Versão instrumental de Bicho de Sete Cabeças'. It consists of three staves of music. The first staff is marked 'Allegretto' and 'Rubato' and features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody is written in eighth notes, and the bass line consists of a simple harmonic accompaniment of quarter notes. The second and third staves continue the piece, with the second staff starting at measure 3 and the third at measure 6. There are some performance markings like 'BII' and 'BIII' with dashed lines indicating phrasing or articulation. A triplet of eighth notes is marked with a '3' at the end of the first staff.

Fonte: Transcrição de Edmar Forte e Ivan Fé

6.5 João Alexandre

Nascido em Campinas, São Paulo, João Alexandre Silveira (1964) é um cantor, violonista e compositor de música popular brasileira cristã, além de arranjador e produtor musical. João conta que aprendeu violão lendo o método de Paulinho Nogueira. Com uma carreira singular como violonista, cantor e arranjador, foi convidado em 2017 pelo músico e produtor Nelson Faria a participar do programa *Um Café Lá em Casa*¹⁴³. Sua maturidade harmônica impressionaram o entrevistador e tem chamado a atenção de muitos novos apreciadores.

Na música *Fim de Todos Nós*, Disco *Acústico* (1999), o cantor e violonista João Alexandre¹⁴⁴ cria um acompanhamento primoroso cheio de detalhes que demonstram o domínio da linguagem idiomática no instrumento:

FIGURA 107 - Introdução de *Fim de Todos Nós*

The image shows a musical score for the introduction of the piece 'Fim de Todos Nós'. It is written on a single staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is written in eighth notes, and the bass line consists of a simple harmonic accompaniment of quarter notes. There are several performance markings, including circled numbers 1 and 2, and a Roman numeral II. A triplet of eighth notes is marked with a '3'.

Fonte: Elaborado pelo autor

¹⁴³ Link: https://www.youtube.com/watch?v=nhlq5_Va6KY

¹⁴⁴ Nascido em Campinas, São Paulo, João Alexandre Silveira, é um cantor, violonista e compositor de música popular brasileira cristã, além de arranjador e produtor. João conta que aprendeu lendo o método de Paulinho Nogueira. Com uma carreira singular como violonista, cantor e arranjador, foi convidado em 2017 pelo músico e produtor Nelson Faria a participar do programa *Um Café Lá em Casa*.

A escolha da tonalidade de Mi possibilita pontear ligados com as duas primeiras cordas do violão. Os acordes de Mi maior e Fá# maior soam de forma homogênea devido à textura gerada pelas cordas soltas (notas pedal), sonoridade muito comum na viola.

Juntamente com a tonalidade de Mi maior, a tonalidade de Fá# maior fornece notas em cordas soltas presentes no modo Mixolídio, principal modo do gênero musical nordestino, juntamente com os modos Dórico e Lídio b7. Guinga escolheu a tonalidade de Fá# para compor o *Baião de Laca*:



Fonte: Songbook Guinga, Ed. Gryphus (2003)

6.6 Luísa Lacerda

Luisa Lacerda (1991) é cantora e violonista, considerada uma artista “revelação”¹⁴⁵ e mesmo “o novo nome da MPB”¹⁴⁶. Segundo o site Cultura Niterói:

A cantora e violonista Luísa Lacerda nasceu no Rio de Janeiro e morou durante sua infância e adolescência em Nova Friburgo. É formada pela Escola de Música da UFRJ e teve aulas de canto com Amélia Rabello e Monique Aragão, e de violão com Paulo Pedrassoli, Luiz Claudio Ramos e Cyro Delvizio. Tem se apresentado na noite carioca em espaços de tradição musical interpretando canções de novos e consagrados nomes da música brasileira. Destaque no cenário musical, tem sido considerada uma das revelações na nova geração da MPB. (CULTURA NITERÓI, 2017).

Luisa conta que a sua transição do violão erudito para o popular foi difícil¹⁴⁷ devido à demora de assimilação de outros repertórios e linguagens musicais no instrumento. Porém, esse caminho foi percorrido por muitos violonistas como Baden Powell, Raphael Rabelo, Zé Paulo Becker e Alessandro Penezzi. Após essa guinada em direção à música popular, Luisa, interpretando os compositores Demarca e Renato Frazão nos presenteia com seu violão em *Temquitê*:

¹⁴⁵ (PAIZ, 2022). Link: <https://80minutos.com.br/artist/3495>

¹⁴⁶ (NASSIF, 2019). Link: <https://jornalggn.com.br/musica/luisa-lacerda-o-novo-nome-da-mpb/>

¹⁴⁷ “Houve um período doloroso de transição do repertório[...] Mas com o tempo, pude me sentir mais confiante ao me acompanhar e ganhar independência como artista” (LACERDA, 2017, p. 10).

FIGURA 109 - Introdução de Temquitê

Fonte: Elaborado pelo autor

Chama a atenção a scordatura pouco comum no violão: Eb,A,D,G,Bb,(E); a corda Mi não é tocada. Mais uma vez notamos afinações alternativas na música brasileira com o intuito de produzir novas sonoridades ou mesmo buscar soluções idiomáticas dentro da tonalidade.

Outras músicas gravadas por Luiza Lacerda trazem características do *Acompanhamento Solístico* como *Exôdo*, *Por Andar Andei* e *Zigue Zague*.

6.7 Ian Faquini

Ian Faquini é um compositor e violonista brasileiro, professor do *California Brazil Camp*, instituição que tem em seu quadro Ivan Lins, Guinga, Chico Pinheiro e Spok. Sua biografia afirma:

Ian Faquini é um compositor, guitarrista e vocalista brasileiro que nasceu em Brasília e mora em Berkeley, Califórnia desde os oito anos de idade. Ele foi membro do renomado programa Berkeley High School Jazz e, aos 15 anos, Ian conheceu o lendário compositor brasileiro Guinga, que se tornou seu mentor e o inspirou a seguir carreira na música, valendo-se das ricas tradições musicais de seu patrimônio brasileiro. Ian passou a estudar no Conservatório de Jazz da Califórnia em Berkeley e imediatamente após se formar ingressou no corpo docente de lá (BARROS, 2022, tradução livre).

A maneira como ele traduziu para o seu violão o acompanhamento de *Aparição do Gonzaga* o coloca ao lado de Guinga e Spok, duas figuras representativas para a cultura popular brasileira:

FIGURA 110 - Trecho de Aparição do Gonzaga

Fonte: Transcrição de Luísa Carvalho (2020)

A música é o uma ode à cultura do sertão concentrada na figura de Luiz Gonzaga (por isso o título) e contém no início o poema “Aos críticos” do livro *Carne e Alma* (1950) do poeta, jornalista e cantador Rogaciano Leite (1920-1969).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Pra defender o que ainda resta, sem rodeio, sem aresta*¹⁴⁸

Após realizadas as análises de *Saga da Amazônia* e *Saga de Severinin*, concluímos que a música de Vital Farias guarda características da cantoria nordestina, tanto no estilo poético como na função do acompanhamento instrumental. Podemos afirmar que o estilo poético popular se une ao universo da música erudita, especialmente o repertório violonístico, tornando a música e o violão de Vital Farias distinto de outras escolas de acompanhamento violonístico no Brasil.

No primeiro capítulo deste trabalho definimos o termo *Acompanhamento Solístico* como uma maneira distinta de acompanhamento violonístico no contexto da canção popular brasileira. Dentre as escolas de acompanhamento violonístico, o *Acompanhamento Solístico* - representado por Vital Farias e Elomar – reafirma-se para além do paradoxo acompanhamento - solo aproximando as performances da música cantada e da música instrumental. Indo além da característica polifônica do violão erudito, o violão dos compositores nordestinos tem a viola caipira (via guitarras barrocas) como referência de sonoridade. As análises feitas neste trabalho revelaram que: a) a composição poética de *Saga da Amazônia* e *Saga de Severinin* é inspirada em modalidades da cantoria nordestina como a Décima de sete pés, a Quadra, o Martelo, a Parcela e o Oitavão Rebatido, b) a métrica da cantoria nordestina está diretamente ligada à música e ao violão de Vital Farias, distinguindo sua forma de outras escolas de acompanhamento violonístico, c) o violão absorveu características idiomáticas da viola caipira (e seus ancestrais históricos) bem como do violão de concerto e d) a musicalidade dos cantadores do sertão nordestino (violeiros e emboladores de Côco) está presente na gênese da canção brasileira, o que se potencializou com a inserção de Luiz Gonzaga e seus parceiros no mercado fonográfico brasileiro.

Vital Farias é um cantor moderno com raízes profundas em sua terra natal – Taperoá – localizada no cariri paraibano. Através da discografia do compositor, abriram-se possíveis caminhos para compreender sua trajetória artística e sua relação com a vertente regionalista da música popular brasileira e sulamericana. O ativismo social, político e ecológico na música de Vital Farias é consonante ao estabelecimento das democracias na América Latina em que as fontes naturais e culturais da nação precisavam ser resguardadas. A música de Vital Farias, nesse contexto, tem um papel essencial na construção identitária do Brasil.

¹⁴⁸ *Saga da Amazônia*, disco *Cantoria I* (1984). Link: <https://www.youtube.com/watch?v=HnX4VFz4EOs>

A figura de Luiz Gonzaga como artista e embaixador da cultura nordestina possibilitou novos caminhos para a geração de Vital Farias, tendo também aderido o Baião como um dos gêneros principais. Outra relação da música de Vital Farias com a obra de Luiz Gonzaga é a ênfase na expressão musical de cantadores de Côco, repentistas e violeiros. Diferentemente de Luiz Gonzaga, Vital adotou o violão como parte da sua expressão regional, tornando a figura do cantador violeiro mais acentuada e com afinidade instrumental. É evidente também que o conteúdo poético, tanto semântico quanto melódico influenciou a canção de Vital Farias mais do que a de Luiz Gonzaga, por ser ele um “violeiro”.

O *Acompanhamento Solístico* na música de Vital Farias apresenta-se ora por movimentos recitativos alinhados ao canto, ora rítmico e contrapontístico, como na música instrumental. Ao lado de Elomar, Vital Farias é um dos principais representantes violonistas dentre o grupo de compositores da chamada *Nova Cantoria*¹⁴⁹.

De fato, Vital Farias e os cantadores da década de 70 depuraram uma linguagem que abriria caminhos para outros compositores violonistas. Cada vez mais a cantoria serve como referência cultural para novos artistas brasileiros e a figura do cantador representa a força, a perspicácia e a sabedoria popular. Não é apenas na sagacidade crítica e poética dos versos que é percebida a influência. A elaboração de *Acompanhamentos Solísticos* aos moldes de Vital Farias, Elomar e Guinga têm chamado cada vez mais a atenção de músicos e violonistas.

¹⁴⁹ (BASTOS, 2007)

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas – SP: Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil, 1999.

ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, Instituto Cultural Cravo Albin e Editora Paracatu, 2006. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/vital-farias>. Acesso em: 07 mar. 2021.

ALFONSO, Sandra Mara. *O violão da marginalidade à academia: trajetória de Jodacil Damaceno*. 2. ed. Uberlândia: EDUF, 2017.

AMARAL, João Paulo. *Viola caipira: básico 1*. São Paulo: Associação Amigos do Projeto Guri, 2011.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

ÂNGELO, A. *A presença de cordelistas e cantadores repentistas em São Paulo*. São Paulo: IBRASA, 1996.

ARAÚJO, João Mauro Barreto de. *Voz, viola e desafio: experiências de repentistas e amantes da cantoria nordestina*. 2010. Dissertação (Mestrado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

AUSTREGÉSILO, José Mario. *A oralidade e a imagética em Luiz Gonzaga: uma análise de conteúdo da obra do Rei do Baião*. 2005. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005.

AVELAR, Idelber. *Resenha de “Crítica cheia de graça”, de José Ramos Tinhorão*. *Revista Fórum*, 2011. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/noticias/resenha-de-critica-cheia-de-graca-de-jose-ramos-tinhorao/>. Acesso em: 07 mar. 2021.

BARRETO, Yuri Carvalho. *Cinco peças para violão solo de Elomar Figueira Mello: análise e edição [manuscrito]*. 2016. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Bahia - UFBA, Escola de Música, Bahia, 2016.

BARBOSA, E. A. *Violeiros Cegos: Tirésias nas cerimônias do esquecimento*. *Revista Alere*, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 07, 2015. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/alere/article/view/582>. Acesso em: 14 jun. 2023.

BARTH, Pedro Afonso. *As crônicas de gelo e fogo como uma saga fantástica*. 2016. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Estudos Literários). Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2016.

BASTOS, Eduardo Cavalcanti. Dércio Marques: imagem revolucionária de um trovador das lutas sociais. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, XII, 2016, Salvador. *Enecult 19: Culturas para o novo Brasil*. Salvador, 2016. <https://cult.ufba.br/enecult/anais/2894-2/>

BASTOS, Eduardo Cavalcanti. *Nova cantoria: movimento poético-musical de Elomar Figueira Mello, Dércio Marques e Xangai*. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

BECKER, José Paulo. *Levadas brasileiras para violão*. 2ª Edição. Rio de Janeiro, 2018.

BERTELLI, Letícia de Queiroz. *Dércio Marques: da Latinoamérica ao Brasil de Dentro*. 2016. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

CABRAL, Gladir; FARIAS, M. L. S. Violeta Parra e a construção da identidade latinoamericana. *Fênix – revista de história e estudos culturais*, nº 1, vol. 13, Ano XIII, p. 1-15, jan-jun, 2016.

CAIADO, Nelson Fernando. *Samba, Música Instrumental e o Violão de Baden Powell*. 2001. Dissertação (Mestrado de Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Departamento de Música, 2001.

CAMPOS, Cláudio. Dribles e divididas nas práticas interpretativas vocais de Jackson do Pandeiro. *DEBATES | UNIRIO*, n. 20, p.68-94, mai, 2018.

CARDOSO, Renato de Carvalho. *Repertório barroco e suas possibilidades ao violão: aspectos teóricos e métodos transcritivos a partir das cordas dedilhadas*. 2014. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2014.

CARDOSO, Thomas Fontes Saboga. *Um violonista-compositor brasileiro: Guinga. A presença do idiomatismo em sua música*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

CARMO, J. R. O papel da frase melódica na gramática da palavra cantada. *Synergies Brésil*, São Paulo, 2011, nº 9, pp. 19-29, 2011.

CASCUDO, L. C. *Dicionário do Folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2000.

CASCUDO, L. C. *Vaqueiro e Cantadores*. São Paulo: Global, 2005.

CASCUDO, L. C. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

CASTAGNA, Paulo. Os modos e a gênese musical em Luis de Milan. In: REVISTA ELETRÔNICA DE MUSICOLOGIA, Vol. 1.1. *Departamento de Artes da UFPr*, Setembro de 1996.

CORDEIRO, Raimundo N. *Música Popular Brasileira: Ritmos Nordestinos*. MIRAIRA: Digitalmundomiraira, ambiente virtual para facilitar estudos sobre patrimônio cearense. 2008. Disponível em: <http://www.digitalmundomiraira.com.br/patrimonio/musicas-e-musicos-tradicionais/>. Acesso em: 18 jun. 2023

DE OLIVEIRA, C. B. A “Escola de Tárrega”: Uma Nova Pedagogia do Violão. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.8, n.3, p. 1-33, 2020. <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/3974>

DREYFUS, Dominique. *Vida de viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. 2ª Edição. São Paulo: Editora, 1997.

EID, Dagma Cibele. *Alfabeto musical, tablaturas mistas e a técnica do rasgueado: a historiografia da guitarra flamenca na reconstituição da performance*. Ponta Grossa - PR: Atena, 2022.

FARIAS, Vital. *Minha história e discografia oficial*. Vital Farias, O Cantador. Taperoá/PB. 2011. Disponível em: <http://vitalfariascantador.blogspot.com/2011/07/vital-farias-minha-historia-e.html>. Acesso em: 09 ago. 2023.

FERNANDES, Ledice. Compreender a técnica estendida no violão: um elogio ao gesto. *Opus*, v. 25, n. 3, p. 224-255, set./dez. 2019.

FILHO, Ethmar Vieira de Andrade. As batidas do violão na Bossa Nova e a real importância da participação de João Gilberto, Tom Jobim e Vinícius de Moraes no movimento: Um estudo comparativo a respeito do verdadeiro papel de cada um desses artistas na revolução musical dos anos 50 e 60. In: LINKSCIENCEPLACE - *Interdisciplinary Scientific Journal*, v. 6, n. 4. 2019.

FIORIN, José Luiz. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, D.L.P. e FIORIN, J.L. *Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 2003.

FONSECA, C.D. Do sertão dos cataguases às Minas Gerais: As modalidades e o léxico da ocupação. In: *Arraiais e vilas d'el rei: espaço e poder nas Minas setecentistas [online]*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

GONÇALVES, Marco A. *O mundo poético do Cordel*. Operação Forrock. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2011.

GRAMANI, J. Eduardo. *Rítmica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

GUERREIRO, Simone. *Tramas do sagrado: a poética do sertão de Elomar*. 2005. Tese (Doutorado de Letras). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

GUEST, Ian. *Harmonia, método prático*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006

GUEST, Ian. Arranjo 1: método prático : incluindo revisão dos elementos da música. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009.

GUEST, Ian. *Harmonia, método prático: Modalismo*. Rio de Janeiro: Lumiar, Irmãos Vitale, 2017.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos Sons: Caminhos para uma Nova Compreensão Musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

HAUERS, Felipe Mendonça. *MPB e voz popular nos anos de 1980: Hibridismos no álbum Luz (1982) de Djavan*. 2017. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Paraíba/CCTA, João Pessoa, 2017.

HERRIG, Fábio L. de A., SARRAF, Tarcísio de Paula. Música e resistência: aspectos de um Brasil rural. *REVISTA PONTO DE VISTA*, n.9, vol. 3. 2020.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Literatura de Cordel*. Dossiê de Registro. Brasília: Minc, 2018.

KALISKI, Enrique; RODRIGUES, Eugenia. *Método de Guitarra Chilena*. Santiago de Chile:

Editorial Universitaria, 1998.

KOCH, Ingedore G. V. A intertextualidade como critério de textualidade. In: FÁVERO, L. L., PASCHOAL, M.S.Z. *Linguística Textual, Texto e Leitura*. São Paulo: EDUC, 1986.

KOSTKA, Stefan e PAYNE, Dorothy. *Harmonia Tonal, com uma introdução à música do século XX*. 6ª ed. Salvador: UFBA, 2015.

KREUTZ, Thiago de Campos. *A música para violão solo de Edino Krieger: um estudo do idiomatismo técnico-instrumental e processos composicionais*. 2014. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LACERDA, Luísa Damaceno de. *Memórias compostas: narrativas de cantorascompositoras no Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2017.

LAMAS, Dulce. *A música na cantoria nordestina*. In: *Literatura popular em verso: Estudos*. Tomo I. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Fundação Casa de Rui Barbosa, pp. 233-270, 1973.

LAMAS, Dulce. *A Música na cantoria nordestina*. In: *Literatura Popular em Verso: Estudos*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1986.

LEITE, Rogaciano. *Carne e Alma*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Irmãos Potengi, 1950.

LUYTEN, J. M. *O que é Literatura de Cordel*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MEYER, M. *Autores de Cordel*. São Paulo: Abril Educação, 1980.

MOLINA, M. A. G; ARAUZ, V.A. R. *Letra da canção: “Saga da Amazônia”: um olhar interdisciplinar*. In: *LETRAS, LINGUÍSTICAS E ARTES: PERSPECTIVAS CRÍTICAS E TEÓRICAS*, Ivan Vale de Sousa (Org.). Ponta Grossa (PR): Atena Editora, 2019.

MARQUES, Ricardo de Madureira. *Um Estudo Analítico e Comparativo da Linguagem Composicional de Beethoven a partir dos primeiros Movimentos das Sonatas para Piano Op. 2 no 1 e Op. 110 no 31*. 2022. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual

Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, 2022.

MORAES, Jonas Rodrigues. A música de Luiz Gonzaga no território da “invenção das tradições”. *Mnemosine*, v.5, n. 2, p. 94-103. 2009.

MOREIRA, V. *O canto da poesia*. Recife: Bagaço, 2006.

MONTEIRO, J. A.; TEMOTEO, P. A. de O.; NASCIMENTO JUNIOR, A. F. Quando a Arte conta a História: Um olhar crítico sobre a destruição da Floresta Tropical a partir da música de Vital Farias “Saga da Amazônia”. *Fórum Ambiental da Alta Paulista*, Tupã, v. 16, n. 6, p. 113-125, 2020.

NASCIMENTO, Ismael Lima do. *O idiomatismo na obra para violão solo de Sebastião Tapajós*. 2013. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2013.

NÓBREGA, Ariana P. da. *A Música no movimento Armorial*. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 17., 2007, São Paulo. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP).

NOGUEIRA, Gisela Gomes Pupo. *A viola com alma: uma construção simbólica*. 2008. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

OLIVEIRA, Cristiano Braga de. A “Escola de Tárrega”: Uma Nova Pedagogia do Violão. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.8, n.3, p. 1-33, 2020.

OLIVEIRA, Cristiano Roberto de. *Entre Rimas e Repentes: a formação musical de oliveira de panelas*. 2021. TCC (Graduação em Música). Departamento de Música, UFPB, João Pessoa, 2021.

OLIVEIRA, João Bittencourt. *Aventura e magia no mundo das sagas islandesas*. Brathair, 2009. Disponível em:
<<https://ppg.revistas.uema.br/index.php/brathair/article/view/482/408>>. Acesso em 1 out. 2022.

OLIVEIRA, Lucas. *O Cancioneiro de Elomar: uma identidade sonora do sertão e suas performances*. 2015. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

ORIONE, Luís Carlos. *Tradição e Inovação no Cavaquinho Brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Música) - PPGM, UNB, Brasília, 2015.

PEDRASSE, Carlos Eduardo. *Banda de Pifanos de Caruaru: Uma Análise Musical*. 2002. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual de Campina, Campinas, 2002.

PRADO, João B. T. Por que cantam os pastores? Uma interpretação do gênero bucólico latino, sob a perspectiva da prosódia e da métrica. *Itinerários*, Araraquara, n.25, p. 235-244, 2007.

RAMOS, Lucas de Campos. *O violão de 6 cordas e as habilidades de acompanhamento no choro*. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

RECANTO DAS LETRAS. *Estilos, métricas e rimas - Material essencialmente sobre poesia de cordel*. Disponível em: <https://www.recantodasletras.com.br/linguistica/6060684>. Acesso em: 30 Set. 2022.

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

ROCHA, José M. T. Cantoria de Viola: Expressão de alegria e esperança do povo nordestino. In: ORALIDAD ANUARIO PARA EL RESCATE DE LA TRADICIÓN ORAL DE AMERICA LATINA Y DEL CARIBE, n. 4, 1992. La Habana: UNESCO, 1992. P. 7-15.

SMARÇARO, Julio. *O cantador: A música e o violão de Dori Caymmi*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2006.

SANTANA, Doralice P. De. *Poesia Popular Nordestina: uma abordagem da relação fala-escrita*. 2009. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem). Universidade Católica de Pernambuco, Recife, 2009.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SANTOS, Gustavo de Medeiros. *Baden Powell À Vontade : recursos técnicos para arranjos de violão solo*. 2016. Dissertação (Mestrado de Música). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes., São Paulo, 2016.

SARAIVA, Chico. *Guinga e Elomar: a presença do violão solístico na gênese da canção*. In: Anais da I Jornada acadêmica discente PPGMUS ECA/USP. São Paulo: 2012.

SARAIVA, Chico. *Violão-Canção: diálogos entre o violão solo e a canção popular no Brasil*. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

SARAIVA, Daniel Lopes. *A explosão da música nordestina nas décadas de 1970 e 1980*. 2019. Tese (Doutorado em História). Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.

SAUTCHUK, João Miguel M. *A POÉTICA DO IMPROVISO: Prática e habilidade no repente nordestino*. 2009. Tese (Doutorado em Antropologia), Universidade de Brasília, 2009.

SAUTCHUK, João Miguel Manzollillo. A poética cantada: investigação das habilidades do repentista nordestino. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 35. Brasília, janeiro-junho de 2010, p. 167-182.

SCARDUELLI, Fábio. *A Obra Para Violão Solo de Almeida Prado*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes da Universidade de Campinas, Campinas, 2007.

SCHÖENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

SEGRETO, Marcelo. *A canção e a oralização: sílaba, palavra e frase*. 2019. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SIQUEIRA, Ivan. Djavan ou “De la musique avant toute chose”. *Revista USP*, São Paulo, n. 111, p. 37-44, out/nov/dez, 2016.

SILVA, Carlos Alberto Pereira. *Compôr e educar para descolonizar*. 2009. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2009.

SOUZA, Laércio Queiroz de. *Mulheres de repente: vozes femininas no repente nordestino*. 2003. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, 2003.

SOUZA, Tiago Barbosa. *A performance na cantoria nordestina e no slam*. 2011. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.

STOVER, Richard D. *Six Silver Moonbeams: The Life and Times of Agustín Barrios Mangoré*. San Francisco: Guitar Solo Publications, 1992.

TABORDA, Marcia Ermelindo. A viola de arame: origem e introdução no Brasil. *Em pauta*, v. 13, n. 21, dezembro, 2002.

TABORDA, Marcia Ermelindo. *Dino Sete Cordas e o Acompanhamento de Violão na Música Popular Brasileira*. 1995. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2ª Edição. São Paulo: Edusp, 2012.

TAVARES, Bráulio. Função da música na Cantoria de Viola. *Synergies Brésil*, São Paulo, n. 9, p. 31-37, 2011.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. Procedimentos Modais na Música Brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960. 2008. Tese (Doutorado em Música). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

ULHOA, Martha. *Métrica derramada: prosódia musical na canção brasileira*. *Brasiliiana Revista da Academia Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, n. 2, , p. 48-56, maio, 1999.

UNIVERSITÉ. Biblioteca Virtual Cordel. Disponível em: <https://cordel.edel.univpoitiers.fr/collections/show/3>. Acesso em: 15 out. 2022.

VASCONCELOS, Marcus A. V. *Recursos idiomáticos em scordatura na criação de repertório para violão*. 2002. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Natal, 2002.

VIANA, Paulo Rogério de Faria. *Contribuições do rasgueado, segundo a técnica flamenca, à escola moderna do violão*. 1995. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.

VELHA, Cristina Eira. *Significações sociais, culturais e simbólicas, na trajetória da Banda de Pífanos de Caruaru e a problemática histórica do estudo da cultura de tradição oral no Brasil (1924-2006)*. 2008. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

VIEIRA, Paulo. *A pedra do nosso reino*. In: MOSTRA PAULISTA DE DRAMATURGIA NORDESTINA, São Paulo, 2008. Disponível em: https://www.centrocultural.sp.gov.br/dramaturgianordestina/artigo_a_pedra.htm. Acesso em:

18 jun. 2023.

VILELA, Ivan. Na toada da viola. *Revista USP*, São Paulo, n. 64, p. 76-85, dez/fev. 2004/2005.

VILELA, Ivan. *Cantando a própria história*. 2011. Tese (Doutorado em Psicologia Social). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

WOLFF, Daniel. Aperfeiçoando a execução do tremolo. *ASSOVIO - PERIÓDICO DA ASSOCIAÇÃO GAÚCHA DO VIOLÃO*, v. 1, n.4, Porto Alegre, 2000.

YONAMINE, Neil I. *As 5 valsas-choro do período 1955-1960, para violão solo, de Theodoro Nogueira*. 2021. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, São Paulo, 2021.

Sites, Blogs e Jornais

A UNIÃO. *Não virei nenhuma santinha*. João Pessoa, 28 de março de 2022. Disponível em: https://auniao.pb.gov.br/noticias/caderno_cultura/tania-alves-201cnao-virei-nenhuma-santinha201d. Acesso em: 18 jun. 2023.

BARROS, Paul de. “*Faquini is an uncannily masterful composer*”. Seattle Times, 2022. Disponível em: <https://www.ianfaquini.com/about> . Acesso em: 18 jun. 2023.

CORREIO DA MANHÃ. *A música folclórica e um crítico*. José Dantas (Zé Dantas). Rio de Janeiro, 2 de Junho de 1957.

CULTURA, Niterói. Luísa Lacerda, Miguel Rabello e Flora Milito em “Meia Volta”. *Cultura Niterói*. Niterói, 28 de setembro de 2017. Disponível em: <https://culturaniteroi.com.br/blog/municipal/3097>. Acesso em: 18 jun. 2023.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO, Recife, 25 de janeiro de 2014. Disponível em: <http://www.impresso.diariodepernambuco.com.br/noticia/cadernos/viver/2014/01/o-valor-de-ivinho.html>. Acesso em: 18/06/2023.

FURTADO, Jansen. José Neves, um maestro incessante da cultura musical. *A BRIOSA*, João Pessoa, 31 de dezembro de 2021. Disponível em: <https://shre.ink/15Ar>. Acesso em: 18 ju. 2023.

MONTEIRO, Túlio. Cego Aderaldo o Grande. *Literatura e Jornalismo com Túlio Monteiro*.

Fortaleza, 31 de Janeiro de 2020. <https://tuliomonteiroblog.wordpress.com/2020/01/31/cego-aderaldo-o-grande/>. Acesso em: 18 jun. 2023.

NASSIF, Luis. Luísa Lacerda, o novo nome da MPB. *Jornal GGN*, 7 de Junho de 2019. Disponível em: <https://jornalggn.com.br/musica/luisa-lacerda-o-novo-nome-da-mpb/> . Acesso em: 18 jun. 2023

PAIZ, André L. Luísa Lacerda. *80 minutos*, 12 de Janeiro de 2022. Disponível em: <https://80minutos.com.br/artist/3495> . Acesso em: 18 jun. 2023

PB AGORA. *Sobre os bons tempos da Antenor Navarro, com Vital Farias, Fidja Siqueira, Tom-K, Pedro Osmar e Paulo Ró*. Disponível em: <https://www.pbagora.com.br/noticia/cultura/sobre-os-bons-tempos-da-antenornavarro-com-vital-farias-fidja-siqueira-tom-k-pedro-osmar-e-paulo-ro/>. Acesso em: 30 set. 2022.

PORTEIRA. Bahia, s/d. Disponível em: <http://www.elomar.com.br/>. Acesso em: 18 jun. 2023.

VITAL FARIAS, *O CANTADOR*. João Pessoa, 21 de julho de 2011. Disponível em: <http://vitalfariascantador.blogspot.com/2011/07/vital-farias-minha-historia-e.html> Acesso em: 18 jun. 2023.

ZANON, Fábio. Dúvida na leitura da partitura com harmônicos. *Violão. Org*, 2 de Junho de 2015. Disponível em: <https://violao.org/topic/17394-duvida-na-leitura-da-partitura-com-harmonicos/> . Acesso em: 18 jun. 2023.

ZE RAMALHO DA PARAIBA. Os quatro loucos. *Acervo Zé Ramalho da Paraíba*, João Pessoa, 7 de outubro de 2011. Disponível em: <http://zeramalhodaparaiba.blogspot.com/2011/10/os-quatro-loucos.html> Acesso em: 18 jun. 2023.

Entrevistas

AZEVEDO, Geraldo. Ditadura obrigou Geraldo Azevedo a cantar nu e encapuzado. *Vermelho*, dia 10 de Janeiro de 2020. Entrevista. Disponível em: <https://vermelho.org.br/2020/01/10/ditadura-obrigou-geraldo-azevedo-a-cantar-nu-e-encapuzado/> . Acesso em: 18 jun. 2023

CAYMMI, Dori. *Um Café Lá em Casa com Dori Caymmi e Nelson Faria*. Entrevista, 3 de Agosto de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SPKIZCTazSA> . Acesso

em: 18 jun. 2023

FAGNER. Fagner diz que Caetano faz música pra elite. *Corredor 5*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SOD8eJLY65o>. Acesso em: 18 jun. 2023.

FARIAS, Vital. *Vital Farias fala à TV Picos*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=81xD4KWM8hs&t=1s>. Acesso em: 18 jun. 2023.

GONZAGA, Luiz. Programa Proposta. *TV Cultura*, 1972. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SsTxgG7olgo>. Acesso em: 18 jun. 2023.

SANCHES, Pedro Alexandre. *Baden Powell, anti estrela*. Entrevista, Jornal Folha de São Paulo, Caderno Ilustrada. 13 de Julho de 1999. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq13079906.htm> . Acesso em: 18 jun. 2023

SOUZA, Ubiratan. *Chorografia do Maranhão: Ubiratan Sousa*. Entrevista, O Imparcial, 12 de Maio de 2013. Disponível em: <https://zemaribeiro.wordpress.com/2013/05/18/chorografia-do-maranhao-ubiratan-sousa/> . Acesso em: 18/06/2023

ZEITEL, Gustavo. *Geraldo condena apoio de Elba a Bolsonaro e se ressentido de Gal e Bethânia*. Folha de São Paulo, Recife, 18 de fevereiro de 2023. Disponível em: <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:ZzqoH6YFGjIJ:https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/02/geraldo-azevedo-condena-apoio-de-elba-a-bolsonaro-e-se-ressente-de-gal-e-bethania.shtml&cd=17&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: 18/06/2023.

Áudios e Discos

FARIAS, Vital. Proza de Vital Farias. Intérprete: Vital Farias. In: *Kanturya 4x4*. S/l: Independente, 2023. Áudio Spotify.

FARIAS, Vital. *Vital Farias*. Rio de Janeiro: Polydor/Polygram, 1978. Disco.

FARIAS, Vital. *Taperoá*. Rio de Janeiro: Epic/CBS, 1980. Disco.

FARIAS, Vital. *Sagas Brasileiras*. Rio de Janeiro: Lança/Polygram, 1982. Disco.

FARIAS, Vital. *Do Jeito Natural*. Rio de Janeiro: Polyfar/Polygram, 1985. Disco.

FARIAS, Vital; ELOMAR; AZEVEDO, Geraldo; XANGAI. *Cantoria 1*. Rio de Janeiro: Kuarup, 1984. Disco.

FARIAS, Vital; ELOMAR; AZEVEDO, Geraldo; XANGAI. *Cantoria 2*. Rio de Janeiro: Kuarup, 1988. Disco.

FARIAS, Vital; FARIAS, Giovanna. *Uyraplural*. João Pessoa: Independente, 2002. Disco.

FARIAS, Vital; ELOMAR; AZEVEDO, Geraldo; XANGAI. *Kanturya 3x4*. S/l: Independente, 2023. Disco.

FARIAS, Vital; ELOMAR; AZEVEDO, Geraldo; XANGAI. *Kanturya 4x4*. S/l: Independente, 2023. Disco.