

A CANTORIA NORDESTINA À LUZ DA FRASEOLOGIA MUSICAL

Resumo

A re-leitura da poesia da Cantoria, relacionada com as articulações das frases musicais, é a meta do estudo em questão. A unidade poesia e música constitui seu principal enfoque, tomando-se como argumento teórico a “teoria formular”, para sua apreciação. Esta teoria tem suscitado novas interpretações aos estudos sobre tradições orais. Sem dúvida, outros critérios para o estudo dos gêneros poético-musicais da Cantoria Nordestina podem ser estabelecidos.

Palavras-chave: cultura brasileira; cantoria nordestina; música; poesia.

Abstract

An alternative reading of Cantoria Nordestina's verse, in relation to the musical phrase, is the aim of this paper. The unity of Poetry and Music is the main approach, supported by the Oral Formular Theory. This theory seems to point out a new interpretation for oral traditions. There is no doubts that other criteria for analysing the Cantoria Nordestina's styles will emerge.

Key words: brasilian culture; cantoria nordestina; music; poetry.

Consta na tradição que a Cantoria Nordestina, na sua dimensão poética, integra uma variedade de gêneros¹ ou modalidades que compreendem a organização das estrofes, principalmente, em versos de cinco, sete, dez e onze sílabas poéticas, com rimas e ritmo poético² variáveis. Dentre as distintas estruturas estróficas, destacam-se as *sextilhas*— o gênero mais popular, cujas estrofes contêm versos de sete sílabas monorrímicas — e as *décimas*, que comportam versos

de sete ou dez sílabas, com mais destaque para os diferentes gêneros decassilábicos, a exemplo do *Martelo* e de outros mais. Alguns dos gêneros poéticos contêm refrão, *motes*,³ ou ainda estão presos a normas mais estritas — a exemplo do *Galope Soletrado*⁴. As *sextilhas* e as *décimas*, são as que permitem ao cantador, demonstrar sua virtuosidade no ato de improvisar.

No âmbito musical, cada gênero ou modalidade de *repente* comporta uma *toada*, que não é fixa — a exceção de alguns gêneros como *Brasil Caboclo*, *Martelo*, *Mourão*, onde o modelo melódico é mais estável.

A *toada* constitui-se de uma linha melódica, geralmente no âmbito da oitava (série de oito sons — de dó a dó, por exemplo). Não é rígida quanto à determinação dos intervalos musicais, permitindo, aos cantadores, derivações dentro do próprio contorno melódico. Sua reprodução nunca é idêntica entre os próprios parceiros.

A *toada* tem a função de elemento unificador de cada *repente*, uma vez que, como lembra Elizabeth Travassos (1997:545),

“a noção de peça musical não se aplica às unidades do *repente*, que são delimitadas à medida que vão sendo construídas.”

Ressalte-se ainda que a *toada* destaca a poesia.

Além da *toada*, a disputa poética requer a presença do instrumento acompanhante: tradicionalmente, a rabeça, ou a viola de seis cordas duplas. Atualmente, até o violão, com as adaptações necessárias, tem sido utilizado. A propósito desse instrumento, é importante revelar que seu papel é secundário, no contexto da cantoria. E isso já pertence à tradição, pois, muito oportunamente, Adolfo Salazar (1953: 205), referindo-se ao romanceiro medieval, destaca que

¹ É como gênero que cantadores e mesmo os autores, citados na Bibliografia em anexo, nomeiam as várias modalidades de estrutura poética que compõem o repertório da Cantoria.

² O ritmo poético diz respeito à contagem das sílabas dos versos e se estende até a última sílaba tônica. Em Espanhol, são consideradas, rigorosamente, todas as sílabas. Assim é que os versos setessilábicos das *sextilhas* e de outros gêneros de Cantoria, correspondem ao padrão otossilábico das *décimas* de tradição espanhola, que tem seus modelos próprios de representação nos vários países de língua hispânica, a exemplo do *Punto Cubano*, do *Corrido Mexicano*, e de outros mais.

³ *Motes* são temas determinantes de conteúdo, elaborados pelos ouvintes de cantoria, expressos dentro de norma de versificação dessa poesia. Em geral, constam de dois versos de 7 ou 10 sílabas, sobre os quais os cantadores desenvolvem o improviso. Mais raros são os *motes* em quadra.

⁴ Gênero baseado no método tradicional de ensinar a ler, pronunciando o nome das letras, antes de as juntar em sílabas, para a leitura da palavras.

... Os romances se cantavam [no meio do] povo, por uma voz solista ou com a companhia (não com o acompanhamento num sentido específico) de um instrumento de cordas, alaúde, cítara ou guitarras.

A Cantoria Nordestina possui duas variantes métricas:

1. aquela que se processa através do *canto declamado*⁵, na qual a toada não é fixa e está submetida à rítmica do verso, a exemplo das sextilhas;
2. a outra que apresenta uma organização acentual mais rígida. Nesse caso, insere-se o *Galope Beira-Mar*, com estrofe estruturada em dez versos de onze sílabas, com acentuações obrigatórias na 2^a., 5^a., 8^a. e 11^a. sílabas:

Nos dez de galope da Beira do Mar

A sextilha, como integrante da primeira variante, apresenta organização métrica irregular. Escolhi, para comentar esse gênero, no intuito de propor uma releitura de sua estrutura estrófica, a partir da relação dos versos com a melodia:

Mulher é tão consagrada
 Tem um sentido tão fundo
 Que Deus nosso Pai Eterno
 Criador do amor profundo
 Das entranhas da mulher
 Trouxe o Criador do mundo

O cantador Geraldo Amâncio⁶ expressa-se com diferentes padrões acentuais para os vários versos. No primeiro verso, as acentuações ocorrem na 1^a, 2^a e 7^a sílabas; no segundo, acentuam-se a 4^a e a 7^a; e nos seguintes dão-se os acentos na 3^a e 7^a.

Esta irregularidade de acentos métricos dentro de uma regularidade de sílabas poéticas é o que Manuel Pedro Ferreira (1986:47) chama de *indícios de um ritmo rapsódico*.

Sabe-se que os grupos de acentuação métrica dos versos lhes dão vida e contribuem para o entendimento do seu significado. Percy A. Scholes (1975: 872-873), em seus comentários sobre a poesia inglesa, considera que uma boa recitação comporta o uso da “liberdade dentro da regularidade”, onde a preocupação com o sentido da palavra, apesar de inserida à estruturação métrica do verso, esteja em primeiro plano. Dentro desse prisma, é que deve ocorrer, durante a performance musical, a organização dos grupos rítmicos inerentes ao fraseado. A primazia de sentido do conteúdo poético, muitas vezes, efetua-se, em detrimento da regularidade rítmica, gerando a irregularidade de esquemas acentuais dos versos, que é fortalecida pelo desenho melódico da toada, neste caso submissa à palavra como já me referi antes.

Tradicionalmente, convencionou-se que a sextilha consta de uma estrofe de seis versos setesilábicos, com rimas nos versos pares. Entretanto, se levarmos em conta o papel da toada para o improviso poético, é relevante mencionar a imbricação música/palavra na construção da estrofe.

Em minhas observações sobre a sextilha, verifico que, do ponto de vista musical, os versos estão sempre articulados em três segmentos que correspondem a três grandes momentos de articulação da melodia. Cada frase melódica contém dois segmentos que integram dois versos da estrofe, com cesura bem delineada; o que se poderia supor, ter-se um modelo de verso relacionado com o do romance, que consta de versos longos com dois hemistíquios.

Esse argumento pode ser corroborado na citação de Cavalcanti Proença (1986:3132):

...O exame da entonação nos dá a primeira unidade composta, ou seja o conjunto de dois versos, em que o primeiro é ascendente, e o segundo, descendente, transformando a quadra em dístico monorrímico...

O que se disse da quadra pode ser aplicado à sextilha, que, no caso, se assemelha a um terceto monorrímico ...

Pode-se observar nessas estrofes de sextilha, cantadas pelas duplas José Zilmar/J. Ricardo⁷, e por Geraldo Amâncio/Moacir Laurentino⁸, a ocorrência da estruturação dos versos em três unidades compostas de dois hemistíquios:

Exemplos:

José Zilmar da Silva
 A vi - si - la me deu fa - ma, deu a - mor deu ca - sa - men - to
 Me deu ro - pa deu cal - ça - do, me deu á - gra, deu sus - ten - to
 Eu can - to a can - ção da vi - da na li - ra do pen - so - men - to

José Ricardo de Oliveira
 É - la me dá - a - li - men - to, dá ter - ça, cal - ça - cum - pro - da
 U - ma pa - triz de Je - sus e ou - tra vi - si - li que ri - da
 U - ma da - ma re - ser - va - da pra tu - do na mi - nha vi - da

Geraldo Amâncio
 Deu no me ther com vta flor et a flor fi cou a mas sa da
 E de poss que a flor a mas sou ve - jum que cou sa ten gra cu da
 A flor per deu o per fu me c'e la fi sou per fu ma da

Moacir Laurentino
 Mu - ther é tão con - sa - gra - da tem um sen - ti - do tão fun - do
 Que o Deus nos - so Pai E - Ter - no, cri - a - dor de/a - mor pro - fun - do
 Das en - tra - nhas - da mu - ther trou - xe o Cri - a - dor do mun - do

⁵ O conceito de *canto declamado* diz respeito à expressão musical de um texto, em poesia ou prosa, que tem seu movimento rítmico submetido à prosódia das palavras. Nessa moldura se incorpora a maioria do repertório cantado em toda a Idade Média, com repercussões até o Barroco, a exemplo do Recitativo — estilo de canto declamatório, em prosa, próprio de óperas, oratórios e cantatas. Na tradição da Cantoria predomina esse estilo, tendo sua expressão em versos, como particularidade.

⁶ Trecho extraído de Cantoria realizada durante o 2º. Festival Nordestino da Viola. Fortaleza, Teatro José de Alencar. 1999. In CD s/n.

⁷ José Zilmar. 1991. Feira de Cascavel.

⁸ 2º. Festival da Viola. Fortaleza, CE. 1999.

Os próprios cantadores confirmam essa acepção, quando descrevem seu processo de criar os versos. O cantor Severino Feitosa (in Ayala, 1988: 137) explica como se faz uma sextilha:

A sextilha são três partes. São três versos... de duas frases. Você diz:

Admiro a mocidade
Não querer envelhecer
(segunda frase)
velho ninguém quer ficar
novo ninguém quer morrer
(terceira frase)
sem ser velho não se vive
bom é ser velho e viver

Outros autores também são unânimes em referir a relação da sextilha com o romance ibérico, a exemplo de Magis (1969: 512) que enfatiza a identidade de rima entre ambos.

Por outro lado, Lemaire (1993)⁹ assegura que os romances ibéricos constituem-se de versos longos, ao serem cantados; mas tornam-se heptassílabos, ao serem grafados pelos literatos.

Alcorofado e Albán (1996:18), quando tratam da estrutura métrica dos romances ibéricos na Bahia, afirmam que

No que tange à estrutura métrica desse textos, predominam os versos longos de 15/16 sílabas, que, na representação gráfica moderna, costumam vir separados por um esbaço em branco maior...

Este “espaço branco” registrado na transcrição revela a cesura, testemunhando a segmentação do verso em duas partes, que no caso da sextilha, cada parte transforma-se em heptassílabo.

Portanto; levando em conta a estrutura fraseológica da toada, tem mais sentido considerar a sextilha como um terceto de três versos monorrímicos. É nessa ótica que pretendo direcionar a pesquisa, a partir de uma análise mais aprofundada do material recolhido.

Referências Bibliográficas

ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier.
ALBÁN, Maria del Rosário Xavier. 1996. *O Romanceiro Ibérico na Bahia*. Salvador: Livraria Universitária.

AYALA, Maria Ignez de Novais. 1988. *No Arranco do Grito – Aspectos da Cantoria Nordestina*. São Paulo: Ática.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. 1970. *Vaqueiros e Cantadores*. Porto Alegre: Ed. de Ouro.

_____. 1984. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia.

FERREIRA, Manuel Pedro. 1986. *O Som de Martin Codax*. Lisboa: UNISYS.

LAMAS, Dulce Martins. 1986. “A Música na Cantoria Nordestina.” In *Literatura Popular em Verso. Estudos*. Belo Horizonte, Itatiaia: pp. 267-308.

_____. 1987. A Cantoria Tradicional do Nordeste: suas características poético-musicais. in *Revista Brasileira de Música*, XVI. Pp. 30-40.

LINHARES, Francisco e Batista, Otacílio: 1982. “Gêneros da Poesia Popular, in *Antologia Ilustrada dos Cantadores*. Fortaleza, Edições UFC.

MAGIS, Carlos H. 1969. *La Lírica Popular Contemporânea: España, México, Argentina*. México City: El Colégio de México.

PORFÍRIO, Alberto. S/d. *O Livro da Cantoria: Metodologia do Repente e do Cordel*. Fortaleza, CTS.

PROENÇA, Manoel Cavalcanti: 1986. *Literatura Popular em Verso. Antologia*. Coleção Reconquista do Brasil. Belo Horizonte, Itatiaia.

RAMALHO, Elba Braga. 1992. *Música e Palavra no Processo de Comunicação Social: A Cantoria Nordestina*. Dissertação de Mestrado (não publicada). Departamento de Sociologia. Fortaleza: UFC.

SALAZAR, Adolfo. 1953. *La Música*. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

SCHOLES, Percy A. 1975. “2. The Rhythmical Analogy between Music and Poetry.” In *The Oxford Companion to Music*. Ward, John Owen. Editor. Oxford: The Oxford University Press. pp. 872-873.

SIQUEIRA, Baptista. 1978. *Os Cariris do Nordeste*. Rio de Janeiro. Cátedra.

TRAVASSOS, Elizabeth. 1989. “Melodias para a improvisação poética do Nordeste: as toadas de sextilhas segundo a apreciação dos cantadores”. In *Revista Brasileira de Música*. vol. XVIII. pp 115-129.

_____. 1997. “Notas sobre a Cantoria, (Brasil)”. In *Portugal e o Mundo: o Encontro de Culturas na Música*. Lisboa: Dom Quixote. pp. 535-548.

⁹ Profa. Dra. Ria Lemaire-Mertens. Diretora da Equipe Brasileira do Centre de Recherches Latino-Américaines — Archivos. CRLA/URA 2007. Poitiers/France. Comunicação pessoal. 15/12/1998.