

A ironia na obra coral de Reginaldo Carvalho: uma análise d'As Flô de Puxinanã

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Gunnar Menezes Silvestre

Universidade Federal de Campina Grande – gunnarms@ig.com.br

Vladimir A. P. Silva

Universidade Federal de Campina Grande – vladimirsilva@hotmail.com

Resumo: O objetivo desta análise é apresentar os principais aspectos estruturais da obra *As Flô de Puxinanã*, de Reginaldo Carvalho. O estudo, que é parte integrante de uma pesquisa em andamento, apresenta alguns dos procedimentos composicionais empregados pelo compositor. Os resultados mostram que Reginaldo Carvalho mescla elementos tradicionais e modernos em sua obra, explorando aspectos semânticos do *blason* escrito por Zé da Luz para potencializar a ironia e a sátira presentes na narrativa.

Palavras-chave: Reginaldo Carvalho. *Blason*. Retórica musical. Música coral brasileira.

The irony in the choral music by Reginaldo Cavalho: an analysis of *As Flô de Puxinanã*.

Abstract: The objective of this analysis is to present the main structural aspects of the work *As Flô de Puxinanã* by Reginaldo Carvalho. The study, which is part of an ongoing research, discusses some of the compositional procedures used by the composer. The results show that Reginaldo Carvalho combines traditional and modern elements in his work, exploring the semantic aspects of the *blason* written by Zé da Luz to enhance the irony and satire present in the narrative.

Key-words: Reginaldo Carvalho. *Blason*. Musical rhetoric. Brazilian choral music.

1. O *blason*

A expressão francesa *blason*, originalmente associada aos símbolos heráldicos e brasões, foi usada entre os séculos XV e XVI, conforme observa Sankovitch (2006:143), 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 (2006:143) 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. Na literatura brasileira, e mais particularmente na poesia de tradição oral do Nordeste, o *blason* é ainda uma forma remanescente, como se percebe no texto *As Flô de Puxinanã*, de Zé da Luz. Escrito em versos de rima interpolada, o texto satiriza *Flô de Geremataia*, de Napoleão Menezes (1905-1937), poeta de Uruburetama-CE¹. Por sua vez, o texto de Zé da Luz também foi parodiado por Patativa do Assaré² (1909-2002), recebendo o título *Três Moças*.

Zé da Luz (1904-1965), poeta e cordelista nascido em Itabaiana, no estado da Paraíba, residiu e atuou no Rio de Janeiro-RJ. Seus poemas chamaram a atenção da crítica do seu tempo, recebendo elogios de ícones da literatura brasileira, dentre os quais José Lins do Rego e Manuel Bandeira. Em suas obras, utiliza uma linguagem regionalizada, diferente da norma padrão da língua portuguesa. Os temas principais são as críticas sociais e políticas, bem como o amor, assuntos explorados sempre de forma expressiva, revelando sua origem e formação, os antagonismos da região na qual viveu.

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, 2008:87).

No poema *As Flô de Puxinanã*, Zé da Luz narra, em primeira pessoa, 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.”

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 análise do texto destes dois poetas revela que enquanto o primeiro utiliza expressões mais coloquiais, realçando partes específicas do corpo feminino, o segundo apresenta um caráter mais refinado, santificando as personagens, relacionando-as com imagens consideradas celestiais, o que fez em intensidade proporcional ao tratamento que Zé da Luz dispensa a cada uma das suas personagens. (Tabela 1)

As Flô de Puxinanã – Zé da Luz (Paródia de “Flô de Gerematáia” de Napoleão Menezes)	Três Moça – Patativa do Assaré (Paródia de “Fulô de Puxinanã” de Zé da Luz)
<p>Três muié ou três irmã, três cachorra 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, prú 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 imbarço, desejei, morrê nos braços, da dona dos dois cuscús!</p>	<p>Três moça, três atração, Três anjo andando na terra, Eu vi lá no pé da serra Numa noite de São João. A premêra era a Benvinda E eu juro pro Jesus Cristo Como eu nunca tinha visto Uma coisinha tão linda. Benvinda, o premêro anjo Tinha a voz harmoniosa Como as corda sonora Do bandulim dos arcanjo. A segunda, a Felisbela, Era um mundo de beleza, Não sei como a Natureza Acertou pra fazê ela. Os óio era dois primô Com tanta quilaridade Como quem sente sodade De um bem que nunca vortô A tercêra, a Conceição, Era a mais nova das três Parecia santa Inês Quando sai na procissão. Nunca houve sobre a terra E não pode havê ainda Quem diga qual a mais linda Das moça do pé da Serra. Se arguém mandasse jurgá E a mais bonita iscuiê Eu ficava sem sabê, Pois todas três era iguá. Quando oiei pras três menina Oiei tornei a oiá, Eu fiquei a maginá Nas coisa santa e divina. E o que ninguém desejô Desejei naquela hora Sê o grande Rei da Gulora O Divino Criadó. Mode agarrá as três donzelas, Invorvê num santo véu E levá viva pro céu Pra ninguém mexê com elas.</p>

Tabela 1: As Flô de Puxinanã e Três Moça

2. As Flô de Puxinanã

As Flô de Puxinanã, do compositor Reginaldo Carvalho, foi escrita em 1955, em Marselha, na França, sobre o poema homônimo de Zé da Luz³. Reginaldo Carvalho, paraibano nascido em 1932, iniciou seus estudos musicais no Convento Ipuarana, em Lagoa Seca-PB, e em 1949 se deslocou para o Rio de Janeiro, onde foi aluno particular de Heitor

Villa-Lobos. Nas suas estadias na Europa, estudou em Paris com Paul Le Flem entre 1952 e 1956, cidade para a qual retornou em 1964, para realizar estágio em música eletroacústica com Pierre Schaeffer, desta feita tutelado por uma bolsa de estudos do governo francês. Quando de volta ao Brasil, foi diretor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, hoje intitulado Instituto Villa-Lobos, da UNI-Rio. Compôs diversas obras para diferentes formações instrumentais, além de trilhas para cinema e teatro, contando ainda com uma larga produção para coral, entre composições originais e arranjos. Reginaldo Carvalho destacou-se por ser o primeiro compositor brasileiro a escrever música concreta-eletroacústica, sua obra *Sibemol*, de 1956.

As Flô de Puxinanã, com 93 compassos, é para coro misto a quatro vozes (SCTB) e tem a seguinte extensão vocal: Fá₂–Mi_{≅4}, no baixo; Ré_{≅3}–Sol₄, no tenor; Sol₃–Ré₅, no contralto; e Dó₄–Sol₅, no soprano. À semelhança do que faz em outras obras, e conforme observa Silva (2009:73), neste trabalho Reginaldo Carvalho também adota “a técnica do *mensurstrich*, comumente utilizada para a edição de música medieval e renascentista com o intuito de minimizar os efeitos e a rigidez da barra de compasso, permitindo, no caso da música vocal, um fluxo mais livre do texto”.

A primeira seção, que vai do compasso 1 ao 23 e está em Fá Mixolídio, inicia 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 com a expressão *terno*. Do ponto de vista textual, neste trecho o poeta define o ambiente e o espaço da narrativa. A partir do 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 chama Ogusta”. 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.

A segunda seção, que tem início no compasso 24 e se estende até o 41, está em Si bemol dórico e apresenta textura homofônica, reestabelecendo o *tempo primo*. O trecho cita a melodia de *Asa Branca*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, porém em modo menor. Esta conhecida canção aparece alternadamente entre as vozes do baixo e do contralto, logo no início da seção, sublinhando a descrição da segunda personagem, *Guléimina*, cujo olhar “matava qualquer cristão”. Avivando a tensão harmônica e a relação entre texto e música, esta 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 põe em evidencia 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” é feita por meio do movimento melódico descendente e ascendente em todas as vozes, correspondendo respectivamente às figuras retóricas de *catabasis* e *anabasis*⁴.

A terceira seção começa no compasso 42 e se estende até o 51, quando o centro tonal é novamente alterado, agora para Mi bemol Mixolídio. A textura e o tempo preservam as mesmas características da seção anterior. No entanto, a estrutura rítmica se torna mais intensa, pois 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 notas F^á₂, no baixo, e F^á₅, no soprano, no compasso 48; iii) a progressão cromática (*omnibus*) 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 paralelo entre o movimento cromático descendente, nas vozes femininas, e o movimento cromático ascendente, nas vozes masculinas, sugere dois gestos diferentes, porém complementares (Figura 1). O movimento descendente está 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 vinculado à excitação que o narrador 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 fálico que o vocábulo mandioca evoca. Após a cadência, e antes da última seção, há uma intervenção teatral facultativa e aleatória, que reforça esta ideia e que é assim descrita pelo compositor: “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!”

48

S
pei - to dois cus - cús de man - di o - cal

C
pei - to dois cus - cús de man - di o - cal

T
8
pei - to dois cus - cús de man - di o - cal

B
pei - to dois cus - cús de man - di o - cal

Figura 1: O duelo vozes femininas versus vozes masculinas marca a contraposição de sentidos e gêneros.

A quarta seção começa no compasso 52 e vai até o 64. Aqui, a peça retorna para Fá, retomando elementos já apresentados na primeira seção, agora com caráter “Vagaroso”. Exatamente neste trecho encontra-se a seção áurea, mais precisamente no compasso 57, quando o texto traz à tona a experiência sensorial do narrador, que, ao ver *Maroca*, afirma: “minhas venta se acendeu”. Este verso é repetido e modificado. Pausas são inseridas, criando o efeito retórico do *suspiratio*⁵, 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. (Figura 2)

61

S
ven - ta sea - cen - de - u como chéro' vindo dos bi - chos! Hah!

C
ven - ta sea - cen - de - u como chéro' vindo dos bi - chos! Hah!

T
ven - ta sea - cen - de - u como chéro' vindo dos bi - chos! Hah!

B
ven - ta sea - cen - de - u como chéro' vindo dos bi - chos! Hah!

Figura 2: Ciclo harmônico no baixo, intercalado por pausas com efeito de *suspiratio*.

A última seção começa no compasso 65, quando o compositor apresenta alguns dos elementos rítmicos, melódicos, harmônicos e textuais utilizados anteriormente. As pausas abruptas acentuam o momento de dúvida vivido pelo narrador, que, confuso, questiona, na penúltima quadra, qual das três irmãs deve escolher. O trecho segue em Fá mixolídio e utiliza-

se de padrões rítmicos, melódicos e harmônicos que remetem à música do Nordeste do Brasil, como, por exemplo, a nota pedal na voz dos baixos, também 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 peça encerra com um poliacorde formado por todas as notas da escala de Fá mixolídio.

3. Conclusões

Em *As Flô de Puxinanã* destacam-se o tino satírico do poeta e do compositor, que brinca com diferentes procedimentos composicionais. 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

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: 21).

Daí a utilização quase imperceptível do barroco Ciclo de Quintas, o uso de nota pedal concomitante com um ostinato, o retorno do motivo alterado e ornamentado, a utilização de *clusters*, e a utilização do trítone na palavra “cristão”, todos numa relação paradoxal com princípios musicais heterodoxos, favorecendo a criação de uma sonoridade muito peculiar e comumente encontrada em outras obras do compositor, como, por exemplo, *A Cacimba*, cujo texto é, igualmente, de Zé da Luz. Os complexos sonoros resultantes da condução contrapontística das vozes, conforme descreve Schoenberg (SALLES, 2009: 134), revelam-se também nesta peça. As estratégias composicionais usadas por Reginaldo Carvalho mostram, por um lado, que o mesmo estava em sintonia com a música de seu tempo e, por outro, as influências que ele recebeu nos anos vividos na França. A presença da escola francesa foi uma constante no Brasil do início do século XX, especialmente pela priorização de Paris para aperfeiçoamento de compositores brasileiros, dentre os quais Villa-Lobos, Leopoldo Miguez, Alexandre Levy, Francisco Braga, Camargo Guarnieri e o próprio Reginaldo Carvalho, que, como já dito, estudou naquele país e escreveu esta peça durante sua estadia na cidade de Marselha, em 1955.

Nesta pequena canção, que mantém similaridades com o *blason* renascentista, Reginaldo Carvalho concilia tradição e modernidade, combinando elementos nacionais e universais, contribuindo para a renovação da 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 da obra, o leitor-intérprete é convidado a cantar, ouvir e também sorrir.

Referências

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: Rhetorical Figures in German Baroque Music*. London, University of Nebraska Press, 1997.

CARVALHO, Reginaldo. *As Flô de Puxinanã*. França: 1955. Partitura manuscrita.

_____. Entrevista de Vladimir A. P. Silva em julho de 2008. Teresina. Documento escrito. Universidade Federal do Piauí.

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte, PUC, 2006.

LUZ, Zé da. *Brasil Caboclo*, 6ª ed., João Pessoa, Ed. Acauã, 1988.

ROSA, Flávia Taís Mucarzel. *O Brasí Cabôco de Zé da Luz: Um passeio pela representação do sertão e de si*. 2008. 102 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2008.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas, Ed. Unicamp, 2009.

SANKOVITHC, Tilde. *Blasons du corps*. IN: BRULOTTE, Gäetan; PHILLIPS, John (eds.). *Encyclopedia of erotic literature*. New York: Routledge, 2006.

SILVA, Vladimir A. P. *Aspectos Estilísticos do Repertório Coral na Obra de Reginaldo Carvalho*. *Musica Hodie*, Goiania, v.9, n.1, 2009, p.67-91.

¹ Napoleão Menezes foi poeta de relevante atividade na sociedade de Fortaleza, 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.

² 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.

³ *A cacimba*, de Reginaldo Carvalho, também foi composta na França, no mesmo período, com base no poema homônimo, escrito por Zé da Luz.

⁴ Considera-se *catabasis* uma passagem musical descendente que expressa afetos e imagens negativas, baixas (BARTEL, 1997:214), enquanto *anabasis* uma passagem musical ascendente que expressa imagens e afetos de exaltação. (BARTEL, 1997:179)

⁵ Segundo Bartel (1997:393), *suspiratio* é uma estrutura musical que remete ao suspiro.