

Música em Contexto

<http://periodicos.unb.br/index.php/Musica>

Tratamento melódico na cantoria de viola: análise de toadas de decassílabos

Kamai Freire

Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena

Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1721-346X>

kamaifreire@gmail.com

Flávio Santos Pereira

Universidade de Brasília

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3052-5209>

flaviosp@unb.br

Freire, Kamai e Flávio Santos Pereira. 2019. "Tratamento melódico na cantoria de viola: análise de toadas de decassílabos". *Música em Contexto* 13, no. 2: 131-156. Disponível em <http://periodicos.unb.br/>.

ISSN: 1980-5802

DOI:

Recebido: 03 de outubro, 2019.

Aceite: 8 de dezembro, 2019.

Publicado: 25 de dezembro, 2019.



Tratamento melódico na cantoria de viola: análise de toadas de decassílabos

Kamai Freire
Flávio Santos Pereira

Resumo: Este trabalho apresenta reflexões sobre o domínio melódico da cantoria de viola, a partir do material recolhido no Acervo Identidades Sonoras – Repentistas do DF. Foram analisadas toadas de versos decassílabos buscando compreender aspectos da construção poética e da técnica musical da cantoria. São apresentados aqui dois tipos de suportes: a transcrição em partitura e a gravação em áudio de exemplos de toadas. Além de apresentar alguns conceitos básicos da cantoria, aqui são formuladas reflexões sobre o paralelismo entre melodia e poesia, a ancestralidade deste universo melódico e o sistema musical que rege este universo, a escolha da toada na resolução de motes, a função retórica das variações melódicas como recurso de linguagem, o discurso dos cantadores sobre este âmbito.

Palavras-chave: Cantoria. Repente. Toada. Martelo. Decassílabo.

Melodic treatment in cantoria de viola: analysis of decasyllable tunes

Abstract: This text presents reflections on the melodic domain of viola singing, based on the material collected in the Coleção Identidades Sonoras - Repentistas do DF. Tunes from decyllable verses were analyzed in an attempt to understand aspects of the poetic construction and musical organization an composition. Two types of media are presented here: the transcription in score and the audio recording of examples. In addition to presenting some basic concepts of singing, reflections are made on the parallel between melody and poetry, the ancestry of this melodic universe and the musical system that governs this universe, the choice of melodic tune in the resolution of motes, the rhetorical function of melodic variations as a language resource, and the singers's discourse.

Keyword: Cantoria. Repente. Toada. Martelo. decasyllable.

Tratamento melódico na cantoria de viola: análise de toadas de decassílabos

Resumen: Este trabalho apresenta reflexões sobre o domínio melódico da cantoria de viola, a partir do material recolhido no Acervo Identidades Sonoras – Repentistas do DF. Foram analisadas toadas de versos decassílabos buscando compreender aspectos da construção poética e da técnica musical da cantoria. São apresentados aqui dois tipos de suportes: a transcrição em partitura e a gravação em áudio de exemplos de toadas. Além de apresentar alguns conceitos básicos da cantoria, aqui são formuladas reflexões sobre o paralelismo entre melodia e poesia, a ancestralidade deste universo melódico e o sistema musical que rege este universo, a escolha da toada na resolução de motes, a função retórica das variações melódicas como recurso de linguagem, o discurso dos cantadores sobre este âmbito.

Palabras-clave: Cantoria. Repente. Toada. Martelo. Decassílabo.

Introdução

Cantoria de Viola, comumente chamada só de Cantoria, é uma tradição nordestina de poesia improvisada cantada, muitas vezes chamada só de Repente, mas frequentemente especificada como “Cantoria de Viola” para diferenciar das outras tradições de repentismo, como a Embolada (Côco de Embolada). Na cantoria de viola, a melodia cantada para a improvisação da poesia é denominada *toada*. Dentro do vasto universo da poesia popular nordestina, que abrange formas de expressão parentadas como o cordel e a glosa¹, o *baião-de-viola*² e a *toada* são ferramentas musicais que diferenciam a cantoria, mas, ao mesmo tempo, a aproximam de outras artes que, além de poéticas, são improvisadas e também musicadas. Antes de quaisquer reflexões sobre o plano melódico da cantoria, destacamos três aspectos elementares: 1) as melodias fazem parte de um repertório coletivo de fruição livre; 2) a toada é o principal elemento musical que delimita um *baião*³, tanto por ser a *estrofe melódica* sobre

a qual se canta a *estrofe poética*, quanto pela obrigatoriedade dos dois poetas cantarem na mesma toada durante todo o diálogo de estrofes sobre cada modalidade⁴; 3) em vez de uma sequência exata de notas, a toada é um arcabouço melódico cujas possibilidades de variações melódicas fluem conforme as necessidades retóricas do improviso.

A toada não é uma entidade fixa. A memorização e reprodução de melodia ‘nota a nota’ inexistem na cantoria, assim como inexistem em outras tradições orais. Mesmo cantando a toada à sua maneira, impondo-lhe seu estilo, alterando graus da escala ou invertendo o movimentos de certos desenhos, o repentista não está rompendo com a regra que o obriga a acompanhar seu parceiro na mesma toada. (Travassos 1989)

O objetivo deste trabalho é, portanto, estudar o domínio melódico (a toada) de décimas de decassílabos⁵ da cantoria de viola

-
- 1 Cordel é uma tradição de poesia sertaneja nordestina. Consiste em impressos com poemas e ilustrações de xilogravura, geralmente contando uma estória, um épico, um conto, ou fato histórico em versos de métricas semelhantes às da Cantoria (setissílabos, decassílabos, sextilhas, quadras, quadrões, mourões martelos, etc., como veremos a seguir). A glosa, por sua vez, é um estilo de poesia improvisada idêntico à Cantoria (muito presente na própria Cantoria e em eventos aparentados a ela), com a principal diferença de que os versos improvisados não são acompanhados pela viola e são declamados invés de cantados.
 - 2 Baião-de-viola é o toque da viola. Um acompanhamento musical rítmico-harmônico que o poeta que auxilia o poeta enquanto compõe e enquanto canta os versos improvisados.
 - 3 Nesse contexto, *Baião* é a estrofe improvisada de cada poeta e também o conjunto das estrofes dos dois poetas sobre dada modalidade. Não

confundir com o gênero musical associado ao forró.

- 4 Uma modalidade, também chamada de gênero ou estilo, é uma forma fechada sobre a qual o cantador deve improvisar seus versos. Cada modalidade determina quantas linhas poéticas há em uma estrofe e quantas sílabas poéticas há em cada linha. Define também o esquema de rimas, o tipo de toque da viola (se há mudança de acorde), se há presença de estribilho ou refrão, se há palavra ou verso fixos, temática fixa ou sugestionada, etc. Durante esta pesquisa foram registradas 31 modalidades: A Mata Já Foi Abaixo, Boi da Cajarana, Coqueiro da Bahia, Dez a Quadrão, Dez de Queixo Caído, Eu Não Conheço Você, Gabinete, Galope à Beira-Mar, Gemedeira, Martelo Agalopado, Martelo Alagoano, Mote em Dez (ou Mote Decassílabo), Mote em Sete (Mote Setissílabo), Mourão, Mourão Caído, Mourão Respondido, Mourão Voltado, Não Sendo Mal Perguntado, No Tempo de Pai Tomás, Nove Palavras por Seis, Oitavão Rebatido, Quadrão Mineiro, Quadrão Perguntado, Quadrão da Beira-Mar, Rojão Pernambucano, Sete Linhas, Sextilha, Sextilha Agalopada, Tem a Cara do Sertão, Voa Maritaca, Voa Sabiá.
- 5 De forma resumida, modalidades de versos com dez sílabas. As métricas e suas diferenças serão

a partir do material recolhido no Acervo Identidades Sonoras – Repentistas do DF.

A pesquisa e as transcrições

O Grupo Identidades Sonoras, coordenado pelo Prof. Dr. Flávio Santos Pereira, vinculado ao Departamento de Música da Universidade de Brasília, foi criado para o estudo transdisciplinar sobre a música, seus agentes, sua influência e impactos na construção das sociedades. O Grupo elaborou o Acervo Identidades Sonoras – Repentistas do DF com o intuito de registrar, analisar, pesquisar e divulgar os patrimônios e fragmentos de memória relacionados ao Repente e aos Repentistas do Distrito Federal e Entorno. Entre novembro de 2016 e dezembro de 2017, este grupo realizou uma pesquisa sobre a Cantoria de Viola no DF financiado pela Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (FAP-DF), na qual foram captados áudios, fotos, informações e entrevistas na Casa do Cantador, na Feira da Guariroba (Ceilândia-DF), na Feira do Pedregal (Novo Gama-GO), no Arraiá do CCBB 2017, além de um Pé-de-parede em âmbito privado (Valparaíso-GO).

O site Identidades Sonoras – Repentistas do DF⁶ apresenta um amplo recorte deste acervo digital com registros de diferentes modalidades e com informações sobre a Cantoria, os cantadores e os espaços de cantoria do DF e Entorno.

Para ilustrar as reflexões aqui apresentadas foram utilizados dois suportes: o registro em áudio e a transcrição em partitura. É importante ressaltar que a apreciação do áudio de cada exemplo é indispensável para

detalhadas mais adiante.

6 Disponível em

<https://repentistas.identidadessonoras.org>

a melhor compreensão das questões analisadas. A percepção holística da complexidade da cantoria enquanto comunhão entre cantadores e entre cantadores e público é acessível exclusivamente *in loco*. Alertamos que, apesar de toda espécie de registro ser um esforço para preservar e divulgar algo, a percepção plena da cantoria só é possível enquanto fato social apreciável no momento mesmo em que se manifesta, ou seja, quanto menos elementos apreciáveis no registro, menor a compreensão do fenômeno.

Para entender a complexidade desse fazer poético e as diferentes ordens de criatividade que ele envolve, é imprescindível atentar não apenas para seu resultado sonoro, mas também para seu processo de composição, isto é, para a ação do canto improvisado. [...] quando se olha unicamente para uma transcrição do resultado da criação poética, deixam-se de lado elementos fundamentais da cantoria, como a musicalidade de seus versos e o diálogo entre os cantadores e destes com a audiência que integra o improviso poético [...] o ordenamento da mensagem é sempre englobado pelo ordenamento da ação, pelas estruturas de interações e construções simbólicas próprias da cantoria [...]. (Sautchuck 2010)

A nomenclatura usada aqui para se referir às toadas não segue uma convenção predeterminada, não é cronológica nem êmica.

Os sinais “+” e “-” sobre uma nota ou sequência de notas indicam que a afinação é significativamente mais alta ou mais baixa do que a afinação temperada, o que não infere necessariamente que qualquer nota sem estes sinais tenha sido, necessariamente, entoada na afinação temperada. As notas sinalizadas são sensivelmente mais altas ou mais baixas, ao ponto que, entoar aquela

nota na afinação “temperada” soaria efetivamente errado.

As escolhas sobre a grafia musical foram tomadas conforme o que se pretende evidenciar na identidade melódica da cantoria. As proporções rítmicas são notadas em colcheias, semínimas, pausas de colcheias e cesuras. A acentuação e o fraseado é parcialmente sinalizado no agrupamento das notas, partindo do princípio que grupos de duas colcheias tem a primeira acentuada e a segunda não acentuada, grupos de três colcheias tem primeira acentuada e as demais não acentuadas, e os grupos de quatro colcheias esboçam a ideia de acentuação na primeira e na terceira.

Para fins de mera exemplificação da melodia seria suficiente transcrever uma única estrofe de cada toada⁷, contudo, aqui estão sempre transcritas duas estrofes consecutivas para ilustrar minimamente o referido potencial de variação melódica em cada toada, e para exemplificar vagamente a questão da assinatura estética do cantador – evidenciada aqui no plano melódico e poético⁸. Vale reiterar: a audição (Gordon 2000), o solfejo ou a leitura instrumental da partitura, por melhor que sejam, informam apenas superficialmente sobre a cantoria. A partitura, reconhecida a sua incompletude, é mero suporte para algumas das reflexões

7 Nota-se em muitos trabalhos musicológicos sobre Cantoria a transcrição somente da melodia, sem os versos. Aqui transcrevemos ambos justamente para evidenciar as variações melódicas decorrentes das sílabas, palavras, gestos, frases, contornos, acentos e intenções do conteúdo poético.

8 Não é possível falar de assinatura estética isolando os aspectos do canto poético improvisado. Somente a partir da integração de todas as variáveis é que se pode contemplá-la. Esta questão, por si só, mostra a incompletude da grafia musical, uma vez que o próprio timbre vocal e a entonação são intraduzíveis em qualquer forma de transcrição.

sobre o resultado sonoro do fenômeno aqui estudado. Dessa forma, sempre que disponível, incluiremos links para gravações disponibilizadas no site do projeto, ou de vídeos de youtube com o áudio do exemplo.

A métrica na Cantoria

Da maneira como se configura hoje, prevalecem na cantoria de viola três métricas poéticas⁹: os versos setissílabos, os decassílabos e os hendecassílabos.

Cada uma dessas métricas é definida pela contagem de sílabas poéticas. No caso dos versos setissílabos, por exemplo, contam-se sete sílabas por linha, da primeira sílaba até a última sílaba tônica¹⁰. Decassílabos são versos com dez sílabas e, nos hendecassílabos, contam-se onze.

9 Para os versos improvisados, cada modalidade se estrutura em somente uma dessas três métricas, salvo exceções, como as quatro registradas nesta pesquisa nas quais se prevê improvisações intermitentes de versos de três ou quatro sílabas. Como esse não é o ponto central desse texto, deixamos aqui o link para cada um dos exemplos, para o leitor conferir a sonoridade desses quatro exemplos:

Voa Maritaca

(<https://repentistas.identidadessonoras.org/modalidades/voa-maritaca/>),

Voa Sabiá

(<https://repentistas.identidadessonoras.org/modalidades/voa-sabia/>),

Nove Palavras por Seis

(<https://repentistas.identidadessonoras.org/modalidades/nove-palavras-por-seis/>)

No tempo de Pai Tomás

(<https://repentistas.identidadessonoras.org/modalidades/no-tempo-de-pai-tomaz/>).

10 O setissílabo é talvez a métrica mais comum em cânticos populares, provérbios, e poemas, como em “Brilha Brilha Estrelinha” ou “Batatinha quando nasce”:

Ba – tá - ti – nha quan – do nas – (ce)

Es – par – ra – ma pe – lo chão.

Ma – mãe – zi – nha quan – do dei – (ta)

Põe a mão no co – ra – ção.

Diferente dos setissílabos, que podem ter as sílabas tônicas recaindo livremente sobre qualquer uma das sílabas de cada linha, o decassílabo é isorrítmico e precisa sempre seguir a regra 3-3-4. Ou seja, a terceira, a sexta e a décima sílabas de cada linha precisam ser as respectivas sílabas tônicas da palavra ali contida. Fugir a essa regra na Cantoria é considerado um erro e chama-se também desmetrificar.

Similar ao decassílabo, o hendecassílabo é isorrítmico e, por sua vez, precisaria idealmente seguir a regra 2-3-3-3. Ou seja, a segunda, a quinta, a oitava e a décima primeira sílaba de cada linha precisariam ser as sílabas tônicas da palavra ali contida.

Apesar de ser uma modalidade cantada quase em toda cantoria, o hendecassílabo é frequentemente considerado uma modalidade difícil, talvez por ser bastante diferente das demais. Fugir à regra das sílabas tônicas no Galope à Beira-mar (único gênero hendecassílabo encontrado nesta pesquisa¹¹) também é considerado “desmetrificar”, mas é relativamente comum escutar tais desencontros, geralmente acomodando a melodia para amenizar o erro de prosódia. A adição de uma pausa no lugar da sexta sílaba (2-3-0-2-3) também é muito frequente. Segue um exemplo de um “Galope à Beira-mar” cantado por João Santana em 02 de dezembro de 2016 na Casa do Cantador, Ceilândia:

Aqui nós cantamos com **todo** fervor
 Que'o **verso** da **gente** nasce da memória
 Que'a **gente** procura contar uma história
 Usando talento, botando primor
Aqui nessa casa que'é do cantador
 Que **tem** incentivo pra **gente** cantar
Aqui já cantei'e volto pra mostrar
 Com o meu colega por **mais** de'uma vez
 Que'essa nossa festa quem **faz** são vocês
 Nos **dez** de galope na **beira** do **mar**

Das três métricas, o verso setissílabo é o mais recorrente, contando com um repertório de *toadas* imenso, sendo a *Sextilha*¹² a modalidade com a maior quantidade de *toadas*, seguida pelo *Mote em Sete*¹³. Esta proporção nas quantidades de *toadas* evidencia a constante atenção dos cantadores com a diversidade estética da cantoria pois, quanto maior a recorrência de uma modalidade ao longo de uma cantoria, maior o número de melodias disponíveis para aquela modalidade.

Na pesquisa de campo realizada, percebeu-se que, durante uma Cantoria, cada vez que a dupla inicia uma modalidade, um dos cantadores começa o improviso¹⁴ puxando determinada *toada*, que vai ser a *toada* que ambos vão seguir utilizando durante toda a modalidade até encerrar o improviso dentro daquela modalidade. Quando a escolha recaía em *Sextilhas* ou *Motes em Sete*, por exemplo, por serem notórias em possuir muitas *toadas*, cada vez eram cantadas em

11 Há, inclusive, a possibilidade de o Galope à Beira-mar ser o único gênero hendecassílabo na Cantoria. Para ouvir exemplos: <https://repentistas.identidadessonoras.org/modalidades/galope-a-beira-mar/>

12 Seis linhas setissílabas.

13 Também conhecido como Mote Setissílabo, é uma modalidade de dez linhas na qual as duas últimas linhas são fixas e propõem o tema sobre o qual os cantadores deverão improvisar. Mote refere-se também à modalidade em geral, mas o mote em si é mais especificamente esse dístico final que vai encerrar a estrofe e delimitar a temática daquele improviso. Os motes podem ser setissílabos ou decassílabos.

14 “Arrancar”, como eles dizem, podendo ser verbalizadamente combinado ou mais espontaneamente mesmo, sem verbalizar.

uma *toada* diferente, sendo relativamente incomum ouvi-las mais de uma vez ao longo de uma única Cantoria¹⁵.

Por outro lado, nos chamou a atenção o fato de, numa Cantoria em que ocorressem quatro ou cinco *Martelos*¹⁶ ou *Mote em Dez*¹⁷ diferentes, todas as vezes terem sido cantados na mesma *toada*, a “toada cangaceira” (aqui transcrita como *Toada 1*), que o cantor Chico de Assis chama de “a mais tradicional” e mais utilizada para improvisar em cima de diversos temas e diversas situações.

Ou seja, apesar de, na ética da Cantoria, não existir nenhuma proibição sobre a repetição de *toadas*, era raro ouvir mais de uma vez a mesma *toada* de *Sextilha* ou de *Mote Setissílabo* durante uma Cantoria. Contudo, esse não era o caso dos *Motes Decassílabos*, o que nos fez perceber que as *toadas* utilizadas para essas modalidades (o *Martelo* e o *Mote em Dez*) serem bem menos numerosas.

Tal diversidade de métricas e modalidades, além de evitar a monotonia, é também parte fundamental da retórica própria a esse canto poético improvisado. A qualidade melódica como ferramenta poética é analisada aqui e, como seria inviável contemplar o conjunto de *toadas* de setissílabos na íntegra, são apresentadas aqui todas as *toadas* de décimas¹⁸ de decassílabos, ou seja, todos os

Motes em Dez (ou *Mote Decassílabo*) mais o *Martelo Agalopado*, que é uma décima decassílabo que não tem mote, registradas pelo Acervo Identidades Sonoras – Repentistas do DF¹⁹.

A particularidade dos versos decassílabos da cantoria é a isorritmia – que existe também no *Galope*, mas não existe nos setissílabos. Ou seja, além da métrica ser fixa em dez sílabas poéticas, as sílabas tônicas das palavras devem recair obrigatoriamente na terceira, na sexta e na décima sílaba. Um exemplo de *Mote em Dez* foi cantado por Ramalho de Oliveira em 30 de junho de 2017, na Casa do Cantador, Ceilândia-DF:

Os **efeitos** do **golpe** estão **surgindo**
O **Brasil** se **acabando** mundo **afora**
Quem **bateu** **panelaço** hoje **chora**
Por não **ter** seu **direito** **garantido**
E **ainda** se **sente** **constrangido**
Por **fazer** uma **escolha** **inconsequente**
Se **você** **apoiou** é **conivente**
Não **reclame** se **está** **desempregado**
Pra salvar o Brasil abandonado
Vou trazer o cangaço novamente

Existem muitos tipos de formas poéticas tradicionais em várias literaturas e oralidades que também usam o verso decassílabo, algumas com o acento fixo somente na

15 Exceção ocorria em cantorias muito longas, com muita troca de cantador ou de dupla, nas quais percebeu-se algumas repetições de *toadas*.

16 *Martelo Agalopado* é uma décima decassílabo (dez linhas de dez sílabas) que não tem mote.

17 Também chamado de *Mote Decassílabo*.

18 Antigamente chamavam de “décima” qualquer modalidade com dez linhas (independente da métrica, do estribilho, ou de outro padrão), provavelmente por influência dos gêneros poéticos europeus que, em português de Portugal, se denominava “décima”. Por isso, chegou a ser referido desta forma em textos antigos (da época de Cascudo e dos irmãos

Batista, por exemplo), mas hoje é relativamente raro um cantador se referir a uma modalidade com o termo “décima”. Normalmente chamam a modalidade pelo nome que ela tem mesmo (que podem ter a palavra “dez” mas nunca “décima”) e quando se referem explicativamente falam mais comumente “dez linhas”. Conhecem a palavra e podem vir a usar, mas é um termo usado em livros e artigos, mais por teóricos do que pelos próprios cantadores.

19 Luciano Py de Oliveira (1999) diz ter encontrado outras *toadas* de *Martelo* na pesquisa dele mas, como essas gravações não foram publicadas, nem há qualquer outro tipo de registro (como partituras) até o momento só tivemos contato com as *toadas* que registramos nessa pesquisa e que se encontram nesse artigo. Não temos conhecimento de outras *toadas* de decassílabo além dessas.

décima sílaba, outras com estruturas diversas de acentuação. Na cantoria de viola, os *Martelos* e o *Mote em Dez* são as modalidades de decassílabos que seguem essa acentuação – na terceira, na sexta e na décima sílaba – e, via de regra, seguem a estrutura de rima ABBAACDDC.

É comum ouvir de cantadores e apologistas – já há muito tempo e ainda hoje – que o *Martelo* e o *Mote em Dez* são o vestibular da cantoria, no entanto, alguns poetas afirmam não ter tanta dificuldade com esta métrica.

Curiosamente, em conversa informal com um cantador estreante na profissão em Brasília, ele afirmou sentir certa facilidade em improvisar estrofes poéticas, mas confessa ter enorme dificuldade com as melodias. Por conhecer poucas toadas, ele constantemente tem que aprender a melodia de ouvido na hora do improviso, tentando imitar o parceiro, pelo fato de cantar aquela toada pela primeira vez. Justamente por causa dessa dificuldade ele afirmou preferir cantar o *Mote em Dez* do que o *Mote em Sete*, a justificar que o decassílabo raramente muda a toada tradicional e, mesmo quando muda, ele é familiarizado com as demais melodias, uma vez que há poucas *toadas* para essa modalidade.

Entre os dias 28 de novembro de 2016 e 28 de julho de 2017, foram gravadas vinte e sete cantorias, sendo nove eventos na Casa do Cantador, onze *pés-de-parede*²⁰ na Feira da Guariroba e três na Feira do Pedregal, mais dois *pés-de-parede* em residências e duas aberturas de Festa Junina. Ao todo foram registradas quarenta resoluções²¹ de *Mote*

20 Forma tradicional do evento de Cantoria, geralmente em uma residência ou em uma feira, os dois poetas sentados de costas para uma parede de frente para os ouvintes e apologistas.

21 A sequência de improvisos de um cantador sob determinado mote ou modalidade chama-se

em *Dez*, sendo vinte e três na *Toada 1*, cinco na *Toada 2*, duas na *Toada 3*, três na *Toada 4*, uma na *Toada 5*, uma na variação da *Toada 3*, mais duas do *Martelo Agalopado (Toada 1)*, um *Martelo Alagoano (Toada própria)*, e duas *Sextilhas Agalopadas (semelhante à Toada 3)*, ver tabela abaixo.

<i>Toada 1</i>	23
<i>Toada 2</i>	5
<i>Toada 3</i>	2
<i>Toada 4</i>	3
<i>Toada 5</i>	1
Variação da <i>Toada 3</i>	1
<i>Martelo Agalopado</i>	2
<i>Martelo Alagoano</i>	1
<i>Sextilhas Agalopadas</i>	2
Total	40

Como dito anteriormente, este nome enumerado das toadas não implica uma ordem cronológica, nem é o nome utilizado pelos próprios cantadores para se referir às toadas.

Com exceção da *Sextilha Agalopada*, são apresentados aqui os suportes em áudio e partitura de um exemplo de cada uma das seis toadas de decassílabos registradas pelo Acervo Identidades Sonoras – Repentistas do DF. Foram transcritos o *Martelo Agalopado*, o *Martelo Alagoano*, e mais quatro motes em toadas diferentes. A análise deste recorte oferece reflexões sobre a técnica musical da cantoria de viola, em específico, o tratamento melódico e sua relação com o conteúdo poético das estrofes improvisadas e a função retórica da melodia na comunicabilidade

“resolver o mote”, por isso “resolução”.

deste jogo poético. Apesar das particularidades de cada métrica, de cada modalidade e de cada toada (e de cada cantador e de cada momento), parte das reflexões apresentadas neste artigo também se aplicam à cantoria em geral, pois os exemplos aqui contidos lançam luz sobre aspectos gerais do sistema musical da cantoria de viola.

Decassílabos

Curiosamente, existe uma explicação poética sobre a origem de uma das modalidades mais tradicionais de verso decassílabo, aqui concedida pelo estimado poeta Donzílio Luiz²²:

*O Martelo, que a gente chama martelo, é o decassílabo. Porque dizem que o criador do martelo se inspirou num galope da cavalgada do cavalo. O cavalo quando ele vai correndo ele faz... você fecha os olhos e escuta o cavalo passar, escuta: pá pá pá. Sempre é de três em três: pá pá pá / pá pá pá. Quando o cavaleiro puxa a rédea pra ele parar, ele joga os quatro cascos de uma vez: pá pá pá pá, é quatro. Então, o criador do martelo, que chama Martelo Agalopado, já vindo de galope, ele pegou duas partes do galope do cavalo, da passada, pá, pá, pá / pá, pá, pá e as quatro do plá plá plá plá. Esse é o ritmo, a cadência do Martelo Agalopado. Quem não metrificar assim não tá perfeito: São dez sílabas divididas em três partes, duas de três e uma de quatro.*²³

22 Donzílio Luiz, entrevistado pelo Grupo de Pesquisa Identidades Sonoras em 21 de junho de 2017, Casa do Cantador, Ceilândia-DF.

23 Interessantemente, algumas fontes teóricas apontam o *Martelo* como descendente dos decassílabos clássicos (ou dos “alexandrinos”) da literatura europeia (Cascardo 1939, 9), outras defendem que sua métrica específica (linhas, sílabas, acentos) é própria do sertão nordestino (Oliveira 1999, 62). Naturalmente, existem controvérsias enquanto a autoria desta estrutura poética. Algumas fontes defendem que foi inaugurada pelo poeta Silvino Pirauá de Lima

Em entrevista, o cantador Chico de Assis explicou que existem várias toadas de decassílabo e que ele prefere “a tradicional, que eu acho ela cangaceira mesmo²⁴” (*Toada 1*, transcrita na Figura 1). O repentista Jefferson Silva se referiu à mesma toada como “tradicional, uma toada que vem, desde a antiguidade, dos primeiros cantadores.” O poeta João Santana reforça que a toada do *martelo* é antiga e frisa a importância das variações da toada e dos estilos de cantoria, não só numa questão regional e temporal, mas também do estilo de cada cantador e cada dupla – e exemplifica martelos gravados na década de 1970 que, além da variação da toada e da baionada, se “dobrava” (ou contraponteava) a melodia dedilhada na viola. Essa mesma toada já era cantada por Belarmino Nunes de França em 1938, em Pombal na Paraíba, segundo registro fonográfico da Missão de Pesquisas Folclóricas²⁵. Contemporâneo de Manuel Galdino Bandeira, ambos paraibanos nascidos nas últimas décadas do século XIX (1894 e 1882, respectivamente), pode-se conjecturar três hipóteses: 1) ou Belarmino e Galdino compuseram esta toada; 2) ou aprenderam esta toada com algum de seus contemporâneos; 3) ou aprenderam esta toada com seus predecessores, o que em todo caso atesta a antiguidade desta entidade melódica e a provável

(1844) (Silva 2011, 106-107), outros que foi José Galdino da Silva Duda (1866) (IPHAN 2018, 35), e muitos acreditam não ser possível identificar quem nem em que momento esta modalidade foi introduzida na Cantoria, ainda que se identifique quem foi o primeiro a publicar ou ficar famoso com a modalidade.

24 Chico de Assis, entrevistado pelo Grupo de Pesquisa Identidades Sonoras em julho de 2017, Casa do Cantador, Ceilândia-DF.

25 Belarmino Nunes de França e Manuel Galdino Bandeira, 1938: <https://youtu.be/AvnxXDb0zss?t=89>

impossibilidade de determinar data, local, e pessoa exata de sua autoria.

Tem cantador que, você pode observar, que pega uma toada e canta ela toda meio embaixo, porque a voz dele não vai. Então, isso, sim, restringiu algumas toadas, que eram antigas, que eu já ouvi gravadas, que eram toadas numa extensão maior, que vai lá num agudo. Em Fá, em Mi, tudo bem, mas você cantar em Lá, aquilo, aí pesa. Mas, aí, surge toada nova. Tem toada que pega, toada que não pega.²⁶

Nas partituras da *Toada 1* e do *Alagoano* é possível constatar esta preferência de cada cantador pela região aguda ou pela região média da escala, o que já atesta uma das funções da variação melódica na cantoria: adaptar a toada ao timbre e a emissão vocal do cantador.

Dentre muitos exemplos da toada tradicional de decassílabo, gravamos um *Martelo Agalopado* de Chico de Assis e João Santana, cujas duas primeiras estrofes estão transcritas na figura 1. A comparação entre os desenhos melódicos destas duas estrofes demonstra alguns tipos de variações que, comparados com martelos de 1938 e de 1970, informa uma entidade melódica ancestral²⁷ de origem imemorial, que permanece, ainda hoje, como a principal toada de verso decassílabo em todos os territórios da cantoria de viola.

26 João Santana, entrevistado pelo Grupo de Pesquisa Identidades Sonoras em 27 de julho de 2017, Departamento de Música da Universidade de Brasília (Asa Norte-DF).

27 O cantador Oliveira de Panelas refere-se a elas como *toadas existenciais*, as toadas que sempre existiram, em contraste com as *toadas novas*, que cantadores vão compondo e cultivando na coletividade conforme a soma dos gostos e dos fatores político-sociais complexos e espontâneos. João Santana afirmou que, mesmo com o surgimento de várias toadas novas, ainda é comum em Festivais todas as duplas resolverem seus motes decassílabos na toada tradicional.

Para ter-se uma medida da variação melódica é possível tomar como elementos de comparação o áudio²⁸ e a transcrição em partitura de excertos desses martelos de Belarmino (1938) e de Zé Ferreira (1970).

Através destes suportes é possível uma *audição panorâmica* desta toada. Da forma que esta entidade melódica se comporta ao longo do tempo passado, se manifesta também hoje em todo o território da cantoria, ou seja, além das nuances estilísticas – temporais, regionais, individuais e pontuais – as diversas variações melódicas²⁹ das toadas são utilizadas pelos cantadores como gestos significantes no jogo da comunicação poética de maneira fluida e eficaz. Alguns aspectos marcantes das toadas e de suas variações advêm do caráter um tanto declamativo da cantoria. Apesar de ser menos aparente em alguns cantadores e em algumas toadas, é comum esse canto poético improvisado pairar sobre uma fronteira vocal entre canto e declamação, como se aproveitasse concomitantemente os aspectos da voz cantada e da voz declamada³⁰ condensados numa terceira forma de expressão. A

28 Áudio dos três martelos:

<https://youtu.be/X1VhIwTLWjE>

29 Nas toadas de versos setissílabos existe um tipo de variação melódica específico. Alguns poetas em algumas situações optam por alterar levemente um gesto melódico para não alterar a relação das sílabas tônicas, átonas e subtônicas. Como os versos decassílabos são isorrítmicos (sílabas tônicas na terceira, sexta e décima sílabas), acontece menos a ocasião de variar a melodia por causa da prosódia, uma vez que os acentos do verso coincidem sempre com os acentos da melodia.

30 Essa questão remete a uma complexa discussão acadêmica sobre as fronteiras da voz, as diferenças cognitivas e fisiológicas entre *falar* e *cantar*, que se relaciona inteiramente com as noções culturais que se têm sobre essas duas ações vocais (Eken 2014).

utilização dessas variações no jogo poético é debatida na próxima seção.

TOADA 1**Martelo Agalopado**

Jun/2017

~432Hz

João Santana




Eu can-tan - do con - tem-plo'as ma - ra - vi - lhas Dos o - á - sis vul - cões e ne - bu - lo - sas



Me'a - ca - len-to'em re - pou - sos en - tre'as ro - sas Cru - zo'o mar des - ven - dan-do'as vir - gens i - lhas



Nos mis - té - rios das ma - tas rom-po'as tri - lhas Ras-go'o céu de'o - ci - den-te'a o - ri - en - te



In - ti - mi-do'o le - ão do-mo'a ser - pen - te Sa - bo - rei-o'as ma - çãs do pa - ra - i - so



Mas se for pra bri - gar de im - pro - vi - so'Eu ar - ran - co seu cou - ro no re - pen(te).

Chico de Assis



Me e - le-vo'em co-me-ta re - lu - zen - te Fa - ço'o-rá-culo-nas nu - vens con - den - sa - das



Po-nho'es-tre - las nas mi - nhas - ma - dru - ga - das Ex - tra - i - das de ro - cha trans - pa - ren - te



Tes - to mis - seis de so - nho quan-do'a men - te Es - tá fêr - til de for - ça'e de po - der



e Se'um po - e - ta ten - tar me'a-bor - re - cer Vai sen - tir mi - nha lín - gua de na - va - lha'



En - co - men-do'o cai - xão com-pro'a mor - ta - lha'e Pe - go'a ro - ta do'in - fer - no sem que - rer.

Figura 1 – Toada 1

TOADA 1 **Martelo Agalopado**
1938

~ 442Hz

Belarmino Nunes
de França

Meu a - mi - go 'e co - le - ga 'eu me de - lei - to Quan - do can - to 'um mar - te - lo de 'im - pro - vi - so

Vem a - go - ra co - le - ga 'eu lhe a - vi - so Mas que - ren - do 'em mar - te - lo 'eu ** ** *ei - to

Seu can - tar é cor - re - to 'e é di - rei - to Sem - pre és ins - tru - i - do 'e com - pe - ten - te

Seu can - tar é cor - re - to 'e é de - cen - te Tens i - dei - a sen - ti - do 'e fra - se - a - do

Vai - se 'a - go - ra 'em mar - te - lo 'a - ga - lo - pa - do Pra fa - zer - se 'a von - ta - de des - ta gen - te

Figura 2 – Belarmino (1938)

TOADA 1 **Martelo Agalopado**
1970

~ 442Hz

Zé Ferreira

Es - se mo - ço não conhe - ci - a con - fei - to E um di - a che - gou em um ca - fé

Per - gun - tou a o - do - no Seu Ze - zé O que 'é is - so re - don - do 'e tão bem fei - to

Dis - se 'o mo - ço é um do - ce per - fei - to Fa - bri - ca - do do mel de 'um - bu - ru - çu

E - le dis - se pa - re - ce 'um gua - ji - ru E o po - vo da - li fez um pa - go - de

E 'e - le dis - se di - a - bo 'è quem é bo - de Pra co - mer 'es - ses ca - ro - ços de im - bu

Figura 3 – Zé Ferreira (1970)

TOADA 2**Mote em Dez***Out/2016*

~ 424Hz

Jonas Bezerra

É a lu-a'u-ma mu - sa pra'o po - e - ta Qua-tro fa - ses e - xi - be to - do mês

Fi - ca - chei - a'e não so - fre gra - vi dez E'ê minguan - te sem di - as de di - e - ta

Fi - ca no - va sem for - ma tão com - ple - ta Sem ter plásti - ca mu - dan - do'o vi - su - al

Sem ter cor - da'ê sus - pen - sa no to - tal e Sem ter fi - o li - ga - do bri - ha'a - ce - sa

e Des - co - bri que'a te - vê da na - tu - re - za Não pre - ci - sa de tor - re di - gi - tal

Zé Cardoso

Eu trans - mi - to'a qualquer um ser hu - ma - no Me - di - tei e de - pois dis - se'a vo - cê

Não pre - ci - so de co - res de te - vê Só pre - ci - sa'è o - lhar pra'o o - ce - a - no

Ne - vo - ei - ro'es - ten - di - do co - mo'um pa - no A es - tre - la bran - qui - nha'i - qual cris - tal

Com a lu - a mos - tran - do'o vi - su - al Que pa - re - ce no céu u - ma prin - ce - sa

Des - co - bri que'a te - vê da na - tu - re - za Não pre - ci - sa de tor - re di - gi - tal.

Figura 4 – Toada 2

Recursos de linguagem

Em termos de composição musical, é possível investigar o universo melódico da Cantoria por meio de especulações sobre a função retórica dos gestos melódicos. A variação de uma mesma frase pode ocorrer, por exemplo, entre:

1. uma sequência de notas repetidas;
2. graus conjuntos circundantes a uma mesma nota;
3. saltos de terça sob/sobre a mesma nota;
4. saltos de quaisquer intervalos, ou
5. arpejos circundantes a uma mesma nota;
6. fragmentos melódicos cíclicos circundantes a uma mesma nota, ou
7. fraseados sobre a mesma região harmônica.

Seja qual for a variação, por mais espontânea que seja, jamais é aleatória e nunca é indiferente no resultado final da comunicação poética. É intrigante e exige estudo o modo como os recursos de linguagem se aplicam no plano melódico. Surgem reflexões sobre a função retórica de uma variação melódica dentro de um discurso poético-musical, ou seja, como as variações melódicas impactam a comunicação do verso improvisado.

Dos exemplos aqui transcritos, é possível destacar um fato bastante representativo desta *sabedoria melódica*: na *Toada 3* (transcrita na Figura 6), o sétimo pé da estrofe de Raulino tem um salto melódico ascendente na palavra “um”. Observando no próprio baião as possibilidades de variação

melódica para esta mesma frase (ou seja, o terceiro, o sétimo e o nono pé das duas estrofes³¹), fora as possibilidades escutadas em outros baiões, percebe-se uma série de gestos melódicos muito similares dos quais nenhum salta ascendentemente na sétima sílaba poética da frase. Raulino utilizou uma ferramenta melódica para assegurar a compreensão imediata da sua mensagem poética ao aplicar um salto melódico ascendente sobre a palavra “um” garantindo sua função sintática de Numeral. Se cantasse outro desenho melódico que não enfatizasse a palavra “um” ela poderia soar como artigo indefinido e não dar ao verso a ênfase demandante da hipérbole construída. A desambiguação sintática propiciada por esse gesto melódico remete-se aos pés anteriores que constroem a *queda*³² da estrofe:

Canto sempre uma ruma de balaios
 Pro baião que eu tocar sair direito
 Se um parceiro cantar **UM** verso feito
 Sou capaz de gritar no mesmo instante
Eu não posso julgar meu semelhante
Porque sou pecador do mesmo jeito.

Este exemplo é capaz de lançar luz sobre outros momentos destas transcrições e de qualquer outro baião de cantoria que se escute, comprovando que a toada, além de ser fundamental à identidade da cantoria de viola e à assinatura estética de cada cantador, também guarda boa parte da comunicabilidade deste canto poético improvisado.

31 Um gesto melódico que pode vir a se repetir dentro da estrofe, em muitas ocasiões, não se repete justamente por causa da função retórica de cada variação melódica.

32 Como veremos adiante, “queda” é o último ou dois últimos versos improvisados. O desfecho de cada baião.

É importante lembrar que, em geral, a experiência estética na cantoria flui sobre um complexo ordenamento de estruturas verbais e musicais sem que cada gesto seja ponderado um a um. A viola, a poesia, a melodia, a entonação, o gestual, são estruturas internalizadas que se recompõem organicamente em cada cantador e em cada instante para consagrar a comunhão com o parceiro e com a plateia.

As habilidades do repente são, em sua maior parte, incorporadas por meio da prática e não de um saber reflexivo, organizado por regras formuladas objetivamente. Se [as regras] existem, e vimos que existem, sua verdadeira natureza é a de uma elaboração interpretativa pós-fato, cujo intento é explicar o acontecido, e jamais organizar ou dirigir a produção poético-musical. Da mesma forma que é irrefletida sua internalização e seu desenvolvimento, é irrefletida sua ação enquanto fundamento prático das interações do improviso poético. (Sautchuck 2010)

Ou seja, da mesma forma que tal espontaneidade constitui a ética da cantoria e sua dinâmica real na prática, constitui também o fenômeno musical em si, tanto no aprendizado do ofício, quanto no ato da composição e comunicação da poesia. Portanto, o caráter espontâneo das habilidades do cantador comprova que a cantoria é uma forma de expressão e um ofício complexo que demanda anos de prática e aperfeiçoamento para consolidação da habilidade específica, que se equilibra entre a *mimesis* da ação de seus pares e processo natural de individuação da sua *poiesis*.

A habilidade internalizada do cantador aponta extrema coerência e eficiência em sua técnica e é possível observar o mesmo tipo de coerência poético-musical na própria

constituição da toada como entidade melódica. Em geral, pode-se identificar o *paralelismo* como centro orbital desta arte poética, que orienta as dinâmicas de uma experiência estética baseada na busca pelo *ritmo poético* produzido pelas estruturas métricas e rítmicas. Tal *paralelismo* se verifica também no plano melódico³³. Pensando em poesia nos aspectos de sua composição e sua transmissão, existem três recursos da linguagem escrita que são passíveis de analogia no âmbito melódico: *ponto final*, *vírgula*, e *exclamação*.

Por exemplo, percebe-se nas partituras e nos áudios um relativo “repouso” na tônica ao final do quarto pé de todas as estrofes de todas as toadas.³⁴ Esse caminho descendente que repousa na tônica pode ser compreendido como um *ponto final melódico* correspondente a um *ponto final poético*, uma vez que é bastante comum os primeiros quatro pés encerrarem uma ideia ou meia ideia.

Na *Toada 5* (Fig. 7), transcrita acima, ao invés da sensação de um ponto final mais enfático, essa melodia arpeja ciclicamente causando uma sensação mais de *vírgula* do que de *ponto*, o que cria um excelente terreno musical para listagem de coisas, em cima do qual os poetas gratificaram o mote elencando a cada verso cenas e imagens do sertão.³⁵ Em todas as estrofes os poetas expressaram uma ideia introdutória nos dois primeiros gestos melódicos e listaram seis cenas a partir do arpejo cíclico que se repete

33 Sautchuck (2010, p. 45) cita o exemplo de toadas que repetem a nota da melodia ao mesmo tempo que repetem o fonema, ou seja, finais de versos poéticos que rimam apresentam paralelismo também na melodia.

34 Áudio da *Toada 4* (fig. 6):

https://youtu.be/m_fOCmVYHol

35 Áudio da *Toada 5* (fig. 7):

<https://youtu.be/CBdmRdUxiJw>

oito vezes, ou seja, as *vírgulas poéticas* correspondendo a *vírgulas melódicas*.

O *ponto de exclamação melódico* tem exemplo marcante no oitavo pé da *Toada 1* (fig. 1), no qual o desfecho do improviso poético é preparado por notas repetidas e enfáticas que culminam em um gesto ascendente vigoroso no final do oitavo pé, transmitindo no plano melódico justamente a exclamação que demanda o verso mais importante da estrofe: *a queda*.

A *queda* é um elemento primordial na técnica de improvisação poética que diferencia alguns tipos de repentismos que dela se valem. Trata-se do entendimento de que o desfecho da estrofe é crucial, o que leva a desenvolver a habilidade de compor as estrofes de baixo para cima. Independente de quantos pés houverem na estrofe, o clímax ou o cerne da mensagem tem que estar no final dela, ser a última coisa a ser dita.

Sautchuck (2010, 61) informa sobre um cantador que insistiu durante muitos anos em *pegar na deixa do parceiro* e compor a estrofe na hora (de cima para baixo, do início para o fim, invés de baixo pra cima, do fim pro início), ou seja, sem ter preparado a queda. Relata que as estrofes saíam sempre “avariadas” e eventualmente ele se convenceu, passando então a compor a queda antes de improvisar o restante da estrofe (de baixo pra cima, do fim pro início). Portanto, a estratégia composicional se divide em dois focos: 1) construir a queda; 2) e construir a narrativa que culminará na queda.

No caso dos motes, que consistem numa estrofe de dez linhas para serem improvisadas as primeiras oito, a estratégia padrão seria compor o oitavo pé (ou o sétimo e o oitavo), depois o sexto pé (ou o quinto e o sexto) e seguir compondo de trás para frente (de baixo para cima). Certamente, com o domínio da técnica, a composição deixa de ser tão passo a passo, linha por linha, e o poeta passa a compor em dísticos e também a antecipar a narrativa das relações entre as linhas. Na Cantoria em geral percebe-se esse contante paralelismo entre a *queda poética* e a *queda melódica*, mas a *Toada 1* (fig. 1) é um exemplo em que fica muito evidente no âmbito melódico³⁶.

36 No *Mote em Dez* a queda do improviso está no sétimo e oitavo pé, já no *Martelo Agalopado*, como se improvisam dez pés sem ter os versos fixos do mote, a queda está no nono e décimo pé. Melodicamente, ambos têm gestos enfáticos, mas o oitavo pé desta toada é o melhor exemplo deste paralelismo.

TOADA 3**Mote em Dez**

Nov2016

~ 440Hz

Rogério Meneses

Eu não sei o que sou nes-se mo-men-to Se'a mal-da-de'in-da'es-tá no co-ra-ção

Eu não sei se me-re-ço nem per-dão De Je-sus que'è ir-mão no fir-ma-men-to

Se'eu não pas-so de'um ger-me pe-ço-nhen-to Se a al-ma a-in-da tem de-fei-to

Se com ne-gro'in-da te-nho pre-con-cel-to e Se dos gays in-da que-ro'es-tar dis-tan-te

Co-mo pos-so jul-gar meu se-me-lhan-te Se'in-da sou pe-ca-dor do mes-mo je(i)to.

Raulino Silva

Eu cres-ci in-ci-si-vo fel-to'os rai-os Mi-nha músi-ca'è ru-lm mas po-pu-lar

Fa-lo sem-pre no an-jo do al-tar e Não pra-ti-co na músi-ca'al-guns en-sai-os

Can-to sem-pre'u-ma ru-ma de ba-lal-os Pro bai-ão que'eu to-car sa-ir di-rel-to

e Se'um par-cel-ro can-tar um ver-so fei-to Sou ca-paz-de gri-tar no mes-mo'ins-tan-te

Eu não pos-so jul-gar meu se-me-lhan-te Por-que sou pe-ca-dor do mes-mo je-(ito).

Figura 5 – Toada 3

TOADA 4**Mote em Dez***Dez/2016*

~ 428Hz

João Santana

Com vo - cê pra - ti - can - do'o ver - bo'a - mar E - xer - ci - to'o meu ver - bo que - rer bem

Eu não tro - co vo - cê por mais nin - guém — Que - ro tê - la pra sem - pre no meu lar

Que - ro'es - tar com vo - cê a bei - ra - mar Ven - do'a on - da de'es - pu - ma di - vi - di - da

Lhe bel - jar sem pen - sar na des - pe - di - da Ven - do'a bri - sa do mar que'em nós a - van - ça

Já lhe dei meu re - tra - to por lem - bran - ça Vou lhe dar meu a - mor por to - da vi(da).

Valdenor de Almeida

O que'eu que - ro'é na nos - sa mo - ra - di - a Ser fe - liz e tran - qui - lo'a o seu la - do

Pra vo - cê me cha - mar de na mo - ra - do'e Pa - ra jun - tos vi - ver - mos de'a - le - gri - a

Pra vo - cê re - cor - dar a ca - da di - a Já lhe dei u - ma fo - to co - lo - ri - da

Que - ro'a go - ra'u - ma ca - sa di - vi - di - da U - ma ca - ma e'a re - de que ba - lan - ça

Já lhe dei meu re - tra - to por lem - bran - ça Vou lhe dar meu a - mor por to - da vi(da).

Figura 6 – Toada 4

TOADA 5

Mote em Dez
Jul/2017

~ 444Hz

Ismael Pereira

Vou pra'o can - to que ví com a mão gros - sa Que'eu não pos-so'es-que - cer do meu so - pé__

Ver ma-mãe de ma - nhã fa - zer ca - fé e A fu - ma - ça su - bin - do da pa - lho - ça

Ba - ter a mi-nha'en-xa - da'e ir pra ro - ça A - ju - dar o meu pai plan - tar se - men - te

Por a bo - ca na bo - ca da en - xen - te Quan-do'en-cher a bar - ri - ga dar um na - do

Na ga - ru - pa do ven-to'eu vou mon - ta - do Pra re - ver meu ser - tão de'an - ti - ga-men(te).

Edvaldo Zuzu

Na ga - ru - pa do ven-to tão for - ço - so Vou de-pres-sa vol - tar ao meu ser - tão

Brin - ca - dei - ra de'a - nel pas - sar na mão__ Es - cu - tar u - ma'es - tó - ria de tran - co - so

E tam-bém o pa - vão mis - te - ri - o - so Que'eu fi - ca - va o - lhan - do fren - te'a fren - te

Co - mo é que ba - lão car - re - ga gen - te Co - mo é que um rei - no'e-ra'en-can - ta - do

Na ga - ru - pa do ven-to'eu vou mon - ta - do Pra re - ver meu ser - tão de'an - ti - ga-men(te).

Figura 7 – Toada 5

Escolha da toada

Apesar da ausência de regras explícitas para a escolha da melodia, é possível identificar certas afinidades entre toadas e temas através das recorrências destas escolhas. Por exemplo, a *Toada 3* (fig. 5) e a *Toada 4* (fig. 6), que privilegiam o registro vocal médio e não tensionam a harmonia com sétima menor nem quarta aumentada, se prestam com frequência a temas de saudade e de amor. A *Toada 2* (fig. 4) é bastante usada em temas sertanejos (nordeste, roça, vaqueiro, seca), e em temas filosóficos e de homenagem. A *Toada 1* (fig. 1) é escolhida unanimemente para temas de *desafio* e *malcriado*, mas é cantada também para inúmeros temas diferentes, incluindo estes citados agora sobre as demais toadas. A qualidade exclamativa da *Toada 1* (fig. 1) conjuga-se muito bem com motes cuja mensagem é enfática e por vezes dá a sensação de catalisar a comunicação poética.

Um dos aspectos mais intrigantes do domínio melódico da cantoria de viola é que nenhuma toada tem nome. A escolha da toada por parte do cantador que vai iniciar o baião demonstra a fluidez de uma lógica intelectual e emocional que não depende de nomenclaturas para organizar-se de maneira eficaz, pois são raras as vezes que um poeta verbaliza de alguma forma a escolha da toada. Na grande maioria das vezes nada é dito nem sinalizado sobre a escolha da toada, e em algumas poucas situações se ouve o cantador cantarolar somente o primeiro gesto da toada que escolheu para o baião. Mais raro ainda, se escuta um poeta dizer ao parceiro algo do tipo “aquela mais calminha... aquela mais lenta... aquela que Fulano gravou... aquela que Ciclano gosta”. Constatamos que é mais comum ouvir algum

tipo de combinação da toada entre poetas que estão cantando junto pela primeira vez ou que não cantam juntos frequentemente, mas até nesses casos ainda é raro. Cantadores *duplados* tendem a verbalizar menos esse tipo de coisa.

A questão da afinação da viola também influi nessa escolha da toada, pois é comum o cantador se apresentar com vários parceiros diferentes, e nessas parcerias a afinação da viola varia, podendo levar o poeta a ocasionalmente cantarolar o início da toada para testar se naquela afinação a voz dele vai bem no âmbito daquela melodia, ou até mesmo preparar o ouvido e a voz evitando sair *desentoadado*.

Outra questão muito relevante na escolha da toada é a frequente utilização deste artifício melódico como forma de sabotar ou desestabilizar o parceiro. Por exemplo, o cantador ao perceber que a extensão vocal do parceiro não é muito ampla ou que seu timbre e entonação se fragilizam em determinado registro da voz, pode escolher uma toada muito alta³⁷, que estressa constantemente a região mais aguda da escala, na expectativa de fadigar o companheiro e prejudicar sua improvisação.

37 Uma especulação interessante trazida pelo poeta João Santana, sobre a frequência do diapasão da viola, é que talvez tenha acontecido uma tendência a subir a afinação por razões fisiológicas e da natureza do fenômeno sonoro. Gravações antigas mostram violas afinadas em torno das notas Fá e Mi (hoje mais comum em torno das notas Sol e Lá). Apesar de poder ser mais confortável para alguns cantadores entoar as notas agudas nessa afinação, as leis da acústica informam que um som de mesma intensidade possui maior audibilidade numa frequência (médio)aguda do que numa frequência (médio)grave (Vieira, 2004, p. 73-75). Ou seja, é possível que o cantador tivesse que aplicar mais “força” na voz para compensar a audibilidade de estar cantado no registro médio-grave da sua voz, sobretudo na época anterior à tecnologia de microfones e alto-falantes.

Caso isso não interfira na qualidade do conteúdo poético, tentaria ao menos induzir o ouvinte a crer que o parceiro canta pior.³⁸ Esta estratégia pode se dar tanto na escolha da própria toada, quanto na aplicação de variações melódicas que o parceiro não conseguiria acompanhar ou não se sairia bem caso tentasse. Há também a possibilidade do poeta escolher uma toada que ele imagina ser desconhecida ao parceiro no mesmo intuito de desestabilizar a competição. Interessante notar o senso de competitividade, pelo qual todos os aspectos da Cantoria podem se prestar ao *desafio* de alguma forma.³⁹

Sistema musical

Naturalmente, a diversidade da cantoria é verificada também na estrutura musical das toadas, ou seja, as melodias não seguem uma lógica única de repetição e contraste na sucessão dos versos. A *Toada 4* e a *Toada 5* são extremos no que se refere a qualidade contrastante e reiterante entre os gestos melódicos de cada linha da estrofe. Os áudios recolhidos apresentam a seguinte estrutura melódica nestas duas toadas:

Toada 4 – A A' B C D D E F G H

Toada 5 – A A' B B' B B' B B' B B'

38 É comum na Cantoria dizer que “canta bem, canta mal, cantou melhor, cantou pior” referindo-se ao todo da performance (compor, cantar, tocar), sendo comum referir-se mais precisamente à qualidade da improvisação poética.

39 O desafio é talvez elemento mais primordial da Cantoria, que baliza todas as facetas e aspectos desta tradição. Cantar melhor a cada dia, a cada baião, cantar melhor do que o parceiro, cantar melhor do que todos os cantadores de todos os tempos. A eterna e efêmera busca pelo *verso grande*.

As demais toadas transitam de forma mais equilibrada entre repetição e contraste nos gestos melódicos, porém, das transcrições, nenhuma é tão contrastante quanto a *Toada 4*, nem tão reiterante quanto a *Toada 5*. É predominante a qualidade reiterante, na qual se percebe a estruturação do discurso musical formado por dez gestos melódicos resultantes de reiterações e derivações do gesto inicial, como exemplificam na *Toada 2*.

Toada 1 – A A' A" B A A' A C! A" B

Toada 2 – A A A' B A A A' B A' B

Toada 3 – A A' A" A''' A A' A" A''' A" A'''

Os gestos melódicos em si não são estranhos à prática comum da música ocidental, já a afinação das escalas cantadas apresenta aspectos distintivos, menos frequentes na tradição musical ocidental⁴⁰. Como indicado nas transcrições, na Cantoria o quarto grau da escala nem sempre corresponde à afinação igualmente temperada da quarta justa e nem da quarta aumentada (ou seja, transita entre quartas aumentadas mais altas e quartas justas mais baixas). De maneira semelhante, o terceiro grau da escala varia sua afinação em frequências que não correspondem nem à terça maior nem à terça menor temperada (ou seja, transita entre terças maiores altas e terças menores baixas).

Todas as toadas, com exceção da *Toada 4* (fig. 6), mostram ainda um dos traços identitários

40 Não é correto dizer que diferenças de afinação inexistem na tradição da música ocidental, mas genericamente existe uma tendência à fixação das alturas de notas nas escalas e ao temperamento da afinação, enquanto boa parte das demais culturas musicais desconhecem ou não se apoiam tanto nestas duas premissas.

mais fortes na estética musical da Cantoria, que é entoar a terça menor (ou próximo à terça menor) em determinado trecho de uma melodia que vinha entoando a terça maior (ou próximo à terça maior). Ou seja, seria como se o terceiro e o quarto grau das escalas fossem flutuantes, fenômeno que alguns teóricos chamam de “terça neutra” (Oliveira, p. 114/140/169 1999; Pinto, 2001, p. 242-243) justamente pela impossibilidade de fixar o status de maior ou menor sobre este grau da escala, e que ocorre de forma similar com uma “quarta neutra”, que transita entre uma quarta aumentada alta e uma quarta justa baixa. Tal afinação peculiar faz com que, por vezes, estas notas sejam entoadas das duas formas no mesmo gesto melódico (ou em gestos consecutivos), por exemplo, uma frase melódica que ascende pela quarta “aumentada” e descende pela quarta “justa”, ou ascende pela terça “maior” e descende pela terça “menor”, ou outras variações similares, como se vê aqui nas transcrições nos trechos indicados com os sinais “+” e “-”.

É muito importante compreender que em hipótese alguma se pode considerar tais notas das escalas como tentativas mal sucedidas de entoar as afinações temperadas ou a dita afinação natural, como se a voz do cantador fosse simplesmente um instrumento não-temperado “desafinando” nestas notas. Trata-se de um *sistema musical* próprio, uma afinação própria. Uma forma eficiente de se demonstrar isso é executar a melodia da *Toada 2* (fig. 4), por exemplo, em um instrumento temperado. Comparando com a gravação deste mesmo baião, percebe-se de imediato que nem a quarta justa (ré natural) nem a quarta aumentada (ré sustenido) corresponde ao que é entoado pelo cantador. Até pode surgir uma ligeira sensação harmônica de que a quarta

aumentada – ou a quarta justa – está menos distante do que se ouve na gravação. Mesmo assim, é nítida a percepção de que a nota entoada está entre a quarta justa e a quarta aumentada (ou entre ré natural e ré sustenido, considerada a afinação adotada) e que é, de fato, traço característico fundamental na alteridade musical da Cantoria de Viola. Este universo melódico compreende um sistema de afinação específico, mais uma série de trejeitos musicais que diferenciam a Cantoria, e cujo ordenamento é cultivado pela coletividade, repassado de geração em geração e largamente difundido pelos territórios, absorvendo variações estilísticas regionais, temporais, individuais, e pontuais sem descaracterizar o bojo deste patrimônio ancestral.

Vale chamar a atenção para os micro-universos melódicos encontrados dentro deste grande macro-universo. É difícil afirmar se, com o passar do tempo, a quantidade de toadas aumenta, ou se elas sempre surgem e desaparecem de forma similar mantendo o mesmo equilíbrio no montante desse repertório coletivo. No entanto, é notável que modalidades e toadas antigas parem sobre um universo melódico distinto de modalidades e toadas novas, o que aponta na contemporaneidade da Cantoria uma acentuada influência da música externa a ela. Nos áudios e transcrições aqui apresentados fica muito evidente este contraste entre *Toada 1* (fig. 1), *Toada 2* (fig. 4) e *Toada 5* (fig. 7) em comparação com a *Toada 3* (fig. 5) e *Toada 4* (fig. 6), sendo que esta oposição fica especialmente nítida entre *Toada 1* (fig. 1) e *Toada 4* (fig. 6). Apesar de ser uma afirmação um tanto reducionista, seria razoavelmente plausível apontar a identidade da *Toada 1* (fig. 1, fig. 2, fig. 3) como parentada ao

universo⁴¹ do aboio, do pífano, da rabeca sertanejos nordestinos, e a da *Toada 4* (fig. 6) como parentada ao universo da Canção – o primeiro, “imemorial” e mais alinhado ao modalismo, e o último, “moderno” e mais alinhado ao tonalismo.

Apesar de a viola poder aparecer em uma afinação igualmente temperada, a toada por sua vez não configura uma escala igualmente temperada e, ainda que pareça coerente classificá-la como afinação natural, alguns graus da escala apresentam uma afinação peculiar também em relação à teoria da *afinação natural*.⁴² Apesar da dificuldade tecnológica e cognitiva de realizar uma comparação frequencial entre a escala da Cantoria e a escala da suposta afinação natural, é muito provável que elas não teriam

uma correspondência exata na maioria dos graus.

Além da técnica musical constituída nesse sistema e seus recursos de linguagem, existem variáveis interdependentes que ao longo dos tempos e dos territórios formatam a realidade da Cantoria em todos os seus aspectos. Há um longo histórico de interação entre a cantoria e o meio acadêmico⁴³ (Casculo, 1939; Travassos, 1989; Sautchuck, 2009) que, de certa forma, permeia os discursos dos próprios cantadores sobre seu ofício. São processos complexos, pois mesmo debruçado sobre o registro contemporâneo e passado do fazer artístico e da descrição êmica sobre o fazer artístico contemporâneo e passado, é um tanto intangível montar o quebra-cabeça da Cantoria em sua completude.

-
- 41 Importante enfatizar que cada uma dessas manifestações culturais expressa suas especificidades em inúmeros aspectos, moldada pelos complexos processos históricos de consolidação e reinvenção destas culturas. A comparação aqui é somente para contrastar os estilos musicais mais antigos da cantoria, em relação às influências mais recentes que a cantoria absorve da música externa a ela.
- 42 A afinação temperada na viola costuma acontecer quando o cantador utiliza um afinador digital para afiná-la. Caso afine de ouvido, provavelmente resulta numa afinação própria ou em afinações mais próximas da *afinação natural* (também chamada de *entonação justa*). Vale notar que a afinação natural é um conceito muito mais da *teoria* da música ocidental do que de qualquer *prática* musical real. Como dito anteriormente, a teoria e a grafia musical ocidental tendem a fixar afinações para cada nota, seja nas formas de temperamento ou na virtualidade de uma suposta entonação justa. No fazer musical real, a afinação dos graus das escalas não costuma ser tão fixa ou, quando é fixa, consciente ou inconscientemente, ainda assim a afinação de cada nota costuma pairar sobre uma margem de frequências que varia conforme fatores rítmicos, harmônicos, tímbricos, acústicos, agógicos, retóricos, mnemônicos, atávicos, afetivos, emotivos, espirituais, energéticos, voluntários ou involuntários.

Além das citações dos cantadores apresentadas aqui, vários outros depoimentos lançam luz sobre interessantes facetas da Cantoria. Assim como as modalidades, as toadas surgem constantemente em vários lugares e dependem de uma complexa rede de fatores éticos e estéticos para encontrar ressonância na coletividade de cantadores e apologistas até fixar-se ou desaparecer neste repertório coletivo. A espontaneidade e a efemeridade enquanto elementos centrais da Cantoria, aliados ao extenso lapso tempo-espacial que ela abrange e a complexidade de sua dinâmica real, faz com que esse tipo de

-
- 43 Existem indícios (Silva, 2011) de que a própria aumento do rigor sobre a métrica e a rima já vem desta interação (com as urbes, as literaturas, as modernidades, a academia), como o poeta Zé Moacir frisou durante entrevista, que na sua memória da juventude, de quando começara a cantar nas cantorias nas fazendas, se recorda dos cantadores “errarem” rimas e métrica com mais frequência.

processo de perenização ou extinção de toadas e modalidades dependa de fatores tão numerosos e de naturezas tão distintas que dificultam a pretensão de mensurar e decifrar tal processo com exatidão. Entre várias questões complexas, tratadas em diferentes níveis de profundidade na vasta bibliografia sobre Cantoria, se poderia propor ainda uma série de *perguntas de pesquisa* para levar adiante e mais a fundo o estudo musicológico sobre esta tradição: quais são os fatores específicos que coordenam a perenização ou extinção de modalidades e de toadas? Como foi o processo de fixar a viola como leito musical do poeta cantador, já que existiram poetas renomados cantando com outros instrumentos (como rabeca, pandeiro, cavaquinho e demais instrumentos da família da viola)? Como se deu exatamente o processo de aumento do rigor sobre a métrica e a rima? Se tantas gravações de Cantoria trazem o diapasão da viola em afinações tão diversas, quando foi e por quais razões passou-se a padronizar a afinação da viola mais próxima da nota Lá? Se tantas gravações de Cantoria apresentam diversas variações na célula rítmica e no trejeito do baião-de-viola (inclusive percutindo o instrumento, dedilhando, etc.), quando foi e por quais razões se moldou a baionada nas formas que se toca hoje? Se durante tanto tempo só existiu o acorde pedal na Cantoria, como foi que se inseriu o *balançado*⁴⁴? E as várias influências da Canção e de universos musicais externos à Cantoria, como se deram, como ocorrem hoje, e quais são as tendências? Enfim, estas e outras inúmeras questões surgem acerca das mudanças e permanências passadas e

futuras na Cantoria de Viola⁴⁵, a exigir trabalhos de pesquisa específicos a fim de encontrar respostas e formular hipóteses sobre a história e o funcionamento do *sistema musical* da Cantoria.

Conclusão

A melodia de cada toada e as possibilidades de variação melódica são essenciais no jogo de comunicação poético-musical da Cantoria de Viola, seja no casamento entre toada e tema, seja na função retórica de cada variação melódica frente às demandas do discurso. Apesar de algumas toadas, como a *Toada 4* (fig. 6), apresentarem variações menos acentuadas, as variações aferidas na *Toada 1* (fig. 1, fig. 2, fig. 3), por exemplo, comprovam a compreensão da toada não como *uma melodia*, no sentido de uma sequência exata de notas, mas como *uma entidade melódica*, no sentido de um organismo melódico cuja trama de regiões harmônicas provê coerência musical (eficiência comunicacional) ao discurso poético improvisado, cabendo nesta trama de regiões harmônicas uma ampla margem de variações dos gestos melódicos.

Essas melodias – ou *entidades melódicas* – compõem um repertório coletivo sobre o qual se executa o improviso poético em qualquer cantoria, da mais complexa e afamada, a mais simples e regional. A quantidade total de toadas de Cantoria é inumerável dado o caráter vivo e orgânico deste repertório coletivo que está em

44 Nome usado para se referir ao ritmo da viola que utiliza um segundo acorde, a dominante, cuja batida difere da outra, e que guarda semelhanças com as maneiras de tocar xote nos instrumentos de corda dedilhada.

45 Trabalhos acadêmicos (Silva, 2014) esclarecem bastante sobre a urbanização da sociedade e a consequente urbanização da Cantoria de Viola e sobre o surgimento e desenvolvimento dos Festivais, dois fatores que trouxeram e ainda trazem diversas modificações na cantoria e se relacionam com as perguntas aqui suscitadas.

constante renovação e resgate, além de sua natureza espontânea/improvisatória de suas variações. As variações das toadas são tantas e tão espontâneas que, “à primeira escuta” do observador externo, se torna muito difícil a compreensão imediata das fronteiras entre uma toada, uma variação da mesma toada, e uma outra toada.

Além disso, outro fator que enfatiza a identidade desse universo melódico é que, apesar de serem possíveis diversos gestos melódicos dentro da mesma trama de regiões harmônicas, há gestos que não ocorrem e não caberiam numa cantoria. Ou seja, além de um complexo e orgânico repertório de modalidades com um intrincado repertório de entidades melódicas, dentro delas ainda se cultiva um imbricado repertório de possíveis variações melódicas, tudo isso resultando da inefável alquimia entre as tradições, as interações, e as individualidades.

Nota-se que a variação melódica na Cantoria flui da improvisação poética, no sentido de que o estado de espírito do poeta (e da plateia) é impresso no conteúdo do verso, e o estado de espírito do verso molda espontaneamente a realização melódica de cada baião. Da mesma forma que ocorre aqui na *Toada 3* (fig. 5), na estrofe do Raulino (onde um salto melódico ascendente sobre a palavra “um” assegura sua função sintática de Numeral invés de Artigo Indefinido), acontece em todos os instantes da cantoria com maior ou menor intencionalidade em cada situação, em diferentes níveis de evidência no aprimoramento da comunicabilidade gerado pela variação melódica. Além deste caso em que a variação melódica possui uma nítida função retórica, alguns fatores estruturais da própria estrofe

influem nas variações da melodia, por exemplo: a terminação aguda (oxítone), grave (paroxítone), e esdrúxula (proparoxítone) de cada verso; as elisões; a ocorrência de palavra proparoxítone ao longo do verso; a adição de palavras extras (que não fazem parte da métrica do verso) como “e”, “mas”, “pois”, “que”, etc., que acontece com frequência encaixada normalmente no início do verso (ou melhor dizendo, antes do início do verso); manejo da relação silábica de tônica e subtônica (que é mais explícito no setissílabo do que no decassílabo, como mencionado aqui na nota de rodapé nº 29); a dificuldade da estrofe (se é rebuscada ou coloquial, se tem algum trecho difícil de lembrar ou de pronunciar); a percussividade geral do verso (articulação melódica gerada pelos fonemas); o estado de espírito que gerou o verso e o que ele retroalimenta ao próprio cantador na composição e na execução da estrofe; a narrativa da estrofe. Outros fatores de execução da estrofe também influem nas variações melódicas: o andamento; o baião-de-violão; as pausas entre versos e no meio dos versos (intencionais ou acidentais); a índole melódica, trejeito musical, timbre, emissão vocal, gestual, personalidade, e inspiração do cantador (no geral e no momento presente); e a própria maneira fluida do poeta enfatizar seções ou versos inteiros. Ademais, obviamente, a aleatoriedade também rege parte das variações de gestos melódicos das toadas, mas na maioria dos casos é difícil afirmar se a variação melódica foi realmente aleatória ou se todas essas variáveis internalizadas do jogo poético induziram aquele gesto melódico – e qual seria a fronteira entre “aleatoriedade” e “técnica internalizada” deste artesanato poético-musical.

A investigação aqui apresentada traz reflexões musicológicas sobre a Cantoria de Viola. A principal dificuldade em analisar o domínio melódico da Cantoria é que a maior parte de sua realização se dá naturalmente através artifícios internalizados (individual e coletivamente). Na descrição de alguns cantadores, a toada costuma ser apontada como um acessório musical que meramente adorna a improvisação poética. Sem questionar que a poesia em si é, de fato, o cerne da Cantoria, este trabalho tenta mostrar que a toada não é mero acessório e, por mais internalizada que seja, a habilidade melódica do cantador é crucial na sua técnica e fundamental na comunicação poética da Cantoria. Ou seja, os recursos retóricos das variações melódicas podem não só ajudar (ou atrapalhar) a plateia na compreensão do poesia, como podem influenciar a própria percepção da plateia a respeito do cantador ter “cantado bem ou cantado mal”, sendo que, como mencionado acima, “cantar bem” geralmente refere-se mais a “compor bons versos improvisados” no sentido poético-verbal do que a “entoar bem uma melodia” no sentido técnico-vocal.

Além de a toada ser um elemento fundamental de diferenciação da Cantoria frente a outras formas poético-musical, o sistema musical que a define é um dos principais traços identitários desta forma de expressão e guarda boa parte da assinatura estética de cada cantador, desempenhando importante função retórica na comunicabilidade da poesia improvisada (eficiência comunicacional).

Apesar de ser relativamente comum ouvir um cantador dizer que a toada “tanto faz... qualquer uma serve”, percebe-se que, sobretudo no caso dos motes, a escolha da toada costuma seguir certa coerência

poético-musical, de forma que a aura da melodia reforce o conteúdo das estrofes e garanta perfeita coesão ao discurso poético-musical. Esta coerência não se perde totalmente de toada para toada, mas certamente o humor da mensagem poética se altera conforme o humor de cada melodia. Certamente, é uma sensação muito subjetiva, mas é no mínimo curioso tentar colocar em palavras a diferença percebida no humor (aura/ânimo/astral) da mensagem poética sob a carga afetiva de cada toada.

A maioria dos poetas que foram indagados por nós sobre a influência da melodia sobre a improvisação poética afirmaram que não existe tal influência, e alguns poetas informaram até que não criam suas estrofes imaginando a melodia junto. Neste sentido, seria igual a afirmar que os versos improvisados para resolução de um mote em determinada toada teriam sido improvisados identicamente se tivesse sido escolhida outra melodia para aquele improviso? Nossas análises sugerem que não, mas responder tal pergunta demandaria pesquisa à parte com metodologia específica para este fim.

Observa-se pontualmente – na prática e na descrição de alguns cantadores – que a toada pode sim desempenhar uma influência negativa na improvisação, seja pelo fato do poeta não conhecer bem a toada, por ser fatigante em determinada afinação, ou qualquer outro fator que comprometa de alguma forma a performance ou a conjunção com a poesia. Esta afirmação leva a considerar que, se existe influência negativa é porque existe influência e, como tal, permite conjecturar que haja também alguma forma de influência positiva na criação da poesia.

A Cantoria é um fenômeno rico em sutilezas e sensibilidades que resulta da interação de

tantas variáveis, que faz pensar se o estado de espírito gerado pela melodia não estaria a exercer inconscientemente uma influência na inspiração do poeta no momento em que sua antena poética sintoniza os versos da estrofe improvisada. As sutilezas do universo melódico da Cantoria de Viola são intrigantes em vários aspectos. A abundância e eficiência retórica das toadas e das suas variações melódicas harmonizam-se com a improvisação poética, e parecem aflorar a sensação de surpresa de todos os envolvidos ao catalisar, excitar, e galvanizar a eterna e efêmera busca pelo *verso grande*.

Referências

- Cascudo, Luís da Câmara. 1939. *Vaqueiros e Cantadores*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Eken, Susanna. 2014. *The Human Voice: Psyche, Soma, Function, Communication*. Copenhagen: The Royal Danish Academy of Music.
- Henrique, Luís L. 2011. *Acústica Musical*. Portugal: Calouste Gulbenkian.
- Lopes, Gustavo Magalhães. 2011. *De pés-de-parede a festivais: um estudo de caso sobre o repente nordestino na Grande São Paulo*. Dissertação de Mestrado em Teoria e História Literária, Universidade Estadual de Campinas. <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/R EPOSIP/270045>
- Oliveira, Luciano Py de. 1999. *A música na cantoria em Campina Grande (PB): estilo musical dos principais gêneros poéticos*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia.
- Oliveira Pinto, Tiago de. 2001. "Som e Música: Questões de uma Antropologia Sonora." *Revista de Antropologia* 44, no.1. <https://doi.org/10.1590/S0034-77012001000100007>
- Travassos, Elisabeth. 2000. "Ethics in the sung duels of north-eastern Brasil: collective memory and contemporary practice." *British Journal of Ethnomusicology* 9, no. 1: 61-94. <https://doi.org/10.1080/09681220008567292>
- Ramalho, Elba Braga. 2000. *Cantoria nordestina: música e palavra*. São Paulo: Terceira Margem.
- Sautchuk, João Miguel M. 2009. *A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. Tese de Doutorado em antropologia, Universidade de Brasília. <https://repositorio.unb.br/handle/10482/5091>
- Silva, Andréa Betânia da. 2014. "Entre pés-de-parede e festivais: rota(s) das poéticas orais na cantoria de improviso." Tese de Doutorado em Cultura e Sociedade, Universidade Federal da Bahia. <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/16254>
- Travassos, Elisabeth. 1989. "Melodias para a improvisação poética no Nordeste. As toadas de sextilhas segundo a apreciação dos cantadores." *Revista Brasileira de Musica* 18: 115-129.
- Gordon, Edwin. 2000. *Teoria da aprendizagem musical: competências, conteúdos e padrões*. Tradução de Maria de Fátima Albuquerque. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.