

ZÉ DA LUZ E REGINALDO CARVALHO: A RELAÇÃO ENTRE TEXTO E MÚSICA N'AS FLÔ DE PUXINANÃ E N'A CACIMBA

*Zé da Luz and Reginaldo Carvalho: the relationship between text and music
in the works "As Flô de Puxinanã" and "A Cacimba".*

SILVESTRE, Gunnar Menezes¹; SILVA, Vladimir Alexandro Pereira²

Resumo

Reginaldo Carvalho (Guarabira-PB, 1932 – João Pessoa-PB, 2013) compôs e arranjou centenas de obras para coro. Este trabalho tem como objetivo analisar as peças *As Flô de Puxinanã* e *A Cacimba*, do referido compositor, sob texto de Zé da Luz, numa perspectiva histórica, estrutural e retórico-musical. A análise tomou como base os estudos de Bartel (1997), Brait (2008), Duarte (2006), Fiorin (2006), Preti (2003), Rosa (2008), Salles (2009), Sankovitch (2006), entre outros. Os resultados demonstram que existe uma estreita correlação entre música e texto nas obras estudadas e que o compositor dialoga com os elementos da tradição e da contemporaneidade, explorando aspectos semânticos dos textos de Zé da Luz que potencializam a ironia e a sátira.

Abstract

Reginaldo Carvalho (Guarabira-PB, 1932 – João Pessoa-PB, 2013) composed and arranged various pieces for choir. This work aims to analyze two of his compositions, *As Flô Puxinanã* and *A Cacimba*, both based on the poems by Zé da Luz, focusing on historical, structural and rhetorical-musical elements. The analysis was based on studies developed by Bartel (1997), Brait (2008), Duarte (2006), Fiorin (2006), Preti (2003), Rose (2008), Sankovitch (2006), among others. The results show that there is a close correlation between music and text in the works studied, and that the composer works with elements of tradition and contemporary music, exploring semantic aspects of the poems, highlighting irony and satirical aspects.

Palavras-chave: Reginaldo Carvalho. Retórica musical. Musica coral brasileira.

Keywords: Reginaldo Carvalho. Musical Rhetoric. Brazilian Choral Music.

Data de submissão: Março de 2015 | **Data de publicação:** Junho de 2015.

¹ GUNNAR MENEZES SILVESTRE - Orquestra Filarmônica Evangélica Janh Sorhein; Coro de Câmara de Campina Grande; Coro da Universidade Federal de Campina Grande; Universidade Federal do Rio Grande do Norte (Brasil); Regente titular da Orquestra Átrios de Louvor e da Orquestra de cordas Camerata da FURNE. Correio eletrônico: gunnar.silvestre@gmail.com.

² VLADIMIR ALEXANDRO PEREIRA SILVA - Professor da Universidade Federal de Campina Grande e Diretor Artístico do Festival Internacional de Música de Campina Grande. Doutor em Música (Regência) pela Louisiana State University (EUA). Já regeu vários grupos vocais e instrumentais, atuando como regente e solista (tenor) na Argentina, França, Itália, Áustria, Alemanha e Estados Unidos. Docente convidado da Mississippi State University, University of Central Oklahoma, University of Montevallo, Auburn University, nos Estados Unidos, o Conservatório de Olivet e a Escola Municipal de Música de Gien, na França. Foi membro do Conselho de Cultura do estado da Paraíba (2012-2013). Correio eletrônico: vladimirsilva@hotmail.com.

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo analisar *As Flô de Puxinanã* e *A Cacimba*, do compositor Reginaldo Carvalho, sob texto de Zé da Luz, numa perspectiva histórica, estrutural e retórico-musical³. As peças serão abordadas separadamente e o foco recairá sobre os aspectos textuais, melódicos, rítmicos e harmônicos. Posteriormente, com base nos levantamentos realizados, será feito um paralelo entre as duas obras, comparando as estruturas musical e poética. Pretende-se, ainda, averiguar como o compositor equilibra a relação entre tradição e contemporaneidade. A meta é aprofundar os estudos sobre a música coral de Reginaldo Carvalho, contribuindo, ao mesmo tempo, para a divulgação da sua obra, que, apesar de tão extensa, ainda é pouco interpretada.

1. O poeta e os poemas

Zé da Luz é o pseudônimo de Severino de Andrade Silva (1904-1965), poeta e cordelista nascido em Itabaiana, no estado da Paraíba, que residiu e atuou no Rio de Janeiro-RJ. Seus poemas chamaram a atenção da crítica da época, recebendo elogios de ícones da literatura brasileira, dentre os quais Manuel Bandeira e José Lins do Rego, que inclusive prefaciou um de seus livros. Zé da Luz se insere no conjunto dos poetas populares que colaboraram no processo de divulgação do cordel, essa forma literária secular e com raízes ibéricas, que se instalou no Nordeste do Brasil e que tem sido reinventada ao longo dos séculos.⁴

³ Reginaldo Carvalho (Guarabira-PB, 1932 – João Pessoa-PB, 2013) recebeu as primeiras lições musicais em sua cidade natal. No início da juventude, quando mudou-se para Lagoa Seca com o intuito de cursar o ginásio, o clássico e o científico no Convento de Ipuarana, teve contato com outros repertórios, do canto gregoriano à música romântica. No Rio de Janeiro, cursou o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (1950-1952), tendo estudado com Gazzi de Sá, Andrade Muricy, Paulo Silva e Adhemar Nóbrega, dentre outros. Foi nesta época que entrou em contato com a obra de Villa-Lobos, que se tornou seu mestre e o incentivou a estudar na Europa. Na sua estadia na França, estudou com Paul Le Flem, Pierre Schaffer e Olivier Messian, em Paris. Em 1956, de volta ao Brasil, escreveu a primeira obra eletroacústica, *Sibemol*, tendo também atuado como professor e regente coral em diversas instituições de ensino. Escreveu música de câmara e sinfônica, para cinema e teatro, bem como composições e arranjos, de música sacra e secular, para diferentes coros.

⁴ A respeito da reinvenção do cordel, Lemaire (2010, pp. 28-29) diz: “No sentido das tradições que se fazem e refazem, o folheto de cordel, quando nasce em finais do século XIX no Nordeste, já constitui a terceira fase da tradição poética da oralidade que se refaz a partir da tradição oral inicial dos poetas nômades e através da fase do caderno manuscrito, para chegar a era da imprensa e ter de se reinventar de novo. Terceira tradição e ao mesmo tempo terceira vez que a mesma tradição se refaz e reinventa, como ela se reinventa hoje em dia pela quarta vez com a introdução de novas tecnologias: Internet, Messenger, Skype. De novo, hoje em dia, os poetas dos folhetos conseguem apropriar-se dessas novas tecnologias: fazem agora os seus repentes, as suas cantorias e as suas pelegas virtuais pela Internet; produzem e divulgam seus folhetos na Internet. Mais uma vez, uma tradição se refaz e mostra a imensa vitalidade e dinamismo de uma tradição poética que veio das civilizações da oralidade, se manteve e se mantém, apesar de um discurso acadêmico que já a declarou morta há mais de cem anos.”

“Zé da Luz foi por vezes reverenciado como um poeta que trouxe consigo as vozes caladas do sertão, de Itabaiana e da Paraíba. Com esta perspectiva de enaltecer a sua terra natal, expôs sentimentos de saudades, de homem forte, daquele que tem a coragem de expor publicamente, em versos, críticas sociais. O paraibano foi caracterizado como um autor que apresenta aspectos do romantismo, do lirismo, buscando, para além da crítica, uma estética para a sua construção literária” (ROSA, 2008, p. 87).

Seus versos abordam, dentre outros aspectos, os costumes, a política, o amor e a vida cotidiana. Estes assuntos, explorados por Zé da Luz muitas vezes de forma bem humorada, revelam sua origem e formação, bem como os antagonismos da região na qual nasceu e viveu. Sua escrita idiossincrática é marcada pelo lirismo rebuscado, pela descrição de paisagens e o linguajar do povo nordestino, “um dado a mais para criar o painel social que nos quer mostrar” (PRETI, 2003, p. 70).

No poema *As Flô de Puxinanã*, Zé da Luz narra a história de três irmãs que encontra numa festa, na cidade de Puxinanã, Paraíba. O poeta utiliza imagens e evoca elementos do universo rural para descrever as três moças, contando como e porque se encantou por uma das senhoritas, mais especificamente aquela que tinha “um cóipo muito má feito. Mas porém, tinha nos peito dois cuscús de mandioca.” Escrito em versos de rima interpolada, o texto satiriza *Flô de Geremataia*, de Napoleão Menezes (1905-1937), poeta de Uruburetama-CE⁵. Por sua vez, o poema de Zé da Luz também foi parodiado por Patativa do Assaré⁶ (1909-2002), recebendo o título *Três Moças*.

A escassez de estudos sobre a vida e a obra do poeta Napoleão Menezes inviabiliza a comparação da poesia *As Flô de Geremataia* com os textos de Zé da Luz e Patativa do Assaré. No entanto, a leitura das duas obras a que se tem acesso revela que enquanto *As Flô de Puxinanã* utiliza expressões mais coloquiais, realçando partes específicas do corpo feminino, *Três Moças* apresenta um caráter mais refinado, nas quais as personagens são santificadas e imagens consideradas celestiais são evocadas, o que fez em intensidade proporcional ao tratamento que Zé da Luz dispensa a cada uma das suas personagens. Não se trata, portanto, de um antagonismo no cerne dos poemas, mas no trato que, elogioso nos dois casos, se mostra carnal ou até carnavalizado em Zé da Luz, enquanto sacralizado em Patativa do Assaré.

O poema *A Cacimba* trata da seca, do cotidiano e das belezas do sertão nordestino. A rima é cruzada, com versos heptassílabos, representando as características estilísticas do

⁵ Napoleão Menezes foi poeta de relevante atividade na sociedade de Fortaleza, Ceará, conforme se constata nos periódicos da época. Publicou dois livros (*Uruburetama* e *Minha Viola*) cujas edições estão esgotadas, fato que tem dificultado o acesso, o estudo e a difusão da sua obra.

⁶ Antônio Gonçalves da Silva (1909-2002), mais conhecido como Patativa do Assaré, é um dos maiores nomes da poesia nordestina do século XX. Escreveu vários livros, dentre os quais *Cante lá que eu canto cá*, provavelmente a sua obra mais conhecida, tendo recebido muitos prêmios e homenagens. Seu estilo varia, indo das formas mais clássicas, a exemplo do soneto camoniano, até a poesia mais popular.

poeta. Nesta poesia, publicada no livro *Brasil Caboclo* (LUZ, 1988), percebe-se a ambientação da região Nordeste, as implicações sociais e políticas da seca na área, o lirismo amoroso e também libidinoso, que os vários sentidos do texto evocam.

As Flô de Puxinanã – Zé da Luz

Três muié ou três irmã,
três cachôrra da mulesta,
eu vi num dia de festa,
no lugar Puxinanã.

A mais véia, a mais ribusta
era mermo uma tentação!
mimosa flô do sertão
que o povo chamava Ogusta.

A segunda, a Guléimina,
tinha uns ói qui ô! mardição!
Matava quarqué cristão
os oiá déssa minina.

Os ói dela paricia
duas istrêla tremendo,
se apagando e se acendendo
em noite de ventania.

A tercêra, era Maroca.
Cum um cóipo muito má feito.
Mas porém, tinha nos peito
dois cuscús de mandioca.

Dois cuscús, qui, prí capricho,
quando ela passou pru eu,
minhas venta se acendeu
cum o chêro vindo dos bicho.

Eu inté, me atrapaiava,
sem sabê das três irmã
qui ei vi im Puxinanã,
qual era a qui mi agradava.

Inscuiendo a minha cruz
prá sair desse imbaração,
desejei, morrê nos braços,
da dona dos dois cuscús!

A Cacimba – Zé da Luz

Tá vendo aquela cacimba
lá na bêra do riacho,
im riba da ribanceira,
qui fica, assim, pru dibáxo
de um pé de tamarinêra.

Pois, um magóte de môça
quage toda manhanzinha,
foima, assim, aquela tuia,
na bêra da cacimbinha
prá tumar banho de cuia.

Eu não sei pru quê razão,
as águas dessa nacente,
as águas que ali se vê,
tem um gosto diferente
das cacimbas de bêbê...

As águas da cacimbinha
tem um gôsto mais mió.
Nem sargada, nem insôça...
Tem um gostim do suó
do suvaco déssas môça...

Quando eu vejo éssa cacimba,
qui inspio a minha cara
e a cara torno a inspiá,
naquelas águas quiláras,
Pego logo a desejá...

... Desejo, prá quê negá?
Desejo ser um caçote,
cum dois óio dêsse tamanho
Prá ver aquele magóte
de môça tumando banho!

Figura 1: Poemas *As Flô de Puxinanã* e *A Cacimba*, ambos de Zé da Luz

2. Análise das obras

2.1 As Flô de Puxinanã

Reginaldo Carvalho escreveu *As Flô de Puxinanã* em 1955, em Marselha, na França, sobre o poema homônimo de Zé da Luz. Com 93 compassos, a obra é para coro misto a quatro vozes (SATB). Abaixo, na Figura 2, vê-se a tessitura das vozes.

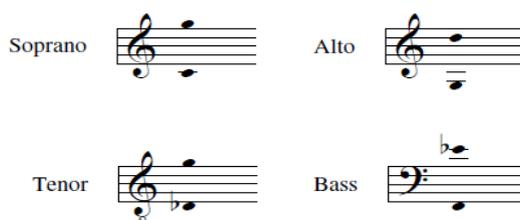


Figura 2: Tessitura das quatro vozes n'*As Flô de Puxinanã*

As Flô de Puxinanã está dividida em três seções. A seção A₁ vai até o compasso 50. Começa em Fá mixolídio, com uma textura imitativa, que é seguida por uma estrutura homofônica a partir do quinto compasso. O trecho é acentuado e sem especificação de andamento, aparecendo apenas uma indicação de caráter no compasso 16: *Terno*. Do ponto de vista textual, neste trecho o poeta define o ambiente e o espaço da narrativa. No compasso 14 inicia-se a descrição da primeira personagem: “a mais véia, a mais ribusta, era mermo uma tentação! Mimosa flor do sertão que o povo chamava Ogusta” (Fig. 3).

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) across four staves. The lyrics are: "po - vo cha - ma - va O - gus - - - ta!". The word "Ogusta" is written with a long dash, indicating a prolonged note. The score includes musical notation for notes, rests, and dynamics.

Figura 3: Entonação prolongada do nome *Ogusta*, precedida por pausa.
As Flô de Puxinanã, compassos 20-23. © Reginaldo Carvalho.

Observa-se, nesta seção, que a pausa que antecede a enunciação do nome *Ogusta* cria expectativa, aproximando o texto musical da fala cotidiana, pois, comumente, em frases exclamativas, o emissor exterioriza um estado afetivo, nesse caso em particular, admiração, apresentando entoação ligeiramente prolongada e ascendente.

O centro tonal, do compasso 24 ao 41, é Si bemol maior. Nesse trecho, com textura homofônica, o *Tempo primo* é reestabelecido. Percebe-se, ainda, que a seção contém uma citação da canção *Asa Branca*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Esta conhecida canção aparece ligeiramente modificada e alternadamente entre as vozes do baixo e do contralto, logo no início da seção, sublinhando a descrição da segunda personagem, *Guléimina*, cujo olhar “matava quaque cristão”. Avivando a tensão harmônica e a relação entre texto e música, a passagem inicia em uníssono e conclui com o acorde de Mi bemol maior com sétima e nona. O trítone que se forma entre o tenor e o contralto, no final do compasso 30, põe em evidência a palavra cristão, uma referência ao conceito de pecado e morte geralmente associados ao intervalo de quarta aumentada, também denominado *diabulus in musica*, no período medieval. A alusão ao apagar e acender das “estrelas tremendo” (Fig. 4), entre os compassos 37 e 41, é feita por meio do movimento melódico descendente e ascendente em todas as vozes, correspondendo respectivamente às figuras retóricas de *catabasis* e *anabasis* (BARTEL, 1997, p. 214).

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Baixo (B). The score is in Si bemol maior (B-flat major) and 4/4 time. It covers measures 36 to 39. The lyrics are: "trê - la tre - men - do sea - pa - gan - doe sea - cen - den - do". The melody is unison, with a descending line in measures 37-38 and an ascending line in measures 39-40. There are triplets marked with a '3' over the notes. The Soprano part has a '3' over the first triplet, the Contralto has a '3' over the first triplet, the Tenor has a '3' over the first triplet, and the Baixo has a '3' over the first triplet. The Soprano part has a '3' over the second triplet, the Contralto has a '3' over the second triplet, the Tenor has a '3' over the second triplet, and the Baixo has a '3' over the second triplet. The Soprano part has a '3' over the third triplet, the Contralto has a '3' over the third triplet, the Tenor has a '3' over the third triplet, and the Baixo has a '3' over the third triplet. The Soprano part has a '3' over the fourth triplet, the Contralto has a '3' over the fourth triplet, the Tenor has a '3' over the fourth triplet, and the Baixo has a '3' over the fourth triplet.

Figura 4: *Catabasis* e *Anabasis*, respectivamente, em “se apagando” e “se acendendo”.
As *Flô de Puxinanã*, compassos 36-39. © Reginaldo Carvalho.

Do compasso 42 ao 50, a textura e o tempo preservam as mesmas características da seção anterior. No entanto, a estrutura rítmica se torna mais intensa e o texto é apresentado de forma entrecortada. Além do ritmo, outros elementos contribuem para a construção do clímax, a saber: i) o *crescendo* que tem início no compasso 47 e conclui, de forma abrupta, no compasso 50, com o contraste *fortíssimo-piano*, que destaca a palavra mandioca; ii) a fermata sobre as notas⁷ F_{á2}, no baixo, e F_{á5}, no soprano, no compasso 48; iii) o paralelismo que marca o final da seção; e iv) a expansão no número de vozes, provocada pelo emprego de poliacordes. Os elementos desta seção colaboram na caracterização da terceira personagem, *Maroca*, que, apesar do corpo mal feito, “tinha nos peito dois cuscús de mandioca.”

O movimento paralelo descendente, nas vozes femininas, e o movimento paralelo ascendente, nas vozes masculinas, entre os compassos 48 e 50, sugerem dois gestos diferentes, porém complementares. O movimento descendente parece estar em consonância com a posição dos seios de *Maroca*, que, por serem grandes e pesados e por conta da força da gravidade, podem estar apoiados sobre a caixa torácica. Já o movimento ascendente e gradual, no tenor e no baixo, parece estar ligado ao olhar do narrador e à excitação que ele experimenta e que fora provocada pelo estímulo visual oriundo da contemplação dos seios de *Maroca*. A hipótese da ereção latente ganha força quando se leva em consideração o sentido fático do vocábulo mandioca (Fig. 5).

Figura 5: O movimento entre vozes femininas e masculinas marca a contraposição de sentidos e gêneros. *As Flô de Puxinanã*, compassos 48-50. © Reginaldo Carvalho.

⁷ Neste estudo, D_{ó3} = Dó central.

A seção B vai do compasso 51 ao 64, e inicia com um trecho facultativo e aleatório, no qual os cantores interagem cenicamente uns com ou outros. Na sequência, novamente em Fá e agora com caráter *Vagaroso*, encontra-se o corte áureo, mais precisamente no compasso 60, quando o texto traz à tona a experiência sensorial do narrador, que, ao ver *Maroca*, afirma: “minhas venta se acendeu”. Esse verso é repetido e modificado. Pausas são inseridas, criando o efeito retórico do *suspiratio* (BARTEL, 1997, p. 392), delineado pelo ciclo harmônico na voz do baixo a partir do compasso 60, quando o narrador fareja o aroma que *Maroca* exala num processo contínuo de excitação, que tem seu apogeu no compasso 64 com a interjeição “Ah!”, falada, sem altura definida, caracterizando, deste modo, o seu deleite (Fig. 6).

The image displays a musical score for four voices: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Baixo (B). The score covers measures 61 to 64. Each voice part has a corresponding line of lyrics. The lyrics are: "ven - ta sea - cen - de - u como chêro' vindo dos bi - chos! Hah!". The music features a complex harmonic structure with various accidentals and rests, particularly in the bass line, which is noted to create a 'suspiratio' effect. The tempo is marked as 'Vagaroso'.

Figura 6: Ciclo harmônico, intercalado por pausas com efeito de *suspiratio*.
As Flô de Puxinanã, compassos 61-64. © Reginaldo Carvalho.

A seção A₂ começa no compasso 65, quando são rerepresentados alguns dos elementos rítmicos, melódicos, harmônicos e textuais. O trecho segue em Fá mixolídio e utiliza-se de procedimentos que remetem à música de tradição oral do Nordeste do Brasil. A nota pedal na voz dos baixos é muito comum na cantoria de viola. O efeito percussivo sobre a palavra Puxinanã associa-se à rítmica dos emboladores de coco, razão pela qual a sílaba “xi” está acentuada. A mudança de andamento, *Vagaroso*, no compasso 74, e as pausas abruptas acentuam o momento de dúvida vivido pelo narrador, que, confuso, questiona, de forma quase recitativa, qual das três irmãs deve escolher. A dúvida é dissipada. Reafirma-se Fá como centro tonal, reestabelece-se o *Tempo I* e a música encerra com a repetição do texto “desejei morrer nos braços da dona dos dois cuscús”. Duas estruturas complexas pontuam esta conclusão: o poliacorde do compasso 89, formado por duas tríades, Dó maior e Ré menor, e

compositor acentua os contratempos, suscitando a característica rítmica das danças do Nordeste e também o movimento do abrir e fechar do fole da sanfona. Um elemento retórico que marca a narrativa nesse trecho é o chamado *saltus duriusculus* (BARTEL, 1997, p. 381), salto descendente na voz do soprano, no compasso 6, que enfatiza a palavra ribanceira (Fig. 9).

da ri-ban-cei - ra qui fi-caas - sim pru di-bá - xo deum pé de ta-ma-ri-nê - ra?
 da ri-ban-cei - ra qui fi-caas - sim pru di-bá - xo deum pé de ta-ma-ri-nê - ra?
 da ri-ban-cei - ra qui fi-caas - sim pru di-bá - xo deum pé de ta-ma-ri-nê - ra?
 da ri-ban-cei - ra qui fi-caas - sim pru di-bá - xo deum pé de ta-ma-ri-nê - ra?

Figura 9: *Saltus duriusculus* na voz do soprano, no vocábulo “ribanceira”.
 A *Cacimba*, compassos 6-11. © Reginaldo Carvalho.

Do compasso 11 ao 23 a obra está em Dó. A narrativa começa. A acentuação dos contratempos permanece, muito embora o compositor intensifique os deslocamentos rítmicos criados com as síncopes. Os recursos utilizados nesta seção realçam os elementos textuais. Na passagem “fóima assim aquela tua”, entre os compassos 16 e 18, há um uníssono na palavra *fóima*, do verbo formar, que gradualmente é transformando numa estrutura harmônica complexa que culmina na palavra *túia*, entendida como uma porção de pessoas ou coisas reunidas, as moças, neste caso, que estavam dentro da cacimba (Fig. 10).

- nha fóima,as - sim, a-que-la tu - - - ia,
 - nha fóima,as - sim, a-que-la tu - - - ia,
 - nha fóima,as - sim, a-que-la tu - - - ia,
 - nha fóima,as - sim, a-que-la tu - - - ia,

Figura 10: Uníssono na palavra “fóima” com acréscimos gradativos até a estrutura complexa em “túia”.
 A *Cacimba*, compassos 16-20. © Reginaldo Carvalho.

No início da seção B, mais precisamente no compasso 24, a grande pausa, *abruptio* (BARTEL, 1997, p. 167), é recurso retórico utilizado para ressaltar diálogos e perguntas. Neste trecho, o narrador explica não saber a razão das águas daquela nascente terem “gosto deferente das cacimba de bêbê”. Ele começa *Vagaroso*, estabelecendo Mi mixolídio como centro tonal, com ritmo baseado em semínimas. Abruptamente, muda o caráter, tornando-se *Animado*. A repetição do texto e da estrutura harmônica pode ser considerada como uma *mimesis noema*, ou seja, uma repetição imediata e alterada de um *noema*, que, conforme Cano (2000, p. 175) afirma, é um acorde consonante que contrasta sensivelmente com seu contexto polifônico, definição bastante aplicável, neste caso, tendo em vista os arpejos que permeiam a seção. Esta mesma repetição acontece no compasso 34, desta vez mais aguda, atingindo seu clímax (Fig. 11).

The musical score consists of four staves labeled S (Soprano), C (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score begins at measure 25. The lyrics are: "Eu... Eu num sei, pru - que ra - zão, Eu num sei, pru-que ra - zão, as á - guas des -". Above the vocal staves, the tempo markings "(Vagaroso)" and "(animado)" are placed. The piano accompaniment features arpeggiated chords in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Figura 11: Arpejos em Mi e sua repetição caracterizando a *Mimesis Noema*.
A *Cacimba*, compassos 25-32. © Reginaldo Carvalho.

O caráter *Brejeiro*, estabelecido no compasso 36, se estende até o compasso 46, quando um novo centro tonal é definido, Fá sustenido. Neste trecho, o poema diz que “as águas da cacimbinha tem um gosto mais mió... Nem sargada, nem insôça...”. Nota-se que, para descrever a palavra “insôça”, o compositor emprega uma estrutura harmônica complexa, um acorde formado por quartas. Assim como em *As Flô de Puxinanã*, Reginaldo Carvalho aqui também emprega uma progressão harmônica baseada num ciclo de quintas, entre os compassos 42 e 46, ressaltando o corte áureo, o clímax textual e musical da sua obra (Fig. 12).

43 *sfz*

S ti-nho... de... su - ó... dos su - va - co dés - sas mô - çal...

C ti-nho... de... su - ó... dos su - va - co dés - sas mô - çal...

T *sfz*

B *sfz*

ti-nho... de... su - ó... dos su - va - co dés - sas mô - çal...

Figura 12: Progressão harmônica baseada num ciclo de quintas
A *Cacimba*, compassos 43-46. © Reginaldo Carvalho.

A última seção, denominada A₂, começa no compasso 47 com mudanças na textura, no ritmo, no tempo e na harmonia. Reginaldo Carvalho trabalha com pares vocais: baixo e tenor sustentam uma nota pedal, enquanto as vozes femininas cantam um dueto *Tranquilamente*, conforme especificado no compasso 47. Nota-se, conforme a Figura 13, que a melodia do soprano evoca o modo lídio, à medida que a do contralto é mais cromática. Para contrastar, e ao mesmo tempo manter a intensidade da narrativa, o compositor muda a textura, introduzindo uma pequena passagem em uníssono, nos compassos 60-64, que é pontuada, esporadicamente, por novas estruturas complexas.

47 (Tranquilamente)

S Quando eu ve-jo a ca-cim-bi - nha, qui is - pio a minha ca - ra

C (Tranquilamente) Quando eu ve-jo a ca-cim-bi - nha, qui is - pio a minha ca - ra

T (Tranquilamente) Ah! Ah! Ah! E a

B (Tranquilamente) Ah! Ah! Ah! E a

Figura 13: Nota pedal nas vozes masculinas e dueto nas vozes femininas.
A *Cacimba*, compassos 47-55. © Reginaldo Carvalho.

As variações de agógica, de dinâmica, de articulação, de tempo e de caráter, visto que esta última seção começa *Apressado* e termina *Xameguento*, reiteram a urgência do desejo do narrador: “Desej’ pra quê negá? Desej’... Sê um caçote, cum dois óio ‘dêx’ tamãe! Prá vê aquele magote de moça tumando bãe!” (Fig. 14).

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B). The score is divided into two sections. The first section is marked '(apressado)' and the second is marked '(Xameguento)'. The second section includes dynamic markings 'ff' and tempo markings 'rit.' and 'a tempo'. The lyrics are: 'pego lo-goa dese- já... Desej' pra quê ne-gá? Desej'... Sê um ca- çote, cum dois óio "dêx" ta'.'

Figura 14: Uníssonos intercalados por estruturas harmônicas complexas.
A *Cacimba*, compassos 62-65. © Reginaldo Carvalho.

3. A relação entre texto e música

A análise das obras *As Flô de Puxinanã* e *A Cacimba* mostra que poesia e música estão interligadas nos dois contextos⁹. Tomando como base a estrutura do discurso (*Dispositio*), na perspectiva da Retórica, o *exordium* serve como uma introdução que chama a atenção do ouvinte, preparando-o para os fatos que serão narrados. É nesta seção que o poeta define os temas que irá tratar, quais sejam, as três irmãs e a cacimba, e que o compositor também estabelece os eixos tonais das duas peças. N’*As Flô de Puxinanã* isso ocorre entre os compassos 1 e 12, enquanto n’*A Cacimba* se dá entre os compassos 1 e 10. Na sequência vem

⁹ A relação entre texto e música tem sido discutida desde a Antiguidade, quando os gregos inauguraram os debates sobre os poderes da música para suscitar e representar emoções. Essa temática percorreu o mundo medieval e renascentista sob diferentes perspectivas, ganhando força no século XVII com o advento do Barroco, sob a tutela da Teoria dos Afetos. Nas escolas luteranas e nas universidades, a retórica era disciplina do *Trivium*, assim como música era disciplina do *Quadrivium*. Segundo Martín (2013, p. 25), quase que a totalidade da literatura musical relacionada ao madrigal se baseia no uso da retórica musical. Bartel (1997, p. 68) descreve em detalhes a poética musical setecentista, apresentando as diferentes etapas da estrutura do discurso: *Inventio*: a concepção do argumento e suas relações com outros dados que lhe forem pertinentes; *Dispositio*: a organização lógica do material argumentativo (*exordium*, *narratio*, *propositio*, *confirmatio*, *confutatio* e *peroratio*); *Elocutio*: a transcrição das ideias em palavras e sentenças, observando-se a sintaxe, a clareza, os aspectos figurativos, e a adequação formal do discurso; *Memoria*: não se trata apenas da memorização do discurso, mas também da capacitação para refutar o eventual questionamento contrário; *Actio* ou *pronunciatio*: o pronunciamento do discurso, agora acrescido do gestual e da inflexão necessária ao argumento, a oratória.

o *narratio*, que consiste num relato dos acontecimentos. Sob o ponto de vista textual, o poeta descreve, n'As *Flô de Puxinanã*, entre os compassos 13 e 50, as características físicas e o perfil psicológico de cada uma das três irmãs: *Ogusta*, que era robusta; *Guléimina*, que tinha olhos encantadores; e *Maroca*, que, apesar do corpo feio, tinha seios fartos. O compositor explora diferentes centros tonais (Fá – Si bemol – Dó menor), concluindo com um acorde de Lá maior. N'A *Cacimba*, entre os compassos 11 e 23 há uma sequência de estruturas harmônicas complexas, poliacordes, que reforçam o sentido do texto, que descreve o encontro de um grupo de moças que se reúnem para tomar banho naquele pequeno poço.

Em ambas as obras, uma grande pausa estabelece os limites entre a narrativa e a tese (*propositio*). N'A *Cacimba*, no compasso 51, a instrução é a seguinte: “os coralistas viram atores: têm um negócio. As mulheres, suspirando, exibindo, esfregando e sacudindo os peitos. Os homens cochichando indecências, desejosas e fungando. Um escândalo!” Ao ver *Maroca*, o narrador se anima. O reestabelecimento do tom inicial reitera o seu desejo dissimulado, marcando o corte áureo. Já n'A *Cacimba*, no compasso 25, a *reticentia* (BARTEL, 1997, p. 378), logo após o pronome “eu...”, interrompe o pensamento, intensifica a expectativa sobre o que será dito. A modulação, de Dó para Mi maior, também reitera a mudança no gesto poético, na intenção, na voz daquele que fala.

Um ciclo de quintas serve de base para comprovar o argumento inicial (*confirmatio*), nas duas composições. N'As *Flô de Puxinanã*, entre os compassos 61 e 64, o texto é inequívoco: o cheiro que exala daqueles seios deixaram as “ventas” do homem acesas. Por outro lado, n'A *Cacimba*, entre os compassos 36 e 46, tem-se a certeza que a água daquela cacimba é diferente, especial, visto que tem o sabor do corpo das moças que por lá se banham. É neste ponto que se chega ao clímax da obra, pois “a propensão, o anseio, a necessidade, a cobiça ou o apetite, isto é, qualquer forma de movimento em direção a um objeto cuja atração espiritual ou sexual é sentida pela alma e pelo corpo” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 146), o desejo, em sua essência, nasce, nos dois contextos, com o olhar e é potencializado por meio do olfato e do paladar¹⁰.

Ideias opostas ganham evidência no *confutatio* por conta da dúvida que se estabelece no campo poético. N'As *Flô de Puxinanã*, mesmo encantado pelo corpo de *Maroca*, percebe-se certa confusão no pensamento do narrador, que está atrapalhado, sem saber qual das três

¹⁰ Conforme Albuquerque Jr. (2013, p. 217) observa, “esta relação entre nordestino e masculinidade, nordestino e uma cultura fálica, está muito presente também nas artes e literatura de temáticas nordestinas; ver, por exemplo, toda a série de esculturas fállicas do artista plástico pernambucano Francisco Brenand ou todas as imagens fállicas que aparecem nos textos teatrais ou literários de Ariano Suassuna.” Neste caso, em particular, além do substantivo mandioca, o nariz – as ventas, como o poeta denomina – também pode ser compreendido como um símbolo fálico.

irmãs mais lhe agradava. O dilema que eclode nesta seção d'*As Flô de Puxinanã* está em consonância com o panorama da sociedade patriarcal nordestina da primeira metade do século XX, no qual as relações entre homens e mulheres eram tensas,

“com raros instantes de expansão de afetividade em público, homens e mulheres muito duros, pouco românticos, cada um, de certa forma, autoritários, masculinos em sua forma de se comportar, cujas relações eram muitas vezes entremeadas de desaforos e de violência física, em que as mulheres quase sempre levavam a pior” (FEITOSA, 1980 *apud* ALBUQUERQUE JR., 2013, pp. 222-223).

Aquela decisão complexa, um sacrifício, um martírio, por assim dizer, só é solucionada quando o narrador, finalmente, escolhe a sua cruz e, para sair daquele embaraço, resolve morrer nos braços da dona dos dois cuscuz. Os vocábulos cruz e morte, neste contexto, acentuam o contraditório, visto que, no mundo cristão, a cruz é símbolo de vida, a vitória sobre a morte. O processo é dramático porque o narrador vive um conflito que não se enquadra no padrão de masculinidade de então. Escolher apenas uma mulher seria um desaforo, uma pena de morte, pois, naquela época, o macho era criado solto, pulando cercas, com uma esposa e várias amantes, visto que a promiscuidade e a traição davam-lhe “uma certa forma de prazer, de se sentir experto, um prazer estranho que nasceria não da alegria de se fazer alguém feliz, mas que vem na intensidade dos desgostos que é capaz de possibilitar.” (FEITOSA, 1980 *apud* ALBUQUERQUE JR., 2013, p. 222) Esse conflito, sob a perspectiva musical, se manifesta, n'*As Flô de Puxinanã*, entre os compassos 65 e 84, onde há ambiguidade harmônica, mudanças no tempo e na textura. O *ostinato* no contralto e no baixo e o cânone entre o soprano e o tenor acentuam a indecisão, a diversidade de opções com as quais o narrador se depara.

De modo similar, n'*A Cacimba*, do compasso 47 ao 59, a personagem sente nascer dentro de si um desejo licencioso, à medida que vê sua imagem refletida naquelas águas claras, à medida que começa a pensar nas moças tomando banho. Neste caso, tem-se um exemplo de *hypotyposis* (BARTEL, 1997, p. 307), pois a nota pedal no tenor e no baixo está relacionada à água, estática, e ao pensamento contínuo, obstinado, daquele que observa e deseja, à distância, escondido, enquanto a melodia descendente do soprano e o cromatismo do contralto sugerem o movimento imprevisível da água que escorre sobre corpos suados, sinuosos e sensuais em direção ao leito da cacimba.

A conclusão (*peroratio*) reapresenta algumas das ideias introduzidas no *exordium* e, ao mesmo tempo, resume aquilo que é a essência do texto. N'*As Flô de Puxinanã*, o poeta reitera seu desejo de morrer nos braços de *Maroca*. Esse desejo é representado homorritmicamente, com poliacordes, por meio de notas longas, entrecortadas por partes

faladas, que devem ser pronunciadas de modo muito forte, vociferando, quase gritado. N'A *Cacimba*, também, os suspiros reforçam o desejo do poeta. Ele quer ser um caçote, um pequeno sapo, com dois olhos enormes, para viver naquele poço, contemplando a paisagem. De forma sintética, a relação entre música e texto é apresentada na Figura 15.

As Flô de Puxinanã					
A ₁		B		A ₂	
Forma	Exordium	Narratio	Propositio	Confirmatio	Conclutatio
Dispositio	1-12	13-50	52-60	61-64	65-84
Compassos	J = 1	Terno Tempo I	Vagaroso		Tempo I
Tempo	F	B, Cm A	F		C F
Centro tonal			GP		
Textura	Imitativa	Homofônica	Homofônica	Homofônica	Imitativa sobre pedal Homofônica
Texto	Três muié ou três irmã, três cachôrra da mulesta, eu vi num dia de festa, no lugar Puxinanã.	A mais vêia, a mais ribusta era mermo uma tentação! Mimoso flô do serião que o povo chamava Ogusta. A segunda, a Gulémina, tinha uns ôi qui ôi maridção! Matava quarquê crião os ôi dêssa minina. Os ôi dela paticia duas istrêla tremendo, se apagando e se acendendo em noite de ventania. A tercêra era Maroca. Cum um côlipo muito má feito. Mas porém, tinha nos peito dois cuscús de mandiooca.	*Os coralistas viram atores: têm um 'negôcio'. As mulheres, suspirando, exibindo, esfregando e sacudindo os peitos. Os homens cochichando indecências, desejosas e fungando. Um escândalo!	minhas ventia se acendeu cum o chêro vindo dos bicho.	Eu intê, me atrapalava, desejei, morré nos braços, da dona dos dois cuscús!

(Corte áureo, 93 x 0.618 = 57.474...)

A Cacimba					
A ₁		B		A ₂	
Forma	Exordium	Narratio	Propositio	Confirmatio	Conclutatio
Dispositio	1-10	11-23	25-35	36-46	47-59
Compassos	J = 1 (Malicioso)		Vagaroso Animado	Brejeiro	Tranquilamente
Tempo	C	C	E		
Centro tonal		GP	GP		
Textura	Homofônica	Homofônica	Homofônica	Homofônica	Cromatismo Pedal Imitativa sobre pedal Homofônica
Texto	Tá vendo aquela cacimba lá na bêra do riacho, im riba da ribanceira, qui fica, assim, pru dibáxo de um pé de tamarinêra.	Pois, um magôte de môça quage toda manhanzânha, foima, assim, aquela tula, na bêra da cacimbinha prá tumar banto de cuia.	Eu... Eu não sei pru qué razão, as águas dêssa nascente, as águas que ali se vê, têm um gosto diferente das cacimbas de bêbé...	As águas da cacimbinha têm um gôsto mais mió. Nem sargada, nem insôça... Tem um goslim do suô do suvaco dêsas môça...	Quando eu vejo a cacimba, qui inspio a minha cara e a cara torno a inspiá, naquelas águas qui láras, Pego logo a desejá... ... Desejo, prá qué negá? Desejo ser um caçote, cum dois ôio dêsse tamanno. Prá ver aquele magôte de môça tumando banho!

(Corte áureo, 69 x 0.618 = 42.642...)

Figura 15: Paralelo entre a estrutura harmônica e textual n'As Flô de Puxinanã e n'A Cacimba.

Outro aspecto que este estudo evidencia é que, nos dois casos, música e texto quase nunca se repetem. Para cada verso do poema, o compositor emprega diferentes elementos, sem, contudo, parecer caótico, visto que mantém a unidade por meio da manipulação do material melódico, rítmico e harmônico. Esse tratamento musical mais livre dá ao compositor a possibilidade de usar diferentes texturas, empregando, à semelhança do que ocorrera em outros momentos da história da música, como, por exemplo, na transição entre os séculos dezesseis e dezessete, gestos que podem ser analisados como figuras retóricas, que ilustram musicalmente os vários sentidos do texto. Diversos exemplos ratificam essa premissa, visto que, em muitas passagens, Reginaldo Carvalho propõe a representação viva de imagens extramusicais, também denominadas *hypotyposis*, incluindo *catabasis* e *anabasis*, *abruptio* e *suspiratio*, dentre outras.

Além do paralelo já apresentado na Figura 15, percebe-se um diálogo com formas do passado. No entanto, essa ressignificação não é consoante e passiva. Ela evoca a sátira, o riso. Ao empregar uma progressão harmônica por quintas, Reginaldo Carvalho remete o leitor-ouvinte ao período Barroco, momento no qual o sistema tonal se consolida. Contudo, o compositor se reapropria dessa prática harmônica, modificando-a: em *A Cacimba* (compassos 42-46) o ciclo é de quintas aumentadas, enquanto n'*As Flô de Puxinanã* (compassos 60-64), sobre cada tônica do círculo harmônico, ele constrói poliacordes, intercalados por pausas, dessacralizando um dos procedimentos harmônicos mais representativos da época áurea do tonalismo.

Conforme observa Fiorin (2006, p. 89), esta atitude transpõe o espírito carnavalesco para a arte, quando as relações humanas se contrapõem ao formalismo das relações sócio hierárquicas do cotidiano, suspendendo as restrições e trazendo o discurso franco pela força do riso. Com isso, a palavra é atribuída de bivocalidades, relativizando as verdades convencionadas ou constituídas, criando o que Brait (2008, p. 96) chama de tensão entre sentido literal e sentido figurado, dois polos que significam e ressignificam o dito irônico, aqui provido de humor. Por isso, Possenti afirma que

“o que caracteriza o humor é muito provavelmente o fato de que ele permite dizer alguma coisa mais ou menos proibida, mas não necessariamente crítica, no sentido corrente, isto é, revolucionária, contrária aos costumes arraigados e prejudiciais” (POSSENTI, 1998, p. 49).

Nas duas composições, *Zé da Luz* e Reginaldo Carvalho ressaltam imagens relacionadas ao corpo. Às reentrâncias da *cacimba* se associam a beleza de *Ogusta*, o olhar de *Guilémína*, os peitos de *Maroca*, os sovacos das moças, chamando a atenção do narrador,

despertando seus desejos.¹¹ Essa orientação para o corpo, sobretudo suas partes mais baixas, na concepção de Bakhtin,

“é própria de todas as formas de alegria popular e do realismo grotesco. Em baixo, do avesso, de trás para a frente: tal é o movimento que marca todas essas formas. Elas se precipitam todas para baixo, viram-se e colocam-se sobre a cabeça, pondo o alto no lugar do baixo, o traseiro no da frente, tanto no plano do espaço real quanto no da metáfora” (BAKHTIN, 2008, p. 325).

Zé da Luz e Reginaldo Carvalho exploram esses temas com ironia, reforçando a ideia da duplicidade do discurso, e certo distanciamento do dito e do entendido, na expectativa do enunciador de que exista “um leitor capaz de captar a ambiguidade” (Brait, 2008, p. 34), propositadamente presente no discurso musical e textual. O aproveitamento desta carnavalização na obra literária e, neste caso, também musical, remete ao questionamento lúdico das normas sociais, dos valores canônicos em música e na arte, promovendo o contato entre elementos antagônicos, fazendo saborear duplos significados, por vezes extremamente distantes, respaldados pela jocosidade.

4. Considerações finais

Tanto em *As Flô de Puxinanã* quanto n’*A Cacimba* destaca-se o tino satírico e irônico do poeta, que, no primeiro texto, se interessa pela mais improvável das três moças, refutando um padrão de beleza midiático, enquanto no segundo texto aponta para uma situação de beleza e encantamento em meio ao cenário da seca no Nordeste brasileiro. Este viés irônico é seguido pelo compositor, que brinca com diferentes procedimentos composicionais, alguns ortodoxos e outros vanguardistas. Partindo do pressuposto de que a ironia somente se concretiza com a percepção de ambiguidades ou antagonismos, e por esta razão trata-se de artifício retórico, estando dependente da interpretação do leitor, espectador, ouvinte e seu conhecimento prévio, pode-se dizer que

¹¹ É interessante observar que, na Renascença, alguns poetas e compositores franceses se dedicaram a uma forma poética bem particular, o *blason*. Originalmente associada aos símbolos heráldicos e brasões, a expressão foi usada entre os séculos XV e XVI, conforme observa Sankovitch (2006, p. 143), para designar um breve texto versificado, geralmente acompanhado por ilustrações, descrevendo uma ampla variedade de assuntos. Um dos subgêneros mais representativos da época é o *blason du corps féminin*, que evoca partes específicas do corpo feminino numa perspectiva metafórica e erótica. Na literatura francesa, os exemplos deste tipo de poema são remotos e estão associados a Clement Marot, um dos principais nomes do Renascimento, a quem se atribui o primeiro *blason anatomique*, intitulado *Blason du tétin*, que foi musicado por Clement Janequin. Sankovitch (2006, p. 143) caracteriza os *blasons du corps* como poemas estróficos, comumente escritos em versos octossílabos, que variam na quantidade de estrofes, no colorido e no virtuosismo poético, explorando a temática do corpo feminino. Muito embora a maioria dos *blasons* tenha sido escritos por homens, algumas mulheres também contribuíram para a popularização do gênero, que foi duramente criticado pelos mais formais e puritanos da época. O *contrablason*, forma antônima que trata do corpo feminino ou partes dele de modo irônico e jocoso, também teve certa projeção. Clement Marot, inclusive, também foi pioneiro neste campo, visto que no poema *Du laid tétin*, que foi musicado por Clemens non Papa, ele trata do seio feminino de modo pejorativo.

“[...] a ironia atua de forma intelectual, provocada pelo estranhamento, pelo inesperado e pelo paradoxal, que entram em confronto com o habitual. O ouvinte do dito irônico (seu leitor ou receptor) é convidado a fazer o seu próprio raciocínio, lançando pontes entre o paradoxo percebido e o significado pretendido daquilo que ouve” (DUARTE, 2006, p. 21).

A análise das duas obras revela que, por um lado, Reginaldo Carvalho dominava as técnicas composicionais historicamente consolidadas, adquiridas desde a sua formação inicial no Convento Ipuarana e no Rio de Janeiro, e, por outro, que ele estava em sintonia com a música de seu tempo, cômico das influências que recebera nos anos vividos na França. Um exemplo são os complexos sonoros resultantes da condução contrapontística das vozes, um traço que Salles (2009, p. 134) identifica na obra de Villa-Lobos, que fora professor de Reginaldo Carvalho no Conservatório Nacional de Música, na transição para a década de cinquenta. Ressalte-se, entretanto, que o compositor paraibano, em muitas ocasiões, emprega tais procedimentos canônicos numa perspectiva heterodoxa, fato que favorece a criação de uma sonoridade muito peculiar e comumente encontrada em outras obras de sua autoria.

Nestas breves obras, que mantém similaridades com os madrigais renascentistas, as paródias e o *blason*, Reginaldo Carvalho concilia tradição e modernidade, combinando elementos nacionais e universais, contribuindo significativamente para a literatura coral brasileira. Os elementos que ele utiliza intensificam a narrativa textual e musical, potencializando seus aspectos semânticos. Por conta do teor irônico e satírico das obras, o leitor-intérprete é convidado a cantar, ouvir e também sorrir.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JR., D. M. (2013). *Nordestino: invenção do “falo”*. Uma história do gênero masculino (1920-1940). São Paulo: Intermeios.
- ANDRADE, C. H. S. (2008). *Aspectos e impasses da poesia de Patativa do Assaré*. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- BAKHTIN, M. (2008). *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo-Brasília: Editora HUCITEC-UNB.
- BARTEL, D. (1997). *Musica Poetica: Rhetorical Figures in German Baroque Music*. London: University of Nebraska Press.
- BRAIT, B. (2008). *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Unicamp.
- CANO, R. L. (2000). *Música y Retórica en el Barroco*. México: UNAM.
- CARVALHO, R. (1955). *As Flô de Puxinanã*. Partitura manuscrita: França.
- CARVALHO, R. (1955). *A Cacimba*. Partitura manuscrita: França.
- CARVALHO, R. (1955). Entrevista de Vladimir A. P. Silva em julho de 2008. Teresina. Documento escrito. Universidade Federal do Piauí.
- DUARTE, L. P. (2006). *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: PUC.
- FEITOSA, C. A. (1980). *Mulher macho sim, senhor!* São Paulo: Cortez.
- FIORIN, J. L. (2006). *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática.
- LEMAIRE, R. (2010). *Tradições que se refazem*. Estudos de Literatura Contemporânea. Brasília: Poéticas da Oralidade.
- LUZ, Zé da (1988). *Brasil Caboclo*. João Pessoa: Ed. Acauã.
- MARTÍN, I. C. (2005). *Retórica Musical*. El Madrigal *Io pur respiro* de Carlo Gesualdo. ICONO 14 N°5.
- POSSENTI, S. (1998). *Os humores da língua: análises linguísticas de piadas*. Campinas: Mercado das Letras.
- PRETI, D. (2003). *Sociolinguística: Os Níveis de Fala: Um Estudo Sociolinguístico do Diálogo na Literatura Brasileira*. São Paulo.

- ROSA, F. T. M. (2008). *O Brasí Cabôco de Zé da Luz: Um passeio pela representação do sertão e de si*. Dissertação de Mestrado em Letras. Universidade do Estado da Bahia. Salvador.
- SANKOVITHC, T. (2006). Blasons du corps. In BRULOTTE, G.; & PHILLIPS, J. (eds.). *Encyclopedia of erotic literature*. New York: Routledge.
- ROUDINESCO, E.; & PLON, M. (1998). *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.
- SILVA, V. A. P. (2009). Aspectos Estilísticos do Repertório Coral na Obra de Reginaldo Carvalho. *Musica Hodie*, Goiânia, v. 9, n. 1, 2009, p. 67-91.