

A CONSTRUÇÃO DO SENTIDO NO REPENTE: RELAÇÕES ENTRE AS ESTRUTURAS LINGÜÍSTICAS VERBAIS E MUSICAIS NO GÊNERO “MARTELO”

Ricardo Nogueira de Castro Monteiro*

RESUMO: *no repente, a fixidez das estruturas sonoras melódica e fonética confere à improvisação poética sólidos parâmetros de previsibilidade. Tal fixidez termina por exercer coerções que, invisíveis na superfície, mostram seus graus de invariância ao se examinarem os aspectos tensivos associados à semiotização do plano de expressão tanto em sua substância musical quanto verbal.*

PALAVRAS-CHAVE: *semiótica, musicologia, sincretismo, semi-simbolismo, repente.*



Eduardo Marinho, mestre de Guerreiro e exímio glosador, um de nossos informantes (I) a respeito da estrutura do Martelo.

* Universidade de São Paulo – USP. Doutorando.

0. O repente

Entre as diferentes modalidades poéticas da cultura oral tradicional encontrada no Brasil, o Repente ocupa lugar de grande destaque tanto por sua complexidade estrutural quanto por sua riqueza de conteúdo. Constitui, em última análise, um gênero de poesia popular que se caracteriza por sua técnica - ou, com maior justeza, seu conjunto de técnicas - de improvisação e de enunciação do texto poético. Sobre o ato da enunciação, a primeira observação relevante a se fazer é que este se dá não a partir da fala de um orador ou da leitura de um texto verbal escrito, mas através do canto - ou, utilizando-se o termo tradicional: através da Cantoria. Marca indelével de tal procedimento surge na própria alcunha popular conferida ao repentista, não como "poeta", mas como "cantador". Especificando-se ainda mais, vale acrescer que a enunciação da Cantoria ocorre, tradicionalmente, pela voz não de um ou de três, mas invariavelmente através de uma dupla de cantadores, que não raro formam parcerias que, afora a rotatividade requerida por desafios ocasionais, resistem a anos ou mesmo décadas. Infalível é ainda o apoio instrumental com que todo cantador acompanha a si mesmo. Para tal função, predominaram ao longo do século XX a viola sertaneja e, mais tardiamente, o violão; a festejada figura do sanfoneiro, tão comum na música nordestina, é exceção entre os cantadores. Por outro lado, até o século XIX, os indícios apontam para o predomínio absoluto da rabeca, geralmente de fabricação própria - hoje em franca e lamentável extinção. Por fim, há ainda, em todas as épocas e lugares, o acompanhamento pelo pandeiro - que chega a ser regra na Embolada, gênero cuja lógica inclusão na família do Repente encontra severa resistência por parte dos cantadores de maior renome, que a consideram uma arte menor.

No que diz respeito ao domínio técnico do instrumento, raras são as exhibições que demonstram algum traço de virtuosismo por parte dos intérpretes - exceção feita, paradoxalmente, à "arte menor" dos Emboladores, freqüentemente magistrais ao pandeiro. Em

todo o caso, o cantador basicamente não tem como músico o mesmo estatuto que mantém como poeta. O extremo acuro de construção formal e conceitual que se evidencia na instância verbal não aparece em absoluto no tratamento e desenvolvimento do material musical. Não se trata, obviamente, de qualquer limitação de seus artifícios, que normalmente apresentam uma capacidade intelectual e mnemônica fora do comum. Trata-se, outrossim, de imposição do próprio gênero respeitosamente acolhida e acatada por seus geniais praticantes, que deixam sua criatividade musical, quando a apresentam, aflorar em gêneros mais essencialmente musicais, como o Côco, a Moda e a Canção propriamente dita. Já quanto às técnicas de improvisação verbal, o Repente apresenta uma riqueza vertiginosa de esquemas de metros e rimas cuja obediência rigorosa é condição sine qua non para o reconhecimento da competência do cantador e de sua arte. A impossibilidade de cumprir para com as regras da Cantoria em um dado desafio implica a flagrante derrota, fragorosa e humilhante, do cantador, derrota essa que pode significar o fim de uma carreira. Todavia, tal acontecimento está longe de ser comum: o grau de virtuosismo verbal dos cantadores é normalmente bastante alto já no início de suas carreiras, e a derrota em uma Peleja ou Desafio, decretada pelo júri ou pelo senso comum dos espectadores, costuma vir associada a critérios muito mais sutis - e, por vezes, francamente subjetivos.

A classe dos Cantadores, hoje altamente profissionalizada, estipula a duração de uma Cantoria em quatro horas. Entretanto, tal evento pode se estender por um tempo muito superior a esse, pondo à prova a resistência da fiel platéia de populares que segue atenta cada verso, vigiando sua adequação formal à estrutura poética preestabelecida e aclamando a maior ou menor riqueza de seu conteúdo. Porque os esquemas de metros e rimas de tais gêneros poéticos populares, atualmente ainda ignorados pela cultura formal, têm sua estrutura reconhecida por um público que, distante das escolas, encontra em sua tradição cultural os ensinamentos necessários à apreciação dessa arte oral em todo o seu refinamento

e complexidade. Procuremos aqui prestar nossa humilde contribuição ao pagamento de parte dessa dívida da cultura formal para com a cultura popular analisando alguns processos de geração de sentido típicos do Martelo, uma das modalidades consideradas mais nobres dentro da arte do Repente.

1. O martelo

Não existe um consenso, nem entre cantadores, muito menos entre os pesquisadores, sobre uma definição precisa do que seria o Martelo. Todavia, pode-se dizer que o senso comum entende por Martelo o Repente constituído por dez versos - os chamados “dez pés” - decassílabos, seguindo um esquema de rimas da forma ABBA ACCD DC. Será esta a definição que adotaremos no presente trabalho. Cantadores experientes poderiam questionar tal procedimento, alegando que esse mesmo esquema de metros e rimas aparece em outras modalidades de repente, como o Carreirão ou os Dez Pés a Quadrão. Todavia, estando nosso interesse voltado em última análise ao processo de geração de sentido, e estando as diferenças entre as modalidades supracitadas limitadas à superfície da organização discursiva (a utilização de um refrão ao invés de outro, por exemplo), assumimos tal coincidência não como um problema, mas sim como uma virtude a partir da qual nossa análise estrutural do sentido no Martelo se poderá estender às outras modalidades, que assumiremos como suas variantes. Antes porém de procedermos à análise propriamente dita, cabem mais algumas colocações a respeito dos conceitos mais comuns associados ao termo “Martelo” enquanto modalidade do Repente.

Para Câmara Cascudo, Martelo é o decassílabo com seis a dez pés¹. Entretanto, têm-se firmado cada vez mais não só a asso-

¹ Cascudo, 1988:479.

ciação do termo Martelo com a estrutura supracitada, como vêm-se ainda consolidando denominações específicas para os demais decassílabos, como é por exemplo o caso da Sextilha Agalopada (sextilha de decassílabos rimados nos versos pares). De fato, o termo “agalopado” vem com crescente freqüência se associando aos decassílabos, reservando-se o termo Martelo a casos mais específicos. Afirma ainda o grande folclorista potiguar derivar a denominação “Martelo” dos versos martelianos, cuja invenção é atribuída ao poeta e dramaturgo italiano Pier Jacopo Martello (1665-1727), embora o autor do Dicionário folclórico brasileiro frise claramente que os “dodecassílabos” (sic) martelianos jamais teriam se adaptado à literatura tradicional brasileira e que o nome seria um resquício de erudição trazido pelos “letrados portugueses do século XVIII”². Gostaríamos de assinalar o quanto é problemática tal colocação. Em primeiro lugar, se os versos martelianos propriamente ditos não são decassílabos, como o próprio Câmara Cascudo assinala, eles também não são de forma alguma dodecassílabos como afirma o autor de Vaqueiros e cantadores. Por outro lado, Câmara Cascudo não erra ao citar os versos martelianos como um tipo de alexandrinos. De fato, Martello tinha a intenção declarada de transpor para a língua italiana a beleza dos versos alexandrinos franceses. Buscando compensar as diferenças entre as duas línguas através de uma alteração no número de sílabas de cada linha, Martello estabeleceu uma métrica de quatorze sílabas para cada verso em pares monorrimos, fechando cada estrofe idealmente com quatorze linhas.

O autor de *Lo starnuto di ercole* utilizou tal métrica sobretudo em seu teatro, acreditando ter encontrado um ritmo que favorecesse a dinâmica do drama. Uma observação dos versos de Martello contudo aponta não para uma invenção poética de facto, mas sobretudo para um estratagema de diagramação, especialmente efi-

² Idem.

caz para transmitir a um leitor o tom majéstico da fala de Hércules, em contraposição a seus interlocutores pigmeus. Isso porque, em última análise, os versos martelianos nada mais são que dois heptassílabos encadeados em uma mesma linha - fato não raro frisado pelos próprios atores através da realização de uma cesura. Pensando pois os versos martelianos como setenários, o que encontramos é tão simplesmente uma estrofe de redondilhas maiores com rima nos versos pares - a forma poética rimada mais comum de todo o cancionero europeu. Observemos por exemplo a cena final de *Lo starnuto di ercole*:

| | |
|---|---|
| Sì ben, che uno starnuto solo e legger de' miei | A |
| può rovesciar voi regi, voi popoli pigmei; | A |
| ma arrossisce in vedervi, la mercé sua, tremanti | B |
| tal che, pugnando, ha in uso prostrar mostri e giganti. | B |
| Anteo sa di qual nerbo sien queste braccia: a lui | C |
| godei tòr quella vita ch'or donar godo a vui. | C |
| Però lieti sorgete, e bassi al suol quegli archi, | D |
| obedite a coloro che il ciel vi diè monarchi. | D |
| Principi, e voi, le belle ch'io chiesi or ceder voglio | E |
| alle vostre paure; rinuncio al regno e al soglio; | E |
| ma di soli due patti vo' gir sicuro altrove: | F |
| l'un sia che i vostri incensi fumino avanti a Giove, | F |
| quella Scimia cacciando, cui vili adoratori | G |
| indarno or profumate di non ben sparsi odori; | G |

Note-se por exemplo que os primeiros quatro versos poderiam sem qualquer prejuízo ser diagramados em redondilhas:

| | |
|--------------------------|---|
| Sì ben, che uno starnuto | A |
| solo e legger de' miei | B |
| può rovesciar voi regi, | C |

| | |
|------------------------------|---|
| voi popoli pigmei; | B |
| ma arrossisce in vedervi, | D |
| la mercé sua, tremanti | E |
| tal che, pugnando, ha in uso | F |
| prostrar mostri e giganti. | E |

Nesse caso, o que teria o Martelo de fato herdado de seu homônimo italiano? O tom majéstico é de fato comum a ambos, tratando-se de um recurso de natureza discursiva. Quanto à estrutura dos versos, entretanto, a redondilha não faz jus à complexidade do decassílabo, muito menos o primário esquema de rimas marteliano se compara ao complexo encadeamento do Martelo. Pior ainda, enquanto o Martelo se mantém atrelado à métrica de dez pés, o marteliano aparece várias vezes, na obra de seu próprio criador, desvencilhado das longas estrofes de quatorze versos, como se pode também ver na obra de outro adepto do metro marteliano, o dramaturgo Carlo Goldoni, na primeira cena de seu *La sposa persiana*:

| | |
|--|---|
| Non mi annoiare, Ali: son dal dolore oppresso; | A |
| Odio gli altrui consigli, odio perfin me stesso. | A |
| L'oppio, che pur sai, quanto suole alterar gli spirti, | B |
| Nulla giovommi; oh pensa... Vanne; non voglio udirti. | B |

Tomemos como contra-exemplo as estrofes iniciais da obra “Nordeste Independente”, de autoria dos cantadores Ivanildo Vila Nova e Severino Feitosa, mais tarde popularizada na interpretação de Elba Ramalho:

(Ivanildo)

| | |
|--|---|
| Já existe no Sul esse conceito | A |
| Que o Nordeste é ruim, seco e ingrato; | B |
| Se existe a separação de fato, | B |

| | |
|--|----|
| É preciso torná-la de direito; | A |
| Quando um dia qualquer isso for feito, | A |
| Todos dois vão vibrar abertamente; | C |
| Se o Sul vai ficar indiferente, | C |
| Ficará o Nordeste agradecido; | D |
| Imagine o Brasil ser dividido | D |
| E o Nordeste ficar independente. | C |
| (Severino) | |
| Separá-los; porém, sem haver luta, | A' |
| E deixar o Nordeste com seus vícios, | B' |
| Mas sem ele pagar com sacrifícios | B' |
| Grandes obras reais que não desfruta; | A' |
| Não precisa haver sangue na disputa; | A' |
| Bastaria a separação somente; | C |
| Que se fosse medir o mais valente, | C |
| Eu já sei qual dos dois era vencido; | D |
| Imagine o Brasil ser dividido | D |
| E o Nordeste ficar independente. | C |

Frisemos que é justamente a direcionalidade implícita no complexo esquema de rimas do Martelo (ABBA ACCD DC), a ser necessariamente seguido pelo cantador, que se funda a própria essência, na acepção de Spinoza, dessa forma poética. Tal direcionalidade, que em última análise reverte em uma forma particular de estruturação do sentido, falta por completo à dinâmica marteliana, redutível a redondilhas rimadas de duas a duas nos versos pares - estrutura que se assemelha à quadra, relegada a um segundo plano pela orgulhosa tradição dos repentistas por

sua excessiva simplicidade formal (a sextilha, de estrutura ABCBDB, é o grau zero para o cantador profissional). Não se verificam pois semelhanças entre o Martelo e a métrica marteliana que justifiquem de fato qualquer parentesco dessa modalidade de repente com o gênero erudito criado pelo dramaturgo italiano. Caso a homonímia tenha se originado de fato de alguma alusão à métrica marteliana, trata-se talvez, com muita generosidade de interpretação, a uma referência à presença de um número superior à tradicional medida da redondilha maior, imperatriz absoluta da métrica popular.

Aproveitemos agora para nos aprofundarmos em alguns outros aspectos da estrutura do Martelo. Uma de suas principais características é sem dúvida a coerência da estrutura de rimas não apenas dentro de cada estrofe, mas também entre cada estrofe e sua subsequente. Mestre Tindara, Cantador de Ferreiros, Pernambuco (informante II), chama de “regra obrigatória da cantoria” a chamada “deixa”, ou seja: o último verso de uma estrofe em que não haja refrão determina a rima inicial da estrofe seguinte. Vejamos um exemplo da aplicação de tal regra no desafio entre os célebres cantadores João Quindim e Oliveira de Panelas:

(João Quindim)

| | |
|--------------------------------------|---|
| Sou igual Rui Barbosa professor | A |
| Dando aula na casa dos ingleses; | B |
| Camarão expulsando os holandeses | B |
| Sou Olavo Bilac, o escritor; | A |
| O meu verso é tão puro quanto a flor | A |
| com suave perfume que ela tem; | C |
| É o povo quem diz que eu canto bem | C |
| Me exibir pra você não é preciso; | D |

Tudo quanto eu cantar é de improviso, D
Sem a ajuda dos versos de ninguém. C

(C=A')

(Oliveira de Panelas)

Cantador do seu jeito eu dou em cem, A'
Sem falar nas histórias brasileiras, B'
Nem nas guerras das raças estrangeiras; B'
Este assunto eu conheço muito bem; A'

Para mim você é um Zé Ninguém A'
E com mentiras dizendo que estudou; C'
Você pode dizer que decorou C'
As ciências da Terra e do espaço; D'

Só não faz um repente como eu faço, D'
E nem é um poeta como eu sou. C'

No caso de “Nordeste Independente”, o Martelo se enquadra na estrutura do chamado “mote de dez”, fazendo com que a regra citada pelo mestre pernambucano sofra uma aparente suspensão, já que a fixidez das cinco rimas finais de cada estrofe se mostra suficiente para dar coerência tanto à estrutura interna quanto ao encadeamento das estrofes. Podemos entender tal suspensão como uma mera adaptação da forma para que se melhor preserve a essência da regra. Isso porque os dois versos finais terminam por constituir essencialmente uma repetição ou refrão - o chamado “mote” -, garantindo aprioristicamente a coerência do encadeamento entre as estrofes; outrossim, a identidade de A ou B com A' ou B' tenderia a causar monotonia nos desafios de maior extensão, e a aplicação *ipsis litteris* da regra, tomando-se D=A', implicaria necessariamente a descaracterização da estrutura rímica do Martelo ao induzi-lo à trirrimia,.

Mais uma característica fundamental diz respeito a outro parâmetro a ser seguido com relativo rigor, dizendo respeito à estrutura silábica de cada verso: o ritmo constante de acentuação. Dizermos “relativo” rigor pelo fato de que os desvios de prosódia não são em absoluto raros, nem chegam a fazer parte essencial da estilística, como em certos gêneros tradicionais da canção platina; de qualquer forma, a estrutura de acentuação definitivamente se faz sentir na entoação dos cantadores, e se dá através do seguinte esquema:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Observemos as adequações e inadequações de prosódia no primeiro exemplo dado, tomando-se a primeira quadra de cada cantador:

(Ivanildo:)

| | |
|--|---|
| Já e xis te no Sul es se con cei to | A |
| 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 | |
| Que_o Nor des te_é ru im, se co_e in gra to; | B |
| 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 | |
| Se e xis te_a se pa ra ção de fa to, | B |
| 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 | |
| É pre ci so tor ná- la de di rei to; | A |
| 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 | |

(Severino:)

| | |
|--|---|
| Se pa rá- los; po rém, sem ha ver lu ta, | A |
| 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 | |
| E dei xar o Nor des te com seus ví cios, | B |
| 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 | |
| Mas sem e le pa gar com sa eri fi cios | B |
| 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 | |
| Gran des o bras re ais que não des fru ta; | A |
| 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 | |

Embora seja esta a acentuação mais comum do Martelo, eventualmente encontram-se variantes, como esta de autoria de Otacílio Baptista e de Oliveira de Panelas:

(Otacílio)

| | |
|--|---|
| Eu não quero a riqueza de Sansão | A |
| <u>Nem</u> <u>tampouco</u> um <u>sobrado</u> tão <u>bonito</u> | B |
| Admiro estrelas do infinito | B |
| E matagais que florecem pelo chão | A |
| <u>E</u> as <u>cordas</u> que <u>tem</u> no <u>coração</u> | A |
| <u>E</u> as <u>ondas</u> que <u>tem</u> no <u>oceano</u> | C |
| <u>A</u> <u>firmeza</u> de um <u>pai</u> ou de um <u>mano</u> | C |
| <u>E</u> os <u>perfumes</u> que <u>tem</u> lá no <u>jardim</u> | D |
| <u>E</u> a <u>mulher</u> que <u>vive</u> só para <u>mim</u> | D |
| <u>E</u> vão <u>dez</u> de <u>martelo</u> <u>alagoano</u> | C |

(Oliveira)

| | |
|--|----|
| Gosto muito também de viver assim | D |
| <u>Eu</u> não <u>quero</u> a <u>fortuna</u> desse <u>chão</u> | B' |
| <u>O</u> <u>conforto</u> , o <u>tapete</u> da <u>mansão</u> | B' |
| <u>Quero</u> <u>ser</u> bem <u>feliz</u> no <u>botequim</u> | D |
| <u>Uma</u> <u>casa</u> , uma <u>choupana</u> de <u>capim</u> | D |
| <u>Pra</u> <u>viver</u> esta <u>vida</u> sem <u>engano</u> | C |
| <u>Caridade</u> , <u>igualmente</u> ao <u>pelicano</u> | C |
| <u>Que</u> <u>ele</u> <u>voa</u> pelas <u>ondas</u> , pelos <u>mares</u> ; | D' |
| Liberdade ele tem por entre os ares | D' |
| Lá vão dez de martelo Alagoano | C |

Note-se que a variante difere minimamente do modelo predominante, apenas faltando a ela o acento na oitava sílaba - justamente aquele mais problemático em termos de prosódia, o que nos sugere

uma simplificação, no presente exemplo, da tipologia tradicional - acompanhada, por sua vez, de uma estrutura melódica e instrumental de uma regularidade incomum para o estilo anarquicamente declamatório que caracteriza o Repente. Vale ainda observar o cumprimento da “regra obrigatória da cantoria”, ou seja: o engenhoso uso da “deixa”, a qual ocorre não no último verso propriamente dito, mas no último verso que antecede o refrão. Note-se que o refrão no presente caso, diferentemente do que foi visto em “Nordeste Independente”, toma apenas um verso - o verso final. A repetição da rima deste no verso inicial da estrofe seguinte terminaria não só simplesmente por causar uma perigosa monotonia como, principalmente, descaracterizaria por completo o Martelo, que passaria a adotar a estrutura trirríme CB'B'C CCCD' DC, já que A'=C - uma temeridade para uma estrutura que tem de manter aceso o interesse da audiência por períodos que não raro chegam a quatro horas.

Resta-nos ainda analisar a função da música na estruturação do Martelo para, munidos de um mínimo de ferramentas apropriadas a esse particular gênero lítero-musical, mergulharmos em uma investigação da função de cada elemento estrutural aqui destacado dentro do processo de geração de sentido dessa verdadeira peça-chave da poética tradicional brasileira, considerada por Câmara Cascudo como o “Alexandrino dos Rapsodos Sertanejos”. Todavia, procuremos antes disso fazer algumas colocações a respeito das funções desempenhadas pelo mote na estruturação do Martelo.

2. Revolta e inquietude de um mote: dois aspectos de um gesto de despedida

Chama-se mote na cantoria à frase de um ou dois versos que, finalizando cada estrofe, determina o número de sílabas, as rimas finais e a oração ou assunto do poema, estabelecendo assim não só normas morfológicas no que concerne ao plano da expressão como também um paradigma isotópico a ser seguido pela instância ver-

bal do plano do conteúdo do repente. Um exemplo de mote está inserido no já apresentado Nordeste Independente, em que o mote invariavelmente faz finalizar cada estrofe com os dois versos:

Imagine o Brasil ser dividido
E o Nordeste ficar independente

Em verdade, não raro a própria cantoria se estabelece pela proposição do mote do desafio. Ele é, nas palavras de Mestre Tindara, o “alvo” para qual o cantador deverá “mirar” em sua criação poética - o que, em outras palavras, significa que o mote determina a direcionalidade e, portanto, o próprio sentido *strictu sensu* do repente. Ilustrando nossa colocação, exemplifiquemos com um caso pinçado dos grandes concursos poéticos entre repentistas do Nordeste brasileiro. Em um deles, o “1.º Desafio Nordestino de Cantadores”, cuja final foi gravada em Recife ao vivo na Praça do Marco Zero, foi proposto à dupla piauiense formada por Zé Viola e Adalberto Carvalho o mote “Meu castelo de sonhos foi desfeito/no momento de sua despedida”. Vejamos aqui um trecho desse desafio em Martelos:

(Adalberto Carvalho)

Debrucei-me nas mãos da solidão
No momento daquele último abraço
Procurei, não achei o meu espaço
Nessa terra e nem na amplidão
Minha lágrima rolava pelo chão
Sua lida levou a minha lida
Sua vida levou a minha vida
E o meu peito partiu como o seu peito
Meu castelo de sonhos foi desfeito
No momento da sua despedida

(Zé Viola)

Acabou-se o nosso casamento
Ela disse: querido, eu vou embora
Que não manda dizer aonde mora
Se é na rua ou se tem apartamento

Eu fiquei padecendo no relento
Minha alma ficou muito abatida
A mulher já está desaparecida
E viver pois sem ela eu não aceito
Meu castelo etc.

(Adalberto Carvalho)

É vagando na terra que andejo
Procurando aquela amizade
Com o peito repleto de saudade
Com a mente repleta de desejo

O meu pejo não é o mesmo pejo
Minha porta se encontra sem saída
Minha casa não chamo de guarida
Tudo quanto recebo não aceito
Meu castelo etc.

(Zé Viola)

No momento que ela viajava
Vendi logo a cama que eu dormia.
Não quis mais nem o copo que eu bebia
Rasguei logo a rede que eu me deitava
Que sem ela também não suportava

Vendi logo a porta da guarida
Não recebo um prato de comida
E toquei fogo nos panos do meu leito
Meu castelo etc.

(Adalberto Carvalho)

Você foi e eu fiquei sem alegria
Me obrigo dizer-lhe essa verdade
Mas eu peço a você por caridade
Que retorne à nossa moradia
Já não tenho nem pão nem água fria
Amassei o meu copo de bebida
Minha estrada parece mais comprida
O meu beco de paz ficou estreito
Meu castelo etc.

Ora, é patente que o mote apresenta uma função de volta, finalizando cada estrofe e trazendo previsibilidade - e portanto, direcionalidade e sentido - ao esquema de sonoridades que organiza o plano de expressão. Ao mesmo tempo, não deixa o mote de consistir em um conjunto de versos a ser repetido *ipsis litteris* várias vezes ao longo da composição poética. Pensar-se o mote de dois versos como estribilho, vale acrescer, não descaracteriza a monorrimia da finalização do poema, que apenas passa a ser percebida não no final do mote de per si, mas no último verso da segunda quadra, junto à rima D que, nesse caso, é sempre a mesma, por ser determinada pelo mote (o qual segue necessariamente, como se constata acima, o esquema D-C).

Cabe considerar que a reiteração do mote está longe de ser inócua no que tange ao plano do conteúdo do Martelo. Trata-se de uma definição inequívoca da oração a ser seguida, com o conseqüente estabelecimento de um paradigma isotópico, criando-se um

critério de valor em relação ao qual os juizes das Cantorias costumam ser implacáveis. Examinemos brevemente alguns procedimentos que caracterizam a projeção dessa estrutura do plano de expressão sobre o plano do conteúdo do Martelo através de algumas considerações sobre o percurso isotópico nele estabelecido.

O mote “Meu castelo de sonhos foi desfeito/no momento de sua despedida” não define de per si a situação actorial de seus personagens, podendo-se aferir não mais que o tema “despedida” associado a “desilusão” e, por intertextualidade com a repertorialidade popular, a valoração praticamente certa de uma tal conjuntura como disfórica. Note-se porém que a dissolução do “castelo de sonhos” ocasionada pela “despedida” terminou por induzir os autores a assumir o tema ou percurso temático da separação amorosa como norteador da oração do repente. Não seria inconsistente assumir a “despedida”, por exemplo, como metáfora da morte, partindo para uma outra conjuntura temática e actorial, como a relacionada à perda de um ente querido - pai, mãe, irmão, amizade de infância etc. A princípio, seria admissível trabalhar-se o tema euforicamente, valorizando-se a despedida, a desilusão e, por conseguinte, o desapego como etapas fundamentais para o amadurecimento. Entretanto, um sólido argumento estrutural contra essa última possibilidade é o fato de o mote alçar-se, por posição, à estatura de sanção, ao passo que a leitura eufórica pediria que a “despedida” e sua foria constituíssem uma etapa anterior ao “amadurecimento” sugerido. Assim, torna-se quase necessária a leitura disfórica do tema “despedida”.

Quanto à definição actorial, nota-se certa neutralidade nas duas estrofes iniciais de Adalberto Carvalho, que não especifica se a despedida se relaciona à separação amorosa, à perda de um amigo ou de um ente querido, e se a separação se deu pela suspensão do vínculo propriamente dito ou pela desaparecimento (morte, exílio, seqüestro etc.) de uma das partes. Adalberto efetua uma debreagem enunciativa, instaurando um “eu” discursivo com função de protagonista, e um outro elemento em 3ª pessoa do qual se fala, mas

que, por não atuar, não se define a não ser como objeto da separação afetiva, não ocorrendo sequer a especificação de gênero do personagem. Zé Viola, por sua vez, contrasta com a relativa abstração temática de seu oponente figurativizando imediatamente o tema da separação no fim do “casamento” entre “eu” e “ela”, debreando assim o discurso em dois atores e chegando mesmo a ceder a voz direta à antagonista (“querido, eu vou embora”). Também à relativa indefinição espacial do “espaço”, da “terra” e da “amplidão” do primeiro cantador contrapõe-se a precisão da “rua”, do “apartamento” ou mesmo do “relento”.

A instância temporal termina por seguir a mesma lógica pois, apesar da aparente definição de “no momento daquele último abraço”, concentrando-se a ação em um “momento” específico, a dimensão temporal de per si ganha em clareza ao se estabelecer um seu devir, instaurando-se a narratividade pelo contraste entre três instantes de ação: 1) aquele em que se dá o diálogo entre protagonista e antagonista; 2) aquele em que o protagonista, “ao relento”, vivencia patemicamente seu estado de “alma abatida”; 3) aquele em que o personagem sanciona a sua impossibilidade de suportar a ausência da mulher. Assim, a linha narrativa ação-patemização-sanção se discursiviza em instantes diferentes, favorecendo pois também na instância temporal o estabelecimento de um simulacro de maior concretude para o discurso de Zé Viola com relação ao de seu parceiro. Se a linha a de indefinição de Adalberto Carvalho se mantém ainda praticamente inalterada ao longo de sua segunda estrofe, a estrofe correspondente de Zé Viola termina por contaminar definitivamente o discurso de seu oponente a partir da terceira estrofe, estabelecendo pois a isotopia da separação amorosa como aquela a nortear a oração do referido repente. Em sua estrofe decisiva, o segundo cantador dá continuidade - e mesmo maior eficácia - aos procedimentos de figurativização que caracterizam seu discurso. O tempo se instaura agora “no momento que ela viajava”, e sua impossibilidade de viver sem sua mulher se patemiza em um estado de revolta, que, enquanto tema, inaugura um percurso fi-

gurativo de destruição dos símbolos da presença da mulher, concretizada em objetos como cama, copo, rede, porta etc., os quais são vendidos, abandonados ou mesmo queimados. A força poética e a eficácia do simulacro de Zé Viola induzem seu adversário a abandonar definitivamente a tematicidade, assumindo mesmo algumas das imagens desenvolvidas por seu opositor: “já não tenho nem pão nem água fria” encontra correspondência com “não recebo um prato de comida”; “amassei o meu copo de bebida” remete a “não quis mais nem o copo que eu bebia”; ao instaurar o anti-sujeito agora como “você” e partir para um discurso francamente enunciativo (eu, aqui, agora), Adalberto assume também que o anti-sujeito é alguém que o sujeito quer que “retorne à nossa moradia”.

A separação amorosa encontra nesse contexto e nesse repertório poucas alternativas de leitura ou de desenvolvimento, tais como a incursão na temática do abandono do lar por um filho ou filha ou, com muito pouca verossimilhança, por um parente, amigo ou animal de estimação. Interessante é a utilização para ilustrar o tema passional da “inquietação” de imagens espaciais antagônicas, como a “estrada” que se torna “comprida” e o “beco” que passa a ser “estrito”. Em todo caso, cada cantador, à sua maneira, ilustra disforicamente a “separação” enquanto “abandono”, seguindo o primeiro o percurso da “inquietação” e da solidão dos espaços sem rumo, e o segundo, a “revolta” que tão bem se materializa nas figuras de destruição de objetos, antagonizando sujeito e anti-sujeito pela falta insuportável que a disjunção de ambos provoca no protagonista. Note-se que o mote, ainda que lido de maneira diversa por cada cantador, define em última análise o percurso temático a ser seguido, assumindo pois a função complexa que, por sua reiterada remissividade, termina por se fazer emissiva ao reger os percursos isotópicos predominantes no discurso, ainda que não o prenda necessariamente a um único padrão imagético temático ou figurativo em particular.

Procuramos agora discutir em maior profundidade a estruturação do Martelo através de um estudo analítico pormenorizado de sua instância musical e da interação dessa com a instância ver-

bal, iluminando-se as questões estruturais concernentes a essa forma poética com especial atenção às relações de semi-simbolismo que eventualmente regulem cada instância em particular ou o sincretismo entre elas, caso uma mais relações promovam a interação entre ambas as instâncias.

3. Estrutura sonora do martelo - perspectivas fonética e melódica

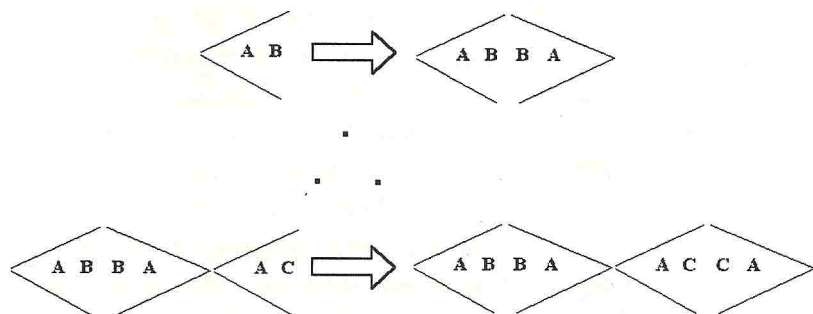


Ivanildo Vila Nova (informante III), considerado como um dos maiores cantadores do Brasil, autor, em parceria com Severino Feitosa, de “Nordeste Independente”.

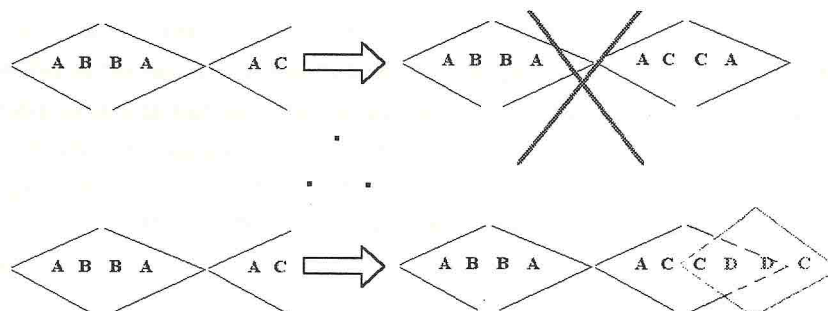
3.1. Semiotização da estrutura rímica

Conforme visto anteriormente, a estrutura das rimas do Martelo segue o modelo ABBA ACCD DC. Se tomarmos as sonoridades do plano da expressão enquanto valores do plano do conteúdo, o esquema fonético se vê convertido a um percurso narrativo. Tal percurso se caracteriza pelo estabelecimento de um ciclo narrativo (que pode ser visto como uma sílabação) e a posterior frustração de sua reincidência. Assim, a rima A se vê substituída pela B, mas o movimento $A < B$ é simetricamente compensado por $B > A$, encerran-

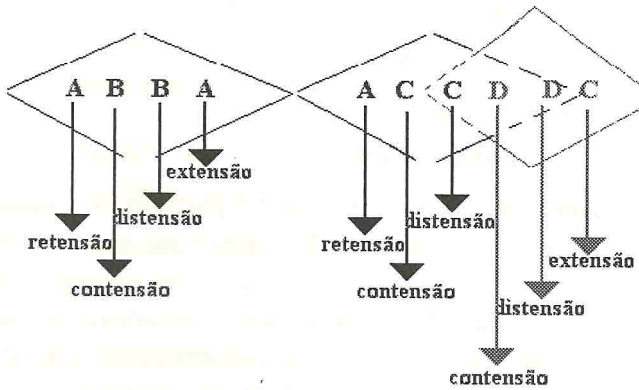
do-se a primeira sílaba e ciclo do pulso narrativo. Por esse precedente, estabelece-se uma expectativa de que $A < C$ seja por conseguinte seguido por $C > A$. Visualizemos pelo esquema lógico abaixo o processo aqui descrito:



A ruptura de tal expectativa se dá justamente quando da incidência de D, novo e estranho elemento que provoca uma aceleração do devir e, conseqüentemente, uma intensão no fluxo tensivo que corresponde morfológicamente ao ponto vocálico do segundo pulso silábico - mais intenso que seu correspondente na sílaba anterior. O fechamento final, ao invés do esperado movimento $C > A$, assume pois a configuração $D > C$, caracterizando C como o novo valor dominante do sistema. Fazendo-se um esquema análogo ao anterior, temos:



Em termos de classificação dos valores fonéticos, teremos então A como valor modal contrapondo-se a um B descritivo na primeira sílaba. No segundo pulso, ocorre uma transformação na estrutura de valores, de forma que C, inicialmente descritivo, passa a assumir função modal, contrapondo-se a um novo valor D descritivo; e assim, C substitui A como valor modal na economia do sistema através de sua alteração funcional na segunda sílaba. Em termos de regime tensivo, a incidência do primeiro B interrompe a cursividade proposta pela incidência do primeiro A, estabelecendo assim o regime correspondente ao primeiro A como retensivo. A surpresa associada ao surgimento de B e sua oposição em relação ao elemento anterior caracterizam a intensão que retém provisoriamente o fluxo tensivo, caracterizando-se pois o regime do primeiro B como contensivo. A retomada da previsibilidade pela reinstauração da cursividade quando da incidência do segundo B retoma o fluxo tensivo, que passa a um regime distensivo. Por fim, a confirmação da simetria A-B/B-A gera o padrão silábico sobre o qual se instaura definitivamente a previsibilidade rítmica do pulso e da aspectualização tensiva, gerando um caráter emissivo responsável pelo regime extensivo associado ao segundo A. O segundo pulso segue essencialmente igual ao primeiro até a incidência de D, que rompe subitamente o padrão já consolidado de previsibilidade, causando o clímax intensivo do segmento, ao qual se associa um novo e mais intenso regime contensivo. A retomada da cursividade se instaura com a repetição de D, promovendo um regime distensivo que, ao se deparar com o C final e com a decorrente retomada do padrão silábico inicial (ainda que deslocado, como se pode observar pelo diagrama anterior), retoma sua emissividade e, conseqüentemente, o regime extensivo a ela associado. Procuremos visualizar, através da figura abaixo, o regime tensivo associado à semiotização da estrutura rítmica efetuada tal qual a descrição acima:



A questão que se coloca agora diz respeito diretamente à validade ou não de uma leitura narrativa de uma figura de expressão como o esquema de rimas do Martelo. Caso a leitura seja consistente, é de se esperar que tal percurso se discursivize deixando suas marcas em outras instâncias do plano do conteúdo, quais sejam: a instância melódica e a instância verbal. Verifiquemos assim se o percurso narrativo implícito no esquema de rimas semiotizadas enquanto valores encontra algum tipo de ressonância na estruturação dos valores no plano do conteúdo da instância verbal do discurso.

3.1.1. Exemplo 1

Tomemos inicialmente o já discutido caso de “Nordeste Independente”:

| | |
|--|---|
| Já existe no Sul esse conceito | A |
| Que o Nordeste é ruim, seco e ingrato; | B |
| Se existe a separação de fato, | B |
| É preciso torná-la de direito; | A |
| Quando um dia qualquer isso for feito, | A |
| Todos dois vão vibrar abertamente; | C |

| | |
|----------------------------------|---|
| Se o Sul vai ficar indiferente, | C |
| Ficará o Nordeste agradecido; | D |
| Imagine o Brasil ser dividido | D |
| E o Nordeste ficar independente. | C |

Os valores modais relacionados a A afirmariam a existência de um dado conceito sulista sobre o Nordeste; por sua vez, os valores descritivos qualificariam o Nordeste dentro de tal conceito como ruim, seco e ingrato, sublinhando sua separação para com o Sul, separação essa que modalizaria novamente em A a urgência de torna-la de direito. O próximo A virtualiza a concretização da legitimação aludida no verso anterior, ao passo que C descreve valores patêmicos como a vibração daí decorrente, contrastante com a possível indiferença do Sul. Tal indiferença tem um aspecto extensivo em relação à vibração do primeiro C, de caráter intenso dentro do contexto. A ruptura em D se configura tanto pela exacerbação da oposição entre sujeito e anti-sujeito quanto por uma intensificação da vibração do C intenso culminando na gratidão nordestina pela separação - algo que surpreende dentro da intertextualidade com que o poema subliminarmente dialoga, a qual alude a uma visão em que o Nordeste parasitário das riquezas do Sul deveria contristar-se e desesperar-se com a possibilidade de uma separação de tal natureza. O próximo D despatemiza a gratidão ao apontar simplesmente para o evento que a causou, e o C final marca a modalização por virtualização de um Nordeste Independente.

Observa-se pois uma compatibilidade em nível de conteúdo verbal com a economia associada à semiotização do esquema de rimas. Buscando não nos restringirmos a um exemplo único, tomemos para efeitos do mesmo procedimento analítico uma outra estrofe do desafio entre os cantadores João Quindim e Otacílio de Painéis.

3.1.2. Exemplo 2

| | |
|-----------------------------------|---|
| João Quindim me diga se é verdade | A |
| Se você é poeta de estudo | B |

| | |
|---------------------------------------|---|
| Se garante no pinho cantar tudo | B |
| Me apresente uma sua novidade | A |
| Por favor não engane a humanidade | A |
| Com poesias mal feitas sem valor | C |
| Que aqui tem doutora e tem doutor | C |
| Pra saber de nós dois quem canta ruim | D |
| Pois cantar um Martelo igual a mim | D |
| É preciso que seja cantador | C |

Estabelece-se a rima A a partir de uma modalização do ser, questionando-se a veredictão de valores associados a Quindim. Tais valores explicitam-se em B, resumindo-se na competência de Quindim enquanto cantador, posta à prova novamente em A pela exigência de uma novidade que comprove a proficiência do cantador. O questionamento do ser/parecer é retomado no A da segunda estrofe, onde a dúvida sobre a verdade se intensifica pela requisição da não-mentira, ou seja, da negação do termo contrário à verdade. Os valores descritivos de C qualificam como abjetas - além de mentirosas - as poesias mal feitas sem valor, indignas dos doutores e doutoras capazes de modalizar e sancionar veredictoriamente a competência poética de Quindim. A chegada de D exacerba a oposição entre sujeito e anti-sujeito, um dos quais necessariamente a ser sancionado negativamente como ruim em relação a seu adversário. Finalmente, se o novo D insiste na comparação entre os oponentes explicitada na expressão igual a mim, o retorno de C recupera a referência da sanção das demais rimas em or, em que o doutor sanciona o valor do cantador. Assim, mostra-se novamente consistente a associação genérica de A e do segundo C a valores modais, contraposta ao caráter relativamente descritivo predominante em B, no primeiro C e exacerbado em D, onde se reconhece o clímax intensivo do segmento. Note-se ainda que em ambos os casos, tal intensificação se fez acompanhar pela pola-

rização da oposição sujeito/anti-sujeito, como se a frustração do retorno de A na segunda estrofe se associasse a uma problematização da questão da identidade em D - hipótese essa cuja investigação merece aprofundamento. Para tal estudo, tomaremos um novo exemplo cuja compatibilidade como o modelo que aqui se esboça não se evidencia de maneira tão imediata quanto nos casos anteriores.

3.1.3. Exemplo 3

Examinemos um trecho do desafio entre Sebastião Dias e Zé Cardoso sobre o mote “tem um pouco de mim em cada canto/do terreiro da casa de meus pais”:

(Sebastião)

| | |
|--------------------------------------|---|
| Recordando o lugar que me criei | A |
| A casinha pequena onde eu vivia | B |
| O caneco e o pote onde eu bebia | B |
| E uma rede tão suja que deitei | A |
| Um banquinho que um dia me sentei | A |
| Nesse tempo eu ainda era rapaz | C |
| Do terreiro da frente praos quintais | C |
| Eu sorri e também derramei pranto | D |
| Tem um pouco de mim em cada canto | D |
| No terreiro da casa de meus pais | C |

Em A, estabelece-se a conjunção cognitiva do sujeito enunciador com o lugar que me criei; o caráter modal e extensivo de tal conjunção passa a um detalhamento descritivo em B, onde o valor de A se figurativiza no discurso como o lugar onde o sujeito vivia e bebia. Todavia, onde nosso modelo prevê um retorno à modalização, apenas surge um novo elemento descritivo. Tal apa-

rente contradição com a proposição inicial pode ser relativizada desde que consideremos que a cronicidade do elemento descritivo tenderia a diluir sua tonicidade da intensividade para a extensividade. No caso em discussão, o fato de A reaparecer como nova enumeração descritiva é coerente com a explicação aqui esboçada, já que a modalidade de A estaria garantida pela atonização decorrente da cronicidade do processo descritivo. C por sua vez reassumiria o caráter descritivo e intensivo ao focalizar no paradigma da recordação a especificidade de nesse tempo eu ainda era rapaz, e a extensividade de sua reincidência se evidenciaria na própria espacialização implícita na distância que se abre do terreiro...praos quintais. O clímax intensivo por sua vez se faz notar pela explicitação dos contrastes tímicos do riso e do pranto em D, como se a intensidade resultasse em uma fragmentação da timia, discretizando seus pólos opostos. Analogamente, é o próprio sujeito que parece se fragmentar na reincidência de D, pulverizando-se em cada canto do espaço cognitivo. A extensividade do além cognitivo é por sua vez recuperada pelo C final, onde a casa dos pais generaliza o lugar discursivo em que, do terreiro...praos quintais, o enunciador se vê novamente rapaz. Dentro dessa perspectiva, observemos a questão da compatibilidade de D com o caráter de exacerbação da dicotomia sujeito/anti-sujeito reconhecida nos exemplos anteriores. Note-se, inicialmente, que a polarização de per si se faz presente na oposição riso/pranto. É um pouco mais problemática a inserção na dicotomia sujeito/anti-sujeito, à medida que a caracterização deste último não se faz de todo evidente, cabendo certa equivalência e homologia entre os anti-sujeitos casa de meus pais e rapaz. De fato, a casa de meus pais se define precisamente como o espaço em que o sujeito se vê transportado ao tempo em que ainda era rapaz. A polarização tímica pode ser lida, não sem certo empobrecimento semântico, como a oposição do paradigma pranto/pequena/suja/rapaz em relação a riso suposto como paradigma do presente que se constrange com a penúria do passado. Todavia, tal empobrecimento pode ser contornado sem prejuízo do modelo apresentado

caso nos contentemos com a polarização de per si do primeiro D e assumamos a dicotomia sujeito/anti-sujeito como a oposição entre mim e o par homólogo rapaz/casa de meus pais que se evidencia na última incidência de D.

Parece-nos assim consistente a hipótese de que o esquema de rimas no Martelo de fato se semiotize em um percurso valencial que organize a economia dos valores do sistema. Tendo encontrado satisfatoriamente projeções de um tal percurso tanto no plano da expressão como no plano do conteúdo em sua instância verbal, cabe agora discutir sua incidência na instância musical dos textos aqui expostos.

3.2. Análise semiótica: instância musical x estrutura rímica

Consideremos a transcrição melódica da estrofe aqui discutida de “Nordeste Independente”:

1
Já que_e_xis-te no Sul es-se con- cei-to Que_o Nor-des-te é ru- im, se-co_e in-

3
gra-to Se e_xis-te_a se-pa-ra-ção de fá-to é pre-ci-so tor-ná-la de di- rei-to

6
Quan-do um di-a qual-quer is-so for fei-to, to-dos dois vão vi-brar a-ber-ta-

8
men-te; Se o Sul vai fi-car in-di-fé- ren-te, Fi-ca-rá o Nor-des-te_a-gra-de-

10
ci-do; I-ma-gi-ne_o Bra-sil ser di-vi- di-do E_o Nordes-te fi-car in-depen- den- te

Fig. 1-a

Procuraremos agora identificar na partitura os actantes intervalares correspondentes à incidência das rimas do esquema clássico do Martelo:

1 Já que e-xis-te no Sul es-se con-cel-to Que o Nor-des-te é ru-ím, se-co_e in-

4.a J desc.

3 gra-to Se e-xis-te a se-pa-ra-ção de fá-to é pre-ci-so tor-ná-la de di-rei-to

2.a m desc. 2.a m asc. 4.a J desc.

6 Quan-do um di-a qual-quer is-so for fei-to, to-dos dois vão vi-brar a-ber-ta-men-te;

2.a m asc. 2.a m desc.

8 Se o Sul vai fi-car in-di-fá-ren-te, Fi-ca-rá o Nor-des-te a-gra-de-

2.a m asc.

10 ci-do! I-ma-gi-ne o Bra-sil ser di-vidi-do! O Nor-des-te fi-car in-depen-den-te

5.a J desc. 5.a J desc. 2.a m desc.

Fig. 1-b

A correspondência entre cada elemento do esquema de rimas e seu respectivo intervalo melódico associado, embora não seja exata e biunívoca, é ainda assim bastante significativa. De fato, na primeira estrofe, cada rima A se associa a um intervalo de 4.a J, enquanto que cada rima B se associa a um intervalo de 2.a m. Na segunda estrofe, o elemento novo D se associa coerentemente a um intervalo também inusitado, o de 5.a J; porém, se todas as rimas em C correspondem a intervalos de 2.a, o fato de A se associar ao mesmo intervalo parece à primeira vista ofuscar o surpreendente paralelismo entre as morfologias sonoras fonética e melódica. Analisemos porém a questão em nível menos superficial.

Aplicando-se no trecho em questão nosso modelo de análise do discurso musical, verificamos o seguinte fluxo tensivo:

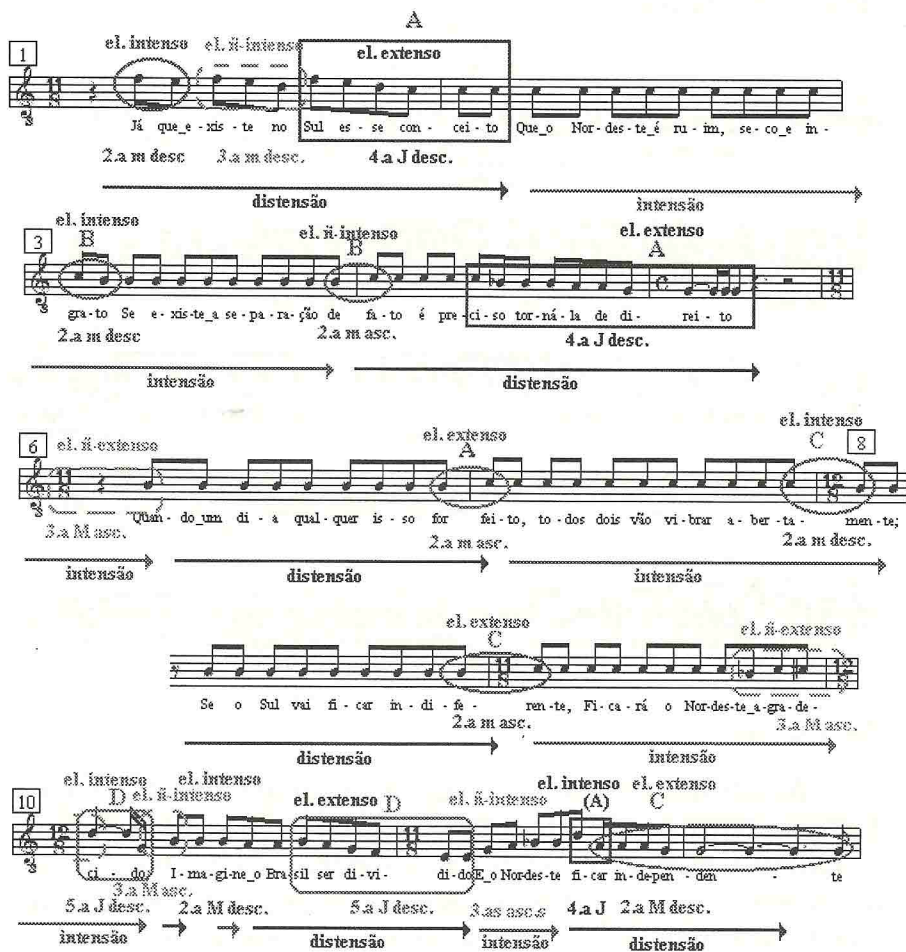


Fig. 1-c

Pelo diagrama, evidencia-se de imediato, como seria de se esperar, que um mesmo ator intervalar pode se associar a diferentes funções actanciais e tensivas ao longo do fluxo narrativo. Assim, mesmo que tivéssemos uma correspondência perfeitamente biunívoca

entre intervalos melódicos e rimas, da mesma forma que já desvendamos que o primeiro C será remissivo e o segundo, emissivo, verifica-se que um mesmo intervalo associado a uma dada rima pode - e, de fato, o faz - apresentar diferentes funções e estados tensivos ao longo da narrativa. Por outro lado, oferecendo a instância musical, como já vimos anteriormente, uma perspectiva privilegiada no que tange à visibilidade das aspectualizações tensivas no discurso, pode-se através dela compreender em maior profundidade a estrutura tensiva associada ao esquema de rimas aqui em estudo.

Examinemos agora separadamente o comportamento tensivo e actancial associado a cada rima na instância musical. Na primeira estrofe, a rima A apresenta uma perfeita correspondência biunívoca com o actante intervalar de 4.a J desc., ou seja: todo A é uma 4.a J desc., e toda 4.a J desc. se associa a uma rima A. Para completar o quadro, note-se que todas as incidências de A correspondem a fluxos distensivos, corroborando o caráter emissivo de seu valor tanto morfológico e semântico e sublinhando ainda sua função modalizadora. Já no que tange a B, há diversas observações a fazer. Antes de mais nada, se ambas as incidências de B se associam a um mesmo intervalo de 2.a m, não há como desconsiderar que a primeira incidência ocorre descendentemente e a segunda, ascendentemente. Fato porém de maior relevância ainda é que, assumindo o primeiro B a função de elemento intenso do sistema, o segundo apresenta todavia papel distinto, associando-se à função de elemento não-intenso. Como toque final do contraste funcional encontrado em cada aparição dessa rima, o primeiro B se encontra em um processo intensivo enquanto que o segundo participa de uma distensão. Analisemos pois de que maneira tal comportamento se mostra ou não compatível com a expectativa de homologia entre plano de expressão e plano do conteúdo satisfatoriamente cumprida no que tange à instância verbal.

Conforme expusemos, a oposição entre A e B se semiotiza no contexto do Martelo como uma oposição entre valores respectiva-

mente modais e descritivos. Assim, caso B assumisse a função de elemento extenso, tal constatação entraria em contradição com o valor dele esperado. Todavia, o que se observa é simplesmente que o segundo B apresenta aspectos tensivos que assinalam seu caráter transitório entre a intensão/remissividade do primeiro B, associado aos valores descritivos, com relação à extensão/emissividade inequivocamente associada a A na primeira estrofe. O que se constata é pois tão somente um maior detalhamento do percurso tensivo na instância verbal, sem no entanto se entrar em franca contradição com os resultados previstos. Munidos agora de uma tal leitura dos fatos, reconsideremos o plano do conteúdo associado às duas incidências de B no que tange à instância verbal. Observemos inicialmente não a partitura ora em questão, mas o exemplo analisado anteriormente: o desafio sob o tema “tem um pouco de mim em cada canto/do terreiro da casa de meus pais”.

| | |
|---------------------------------|---|
| Recordando o lugar que me criei | A |
| A casinha pequena onde eu vivia | B |
| O caneco e o pote onde eu bebia | B |
| E uma rede tão suja que deitei | A |

Conforme já salientado anteriormente, a enumeração progressiva de elementos de o lugar que me criei tende no contexto apresentado a acumular uma cronicidade capaz de diluir progressivamente a intensividade dos valores descritos. Ora, tal desgaste condiz perfeitamente com a assimetria verificada musicalmente entre ambas as incidências de B, o que vem portanto a corroborar e detalhar, e não a contradizer, a hipótese de homologia aqui apresentada. Seja agora então a parte correspondente no exemplo ora em discussão:

| | |
|--|---|
| Já existe no Sul esse conceito | A |
| Que o Nordeste é ruim, seco e ingrato; | B |

Se existe a separação de fato,
É preciso torná-la de direito;

B
A

O caráter emissivo do conceito associado a A contrasta com os valores descritivos conferidos no segundo verso pelos termos ruim, seco e ingrato, emprestando remissividade e particularidade à generalização do termo do verso anterior. Já o segundo B generaliza a oposição entre os valores do sujeito Nordeste e do anti-sujeito Sul; uma tal generalização avança em direção à emissividade e à modalização, que se consolida quando do retorno de A, reafirmando valores genéricos (o direito) compatíveis com o conceito apresentado no primeiro verso. Assim, fica patente que a distensão do segundo B em relação ao primeiro, sem todavia descaracterizar sua intensão em relação a A, não invalida em absoluto, mas antes detalha, os gradientes tensivos implícitos na leitura semiótica do esquema de rimas proposta anteriormente. Passemos então sem maiores percalços à segunda estrofe.

A primeira surpresa com que nos deparamos diz respeito logo à rima A: ela se encontra não mais associada ao intervalo de 4.a J desc., mas sim ao intervalo de 2.a m asc. - o qual, na estrofe anterior, se associou não à função de um elemento extenso, mas sim de elemento não-intenso. Analisemos a questão a partir da estrutura tensiva do texto. A função de elemento não-intenso se situa, no discurso analisado como na teoria, inserida como categoria intermediária entre um elemento anterior intenso (associado à 2.a m asc.) e um posterior extenso (a 4.a J desc.). Assim sendo, quando contraposta novamente na 2.a estrofe ao intervalo portador dos valores intensivos, a 2.a m desc., a 2.a m asc. não-intensa se apresenta como relativamente extensa em comparação ao intervalo seguinte. Dessa forma, o fato do elemento extenso associado ao valor emissivo característico de A passar a ser discursivizado não pela 4.a J desc., mas pela 2.a m asc., vem a refletir não uma inconsistência morfológica mas sim uma coerência estrutural, em que o valor semântico assumido dentro da estrutura do discurso tem

precedência sobre a forma *strictu sensu* quando do estabelecimento de correspondências entre as diferentes instâncias discursivas. A partir disso, observa-se que a conversão de estruturas profundas ao discurso musical segue não uma lógica morfológica estática mas sim uma lógica semântica dinâmica em que as relações se estabelecem a partir do plano do conteúdo, e não do plano da expressão. Em verdade, são comportamentos como esse que, colhidos na prática da análise do discurso musical, garantem ao analista a certeza de ter superado a polêmica a respeito de existir ou não um plano do conteúdo nos textos musicais. Assim, a visão sustentada por alguns musicólogos de que a música apresentaria sintaxe, mas não semântica, esvazia-se diante de evidências dessa natureza, que apontam para uma coerência de ordem estrutural em aparente contradição com uma perspectiva voltada exclusiva para um corte morfológico e sintático do discurso, incapaz de explicar fenômenos que encontram sólidas justificativas dentro de uma lógica que assumam uma semântica estrutural para o discurso musical.

Justificada assim a partir de razões estruturais tensivas a aparente anomalia da troca de ator intervalar associado a A, verificamos que os intervalos melódicos relacionados às duas incidências de C coincidem exatamente, e na mesma ordem, com aqueles associados às incidências de B. Ou seja: se tivemos um primeiro B associado a uma 2.^a m do tipo descendente e um segundo associado ao mesmo intervalo, porém ascendente, também o primeiro C surge associado a uma 2.^a m descendente e o segundo, a uma ascendente. Se porém o contraste funcional em B antagonizava o dipolo elemento intenso/elemento não-intenso, a oposição em C já se polariza de forma mais clara na dicotomia elemento intenso/elemento extenso. Tal fato não surpreende ao lembrarmos que o contraste funcional entre os dois C's é uma imposição lógica da assimetria da segunda sílaba, em que o retorno de A é frustrado pela aparição de D. Não deixa todavia de causar espécie o fato de que, na segunda estrofe, A e o segundo C apresentam-se com os mesmos atores intervalares e actantes tensivos, sendo ambos 2.^a

m asc. e ambos apresentando a função de elemento extenso. Pode-se a partir disso propor a seguinte questão: seria equivalente então, no caso em estudo, o esquema ACCDDC a um esquema ACADDC? A resposta seria negativa, e pela seguinte razão: a substituição de C por A esvaziaria o percurso pelo qual D surgiria como ponto culminante de uma verdadeira cadência tensiva de engano. A estrutura ACAD remeteria simplesmente a uma forma rondó em que o clímax poderia tanto estar na quarta incidência de A, pela quebra com relação à primeira estrofe, como na segunda incidência de D, pela quebra em relação à forma cíclica recém estabelecida. A falta de convergência causada por tal ambigüidade de expectativas tenderia assim a comprometer a coerência e a natureza do percurso tensivo, adulterando-o por completo com relação à forma original. Tal efeito pode ser avaliado pela efetuação da substituição proposta, a ser avaliada pelo próprio leitor:

| | |
|--|---|
| Já existe no Sul esse conceito | A |
| Que o Nordeste é ruim, seco e ingrato; | B |
| Se existe a separação de fato, | B |
| È preciso torná-la de <u>direito</u> ; | A |
| Quando um dia qualquer isso for <u>feito</u> , | A |
| Todos dois vão vibrar abertamente; | C |
| Se o Sul vai ficar indiferente, | C |
| Ficará o Nordeste agradecido; | D |
| Imagine o Brasil ser dividido | D |
| E o Nordeste ficar independente | C |
| Já existe no Sul esse conceito | A |
| Que o Nordeste é ruim, seco e ingrato; | B |
| Se existe a separação de fato, | B |
| È preciso torná-la de <u>direito</u> ; | A |

| | |
|--|---|
| Quando um dia qualquer isso for <u>feito</u> , | A |
| Todos dois vão vibrar abertamente; | C |
| Se o Sul não ficar tão <u>satisfeito</u> , | A |
| Ficará o Nordeste <u>agradecido</u> ; | D |
| Imagine o Brasil ser dividido | D |
| E o Nordeste ficar independente | C |

Note-se inclusive que a substituição de indiferente por satisfeito termina por morfológica e sintaticamente alterar a função do quarto A, tendendo a torná-lo o início de uma terceira sílaba, e não o meio de uma segunda, reformulando assim por completo o percurso tensivo preestabelecido. Tal observação tem importância capital na presente investigação, à medida que evidencia a dependência da instância musical com relação à verbal no que tange à definição do percurso tensivo no exemplo dado. Nos exemplos exclusivamente musicais analisados ao longo de nossas pesquisas, jamais pairaram dúvidas maiores a respeito da detecção do percurso tensivo. Todavia, a alteração proposta acima causaria de fato, a partir da mudança de uma rima e das conseqüentes adaptações fraseológicas necessárias, uma alteração substancial na silabação tensiva do segmento - isso sem acarretar nenhuma mudança essencialmente musical, melódica ou ritmicamente. É a partir desse ponto porém que se ergue de maneira mais clara uma questão da maior pertinência: seria de fato o esquema de rimas, que pressupõe uma estrutura definida por sonoridades, um elemento da instância verbal? Se as palavras aí valem por sua sonoridade, e não por seu conteúdo, não seria o esquema de rimas uma abordagem essencialmente musical de elementos, por acidente, associados à instância verbal? Nesse caso, estaria recuperada a autonomia da instância musical no processo de produção de sentido, sem prejuízo da interação com as demais instâncias discursivas e sem desprezar os efeitos de sentido dela decorrentes. No caso da falsidade desta hipótese, ficará

caracterizada no exemplo analisado a subordinação da instância musical à verbal - situação com que ainda não nos havíamos deparado ao longo de nossas análises, em que as diferentes instâncias discursivas revelavam uma grande interação e convergência de percursos tensivos, sem no entanto haver uma identidade absoluta entre eles e muito menos uma subordinação de uma a outra instância, observando-se, pelo contrário, a autonomia de cada uma, o que tornava ainda mais surpreendente a congruência de seus respectivos percursos. Assim, ante à presente explanação, a inclusão do esquema de rimas na instância musical parece a única hipótese capaz de refutar a afirmação da insuficiência do discurso musical no processo de produção de sentido do Martelo - ao menos, no caso aqui discutido. Proposta porém esta importante hipótese de trabalho, prossigamos pois com a análise do sentido musical em "Nordeste Independente".

O elemento D, assim como A, está associado a apenas um ator intervalar, qual seja: o intervalo de 5.a J descendente. No entanto, cada aparição sua apresenta função tensiva diferente, surgindo inicialmente como elemento intenso para diluir-se em seguida como elemento extenso - transformação indiciada, entre outros fatores, por sua exposição primeiramente como intervalo direto, para a seguir distender-se temporal e espacialmente como intervalo escalar. O clímax tensivo relacionado ao primeiro D indicia-se através do surgimento súbito de uma série de acidentes (Bb, C#) e do salto direto de 5.a J - o maior do texto analisado. Cabe ainda, a título de observação final, notar que A, associado aos valores de extensão e ao intervalo de 4.a J desc., corresponde em nível musical à inversão de D, associado aos valores de intensão e ao intervalo inverso de 5.a J desc., evidenciando-se no caso exemplificado uma clara oposição morfológica a corresponder a uma oposição funcional. Verifica-se pois a consistência em nível de atores intervalares, actantes e percursos tensivos da conversão à instância musical da semiotização do esquema de rimas, em pleno acordo tanto com o esquema de per si quanto com suas projeções na instância verbal do texto.

Vale porém pôr em cheque por um momento tal compatibilidade, reportando-nos a uma propriedade constatada na instância verbal com relação à rima D. Ao analisarmos vários exemplos, constatamos que o clímax tensivo em D vinha na instância verbal acompanhado em nível de conteúdo por uma exacerbação da oposição sujeito/anti-sujeito. Supusemos que tão curiosa propriedade estivesse associada à frustração da reincidência de C, o que acarretaria, no plano do conteúdo, algumas projeções nos níveis discursivo e narrativo que girassem de forma crítica em torno da oposição entre os actantes e/ou do tema da identidade. É de se esperar que tal propriedade seja uma projeção de questões tensivas do nível profundo e que, sendo assim, deixe igualmente marcas tanto na instância verbal quanto musical. Como porém a intensificação da oposição sujeito/anti-sujeito se manifestaria em um discurso de natureza musical? No caso de construções textuais mais elaboradas, como a forma sonata e o emprego do leitmotif, a associação de temas com atores/actantes remete facilmente a leituras desse tipo. Mas em se tratando de textos extremamente simples como aqueles que soem acompanhar o Martelo, se a associação de actantes intervalares com as funções subjetivas é um dos próprios fundamentos de nossa metodologia analítica, mesmo assim jamais nos deparamos com qualquer forma de mensuração de oposições actanciais - ou, se o fizemos, escapou-nos a oportunidade de interpretá-la como tal. Assim sendo, cumpre agora analisar se tal exacerbação actancial ocorre acidentalmente na instância verbal ou se trata de uma projeção do nível profundo que, como tal, se projeta a princípio em todas as instâncias discursivas; e, caso a segunda possibilidade se confirme, há que se discutir de que recursos narrativos e discursivos se vale a instância musical para expressar as mesmas modulações tensivo-fóricas que, convocadas à instância verbal, acarretam a exacerbação actancial observada anteriormente.

No caso específico do texto ora analisado, o próprio fato de que o ator e actante associado a D corresponde musical e tensivamente à

inversão daquele associado a A é já um primeiro argumento para se propor elevá-lo à categoria de anti-sujeito de A³, e sua aparição justamente dentro dos parâmetros de competência aqui especificados - a inversão de valores com relação a A tanto no plano da expressão quanto do conteúdo em um ponto de clímax intensivo da narrativa - parece razão suficiente para sustentarmos uma correspondência de tal configuração, no discurso musical, com a crise detectada na instância verbal. Poder-se-ia ainda colocar que o clímax intensivo remete à parada do devir, e tal parada se relaciona semanticamente ao conflito sujeito/anti-sujeito. Assim, o quadro tensivo detectado musicalmente se discursivizaria verbalmente pelo conflito. Todavia, chama-nos a atenção o fato de que tal "parada" não encontra correspondência na organização temporal do discurso musical, que prima pela abundância de recursos para expressar uma suspensão do devir. É certo que a rítmica é apenas uma das instâncias do discurso musical, havendo que se considerar ainda a instância melódica e, eventualmente, também a harmônica. No presente caso, vimos na instância melódica elementos suficientes para estabelecer o clímax tensivo; a parada, porém, nos parece requerer mais indícios do que os enumerados até o momento.

Por fim, - e, ao nosso ver, como duro golpe contra a hipótese D=Anti-A - a inversão A/D se apresentou em alguns, mas não em todos os casos analisados até o momento. Portanto, parece-nos insuficiente tal argumento para sustentar a correspondência entre as instâncias musical e verbal no caso aqui discutido. Ao mesmo tempo, um exame atento das relações entre atores e actantes na região de D chama-nos a atenção para uma outra hipótese de trabalho que nos parece de maior consistência. Tal hipótese se associa ao fenômeno da peripécia. A peripécia, conforme definido em etapas anteriores desta pesquisa, corresponde à inversão de valo-

³ Simplifiquemos os termos adotando esse procedimento metonímico; obviamente, referimo-nos não propriamente a A, mas ao intervalo associado a essa rima, e assim por diante (N. do A.)

res entre actantes. Assim, se temos o sujeito A em conjunção com um valor a e um sujeito B em conjunção com um valor B, a situação narrativa em que A surge em conjunção com b e B com a corresponde a uma peripécia. Ora, tal inversão foi encontrada na região de D em todos os exemplos analisados. Tomemos por exemplo o caso em estudo:

10

el. intenso D el. n. intenso el. extenso D el. n. intenso (A) C el. intenso el. extenso

ci - do I - ma - gine o Bra - sil ser di - vi - di - do E o Nordes - te fi - car in - depen - den - te

5a J desc. 3a M asc. 2a M desc. 5a J desc. 3as asc.s 4a J 2a M desc.

intensão distensão intensão distensão

Fig. 1-d

Há aqui duas situações que merecem especial atenção. A primeira diz respeito a D propriamente dito, e é facilmente detectável no extenso material coletado em campo. Como se poder observar, D, portador dos valores de intensão, passa à condição de portador dos valores de extensão, passando de uma manifestação concentrada pelo salto intervalar a outra diluída pelo movimento escalar. Verifica-se ainda com frequência a sílabação provocada por uma simetria direcional - e, como vimos, também tensiva - entre duas incidências de D, como se nota pela descendência direta no início do C.10 em contraste com a ascendência gradual entre as notas sol e ré no compasso seguinte. No caso aqui analisado, porém, a peripécia surge com uma clareza extraordinária, clareza essa nem sempre presente nos demais Martelos com que nos deparamos, mas que não chega de fato a constituir exceção dentro do gênero em estudo. Trata-se, de fato, de um exemplo de comportamento praticamente ideal, ainda que real; possivelmente, um dos indícios da maestria reputada pela comunidade de cantadores a seu autor, o celebrado Ivanildo Vila Nova. Motivados por essa possibilidade, aprofundemos nossa análise.

Além das duas formas de peripécia constatadas acima, temos ainda uma mais completa e abrangente na terminação do último verso. Nela, encontramos A, que aparecia invariavelmente diluído escalarmente e portando os valores de extensão, concentrado em um salto intervalar e associado aos valores de intensão. Como se não fosse suficiente tão radical transformação, encontramos o intervalo de 2.^a descendente, associado até então invariavelmente com a intensão, como se constata em suas incidências nos primeiros B e C, relacionado agora aos valores de extensão do sistema, manifestos pela diluição temporal da terminação de frase. Trata-se pois da peripécia completa, ou seja:

(A ? ? e; B ? i)

(A ? ? i; B ? e)

sendo no caso A e B não as rimas em si, mas os respectivos portadores actoriais - ou atores intervalares - indelevelmente associados àqueles valores sonoros fonéticos e, como esperamos termos demonstrado, também melódicos do texto sonoro tal qual constituído no gênero Martelo.

3.3. Súmula das relações semi-simbólicas vigentes no texto analisado

Comprovada pois no exemplo acima a homologia entre plano de expressão e plano do conteúdo nas instâncias de natureza musical e verbal do discurso, bem como a isonomia entre essas duas últimas, convém apresentar um breve quadro comparativo das principais relações semi-simbólicas encontradas ao longo da presente análise, localizando sua incidência no texto e relacionando-as com a semiotização da estrutura rímica tal qual apresentada no início do presente tópico. Antes porém, gostaríamos de introduzir uma última instância discursiva de ordem musical a ser considerada, notadamente pela visibilidade que concede às aspectualizações do regime tensivo: trata-se da harmonia. A composição de Vila Nova é de natureza essencialmente modal, e não

tonal, situando-se harmônica e escalarmente em Sol mixolídio. A música modal caracteriza-se pela recorrência constante à imobilidade de seu centro tonal, que se estabelece como centro absoluto de convergência, instaurando-se o devir harmônico a partir do contraste entre a função centrípeta de atração da tônica (T) e a função centrífuga de afastamento relativo (não-convergência) desempenhada pela região da subdominante (S), funções essas às quais se associam respectivamente os regimes de contensão e de distensão. A emissividade se estabelece sobretudo através de duas estratégias aparentemente contraditórias: a primeira, através da divergência com relação ao centro harmônico, propondo-se a mudança do centro tonal Sol mixolídio para Sol dórico (alterando-se pois a função do acorde sobre o I grau de T para t). A segunda estratégia corresponde à sanção que reafirma o centro tonal enquanto tal, não de maneira provisória entre um ou outro encadeamento, mas terminativa (função terminativa de tônica, que grafaremos TT), fechando-se o ciclo harmônico modal e gerando-se o efeito de sentido de realização indivorciável das aspectualizações circulares. Nesse caso, a emissividade se estabelece, em uma feliz e sintomática coincidência terminológica, ao se consolidar Sol mixolídio como o valor modal a reger as demais relações do sistema harmônico, esvaziando-se o sentido anterior de convergência pela paralisação das trocas de valor harmônico. O regime retensivo, detendo as aspectualizações divergentes para iniciar a retomada de um dado ponto focal, aparece representado pelo vetor cuja função é apontar não para a própria tônica, o que implicaria em convergência, mas para sua região harmônica, estabelecendo uma não-divergência que se associa no texto em estudo à função de dominante da subdominante (DS). Fecha-se pois o círculo que relaciona toda uma instância do plano de expressão musical, a harmonia, com os aspectos que convertem e convocam a partir do nível profundo o fluxo tensivo para organizar e semantizar o som em sentido, a

INSTÂNCIA VERBAL

| Texto | Rimas | Regime Tensivo |
|--|--------------|-----------------------|
| Já existe no Sul esse <u>conceito</u> | A | Retensão |
| Que o Nordeste é ruim, seco e <u>ingrato</u> ; | B | Contensão |
| Se existe a separação de <u>fato</u> , | B | Distensão |
| É preciso torná-la de <u>direito</u> ; | A | Extensão |
| Quando um dia qualquer isso for <u>feito</u> , | A | Retensão |
| Todos dois vão vibrar <u>abertamente</u> ; | C | Contensão |
| Se o Sul vai ficar <u>indiferente</u> , | C | Distensão |
| Ficará o Nordeste <u>agradecido</u> ; | D | <u>Contensão</u> |
| Imagine o Brasil ser <u>dividido</u> | D | <u>Distensão</u> |
| E o Nordeste ficar <u>independente</u> . | C | Extensão |

INSTÂNCIA MUSICAL

| Rimas | Intervalos | Aspectos Tensivos | Harmonia | Regime Tensivo |
|--------------|-------------------|--------------------------|-------------------|-----------------------|
| A | 4.a J desc. | El. extenso | D _s -S | Retensão |
| B | 2.a m desc. | El. intenso | S-T | Contensão |
| B | 2.a m asc. | El. ã-intenso | T-S | Distensão |
| A | 4.a J desc. | El. extenso | S-t | Extensão |
| A | 2.a m asc. | El. ã-in/ex/tenso | D _s -S | Retensão |
| C | 2.a m desc. | El. intenso | S-T | Contensão |
| C | 2.a m asc. | El. ã-intenso | T-S | Distensão. |
| D | 5.a J desc. | El. intenso | D _D -T | <u>Contensão</u> |
| D | 5.a J desc. | El. extenso | T-S7 | <u>Distensão</u> |
| C | 2.a M desc. | El. extenso | D-T _T | Extensão |

INSTÂNCIA SINCRÉTICA

| Instância Verbal | Rimas | Intervalos | Asp.Tensivos | Har. | Reg.Ten. |
|--|--------------|-------------------|---------------------|-------------------|-----------------|
| Já existe no Sul esse conceito | A | 4.a J desc. | El. extenso | D _s -S | Retensão |
| Que o Nordeste é ruim, seco e ingrato; | B | 2.a m desc. | El. intenso | S-T | Contensão |
| Se existe a separação de fato, | B | 2.a m asc. | El. ã-intenso | T-S | Distensão |
| É preciso torná-la de direito; | A | 4.a J desc. | El. extenso | S-t | Extensão |
| Quando um dia qualquer isso for feito, | A | 2.a m asc. | El. ã-in/ex/tenso | D _s -S | Retensão |
| Todos dois vão vibrar abertamente; | C | 2.a m desc. | El. intenso | S-T | Contensão |
| Se o Sul vai ficar indiferente, | C | 2.a m asc. | El. ã-intenso | T-S | Distensão. |
| Ficará o Nordeste agradecido; | D | 5.a J desc. | El. intenso | D _p -T | Contensão |
| Imagine o Brasil ser dividido | D | 5.a J desc. | El. extenso | T-S7 | Distensão |
| E o Nordeste ficar independente. | C | 2.a M desc. | El. extenso | D-T _T | Extensão |

4. Relação de informantes mencionados (nomes dos entrevistados, pequena nota biográfica, data e lugar da entrevista)

I) Mestre Eduardo (José Eduardo Salvador Marinho), 81 anos, nascido em 1921, natural de Viçosa (AL), residente em Penedo (AL), casado, com descendência. Mestre de Guerreiro com 65 anos de carreira, célebre glosador e compositor. Abandonou cedo os estudos, e é iletrado. Situação do folguedo: crítica, não havendo sucessores representativos para os mestres já idosos, subsistindo todavia de maneira estilizada em apresentações para turistas, notadamente em Maceió (que tem como um de seus símbolos um típico chapéu-catedral de Guerreiro). Depoimento colhido entre os dias 14 e 15/01/2002, na residência do entrevistado.

II) Mestre Tindara, 49 anos, nascido em 1952, natural de Itambé (PE). Casado, com filhos, residindo em Ferreiros (PE). Estudou até a 4.a série primária. Discípulo de Mestre Duda Bolão, iniciou-se na cantoria aos 19 anos e foi mestre do grande cantador e mestre de maracatu José Galdino. Situação do Folguedo: estável. Depoimento colhido a 23/01/2002 na residência do entrevistado.

III) Ivanildo Vila Nova, 56 anos, n.13/10/45; casado, com filhos. Considerado um dos maiores cantadores do Nordeste. Tendo o 2.o Grau completo, chegou a ser aprovado no vestibular em Direito, abandonando porém os estudos pela carreira de cantador. Reside em Recife (PE). Situação do Folguedo: estável. Depoimento tomado a 07/01/2002, na residência do entrevistado.

ABSTRACT: *the constancy of melodical and phonetical sound structures lends the poetical improvisation of "Repente" solid parameters of predictability. Such constancy implies coercions in meaning which, invisible on the discourse surface, have their level of invariance detected by examining the tensive aspects associated to the semiotization of the plane of expression both in its musical and verbal substances.*

KEYWORDS: *semiotics, musicology, syncretism, semi-symbolism, "repente".*

BIBLIOGRAFIA

- CASCUDO, L. da C. (1988). Dicionário do folclore brasileiro. Belo Horizonte, Itatiaia.
- HANSLICK, E. (1974). The beautiful in music. New York, Da Capo Press.
- MONTEIRO, R. N. de C. (1999). "A Métrica como Ferramenta para a Análise da Canção: Feitio de Oração, de Francisco Alves a Beth Carvalho". In: Revista da ANPOLL 6/7. São Paulo, Humanitas.
- NYKL, A.R. (1946). Hispano-Arabic poetry and its relations with the old provençal troubadours. Baltimore, J.H. Furst Company.
- RAMEAU, J. P. (1971). Treatise on harmony. New York, Dover.
- RIBERA, J. (1970). Music in ancient arabia and spain; being la música de las cantigas. New York, Da Capo Press.
- SAUSSURE, F. de (1997). Curso de lingüística geral. São Paulo, Cultrix.
- SCHOENBERG, A. (1969). Structural functions of harmony. New York, W.W. Norton & Company Inc.
- SOLER, L. (1995). Origens árabes no folclore do sertão brasileiro. Florianópolis, UFSC.
- TATT, L. A. de M. (1994). Semiótica da canção - melodia e letra. São Paulo, Escuta.
- _____. (1996). O cancionista. São Paulo, EDUSP.
- _____. (1997). Musicando a semiótica. São Paulo, Annablume.
- ZILBERBERG, C. (1988). Raison et poétique du sens. Paris, Presses Universitaires de France.