

Indícios gregorianos nos martelos da cantoria de viola

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Musicologia

Philippe Meyohas Martins Saraiva Pereira
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
philippe.meyohas@gmail.com

Resumo. À luz dos documentos históricos mormente relacionados à Companhia de Jesus que relatam o uso e o ensino do canto gregoriano por membros e associados a ordens católicas no processo de catequese de ameríndios durante os primeiros séculos do Brasil colonial, desde o princípio do século XX, surgiram textos musicológicos indicando o que seriam vestígios da música litúrgica romana em características composicionais de repertórios nacionais autóctones orais. Embora não se restringindo totalmente, tais traços foram sobretudo reconhecidos em culturas musicais típicas ou oriundas da região Nordeste, concernentes a desenho melódico, escala e ritmo. Tendo tais dados históricos e tais apontamentos em vista, a presente investigação se propôs a, bem como desenvolver um estado da arte sobre o debate acadêmico, sugerir o que seria um resíduo pontual da música da Igreja de Roma na música nordestina, identificando similaridades composicionais entre as fórmulas recitativas para a poesia solene do rito cristão e as melodias nas quais os repentistas da cantoria de viola improvisam os versos decassílabos dessa prática poético-musical. Para tanto, analisou-se transcrições de martelos agalopados e motes em dez de desde o princípio do século XX discriminando-se o que seriam os segmentos análogos aos elementos constitutivos dos tons gregorianos e distribuindo-os segundo as escalas e os âmbitos dos modos eclesiásticos. Embora não tivesse sido possível alegar convictamente ligação histórica, foi entendido que tais coincidências sobrepostas poderiam ser interpretadas como potenciais vestígios ainda não tão difusos e dissolvidos da pretérita perpetuação do repertório sacro entre a população brasileira.

Palavras-chave. Cantoria de viola, Canto gregoriano, Modalismo, Tons gregorianos

Gregorian Indices in the Northeastern Brazil's Poetic-Musical Practice

Abstract. In light of historical documents mainly related to the Society of Jesus reporting the use and the teaching of Gregorian chant by members and associates of Catholic orders in the catechesis given to indigenous peoples during the early centuries of colonial Brazil, since the beginning of the 20th century, musicological texts have emerged indicating what would be vestiges of Roman liturgical music in compositional characteristics of local oral repertoires. Although not in full restriction, such traits were especially recognized in musical cultures typical of or originating from the Northeastern Brazil, concerning melodic behavior, scalar material and rhythm. With such historical data and considerations in mind, the present investigation have aimed, as well as to develop a state-of-the-art of such academic debate, to suggest what would be a specific residue of the Church music in the



Brazilian Northeastern's, identifying compositional similarities between the recitative formulae for the solemn poetry in the rite and the melodies over which the *repentistas* improvise the decasyllabic verses of their poetic-musical practice. To do so, transcriptions of *martelos agalopados* and *motes em dez* recorded since the beginning of the 20th century were analyzed, discriminating what would be the segments analogous to the constitutive elements of the Gregorian tones and distributing them according to the scales and ranges of the modes. Although it was not possible to confidently claim a historical connection, it was understood that such overlapping coincidences could be interpreted as potential vestiges not yet entirely dissolved from the past perpetuation of the sacred repertoire.

Keywords. *Cantoria de Viola*, Gregorian Chant, Gregorian Tones, Modalism

Introdução

Tomando-se em consideração a documentação reportando o ensino do repertório litúrgico católico romano junto a nativos brasileiros nos assentamentos catequéticos jesuítas ou franciscanos durante a colonização portuguesa do Brasil e a conseguinte prática por parte dos mesmos, ou seja, desde pontuais preces monofônicas vertidas ao tupi antigo a ritos do ofício divino ou das missas por inteiro, em cantochão ou polifonia (CASTAGNA, 1994; HOLLER, 2010, p. 17-30, p. 137-215), trabalhos musicológicos sobre a tradição oral brasileira do decurso do século XX, recorrentemente, sugeriram a perpetuação residual de traços composicionais do que entendiam então por “canto gregoriano”. Indo de vagas analogias descritivas a intentos de reconhecer fragmentos integrais, deste modo, tais pesquisadores, implicitamente, partiram do princípio de que a influência sacra, original de entre os séculos XVI e XVIII, atravessou os tempos dissolvendo-se e miscigenando-se com a contribuição de outras culturas musicais através da oralidade. Subsistindo, portanto, como meras reminiscências na música autóctone nacional e naquela de inspiração regional folclórica, tais indícios foram principalmente percebidos nas tradições musicais nordestinas e, com razoável frequência, em seus repentes, suas práticas de improviso poético musicado.

Embora, em sua maioria, tenham feito o alinhamento sem maiores minúcias técnicas, atribuindo ligação histórica ou não com o rito cristão, identificaram características estruturais comuns concernentes a material escalar, a rítmica e a comportamento melódico. Em efeito e ao mesmo passo, alguns estudos, opostamente, buscaram refutar tal conexão alicerçando-se na escassez documental do que se efetivamente executava nos aldeamentos, na peculiar flutuação intervalar do populário do Nordeste, na atribuição de tais traços a outros agentes culturais e,



mesmo que questionavelmente, na história da composição europeia. Ademais, somando-se a tais contestações, informações documentais e historiográficas sobre o estado da liturgia monódica nos séculos imediatamente posteriores ao Concílio de Trento também poderiam ter servido de contraposição às associações dos estudiosos brasileiros, isto é, as reformulações tridentinas dos textos ritualísticos e, conseqüentemente, a disseminação da Edição Mediceia para o Gradual Romano, com diferenças de ritmo e de desenho em relação ao normatizado a partir do século XX, baseado no que ocorria nos últimos séculos do primeiro milênio.

Ainda que características gregorianas tenham sido verificadas em variados repertórios orais brasileiros, sobretudo nordestinos, a soma da recorrente menção dessas acerca dos desafios poéticos endêmicos da região, do fato do rito romano ser em grande medida composto por entoações versais padronizadas para suas poesias e da vaga semelhança descritiva entre as duas práticas nos trouxe a intuição de que, na cantoria de viola, seria possível encontrar de forma mais sólida um resíduo do cantochão romano, ainda não tão difuso e diluído. Assim sendo, com tal concatenação em mente, no estudo “Da cantilação à cantoria: indícios dos tons gregorianos no repente nordestino”¹, do qual o presente artigo é derivado, juntamente com revisões bibliográficas sobre os repertórios justapostos, sobre o pretérito debate musicológico e sobre a música na atividade da Companhia de Jesus e da Ordem dos Frades Menores Capuchinhos, lançamos mão de estudar os padrões estruturais das melodias do canto plano e buscar semelhança nas toadas para os diferentes estilos de estrofe da cantoria, suas modalidades poético-musicais.

Com a averiguação mais minuciosa do rito católico instituído nas edições vaticanas a partir dos trabalhos associados à abadia de São Pedro de Solesmes e com a coleta, a audição e a análise das faixas de álbuns de duplas de cantadores ou com apresentações gravadas, bem como de estâncias transcritas em pesquisas acadêmicas pregressas, a combinação de uma porção de cada um dos repertórios pareceu demonstrar mais claramente tal potencial elo histórico: as melodias para a improvisação de décimas decassilábicas com ou sem mote², ou seja, os martelos agalopados e os motes em dez, junto às fórmulas recitativas para a poesia ritual

¹ Trata-se de uma pesquisa para dissertação de Mestrado junto ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), orientada por Maya Suemi Lemos e defendida em 2024.

² Dupla de versos finais às estâncias dada pelo público ou pelo júri a fim de governar tematicamente os improvisos e ser cantada como estribilho.



da liturgia das horas, isto é, para os salmos e os cânticos das horas canônicas, os tons salmódicos silábicos. Em conjunto com o ritmo prosódico³, similar à acentuação e às durações da fala, com os âmbitos e com as escalas dos modos eclesiásticos, verificamos a recorrência também de uma similar arquitetura no contorno das frases melódicas correspondentes aos versos, a qual referimos genericamente como com “perfil recitativo”, ou seja, constituídas nuclearmente por um conjunto de alturas repetidas introduzido, interpolado e/ou concluído por inflexões para a pontuação musical dos versos entoados.

Para além da semelhante concepção e construção frasais, aprofundando assim a hipótese indiciária, algumas amostras analisadas apresentaram elementos estruturais parecidos com aqueles da poesia bíblica em cantochão, isto é, com suas entoações, flexas, cadências e, até mesmo, graus para notas recitativas. Também, ratificando-a ainda mais, percebeu-se o padrão, em determinados casos, dos últimos um ou dois versos do repente romperem com tal estruturação, formando segmentos melódicos mais sinuosos, silábicos e em forma de arco, ou seja, partindo ascendentemente da região próxima ao centro tonal e, em seguida, descendo em direção ao mesmo, tal como se caracterizam as antífonas que encerram a salmodia antifonada para os salmos e os cânticos dos serviços diários (APEL, 1958, p. 392-404).

Paralelos traçados por pesquisas pregressas e suas problematizações

Atestando a perpetuação de uma liturgia católica cantada entre ameríndios, Oneyda Alvarenga, em seu livro “Música popular brasileira”, de 1950, trouxe a informação de que, até os últimos anos do século XVIII, nativos do interior do estado de Pernambuco se encarregavam ainda da execução musical ritualística nas igrejas de suas aldeias, tanto dos cantos de horas canônicas quanto das missas dominicais e das feriais (p. 19-21). Contudo, fora a ausência de registro, não seria possível precisar se tratava-se estritamente do que fora conteúdo de Graduais e de Antifonários Romanos ou se seriam versões sincréticas principalmente levando-se em conta a consciência sobre o que foi o costume dos missionários de se aproveitarem de sua musicalidade original.

³ Para o canto das melodias gregorianas reconstituídas, a partir das últimas décadas do século XIX, ganharam notoriedade duas técnicas de interpretação rítmica que não eram baseadas em acentuação e em métrica de compasso: os ritmos livres oratório ou musical (APEL, 1958, p. 126-132; SEIÇA, 2012, p. 102-114).



A despeito de ter discordado da influência composicional eclesiástica nos repertórios nacionais em entrevista cedida à Ermelinda Paz (1993, p. 21), anteriormente, César Guerra-Peixe ratificou a residual perpetuação do rito gregoriano em seu artigo “Rezas-de-defunto”, de 1968, no qual analisa, contextualiza e minucia o serviço funerário cantado no interior nordestino a partir de coletas e entrevistas em Caruaru, no estado de Pernambuco, à altura de 1952. No trabalho, com a apresentação de transcrições, tendo-se externamente ciência da música litúrgica católica, é possível perceber, fora os alinhamentos quanto às temáticas líricas e à função religiosa comunitária, espelhamentos na intercalação de conjuntos de intérpretes, nas recitações monotônicas, nas escalas e, de maneira mais evidente, na reprodução do texto do hino “Salve rainha”, porém com melodia distinta daquela do canto plano.

Para além de reportes como tais, algo que atualmente comprovaria de forma mais concreta a difusão do cantochão romano durante o Brasil Colônia seria a preservação integral ou parcial de determinadas passagens melódicas próprias em registros da tradição oral brasileira. No princípio do artigo “Contribuição rítmico-modal do canto gregoriano para a música popular brasileira”, de 1959, José Geraldo de Souza citou trecho do livro “Pequena história da música”, de 1944, na qual Mario de Andrade, defendendo como a música cristã ainda estaria àquela altura espalhada pelo país, referiu-se a uma ocasião quando reconheceu o que seria uma variação do hino eucarístico “*Pange língua*”, cantado como canção de ninar por uma índia tapuia. No decorrer do trabalho (p. 21-25), Souza expôs e analisou amostras coletadas por si ou compiladas por outros nas quais localizou o que seriam variados fragmentos da liturgia. Ademais, salvo dados aparentemente objetivos como tais, restou aos pesquisadores especulações sobre o que seriam vestígios da liturgia católica nas estruturas do populário do país.

Material escalar

Apesar dos autores terem divergido sobre ter sido ou não uma herança gregoriana, acerca de escala, foi recorrente o reconhecimento do que se referiu como “sétima abaixada”, isto é, em princípio, escalas heptatônicas com o sétimo grau menor, o que revelaria uma semelhança com todos os modos eclesiásticos medievais salvo o lídio autêntico e o plagal. Contudo, contextualizando-se e se alicerçando nas ilustrações musicais, foi possível inferir que se tratava de uma referência eufêmica ao material escalar dos mixolídios, ou seja, o modo maior



tonal com tal bemolização. Ainda, também foi frequentemente identificada a “ausência da sensível”, dando-se a entender uma versão com seis graus da mesma escala do tonalismo. Entretanto, tanto João Batista Siqueira quanto Andrade, em transcrições captadas *in loco*, expuseram exemplares constituídos pelo que seria o correspondente disso no lídio autêntico, ou seja, esse modo com o sétimo grau maior omitido (ALMEIDA, 1942, p. 61-62; ALVARENGA *apud* PAZ, 1993, p. 22; ANDRADE, 1928, p. 18; BETTENCOURT *apud* SOUZA, 1959, p. 5, MURICY *apud* SOUZA, 1959, p. 2; PAZ, 1993, p. 23; RIBEIRO, 2014, p. 104-107; SIQUEIRA, 1981, p. 8).

A fim de ir além de comparações vagas sobre resíduos presentes em gêneros regionais, José Geraldo de Souza (p. 10-17) procurou identificar os oito modos gregorianos em amostras notadas ou registradas em fonogramas contempladas em pesquisas pregressas. De fato, os modos autênticos, grosso modo, condiziam com a interpretação. Porém, com relação aos plagais, houve um deslize, percebendo, ao invés, formas autênticas, incluindo-se dos modos jônico e eólio, adicionados à égide para a composição sacra somente no século XVI (CARVALHO, 2000, p. 40-41; RIBEIRO, 2014, p. 48-51).

Dois outros trabalhos que selecionaram, analisaram e categorizaram melodias do folclore nacional como condizentes a modos das teorias medieval ou renascentista europeias foram os de Ermelinda Paz e de José Jorge de Carvalho. Tendo como fonte documentações musicais anteriormente publicadas por variados autores, no livro “As estruturas modais na música folclórica brasileira”, de 1993, Paz trouxe dezenas de partituras nas quais identificou seus relativos centros acústicos e seus modos, sendo esses, em sua grande maioria, aqueles do cantochão ou os surgidos durante o Renascimento. Já Carvalho, no artigo “Formas musicais narrativas do nordeste brasileiro”, de 1975, restringiu-se a transcrições de gravações de campo empreendidas por Luís Heitor Corrêa de Azevedo no Ceará ao longo de 1943. Sobre essas, além de der minuciado outras características composicionais para cada uma das oito peças, reconheceu preponderantemente a presença do mixolídio, ao lado do dórico, do eólio e do jônico, mesmo que por meio de flutuações de graus escalares, aos quais se referiu como “escala natural” e “escala natural menor”.

Entretanto, ambas publicações relevaram as designações modais concernentes a âmbito, retendo-se unicamente àquelas sobre material escalar. Além disso, também



diferentemente de Souza, não se propuseram alegadamente a defender qualquer gênese desses traços, embora tenham usado terminologias e princípios europeus da Idade Média.

Ao passo que Luciano Gallet, nos “Estudos de folclore”, de 1934, teve uma posição radical na defesa dessa influência, tendo argumentado que a música ameríndia brasileira, em decorrência das missões, teria sido totalmente suplantada pela religiosa europeia e essa, conseqüentemente, entranhou-se na nossa cultura (p. 36-41), houve refutações apontando que tais análogos escalares teriam chegado por outros mediadores ou mesmo tido outras origens. Os trabalhos de Dulce Lamas (1973, p. 235-239), Luís da Câmara Cascudo (2005, p. 173-211), e Rodney Gallop (GALLOP *apud* PAZ, 1993, p. 17), indicaram que, na realidade, tal fonte teria sido os colonos portugueses, oriundos das classes populares à altura dos primeiros séculos do domínio lusitano, que teriam preservado traços vigentes da musicalidade medieval entre os quais os modos, que, na verdade, não eram restritos apenas às cerimônias religiosas. Já Luis Soler, em “As raízes árabes na tradição poético-musical do sertão nordestino”, de 1978, todavia não tenha tratado de composição, sustentou que a típica literatura musicada sertaneja teria de fato vindo desses imigrantes, porém esses teriam preservado os costumes de versejar cantando das sociedades islâmicas que existiram na Península Ibérica, em detrimento do que teria por matriz Provença, que, atualmente, teriam paralelo nas culturas do norte da África e do Oriente Médio.

Os irmãos João Batista e José Siqueira foram dois dos catedráticos que mais se debruçaram sobre a questão de modos na música brasileira e suas raízes. Opostamente ao intuito de José Geraldo de Souza, mas igualmente partindo de material vindo de pesquisa de campo, tanto um quanto o outro estabeleceram o que seriam sistemas modais da música brasileira autóctone, especificamente do Nordeste, nas obras “Pentamodalismo nordestino”, de 1956, e “O sistema modal da música folclórica do Brasil”, de 1981, respectivamente de João Batista e José. Entre os cinco modos discriminados por João Batista Siqueira, todos têm correspondentes com os modos eclesiásticos consignados à época do Renascimento, mas não necessariamente com os litúrgicos gregorianos fixados nos séculos IX e X, aqueles do *octoechos* romano. Por outro lado, dos seis de José, quatro são semelhantes aos gregorianos e dois não teriam paralelo com a tradição sacra, embora ambos os estudiosos tenham se restringido a efetivamente apenas correlações intervalares.



A respeito de gênese, em “Influência ameríndia na música folclórica do Nordeste”, de 1951, João Batista Siqueira rechaçou o que chamou de “contribuição jesuítica”, uma vez que, segundo o próprio, a música que era executada nos estabelecimentos da Companhia de Jesus seria baseada no sistema tonal diatônico e cromática, rica em modulações, diferentemente daquilo que se apresentaria no folclore (p. 21-24). Em contrapartida, José Siqueira admitiu, ao ponto de atribuir o surgimento de quatro dos seus modos à bemolização do Si, típica do cantochão, a fim de se evitar o trítone melódico direto ou indireto (APEL, 1958, p. 152-157; CARVALHO, 2000, p. 43-44). Entretanto, também sugeriu a possibilidade de dois dos seus modos terem surgido do timbre do pife, flauta transversal de tradição enraizada no Nordeste, que tem ressaltados em si o sétimo e o décimo primeiro harmônicos e, logo, ressonariam objetos com a afinação dessas parciais com mais clareza (1981, p. 7-9).

Rítmica

Algo que diferentes pesquisadores identificaram em variedades da cantoria de viola, bem como em variados gêneros musicais brasileiros, especialmente nordestinos, foi a assim referida “rítmica discursiva” ou “oratória”. Tal métrica se caracterizaria por sua subordinação à prosódia do texto cantado, na qual, conseqüentemente, os tempos e suas intensidades não seriam organizados dentro de ciclos de pulsações, e sim através da soma livre das sílabas e suas notas de melisma, vagamente baseando-se nas correlações de tempo da maneira como o texto seria falado. Ainda que Mário de Andrade tenha aceitado conjuntamente a possibilidade de ser uma herança africana ou ameríndia e Dulce Lamas tenha considerado também a música da aristocracia medieval portuguesa, aos moldes dos trovadores franceses, tal particularidade foi reiteradamente ligada ao canto gregoriano. Tanto que Renato Almeida, em “História da música no Brasil” chegou a afirmar que seria interessante os desafios serem transcritos em notação gregoriana⁴, em detrimento da escrita mensurada ocidental tradicional (ALMEIDA, 1942, p. 92; ALVARENGA, 1950, p. 259; ANDRADE, 1928, p. 11-14; p. 84-85; CASCUDO, 2005, p. 202-207; LAMAS, 1973; SOUZA, 1959, p. 2-9).

Todavia, não seria possível afirmar com plena segurança se aconteciam peças apartadas de compasso ou valores proporcionais na música executada nas comunidades e

⁴ Almeida referia-se, portanto, ao que atualmente chama-se também de “notação quadrada”, que predomina nas edições posteriores ao processo de restauro do canto gregoriano.



colégios das ordens em missão no Brasil. Embora, no caso da Companhia de Jesus, haja registros do século XVI de instruções superiores acerca da utilização de música nos seus estabelecimentos, para tanto na Europa quanto para fora, com menção à contraposição entre solenidades cantadas de forma polifônica ou monofônica (HOLLER, 2010, p. 137-222), o ritmo livre estava em decadência na música sacra católica já há cinco séculos.

Desde o século XI, em decorrência ao desenvolvimento das diversas formas de arranjo coral ou instrumental que surgiram até o XVI, a música da Igreja tornou-se gradativamente mais sujeita ao mensuralismo, que, a fim de sincronizar e proporcionalizar as relações de contraponto entre linhas melódicas simultâneas, foi estabelecendo um sistema de medida mais rígido para a duração de notas. Em decorrência, a partir de então, passaram a conviver a figura do *cantus planus*, monofônico e de durações flexíveis, e do *cantus mensurabilis*, polifônico e estrito ritmicamente, cujas tramas musicais tinham por sustentação os contornos do que se praticava no primeiro. Ainda, um grande agravante dessa incerteza mencionada seria que, entre os séculos nos quais os jesuítas atuaram no Brasil Colônia, ou seja, do XVI ao XVIII, o processo de distanciamento do rito católico em relação àquilo estabelecido nos IX e X atingiu seu ápice com as alterações decorrentes ao Concílio de Trento.

Embora nunca tenha recebido o aval normativo do Vaticano, apenas tendo tido permissão superior no século XIX, estava disseminada de forma oficiosa para a celebração monódica das missas, a partir do XVII, a chamada “Edição Mediceia”. Fruto das reformas tridentinas, essa versão para o Gradual Romano, além de ter podado os vocalizes melismáticos e reformulado em grande medida o que havia dos cantares, tinha sua performance, segundo reportes contemporâneos, lenta e ritmicamente submetida a um esquema estrito de proporcionalidade temporal (SAULNIER, 2016, p. 12-15; SEIÇA, 2012, p. 13-17; WEBER, 2013, p. 57-61).

Contorno melódico

Buscando reconstituir aquilo que se cantava na Europa Ocidental nos finais do primeiro milênio da Era Cristã, na segunda metade do século XIX, veio a reboque das edições de Solesmes o desenvolvimento e a implementação de técnicas interpretativas para o repertório envolvendo princípios rítmicos alheios a uma métrica compassada, sendo, ao invés, mais alinhadas à prosódia dos textos. Muito provavelmente, foi a partir dessa concepção de prática



gregoriana que alguns autores brasileiros, no século XX, estabeleceram explicitamente correspondências entre a maneira com a qual caracterizaram a recitação dos versos das formas de repente nordestino com as fórmulas recitativas para as solenidades católicas. José de Andrade Muricy, em artigo para edição do Jornal do Commercio de 1951, ratificou a possibilidade de resquícios do cantochão romano no Brasil ao relacionar sua “peculiar declamação” e “certas inflexões” à “volubilidade declamatória” da embolada, segundo o próprio, similar àquilo que ocorre na execução de orações de ladainha (MURICY *apud* SOUZA, 1959, p. 2). Já Mário de Andrade, em “Ensaio sobre música brasileira”, ao discorrer sobre o embate entre os cantadores Cabeceira e Manoel do Riachão, denotou a “liberdade e sutileza do *laisser aller* rítmico” como “reprodução contemporânea dos rapsodos e cristãos primitivos”, dando-se em uma “união absoluta da música e da palavra falada” determinante para a “sucessão de sons da melodia” (1928, p. 84-85).

Mesmo sem haver alusão ao rito católico, tal caráter declamatório para os versos foi reconhecido por pesquisadores que trataram especificamente da cantoria de viola, tanto em textos da primeira metade do século XX quanto dos últimos quarenta anos. Luís da Câmara Cascudo, em “Vaqueiros e cantadores”, cuja primeira publicação foi em 1939, ao descrever o canto do desafio de violeiros, de forma bastante generalizada, retratou-o como melodias com longas passagens diretas descompassadas, intercalando-se com momentos mais sinuosos e metrificados, principalmente nas terminações de linha (2005, 202-203). Duas pesquisas significativamente mais atualizadas e minuciosas sobre as toadas dessa prática, de 1999 e 2019, produzidas tendo como referência material recolhido em grande número de eventos no Distrito Federal e em Campina Grande, ao caracterizar aquelas para modalidades decassilábicas, ressaltaram a recorrência desse perfil. Luciano Oliveira disse que seus versos seriam mais “declamados do que cantados” e Kamai Freire, juntamente a Flávio Santos Pereira, acusou que “é comum esse canto poético improvisado pairar sobre uma fronteira vocal entre o canto e a declamação” (FREIRE; PEREIRA, 2019, p. 139; OLIVEIRA, 1999, p. 87). Elizabeth Travassos, ao definir as toadas “agressivas” para estrofes de seis versos heptassílabos afirmou que “são aquelas cujo perfil melódico não apresenta desenhos acentuados (podendo ter muitas notas rebatidas) e que são cantadas um estilo de recitação enfática” (1989, p. 124).



Análise das amostras

Acerca da coleta, da análise e da transcrição de amostras de martelos agalopados e motes em dez para o estudo, a fim de sobretudo representar as comparações de contorno, localizando as frases com perfil recitativo e suas equivalências aos elementos estruturais das fórmulas recitativas, foram selecionadas trinta e quatro estrofes. Desse número, dezessete, sua metade, foram todas aquelas de tais modalidades de cantoria encontradas em estudos anteriores e, posteriormente, adaptadas à notação que aplicamos para representar esse tipo de canto. As outras dezessete foram transcrições de fonogramas disponíveis através das plataformas de *streaming* musical, tendo sido escolhidas aquelas com paralelos mais evidentes e reincidentes com a salmodia da liturgia das horas.

A mérito de neutralidade, uma vez que o desenho e a escala das melodias de um mesmo cantador variam até dentro de um mesmo baião⁵, foram coletadas sempre as primeiras estrofes improvisadas de cada poeta em cada faixa de áudio correspondente aos improvisos decassilábicos. Deste modo, procurou-se transmitir uma perspectiva panorâmica da maneira como tais modalidades de cantoria de viola foram reproduzidas durante os séculos XX e XXI. Abrangendo gravações de entre 1938 e 2017, apresentam-se nessa seleção parte significativa dos violeiros que tiveram maior reconhecimento nessa arte durante o período.

Primeiramente, quanto a âmbito⁶ e a escala, dois dos traços determinantes para a tipificação de melodias dentro dos modos eclesiásticos e, consequente, constitutivos de suas fórmulas recitativas, as Tabelas 1 e 2 a seguir demonstram suas distribuições quantitativas relativas às amostras de martelo:

Tabela 1 – Distribuição escalar das transcrições de estrofes contempladas.

ESCALAS	NÚMERO DE AMOSTRAS
Dóricos e mixolídio equilibradamente	7
Hexacordal	7

⁵ Sequência de estrofes alternadas entre cantadores dentro de uma mesma modalidade.

⁶ Trata-se da extensão melódica das melodias de cada modo e, em efeito, de seus tons recitativos correspondentes. Os modos autênticos ou ímpares são aqueles cujas tessituras são a oitava acima do centro tonal e nota de finalização, a *finalis* já as dos plagais ou pares são aquelas entre seus quintos graus escalares. Entretanto, trata-se de uma via de regra com exceções que, em determinados casos, exige análise de casos para a categorização.



Mixolídio	7
Dóricos e mixolídio com predominância do mixolídio	5
Jônico	3
Jônics e mixolídio equilibradamente	1
Jônico e mixolídio com predominância do mixolídio	1
Mixolídio e nacional equilibradamente	1
Mixolídio e nacional com predominância do mixolídio	1
Dórico e mixolídio com predominância do dórico	1

Fonte: Elaborada pelo autor.

Tabela 2 – Distribuição quanto a âmbito das transcrições de estrofes contempladas.

ÂMBITO	NÚMERO DE AMOSTRAS
Autêntico com dois graus abaixo	16
Autêntico	14
Autêntico com <i>subfinalis</i>	2
Plagal	2

Fonte: Elaborada pelo autor.

Acerca da notação adotada, no referente a métrica, não foram usados valores de tempo nem andamentos em razão do ritmo discursivo das declamações, sendo as articulações representadas apenas com cabeças de nota e as sílabas poéticas acentuadas, características da versificação do gênero, marcadas com *fermatas*. As frases correspondentes aos versos foram inscritas em ligaduras fraseológicas, as pausas entre versos indicados por vírgula e o texto dos motes postos em negrito.

A respeito da análise do material transcrito, foram discriminados em cores os elementos análogos àqueles dos tons recitativos: as notas recitativas em azul, as entoações em



verde, as cadências medianas em amarelo, as cadências finais em vermelho e as flexas, breves pausas descendentes dentro dos versos, em roxo. Nas fórmulas gregorianas para a entoação litúrgica de cânticos ou de salmos das horas canônicas, isto é, de poesia do Novo ou do Antigo Testamentos, as cadências medianas encerram hemistíquios, partes de versos, e as finais encerram os versos. As medianas concluem-se na nota recitativa do tom, a *confinalis* ou *tenor*, já as finais em qualquer nota salvo a recitativa, incluindo-se a *finalis* do modo referente. Assim sendo, como as frases nas estrofes de cantoria tem recitativos em graus diferentes entre si, as cadências terminando naquele do verso seguinte foram entendidas como análogas às medianas e as demais às finais.

Como exemplo do correspondente no cantochão romano, na Figura 1, apresenta-se esquematização de tais elementos no tom 3 para os versos dos salmos do ofício, aquele para recitações relativas ao frígio autêntico, isto é, associadas a uma antífona nesse modo. Na Figura 2⁷, há uma ilustração da aplicação dessa fórmula em sua versão para cânticos solenes, o “Cântico de Zacarias”, também referido como “*Benedictus*”, para o serviço das laudes da Natividade (APEL, 1958, 201-245; SEIÇA, 2012, p. 73-84; THE BENEDICTINES OF SOLESMES, 1961, p. 112-220; TYPIS SOCIETATIS SANCTI JOANNIS EVANGELISTAE, 1949, p. 1188-1245; WEBER, 2013, p. 23-27).

Quanto às analogias estruturais nas amostras de martelo, embora tenha havido casos com total ou grande coincidência em relação aos tons gregorianos, de forma geral, os elementos guardaram semelhanças apenas de direção, de silabação e de prolongamento, justificando-se pelo desenho geral das frases, ou seja, pela localização como pontuação melódica em relação a cada *tenor*, suas funções na construção dos versos. Nas Figuras 3⁸ e 4⁹, do baião para mote em dez entre Moacir Laurentino e Valdir Teles, apresentam-se as amostras que tiveram paridades mais nítidas entre todas as trinta e quatro do estudo, sendo notável a equivalência com a entoação do quinto tom e a cadência mediana do quarto. Na Figura 5, há uma adaptação notacional do modelo de toada que Luciano Py de Oliveira reconheceu para martelos com mote

⁷ O fonograma correspondente à Figura 2, juntamente à sua transcrição analisada, encontram-se no *YouTube*, presentes no vídeo “Figura 13 - Tom de cântico solene”. A peça foi cantada por André Paiva e gravada no A Casa Estúdio, Rio de Janeiro, tendo Diogo Sarcinelli como técnico de gravação e mixagem. Tal áudio com partitura, assim como todos os demais deste artigo, estão presentes na *playlist* “Da cantilação à cantoria” do canal “Philippe Meyohas”.

⁸ Vide “Figura 18 - Moacir Laurentino (2012)”.

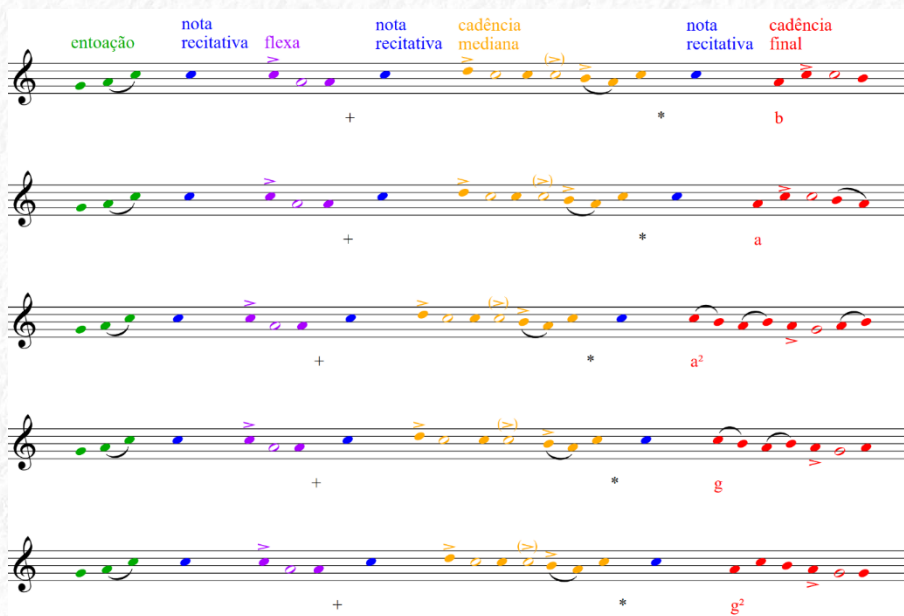
⁹ Vide “Figura 20 - Valdir Teles (2012)”.



em pesquisa de campo em Campina Grande, na Paraíba, coincidentemente a cidade onde Laurentino já residiu, cuja entoação é igual àquela do sexto tom.

Desenvolvendo-se tal princípio analítico, no mote entre Ismael Pereira e Louro Branco, presentes nas Figuras 6¹⁰ e 7¹¹, a ideia fraseológica do perfil recitativo se manteve e de forma igualmente clara, porém com inversão de desenho, ou seja, com entoações descendentes e cadências ascendentes. Na Figura 8¹², por fim, apresenta-se colorido em cinza a mencionada analogia com as, em contraste, sinuosas e silábicas antífonas que sucedem os versos entoados na salmodia do ofício divino.

Figura 1 – Terceiro tom para salmos do ofício divino.



Fonte: APEL (1958, p. 208-226); SEIÇA (2012, p. 73-84); THE BENEDICTINES OF SOLESMES (1961, p. 112-117); TYPIS SOCIETATIS SANCTI JOANNIS EVANGELISTAE (1949, p. 1190-1206); WEBER (2013, p. 26-27).

¹⁰ Vide “Figura 23 - Ismael Pereira (2006)”.

¹¹ Vide “Figura 24 - Louro Branco (2006)”.

¹² Vide “Figura 39 - Zé Ferreira (1970)”.

Figura 2 – Exemplo de aplicação do tom para cânticos solenes.



Gló - ri - a*

Be - ne - díc - tus Dó-mi- nus_ Dé - us Is - ra - el: *qui - a vi - si - tá - vit, et fê - cit re - demp - ti - ó - nem plé - bis sú - e.

Et e - ré - xit cór - nu sa - lú - tis nó - bis,* in dó - mo Dá - vid pú - e - ri sú - i. (...)

Gló - ri - a_ Pá - tri, et Fí - li - o,* et Spi - ri - tu - i Sán - c - to.

Si - cut_ é - rat in prin - cí - pi - o, et nunc et sém - per,* et in saé - cu - la sac - cu - ló - rum. A - men.

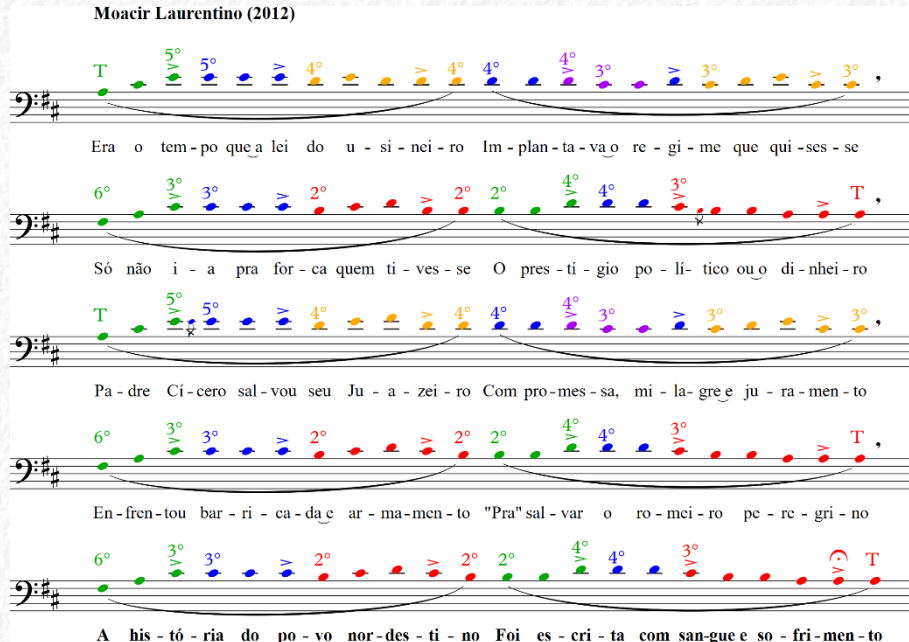
Gló - ri - a in ex - cé - l - sis Dé - o, et in ter - ra_ pax ho - mi - ni - bus bó - nae vo - lun - tá - tis,

al - le - lú - a, al - le - lu - ia.

Fonte: APEL (1958, p. 226-228); TYPIS SOCIETATIS SANCTI JOANNIS EVANGELISTAE (1949, p. 1270).

Figura 3 – Estrofe de mote em dez por Moacir Laurentino publicada em 2012.

Moacir Laurentino (2012)



Era o tem-po que a lei do u - si - nei - ro Im - plan - ta - va o re - gi - me que qui - ses - se

Só não i - a pra for - ca quem ti - ves - se O pres - ti - gio po - lí - tico ou o di - nhei - ro

Pa - dre Cí - cero sal - vou seu Ju - a - zei - ro Com pro - mes - sa, mi - la - gre e ju - ra - men - to

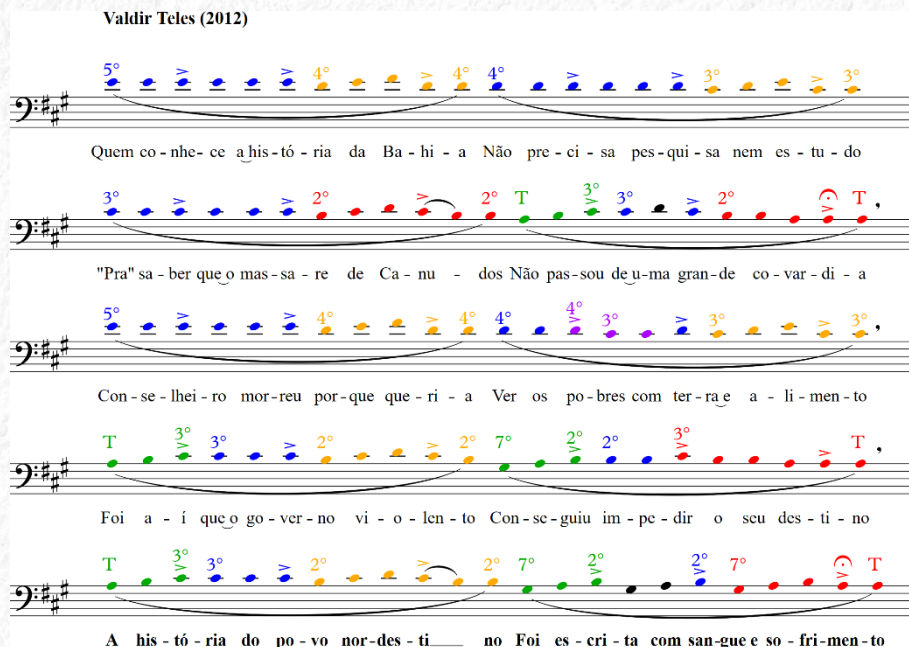
En - fren - tou bar - ri - ca - da e ar - ma - men - to "Pra" sal - var o ro - mei - ro pe - re - gri - no

A his - tó - ria do po - vo nor - des - ti - no Foi es - cri - ta com san - gue e so - fri - men - to

Fonte: Decassílabo: a história do povo nordestino (2012).

Figura 4 – Estrofe de mote em dez por Valdir Teles publicada em 2012.

Valdir Teles (2012)



Quem co - nhe - ce a his - tó - ria da Ba - hi - a Não pre - ci - sa pes - qui - sa nem es - tu - do

"Pra" sa - ber que o mas - sa - re de Ca - nu - dos Não pas - sou de u - ma gran - de co - var - di - a

Con - se - lhei - ro mor - reu por - que que - ri - a Ver os po - bres com ter - ra e a - li - men - to

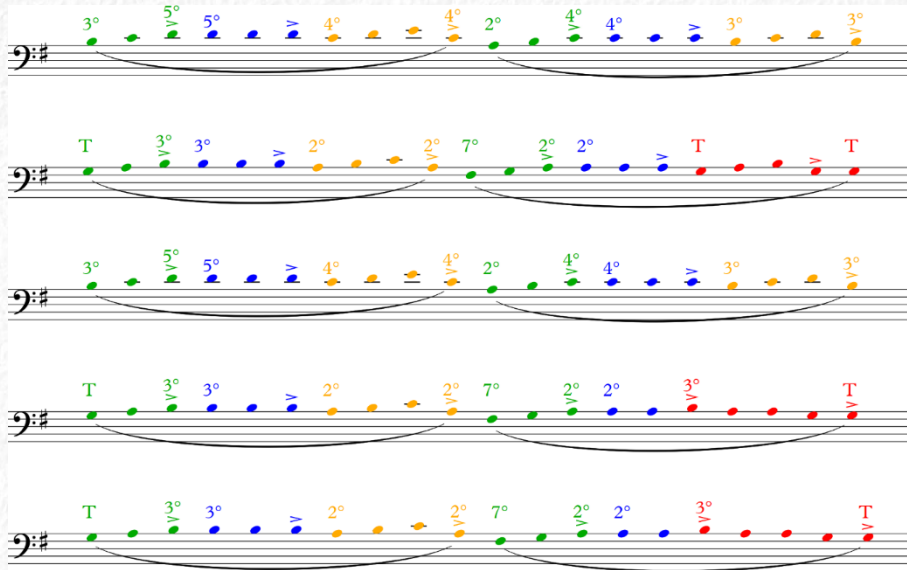
Foi a - í que o go - ver - no vi - o - len - to Con - se - guiu im - pe - dir o seu des - ti - no

A his - tó - ria do po - vo nor - des - ti - no Foi es - cri - ta com san - gue e so - fri - men - to

Fonte: Decassílabo: a história do povo nordestino (2012).



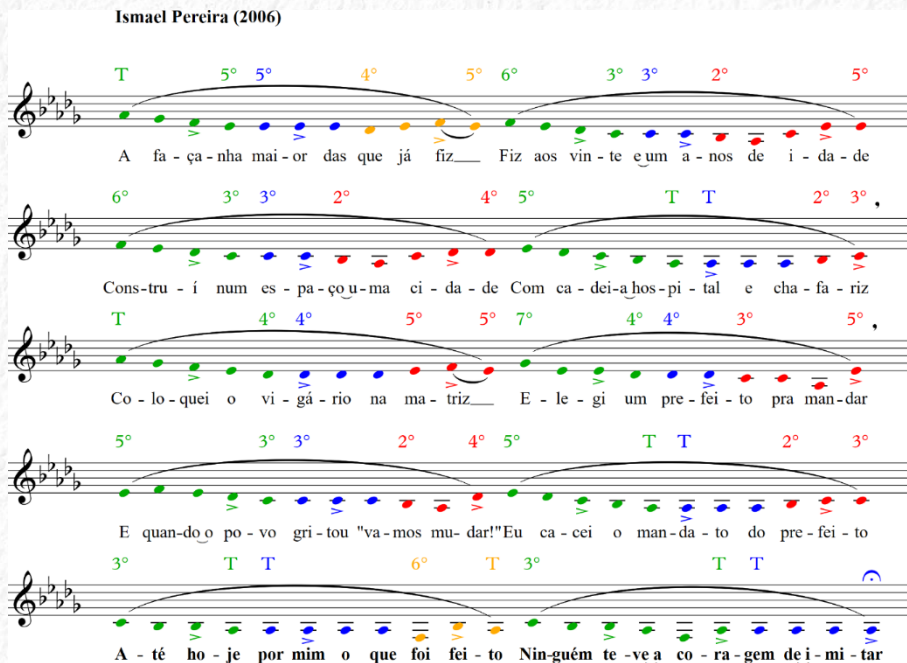
Figura 5 – Toada para estrofe de décimas decassilábicas segundo Luciano Py de Oliveira.



Fonte: OLIVEIRA (1999, p. 155).

Figura 6 – Estrofe de mote em dez por Ismael Pereira publicada em 2006.

Ismael Pereira (2006)



The image shows five staves of musical notation in G major (one sharp). Each staff contains a sequence of notes with pitch contour lines above them. Intervals are marked with numbers and degrees: 5°, 5°, 4°, 5°, 6°, 3°, 3°, 2°, 5°. Some staves also include 'T' markers. The lyrics are written below the notes.

A fa - ça - nha mai - or das que já fiz__ Fiz aos vin - te e um a - nos de i - da - de

Cons - tru - í num es - pa - ço u - ma ci - da - de Com ca - dei - a hos - pi - tal e cha - fa - riz

Co - lo - quei o vi - gá - rio na ma - triz__ E - le - gi um pre - fei - to pra man - dar

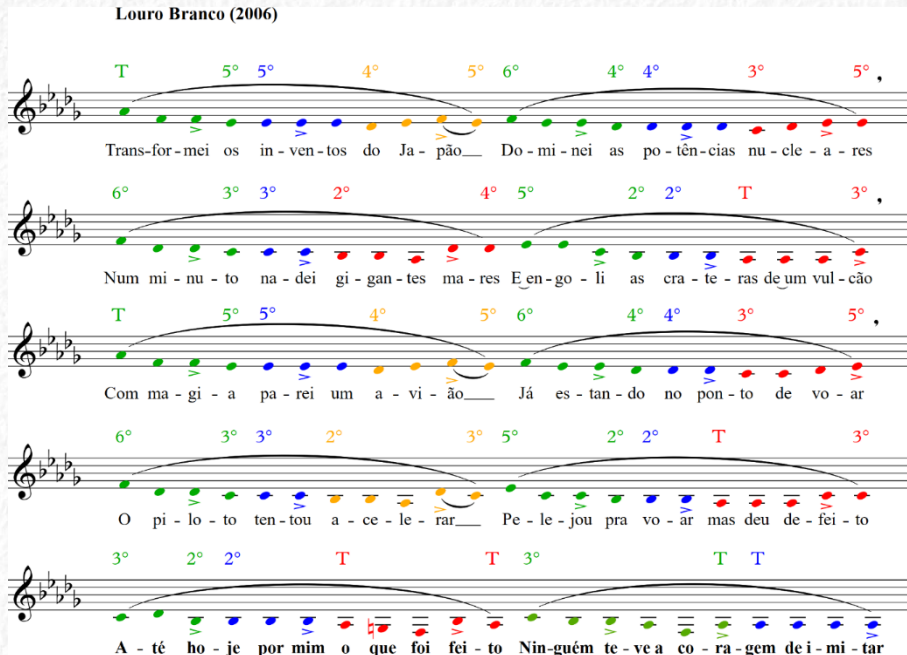
E quan - do o po - vo gri - tou "va - mos mu - dar!" Eu ca - cei o man - da - to do pre - fei - to

A - té ho - je por mim o que foi fei - to Nin - guém te - ve a co - ra - gem de i - mi - tar

Fonte: Martelo em desafio (2006).

Figura 7 – Estrofe de mote em dez por Louro Branco publicada em 2006.

Louro Branco (2006)



Trans-for-me-i os in-ven-tos do Ja- pão Do-mi-nei as po-tên-cias nu-cle-a-res

Num mi-nu-to na-dei gi-gan-tes ma-res E en-go-li as cra-te-ras de um vul-cão

Com ma-gi-a pa-rei um a-vi-ão Já es-tan-do no pon-to de vo-ar

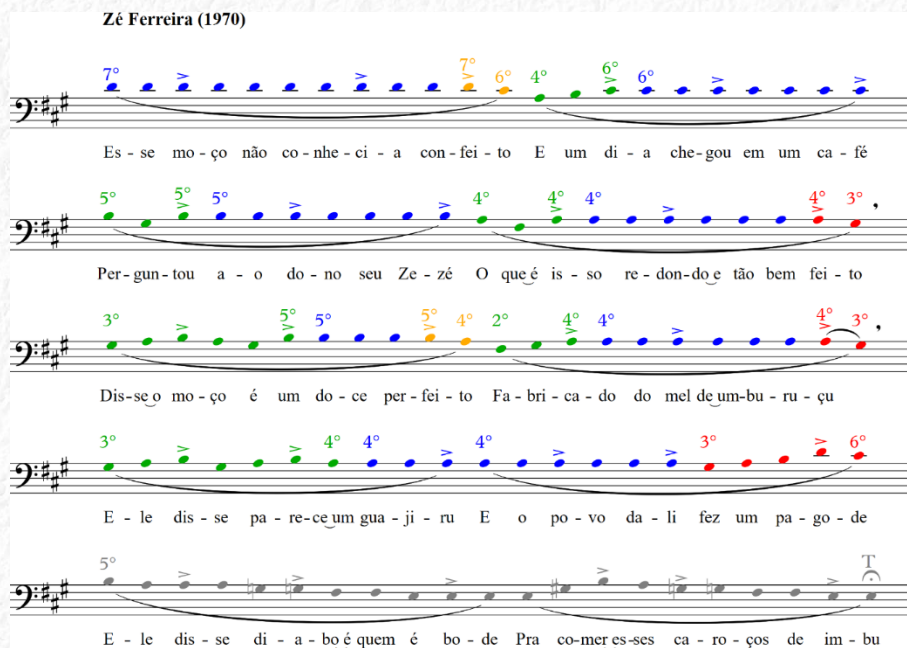
O pi-lo-to ten-tou a-ce-le-rar Pe-le-jou pra vo-ar mas deu de-fei-to

A-té ho-je por mim o que foi fei-to Nin-guém te-ve a co-ra-gem de i-mi-tar

Fonte: Martelo em desafio (2006).

Figura 8 – Estrofe de martelo agalopado por Zé Ferreira publicada em 1970.

Zé Ferreira (1970)



Es-se mo-ço não co-nhe-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-le dis-se di-a-bo é quem é bo-de Pra co-mer-es-ses ca-ro-ços de im-bu

Fonte: FREIRE; PEREIRA (2019, p. 141).



Conclusões

Nuclearmente, o estudo se propôs a acrescentar um novo ponto ao histórico debate musicológico a respeito da influência no repertório oral brasileiro da música executada nos estabelecimentos das ordens católicas em missão na América Portuguesa durante o período do Brasil Colônia, especificamente do canto litúrgico romano em sua forma monofônica. Apesar de aliada a revisões bibliográficas sobre a história e os estados do canto gregoriano e da cantoria de viola, em razão da relativa vagueza dos três paralelos composicionais estabelecidos e na carência documental completa de partituras minuciando o praticado nos assentamentos e nos colégios entre os séculos XVI e XVIII, o que trouxemos pode ser entendido tão somente como uma sugestão de indícios endossando uma pretérita perpetuação das melodias do cantoção romano entre a população brasileira. Entretanto, entendendo as conexões entre as toadas para martelos e as fórmulas recitativas silábicas como uma instância mais cristalizada da possível influência gregoriana, ambas para a entoação pontuada de poesia, tal imprecisão nas analogias se justificaria uma vez que o rito latino deve ser entendido como apenas uma das tantas fontes que se sobrepuseram para forjar enfim o folclore nordestino.

Referências

ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. 2ª edição. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Companhia, 1942.

ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. Porto Alegre, Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Globo, 1950.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre música brasileira*. São Paulo: I. Chiarato & Companhia, 1928.

APEL, Willi. *Gregorian chant*. Indiana: Indiana University Press, 1958.

CARVALHO, José Jorge de. Formas musicais narrativas do nordeste brasileiro. *Revista Inidef*, Caracas, n. 1, p. 33-68 1975.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. 3ª edição. São Paulo: Global Editora, 2005.

CASTAGNA, Paulo. A música como instrumento de catequese no Brasil dos séculos XVI e XVII. *D.O. Leitura*, São Paulo, n. 43, p. 6-9, 1994.



Decassílabo: a história do povo nordestino. Moacir Laurentino e Valdir Telles (Compositores). Moacir Laurentino e Valdir Telles (Intérpretes). Winer Disk, 2012. Presente no álbum “No meio da caminhada”.

FREIRE, Kamai; PEREIRA; Flávio Santos. Tratamento melódico na cantoria de viola: análise de toadas de decassílabos. *Música em Contexto*, n. 2, p. 131-156, 2019.

GALLET, Luciano. *Estudos de folclore*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs & Companhia, 1934.

GUERRA-PEIXE, César. Rezas-de-defunto. *Revista brasileira de folclore*, n. 22, p. 235-268, 1968.

HOLLER, Marcos. *Os jesuítas e a música no Brasil colonial*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

LAMAS, Dulce Martins. A música na cantoria nordestina. *Estudos*, v. 1, p. 233-270, 1973.

Martelo em desafio. Ismael Pereira e Louro Branco (Compositores). Ismael Pereira e Louro Branco (Intérpretes). 2006. Presente no álbum “Cantoria de viola, vol. 6”.

OLIVEIRA, Luciano Py de. 1999. *A música na cantoria em Campina Grande (PB): estilo musical dos principais gêneros poéticos*. Salvador, 1999. 252f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1999.

PAZ, Ermelinda. *Estruturas modais na música folclórica brasileira*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Caderno Didáticos UFRJ, 1994.

RIBERO, Vicente Samy. *O modalismo na música popular urbana do Brasil*. Curitiba, 2014. 336f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

SAULNIER, Daniel. *O canto gregoriano*. Solesmes: La Froitfontaine, 2016.

SEIÇA, Alberto Medina de. *Introdução ao canto gregoriano*. Coimbra: 2012.

SIQUEIRA, João Batista. *A influência ameríndia na música folclórica do Nordeste*. Rio de Janeiro: Oficina Gráfica da Universidade do Brasil, 1951.

SIQUEIRA, João Batista. *Pentamodalismo nordestino*. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, 1956.

SIQUEIRA, José. *O sistema modal na música folclórica do Brasil*. João Pessoa: 1981.

SOLER, Luis. *As raízes árabes na tradição poético-musical do sertão nordestino*. Recife: Editora Universitária da Universidade Federal de Pernambuco, 1978.



SOUZA, José Geraldo de. Contribuição rítmico-modal do canto gregoriano para a música popular brasileira. *Revista do Arquivo Municipal*, p. 1-28, 1959.

THE BENEDICTINES OF SOLESMES. *The liber usualis*. Nova York e Tournai: Desclée Company, 1961.

TRAVASSOS, Elizabeth. Melodias para a improvisação poética no Nordeste: as toadas de sextilhas segundo a apreciação dos cantadores. *Revista Brasileira de Música*, v. 18, p. 115-129, 1989.

TYPIS SOCIETATIS SANCTI JOANNIS EVANGELISTAE. *Antiphonale sacrosanctae romanae ecclesiae pro diurnis horis*. Paris, Roma e Tournai: Desclée & Socii, 1949.

WEBER, José. *Introdução ao canto gregoriano*. São Paulo: Paulus, 2013.

