

O ROMANCEIRO: SEU ITINERÁRIO DO N.E. DE PORTUGAL ATÉ AO N.E. DO BRASIL

ANNE CAUFRIEZ

(Museu de Instrumentos Musicais de Bruxelas)

RESUMO

O artigo propõe de analisar alguns pontos de parentesco entre o Romanceiro do Nordeste do Portugal e do Nordeste do Brasil.

Os romances divulgaram-se no Brasil desde o século XV e foram sobretudo fomentados pelos colonos originários do Minho, do Trás-os-Montes, da Madeira e dos Açores.

Do ponto de vista da temática (da narrativa), Trás-os-Montes (N.E. do Portugal) conservou, de maneira privilegiada, o ciclo carolíngio que também aparece no Nordeste do Brasil. Mas neste país, existem romances de criação nacional inspirados nos animais (importância do ciclo do boi) e nos bandidos célebres (o ciclo dos cangaceiros).

Do ponto de vista da função social, em Trás-os-Montes, os romances são sobretudo cantados para a ceifa mas também para vários trabalhos do calendário vegetal. No N.E. do Brasil, o papel individual e teatral do cantor parece muito mais desenvolvido, mais público. Este último é convocado nas festas locais, acompanhado pela viola ou rabeça, ao contrário do Trás-os-Montes aonde a interpretação dos romances é mais colectiva e o canto *a capella*.

Do ponto de vista musical, as melodias do Trás-os-Montes dividem-se em dois grandes protótipos: ornamentadas e silábicas (correspondendo as circunstâncias de interpretação). No N.E. do Brasil, o cantor incorpora ligeiras variações na melodia que trazem renovação e a afinação dos instrumentos é feita abaixo da do canto. Aqui o canto dos romances pode ser nasalizado, regulado pela respiração.

PALAVRAS-CHAVE: Romanceiro; Nordeste Portugal; Nordeste Brasil; carolíngio; animais; bandidos; ceifa; festas; viola; rabeça; canto ornamentado; canto silábico; canto nasalizado.

RESUMEN

El artículo se propone analizar algunos puntos de parentesco entre el Romancero del Nordeste de Portugal y el del Nordeste de Brasil.

Los romances se divulgaron en Brasil desde el siglo XV, especialmente a través de los colonos originarios del Miño, de Trás-os-Montes, de Madeira y de las Azores.

Desde el punto de vista de la temática, Trás-os-Montes (NE de Portugal) conservó de manera privilegiada el ciclo carolingio, que también aparece en el Nordeste de Brasil. Pero en este país existen romances de creación nacional inspirados en los animales (el ciclo del buey) y en bandidos célebres (el ciclo de los *cangaceiros*).

Desde el punto de vista social, en Trás-os-Montes, los romances son sobretudo cantados para la cosecha y para varios trabajos del calendario vegetal. En el NE de Brasil, el papel individual o teatral del cantante parece mucho

más desarrollado y público. Se asocia a las fiestas locales, acompañado por la viola o el violín, al contrario de Trás-os-Montes, donde la interpretación de los romances es más colectiva y el canto es *a capella*.

Desde el punto de vista musical, las melodías de Trás-os-Montes se dividen en dos grandes prototipos: ornamentadas y silábicas (según las circunstancias de interpretación). En el NE de Brasil, el cantor incorpora ligeras variaciones en la melodía que suponen la renovación y afinación de los instrumentos por debajo del canto. Aquí el canto de los romances puede ser nasalizado, regulado por la respiración.

PALABRAS CLAVE: Romances; Nordeste Portugal; Nordeste de Brasil; carolingio; animales; bandidos; cosecha; fiestas; viola; violín; canto ornamentado; canto silábico; canto nasalizado.

ABSTRACT

This paper tries to analyze some relationships in the *Romanceiro* of the Northeast of Portugal and the Northeast of Brazil.

The romances were disseminated in Brazil from the fifteenth century, especially through the original settlers of Minho, Trás-os-Montes, Madeira and the Azores.

From the point of view of the theme, Trás-os-Montes (NE of Portugal) conserved in a privileged way the Carolingian cycle, which also appears in the Northeast of Brazil. But in this country there are romances of national creation inspired by the animals (the ox cycle) and famous bandits (the cycle of *cangaceiros*).

From the social point of view, in Trás-os-Montes, the romances are especially sung for the harvest and for several works of the vegetal calendar. In the NE of Brazil, the individual or theatrical role of the singer seems much more developed and public. It is associated with local festivals, accompanied by the viola or violin, unlike Trás-os-Montes, where the interpretation of romances is more collective and singing is *a capella*.

From the musical point of view, the melodies of Trás-os-Montes are divided into two great prototypes: ornamented and syllabic (according to the circumstances of interpretation). In the NE of Brazil, the singer incorporates slight variations in the melody that suppose the renovation and tuning of the instruments below the song. Here the song of the romances can be nasalized, regulated by the breathing.

KEY WORDS: *Romances*; Northeast of Portugal; Northeast of Brasil; Carolingian cycle; animals; bandits; harvest; viola; violin; ornamented songs; syllabic songs; nasalized songs.

INTRODUÇÃO

As caravelas que os reis de Portugal enviaram pelos oceanos, desde o século XV, vão divulgar em vários sítios do mundo o romanceiro: primeiro na Madeira (desde 1525) e nos Açores (desde 1439), depois no território do futuro Brasil, que um navegador português, Pedro Alvares Cabral, atingiu em 1500. Em Portugal, no século XVI, os romances representam, de facto, uma canção em voga, conhecida de todos, diz o filólogo português Vieigas Guerreiro: o povo, os burgueses, os nobres, os estudantes, os capitães (Vieigas Guerreiro, 1978: 61)

Os primeiros Portugueses que se instalaram à beira desse território gigante que será o Brasil, trouxeram com eles os romances, canção da memória colectiva, os quais conservaram toda a força declamatória que os caracterizava no seu período de glória em Portugal. Se os autores deram poucas informações sobre as circunstâncias de interpretação e de divulgação dos romances no Brasil do século XVI, sabe-se que a tradição brasileira é importada e sobretudo fomentada pelos colonos originários do Minho, do Trás-os-Montes, da Madeira e dos Açores (Diegues Junior, 1973: 33-34). Pouco a pouco, os romances

divulgaram-se no interior do país, espalhando-se em todas as povoações, onde confluíram numa língua nova, o brasileiro, que se emancipou do português da metrópole e que trouxe ao romanceiro uma coloração diferente, mais sensual. A tradição do Brasil, na qual a gente reconhece os ciclos temáticos de Portugal, enriqueceu o romanceiro com numerosas variantes mas também com novas versões poéticas (Caufriez, 1998a: 117).

A questão do romanceiro de língua portuguesa é, em si, complexa, tanto do ponto de vista da temática como do ponto de vista poético ou musical. Para isso, vamos limitar-nos a alguns pontos de parentesco entre o romanceiro do N.E. de Portugal e o do N.E. do Brasil. As duas regiões parecem-nos um pouco comparáveis pela situação geo-política (talvez de isolamento), o que pode explicar que são os dois focos do romanceiro, mesmo se hoje o romanceiro já não é muito praticado.

Do N.E. de Portugal, tenho uma experiência privilegiada pelas numerosas pesquisas que fiz naquela região e no N.E. do Brasil, tive a ocasião de ouvir cantar alguns romances locais e aperceber-me que a maneira brasileira de cantar é muito diferente. As melodias estão aqui metamorfoseadas pela magia da imaginação, da criatividade, acompanhadas no mesmo tempo pela sonoridade das velhas violas de arame do Portugal antigo ou da rebeca. Também graças à genialidade musical trazida pelos escravos (negros) que os Portugueses arrancaram da costa ocidental da África (Diegues Junior, 1973: 33-34-38).

Também encontrei alguns etnomusicólogos brasileiros que fizeram recolhas de romances no Nordeste, o que me motivou a fazer pesquisas sobre o assunto nas bibliotecas do Rio de Janeiro e de São Paulo, consultando autores como Oneyda Alvarenga, Dulce Martins Lama, Luis da Câmara Cascudo, Mário de Andrade, Rossini Tavares de Lima..., que trabalharam nos anos 1960-70 e também mais tarde. A época destas recolhas brasileiras corresponde mais ou menos a época das minhas primeiras pesquisas sobre o romanceiro em Portugal.

Vamos privilegiar aqui alguns aspectos da temática, do papel social e da música do romanceiro luso-brasileiro dos últimos 30-40 anos.

A TEMÁTICA DOS ROMANCES

Do ponto de vista da temática (da narrativa), Trás-os-Montes (provincia N.E. de Portugal) conservou de maneira privilegiada o ciclo carolíngio, com as guerras medievais (como as cruzadas, a luta contra os Mouros e a peregrinação de Santiago de Compostela). Este ciclo dá uma importância particular aos cavalos e cavaleiros. Mas Trás-os-Montes também apresenta outros ciclos. Conservou alguns romances do ciclo histórico peninsular como *A morte de D. João de Castela* e conservou também o ciclo romanescos (bastante desenvolvido) (ex. *Gerinaldo, o Conde Ninho, Dom Fernando, Silvana, Dom Garcia...*) (Diegues Junior, 1973: 119-27).

O ciclo carolíngio também aparece nos romances do N.E. do Brasil e, duma maneira geral, a maior parte dos romances de Portugal encontram-se no Nordeste brasileiro (ex. *Juliana e D. Jorge, Silvaninha, A Bela Infanta, o Conde Ninho, a Donzela guerreira...*) (Martins Lama, 1971: 236).

Segundo Oneyda Alvarenga, os romances portugueses ainda eram muito cantados no Brasil nos anos 60 mas hoje desapareceram praticamente da memória popular, salvo alguns romances como *A Nau Catrineta* ou o *Bernal-Francês*, musicalmente registado em livros.

Também existem canções onde se refugiaram fragmentos de vários romances que perderam sua funcionalidade (como as “chaganças”) (Alvarenga, 1960: 264).

Mas no Nordeste do Brasil, os romances de criação nacional tem particular importância, os inspirados nos animais e nos bandidos célebres.

Como já se sabe (para quem conhece um pouco o Brasil), o boi reveste, na cultura popular nordestina, uma grande importância porque o pastoreio teve no Nordeste o seu primeiro centro económico e socialmente importante. O que explica a amplitude do ciclo do boi.

Quanto ao fenómeno especificamente nordestino do cangaço e ao romanceiro que a ele se liga, suas causas residem em fatores sociais muito complexos (sobre os quais não há tempo para estender-nos).

Dois elementos morais predominantes dão ao ciclo do boi e ao do cangaço a mesma base psicológica: a admiração pela força e a valentia, e a simpatia pelos seres perseguidos. Todos os romances do boi cantam invariavelmente o animal corajoso que luta pela sua liberdade e é aniquilado por causa da sua rebeldia. São as ideias centrais que transpareçam dos romances de cangaceiros. Todos os cangaceiros são dados inicialmente como vítimas da injustiça e a função criminosa torna-se accidental. O sertão não distingue o cangaçeiro do homen valente. Nos romances de cangaceiros, a narrativa é feita sempre pelo cantador. Também há os A-B-Cês que são um tipo de romances em que cada estrofe (habitualmente quadra ou sextilha setissilábicas) começa por uma letra do alfabeto e cuja última estrofe é reservada sempre para o til, muito utilizado na caligrafia das escolas do Sertão.

Mas os A-B-Cês existem por todo o Brasil e os exemplares documentados em livros revelam boa variedade de assuntos: histórias cómicas e heróicas, satíricas de animais e histórias do cangaço. E de maneira geral, os romances são cantados/recitados noutras regiões do Brasil como, por exemplo, no Estado de São Paulo ou no Estado de Minas Gerais (Alvarenga, 1960: 266-270).

A FUNÇÃO SOCIAL DOS ROMANCES

Em Trás-os-Montes, os romances são principalmente transmitidos oralmente. A cultura dos cereais (sobretudo a ceifa do centeio) ou a lareira da cozinha são os meios privilegiados da aprendizagem dos romances.

A existência actual da escrita é apenas um suporte, um recurso mnemotécnico tardio, que corresponde à tomada de consciência dum património que vêm valorizar a localidade. Isso parece não ter tido qualquer influência sobre a transmissão do repertório e a literatura de cordel desenvolve aqui um papel secundário, marginal, em relação ao Brasil.

È a ceifa do centeio que reserva aos romances a sua maior e mais impressionante interpretação. Naquela altura, a interpretação dos romances está distribuída em grandes espaços, à cargo de dois grupos de ceifadores ou dois cantadores que dialogam um com outro. Nessas circunstâncias, os romances tem uma dimensão espaço-temporal.

Na altura da ceifa, também, os romances são interpretados por todos em horas fixas, várias vezes por dia, as horas canónicas determinadas pelos mosteiros beneditinos (horas das rezas, hinos, etc...). E nesta altura, as palavras do primeiro verso dos romances referem-se sempre à hora em que o romance está a ser cantado (as horas canónicas são, por exemplo: 6,

8, 10 ou meio-dia). Isso quer dizer que os romances são cantados em intervalos de duas em duas horas, aproximadamente, até o pôr-do-sol. Pelo papel primordial que tem a repetição dos versos, o canto da ceifa torna-se um pouco parecido com uma grande liturgia que segue o percurso do sol.

Se, naquela altura do ano, a interpretação dos romances é formal e ritual, em outros momentos, torna-se informal e atemporal. Na hora de lavrar a terra e semear o centeio, quase nunca se cantam os romances.

Mas os romances surgem de maneira espontânea nos trabalhos do calendário vegetal, para apanhar e descascar as castanhas e amêndoas ou para desfolhadas do milho, mais raramente para a fiação do linho, uma cultura hoje desaparecida. Os romances acompanhavam também as pequenas tarefas agrícolas e domésticas como fazer o crochet ou tecer. É um canto que serve para sair da monotonia da vida quotidiana e da solidão. Às vezes, os romances são cantados para embalar os meninos, para lavar a roupa ou para deslocar-se de burro. Os romances são também interpretados por cantores cegos que se encontram nas feiras regionais ou por vendedores de literatura de cordel. São também cantados em outras circunstâncias como as procissões religiosas, os Mistérios (chamados “autos”) ou a missa aonde são interpretados em polifonias. Às vezes, são também interpretados pelos pastores, para guardar o gado, mas este repertório é secundário (Caufriez, Anne, 1998a: 174-189; 170-74; 190-196).

No N.E. do Brasil, aparecem várias diferenças, notáveis. O papel individual e teatral do cantador ou músico, aqui, parece muito mais desenvolvido, ele tem verdadeiras qualidades de improvisador e actor. O contexto de interpretação dos romances é principalmente as festas populares mas também as feiras onde a literatura de cordel desempenha um papel importante. Os folhetos que reproduzem a letra dos romances são dependurados com molas nas cordas suspensas em cima dos balcões dos comerciantes. Eram os mosteiros que desempenhavam o papel de imprensa local para editar estes folhetos. No contexto das feiras, os romances até podiam ser interpretados de maneira colectiva, em público. Ainda são recitados ou cantados nos « autos » (teatro popular) aonde desempenham um papel muito mais importante, teatral e expressivo, do que no Nordeste de Portugal (onde esta tradição quase desapareceu) (Diegues Junior, 1973: 9-10).

No Brasil, o cantador itinerante, convocado nas festas locais, também desempenha um papel muito importante. É indispensável a uma festa. Ele tem como principal objectivo reter a atenção dos que o ouvem, narrando fatos e feitos que impressionam a imaginação (como antigamente era o caso nas cortes reais da Península ibérica ou nas praças públicas). O cantador, acompanhado pela viola ou pela rabeca, adopta um ritmo absolutamente oratório e recitativo. Há passagens em que não se distingue o som cantado do som falado e a métrica do verso não obedece ao ritmo do acompanhamento. Enfim, também há romances cantados “ao desafio” em que as qualidades de improvisação melhor se revelam (o que não existe em Trás-os-Montes) (Alvarenga, 1960: 270-71). No N.E. do Brasil, o cantar dos romances tem um papel mais público e sobretudo mais divertido (no sentido da festa) do que no N.E. do Portugal onde acompanha o trabalho (a sua função de divertimento limita-se ao canto à beira da lareira ou ao espaço da casa).

A MÚSICA E A INTERPRETAÇÃO DOS ROMANCES

Do ponto de vista da criação e, na maioria dos casos da sua interpretação, o romanceiro do Trás-os-Montes é uma criação comunitária, isto é, obedece a padrões aceites por todos, reveste-se de peculiaridades sentidas por todos, tanto pelos que o produzem como pelos que o apreciam ou consomem. O canto dos romances é *à capella*, nunca é acompanhado por um instrumento musical (salvo, em raras ocasiões, pelos cantores cegos das feiras).

É o papel social que os romances desempenham na vida quotidiana do Trás-os-Montes que determina a maneira como são cantados. Este papel determina a melodia e as suas relações com a versificação, a forma e o ritmo do canto. De maneira que se pode dizer que a música dos romances é independente dos textos, da poesia. A mesma melodia pode servir diferentes textos e apenas apresentar micro-variantes duma poesia para a outra. Mas é a silabação do texto que determina o lugar das melismas (*ornamentações* duma melodia).

Podemos dividir as melodias trasmontanas em dois grandes protótipos: as da ceifa que são ornamentadas e as de outras circunstâncias como o divertimento que são silábicas (Caufriez, Anne, 1998a: 215; 229-33; 234-44; 221-228).

O romance de ceifa é construído sobre a alternância de duas ou várias vozes. É um canto responsorial, sem divisão estrófica, construído sobre a repetição dos versos, o que dá ao canto uma progressão muito lenta, de ritmo irregular.

Ex. *Ditosa do lavrador* (Caufriez, 1993, CD, trecho 17): ceifa.

Os romances cantados noutras circunstâncias são geralmente divididos em estrofes e são silábicos.

Ex. *Dom Fernando* (Caufriez, 1998b, CD, trecho 19): divertimento.

No canto brasileiro, os romances tem uma base fixa à qual se incorporam, sob a inspiração, pequenos desenhos, ligeiras variações que trazem uma imagem de renovação. A melodia nunca se repete da mesma maneira. Algumas melodias são parecidas com as melodias trasmontanas no sentido em que são melodias construídas segundo escalas musicais semelhantes (curtas e pentacordais).

A rítmica da cantoria brasileira é oratório, provem diretamente da prosódia (o que não é o caso do Trás-os-Montes). O ritmo brasileiro, bastante livre, satisfaz principalmente as necessidades da acentuação métrica das palavras. Uma outra peculiaridade da música nordestina é a afinação dos instrumentos ser feita abaixo da do canto (Martins Lama, 1971: 241-43, 236).

Entre as métricas mais difíceis, na arte de versejar nordestina, é o chamado “mourão” ou “trocado”. Consiste na feitura de estrofes assimétricas, intercaladas pelos dois cantadores.

Na cantoria do Nordeste brasileiro, a música tem um papel secundário, simplesmente realça o ritmo poético, uma vez que o cantador tem como principal papel o objectivo de reter a atenção do público, narrando factos que impressionam a imaginação (Martins Lama, 1971: 235)

Na interpretação do romanceiro, os cantadores brasileiros, com um lenço à volta do pescoço, tem, às vezes, o costume de amarrar, nas violas deles, fitas que representam os triunfos alcançados durante uma festa aonde obtiveram um grande sucesso ou numa aldeia onde eles têm boa reputação (Alvarenga, 1960: 272).

Ex. *Colcheia* (Pernambuco) (Andrade, 2006, CD 1, trecho 14).

A vocalização dos romances brasileiros é regulada pela respiração. Cantam como se estivessem falando. Daí o canto ser nasalado.

Ex. *Improviso* (Paraíba) (Andrade, 2006, CD 2, trecho 28).

O problema da edição do romanceiro brasileiro é que ele representa um gênero de música e de poesia perdida no meio da grande riqueza musical do Nordeste (e brasileira em geral), que assimilou e sincretizou várias influências (africana, indiana, portuguesa, holandesa, etc). Os romances apresentam-se como um gênero menor em relação ao *maracatu*, ao *samba*, ao *candomblé*, ao *cavalo-marinho*, etc.... Existem tantas músicas e festas re-criadas todos os dias no Brasil que, se os romances são cantos de festa em certos lugares, estão sempre acompanhados ou em concorrência com outras músicas.

Talvez seja a razão pela qual os romances do N.E. brasileiro foram pouco recolhidos, seja ao nível dos textos ou ao nível musical. Os romances ainda têm muito ressonância na população, que ainda hoje parece impregnada pela significação daqueles cantos, ressentidos como símbolos da cultura nordestina. Mas a recolha sistemática deste património ainda está por fazer. Não existe um projeto específico para valorizar o romanceiro mais do que outras tradições musicais locais. O Nordeste está a procura da sua identidade específica, valorizando a cultura popular em geral (música, literatura oral, artesanato, etc). Neste sentido, a Universidade da Paraíba abriu um novo centro dedicado à cultura popular, o NUPPO, com um pequeno Museu.

Também há que mencionar o sucesso que encontrou o romanceiro nordestino na sensibilidade de vários músicos urbanos brasileiros, que re-interpretam o romanceiro, muitas vezes de maneira muito bonita, e que se estreiam nos palcos das cidades nordestinas, onde a presença portuguesa (no sentido das raízes históricas) está muito mais afirmada do que noutras partes do Brasil.

CONCLUSÃO

Em Trás-os-Montes, o romanceiro ocupava um lugar central na vida rural e musical. Cristalisou-se nas memórias até os anos 80 porque o canto desempenhava um papel importante nas tarefas da vida agrícola desde os tempos mais remotos. Tinha todo o seu lugar numa economia de auto-subsistência que deixou o povo na miséria. Era um canto *à capella* (sem acompanhamento instrumental), um canto de sobriedade, numa região onde a música instrumental estava pouco desenvolvida. Mas com a modernização da economia e o abandono das culturas, a sua memória já não faz sentido. O romanceiro está a desaparecer quase totalmente e tornou-se um canto arqueológico de alguns velhotes.

Pelo contrário, o Romanceiro do Nordeste do Brasil continua vivo porque têm um papel mais festivo e teatral na sociedade rural e até mesmo urbana. Por um lado, o romanceiro brasileiro aparece como um canto do Portugal antigo no seu sentido teatral e divertido mas por outro lado, ele foi renovado pela imaginação e criatividade local que lhe trouxe uma modernidade completamente original. Continua a criar novas histórias e melodias inspiradas pelos acontecimentos locais e, do ponto de vista musical, ele traduz elementos expressivos, de fantasia e de surpresa, que são de invenção individual, o que não existe em Portugal no século XX.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALVARENGA, Oneyda, *Música populare brasileira*, Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo, Editora Glóbo, 1960.
- CASTRO PIRES DE LIMA, Fernando de, “A literature de cordel” en *Ensaíes etnogáficis II*, Lisboa, Fundação nacional para a alegria no trabalho, 1969.
- CAUFRIEZ, Anne, *Le Chant du Pain*, Paris, Fundação C. Gulbenkian de Paris, 1998.
- CAUFRIEZ, Anne, *Romances de Trás-os-Montes*, Paris, Fundação C. Gulbenkian de Paris, 1998.
- DIEGUES, Manuel (Junior), “Cíclis temáticas na literatura de cordel” en *Literatura Popular em verso – Estudos*, 1971.
- MARTINS LAMA, Dulce, “A música na cantoria nordestina” en *Literatura popular em verso – Estudos*, 1971.
- VIEIGAS GUERREIRO, Manuel, *Para a história da literatura popular portuguesa*, Amadora, Livraria Bertrand, “Biblioteca Breve”, 1978.

DISCOGRAFIA

- ANDRADE, Mário de, CD, *Música tradicional do Norte e Nordeste 1938*, Missão de pesquisas folclóricas, São Paulo : Centro Cultural, SESCSP, 2006.
- CAUFRIEZ, Anne, CD, *Romances de Trás-os-Montes* » in livro *Romances de Trás-os-Montes*, Paris : Fundação C. Gulbenkian de Paris, 1998.
- CAUFRIEZ, Anne, CD *Chants du blé et cornemuses de berger, Trás-os-Montes, Portugal*, Paris: Ocora Radio France, 1980, ² 1993.
- QUARTETO CANTARES, *Romances tradicionais na Galícia e na Babía, Brazil*, Doremix Discos, 2000.