

**ARTIGO**

Recebido em 18 de outubro de 2021  
Aprovado em 24 de julho de 2022

# A solfa do *Romance da Bela Infanta*: uma melodia italiana do século XVII teria sobrevivido na tradição oral brasileira?

The tune of the *Romance da Bela Infanta*: would an Italian melody from the 17th century have survived in the Brazilian oral tradition?

DOI: <https://doi.org/10.24206/lh.v8i1.47127>

*Daniel Issa Gonçalves*

Doutor em Musicologia pela Sorbonne Université, é Arquiteto e Urbanista pela USP, diplomado em Música Antiga pela Schola Cantorum Basiliensis, Master of Arts pela Musikhochschule Luzern e Master of Advanced Studies pela Fachhochschule Nordwestschweiz. Foi conferencista no Centre de Musique Baroque de Versailles, na 2nd Transnational Opera Studies Conference em Berna, e na Österreichische Gesellschaft für Musik, em Viena. Em 2020, ministrou curso dentro da cadeira Histoire de l'Interprétation des musiques anciennes do Master de Musique et Musicologie na Sorbonne Université. Foi membro do IREMUS – Institut de Recherche en Musicologie em Paris, e do grupo de estudos Sentidos do Barroco vinculado à PUC-SP. Como cantor solista, atuou em *The Fairy Queen* de Purcell, *Medée* de Charpentier (Theater Basel, Suíça), *Céphale et Procris* de Jacquet de la Guerre (Markgräfliches Opernhaus Bayreuth, Alemanha), *La Sonnambula* de Bellini (Theater Biel-Solothurn, Suíça) e na criação da ópera *Lunea* de Heinz Holliger (Opernhaus Zurich, Suíça), entre outras. Teve papéis escritos para sua voz nas óperas *Romulus der Grösse* de Andreas Pflüger e *Shiva for Anne* de Mela Meierhans. Com um repertório que vai do medieval ao contemporâneo atuou em países como Suíça, Alemanha, França, Áustria, Itália, Portugal, República Tcheca, Letônia e China e participou de gravações para Deutsche Harmonia Mundi, Raum Klang, ORF, Claves e Pan Classics.

E-mail: [issadani@hotmail.com](mailto:issadani@hotmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2549-5172>

## RESUMO

O artigo avalia a hipótese de que o *Ballo di Mantova*, melodia italiana cuja versão mais antiga registrada data do início do século XVII, possa ter influenciado a música brasileira de tradição oral. Segundo Luigi Ferdinando Tagliavini, essa "melodia errante" se difundiu por toda a Europa ainda no seiscentismo na forma de música vocal profana, hinos religiosos, danças, peças para teclado ou tablaturas para alaúde e guitarra. Foi utilizada por compositores eruditos nos séculos XVIII e XIX como Mozart e Smetana, e é encontrada "ainda em vida" nos dias de hoje no folclore do norte da Itália. No entanto, esse motivo musical também está presente em algumas peças do folclore brasileiro, recolhidas na Paraíba, Bahia, São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais por Guilherme de Mello, Ariano Suassuna e Rossini Tavares de Lima.

**Palavras-chave:** Musicologia histórica. Tradição Oral. Etnomusicologia. Folclore Brasileiro. Música Antiga.

## ABSTRACT

The article evaluates the hypothesis that the *Ballo di Mantova*, an Italian melody whose oldest recorded version dates from the beginning of the 17th century, may have influenced Brazilian music of oral tradition. According to Luigi Ferdinando Tagliavini, this "wandering melody" spread throughout Europe in the 17th century in the form of secular vocal music, religious hymns, dances, keyboard pieces or tablature for lute and guitar. It was used by classical composers in the 18th and 19th centuries such as Mozart and Smetana, and is found "still alive" today in northern Italian folklore. However, this musical motif is also present in some pieces of Brazilian folklore, collected in Paraíba, Bahia, São Paulo, Rio de Janeiro and Minas Gerais by Guilherme de Mello, Ariano Suassuna and Rossini Tavares de Lima.

**Keywords:** Historical Musicology. Oral Tradition. Ethnomusicology. Brazilian Folklore. Early Music.

## Introdução

Convencionou-se chamar "música antiga", grosso modo, todo o repertório musical erudito ocidental anterior a Mozart. O interesse pelo tema, que tomou força partir dos anos sessenta do século XX, de um lado ressuscitou um repertório esquecido e, de outro, revolucionou a maneira de se interpretar a música do passado, ao dar origem à chamada "performance historicamente informada". Também favoreceu a abertura de um vasto campo de estudo para musicólogos e musicistas profissionais, que passaram a vasculhar bibliotecas e arquivos em busca de material musical sobrevivente dos séculos anteriores. Não é de se estranhar, pois, que esse movimento tenha florescido principalmente na Europa, onde obras pouco conhecidas de grandes mestres, ou de compositores esquecidos podiam (e ainda podem) ser "exumadas" no vasto espólio documental musical ainda existente nos diversos países do continente.

No Brasil, entretanto, poucas são as partituras anteriores ao século XIX que chegaram até nossos dias. Dentre elas, as do chamado "Grupo de Mogi das Cruzes", pequena e incompleta coleção de cópias de motetos portugueses e vilhancicos, datada da primeira metade do século XVIII (CASTAGNA, 1996), são consideradas atualmente as partituras mais antigas descobertas em solo nacional, suplantando o *Recitativo e Ária* de autor baiano de 1759. Isso restringe sobremaneira o campo de estudo da musicologia histórica no Brasil, se o condicionarmos à disponibilidade de partituras.

Recentemente, porém, novas abordagens têm surgido no sentido de ampliar o horizonte dos estudos musicológicos. Por exemplo, toma-se cada vez mais consciência de que a notação musical, por mais precisa seja, está longe de conter todos os elementos musicais de uma performance. Essa constatação se resume no título do livro que Barthold Kuijken (2013) publicou sobre performance historicamente informada: *The Notation is Not the Music*.

Bruce Haynes, por sua vez, adverte que a decifração da escrita musical só funciona devido à existência de uma tradição oral paralela ao sistema notacional. Esse elemento oral é, portanto, essencial para se decifrar corretamente os símbolos musicais<sup>1</sup>. Uma vez perdida a tradição oral, a performance desse repertório passa a depender exclusivamente da interpretação de fontes escritas – caindo, portanto, no paradoxo indicado por Kuijken. Afinal, tentar reviver a chamada "música antiga" somente através das indicações da partitura pode significar incorrer em flagrantes distorções, como exemplifica Roberto Leydi (1991, p. 136-137) no caso do famoso *Miserere* de Allegri: testemunhos coevos indicam que a partitura não era mais do que um esboço sobre o qual os experientes cantores da Capela Sistina executavam uma série de efeitos sonoros, utilizando desde variações de andamento até uma elaborada ornamentação em momentos-chaves da performance.

Além disso, existe também um vasto repertório musical transmitido oralmente que, pela sua natureza, termina por ser objeto de estudo de disciplinas que se encontram mais no campo da antropologia que da musicologia, como a etnomusicologia ou a antropologia musical. Essa divisão pode funcionar na Europa, dada a abundância de fontes musicais escritas, porém, como dissemos, limita esse campo no Brasil. Por isso, Irma Ruiz (1993, p. 1766-1767) acredita que uma reforma na disciplina musicológica na América

---

<sup>1</sup> "The reason musical writing succeeds is because, alongside the notation system, there is a parallel oral tradition. The oral element is necessary to decipher the musical symbols, and everybody who reads the music has learned it". (HAYNES, 2007, p. 105).

Latina é indispensável para adaptá-la à realidade do continente. Para tanto, defende uma maior integração da musicologia com a etnomusicologia, argumentando que a transplantação mecânica da práxis musicológica de cunho europeu tem sido um obstáculo para a interpretação de uma realidade histórica substancialmente diferente. Entre outras coisas, Ruiz critica a tendência da musicologia latino-americana de reproduzir sua equivalente de além-mar ao privilegiar fontes escritas de música europeia (ou *à la* europeia) e ignorando, por exemplo, o vasto repertório de tradição oral presente no continente latino-americano.

Mesmo na Europa houve iniciativas de se estudar, dentro do campo da musicologia histórica, o patrimônio musical transmitido oralmente. Por exemplo, os estudos sobre a transmissão do Canto Gregoriano, notadamente *Oral and Written Transmission in Chant*, organizado por Thomas Forrest Kelly (2009), e *Re-envisioning Past Musical Cultures: Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*, de Peter Jeffery (1992). É verdade, porém, que essas pesquisas são facilitadas pela existência de numerosas fontes escritas de Canto Gregoriano, sem as quais esse tipo de estudo não seria possível.

Outro exemplo, menos comum, são os estudos das chamadas "melodias errantes" ou, como define Bruno Nettl (1985, p. 54), melodias cujas variantes se encontram em tradições folclóricas de países muito distantes entre si e que influenciavam inclusive a música culta, o que vem intrigando especialistas desde o século XIX. Não existe apenas uma explicação para a existência das "melodias errantes" ou "famílias melódicas" (expressão preferida por Eleanor Selfridge-Field, 2006). Elas podem ser resultado da migração de uma única melodia que permaneceu na memória do povo através dos séculos<sup>2</sup>, ou consequência da homogeneidade da música folclórica europeia, gerando melodias análogas em lugares diferentes. *Wandernde Melodien* de Wilhelm Tappert teria sido a primeira publicação dedicada exclusivamente ao tema. Publicada em 1865, ganhou uma segunda edição em Leipzig em 1890. Nettl cita também o trabalho do musicólogo Walter Wiora, especialmente a obra *Europäischer Volksgesang* (1952), como uma das mais completas coleções dessas melodias "aparentadas" a qual inclui também exemplos de música culta.

Luigi Ferdinando Tagliavini é o autor dos estudos mais recentes e comentados sobre o assunto, especializando-se, porém, numa única melodia: *o Ballo di Mantova*<sup>3</sup>. Em dois artigos, publicados em 1994 e 2014, Tagliavini apresenta uma coleção tão exaustiva quanto possível das várias versões que encontrou, documentando mais de uma centena de fontes musicais manuscritas, impressas ou recolhidas da tradição oral, datadas de 1608 a 1974. Esse extenso *corpus* apresenta exemplos encontrados em toda a Europa na forma de música profana vocal solista, polifonia, hinos religiosos, danças populares, música para teclado, ou tablatura para guitarra, ou alaúde.

---

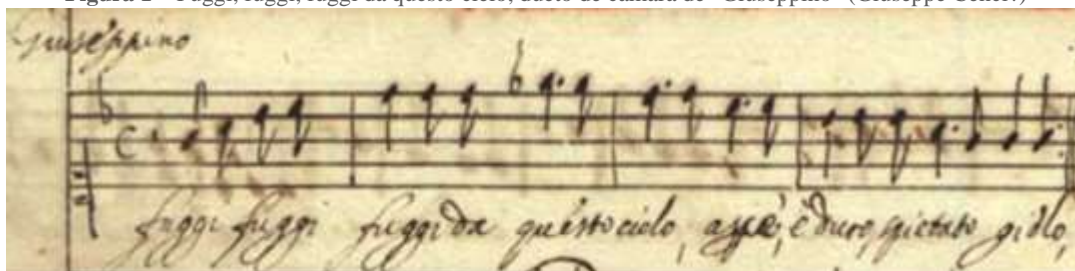
<sup>2</sup> Alguns estudiosos costumam demonstrar, não sem razão, uma certa resistência ao estabelecimento de vínculos entre documentos sonoros similares produzidos em locais e épocas diferentes. Por exemplo, o professor Ignazio Macchiarella (1995, p. 245), da Universidade de Cagliari, especialista nos cantos tradicionais da Sardenha, encontrou, no repertório de tradição oral de uma irmandade religiosa de Castelsardo, um fabordão sobre *Deus, in auditorium meum intende/ Domine, ad adiuvandum me festina* que apresenta a mesma estrutura de acordes do início do *Vespro della Beata Vergine* (1610) de Claudio Monteverdi – que, como se sabe, começa com o mesmo texto. No entanto, ciente dos limites que a disciplina impõe, demonstra cautela com o achado e nega a possibilidade de existência de um vínculo entre as duas obras pela falta de outras evidências que corroborem a hipótese.

<sup>3</sup> "Abbiamo dedicato qualche anno fa un'indagine al Ballo di Mantova, le cui origini sono da cercarsi agli albori del XVII secolo e la cui fortuna e diffusione sono state immense in tutt'Europa al punto che i suoi echi non si sono ancora spenti nella musica di tradizione orale di molti paesi". (TAGLIAVINI; TAMMINGA, 2014, p. 5).

## 1. O *Ballo di Mantova* através dos tempos

Um dos mais antigos exemplos encontrados desse motivo musical é o dueto vocal de câmara *Fuggi, fuggi, fuggi da questo cielo*, registrado em um manuscrito florentino da primeira metade do século XVII e atribuído a Giuseppe Cenci, ou Giuseppino del Biado cantor e compositor falecido em 1616. Tagliavini (1994, p. 171) ainda admite a possibilidade de que a peça seja de autoria de Gherardo Pedrali.

Figura 1 – *Fuggi, fuggi, fuggi da questo cielo*, dueto de câmara de "Giuseppino" (Giuseppe Cenci?)



Fonte: Cenci (séc. XVII, f. 80v).

Outro exemplo italiano dos seiscentos é *La Mantovana*, encontrado em *Il Scolaro*, coletânea dedicada ao estudo musical publicada em 1645 por Gasparo Zanetti:

Figura 2 – *La Mantovana*



Fonte: Zanetti (1645, p. 122).

A difusão da *Mantovana* ou *Ballo di Mantova* no seiscentismo foi grande, tanto na Itália como fora dela, como atestam as várias fontes listadas por Tagliavini em seus dois artigos. John Playford, o conhecido editor inglês de música de dança, incluiu-a em duas edições de seu *The Dancing Master* (1657 e 1665), sob o título de *An Italian Rant*.

A melodia teve também grande repercussão nos Países Baixos, aparecendo em diversas coletâneas seiscentistas e setecentistas sob a forma de cantos sacros em homenagem a Santa Cecília. Segundo Tagliavini (2014, p. 24), a fonte mais antiga encontrada foi publicada em 1625. Observa também Tagliavini (2014, p. 27) que o ritmo pontuado é um atributo comum de muitas das versões holandesas, sendo que uma das variantes mais antigas com essa característica foi publicada em *Den Gheestelijcker Nachtegael* (Antuérpia, 1634), sob o título *Wonderbaer was den Boom*:

Figura 3 – Wonderbaer was den Boom, hino religioso holandês

W. Onderbaer was den Boom/ int Paradys ver-  
heben/ Geladen met de vrucht van't eeuwich sa-  
lich leven/ Wonderbaer was dat hout dat in-

Fonte: Maillart (1634, p. 46).

O ritmo pontuado típico das variantes holandesas é encontrado também, dois séculos depois, no hino *Ik zag Cecilia komen*, registrado por Edmond de Coussemaker em seu livro *Chants populaires des Flamands de France* (1856), onde recupera parte do repertório cantado no norte da França pela população de origem flamenga:

Figura 4 – *Ik zag Cecilia komen*, hino religioso de origem flamenga recolhido na França por Edmond de Coussemaker em meados do século XIX

Allegro.

Ik zag Ce - ci - lia ko - men langst ee - nen wa - ter - gank. Ik  
zag Ce - ci - lia ko - men met bloe - men in haer hand. Zy

Fonte: Coussemaker (1856, p. 368).

Nem mesmo Mozart teria ficado imune à sua influência. A oitava variação de *Ah, vous dirai-je Maman* apresenta os traços inconfundíveis da *Mantovana*:

Figura 5 – W. A. Mozart, Variationen für Piano solo “Ah, vous dirai-je Maman” K. 265/300a, 1780-82?

28  
VAR.VIII.  
Minore.

Fonte: Mozart ([18--]).

Eleanor Selfridge-Field (2006) identifica a similaridade do *Ballo di Mantova* com canções folclóricas encontradas na Ucrânia, Romênia, Moldávia e Polônia, não mencionadas por Tagliavini, que teriam influenciado Bedřich Smetana em seu poema sinfônico *Má Vlast* ("Pátria-mãe") – mais especificamente no tema que representa o rio Moldau. Estes antecedentes no folclore do leste europeu teriam dado origem, também, à melodia do hino de Israel, *Hatikva*.

Figura 6 – O tema do rio Moldau em *Má Vlast* ("Pátria-mãe"), poema sinfônico composto por Smetana entre 1875 e 1879.



Fonte: Selfridge-Field (2006).

Finalmente, Tagliavini (2014, p. 19-23) acusa a existência de uma série de versões oriundas de uma tradição oral "ainda em vida" documentada a partir dos anos setenta pelo etnomusicólogo Stefano Cammelli. Se trata do *Bal del Barabén*, dança folclórica encontrada nos vales dos Apeninos bolonheses. Tagliavini (2014, p. 20) observa que algumas das fontes italianas do *Ballo di Mantova* no século XVII se intitulam justamente *Baraban* ou *Barabano*, o que seria uma evidência não só da antiguidade, mas da continuidade dessa tradição popular através dos tempos. Aqui reproduzimos a transcrição do *Bal del Barabén* tal como cantado por Maria Grillini, em Ronco di Monghidoro em 1974:

Figura 7 – *Bal del Barabén*, cantado por Maria Grillini em Ronco di Monghidoro, 1974

24. E i Barabén l'è mòrt - (Barabén)<sup>11</sup>

The image shows a musical score for the song "Bal del Barabén". It is written in G major and 2/4 time. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The lyrics are in Italian and are written below the notes. The score is divided into sections labeled A, B, and C, and includes musical notations like 6+, 10, and 3.

ej Ba ra bén l'é moort su fi ja le la cri i i da a e c'l'à na gn'enc un  
so o lde da cum pe raj la zi ra la ra la lla la ra la la ra ra

Fonte: Staro (2001, p. 225).

Eis aqui, portanto, um panorama das descobertas de Tagliavini e Selfridge-Field sobre o *Ballo di Mantova*, e sua influência na música europeia dos últimos quatro séculos. O caso brasileiro é mais complexo, pois nos leva a adentrar o mundo do romanceiro ibérico de tradição oral, do qual trataremos a seguir.

## 2. A solfa do Romance da Bela Infanta: traços do Ballo di Mantova no Brasil?

No início do seu *Cinco Livros do Povo*, Luís da Câmara Cascudo (1953, p. 9-10) salienta que o estudo da novelística levou os pesquisadores ao descobrimento da literatura oral: "Viram esses eruditos que a Literatura Oral era uma persistência miraculosamente mantida através dos séculos, independentemente do ambiente letrado oficial e de todas as coerções do ensino ritual e administrativo". Discorrendo sobre a antiguidade dos romances populares transmitidos oralmente no Brasil, Cascudo encontrava suas raízes no romanceiro ibérico da Renascença ou da Idade Média. No caso da *História da Imperatriz Porcina*, editado na Península a partir do século XVII e ainda presente na cultura popular nordestina, Cascudo via suas origens em composições registradas em fontes medievais, como o *Gesta Romanorum* (compilado provavelmente em fins do século XIII, inícios do XIV), que teriam inclusive inspirado o rei Alfonso X, o Sábio, a criar uma de suas *Cantigas de Santa Maria* (CASCUDO, 1952, p. 19), mais especificamente a de número 5: *Esta é como Santa Maria ajudou a Emperatriz de Roma a sofrê-las grandes coitas per que passou*.

Conforme a tradição da poesia épica, os romances ibéricos possuíam uma melodia por sobre os versos, a qual também ajudava na memorização. Gonzalo Menéndez-Pidal (1953, p. 367 *et seq.*), um dos pioneiros do estudo sistemático dos romances na Península Ibérica, dedicou o final do primeiro volume do seu *Romancero Hispánico* ao registro de algumas dessas solfas, a maioria delas retiradas de fontes "cultas", como o *Cancionero del Palacio*, ou o *Cancionero de Medinaceli*, mas também da obra de Francisco de Salinas (1577), um dos raros que se preocuparam em registrar os cantos populares de sua época. Como muitas dessas melodias continuam a ser transmitidas oralmente, Menéndez-Pidal transcreve também alguns exemplos musicais recolhidos pelo folclorista Manuel Manrique de Lara (1863-1929), na Espanha e em várias outras partes da Europa e do Mediterrâneo.

Se, como diz Cascudo, muitos desses romances foram transplantados ao Brasil, logicamente também trouxeram consigo as solfas que os acompanhavam. Sem a existência de coletâneas de cancioneros musicais antigos, o repertório musical dos romances encontrados em nosso território sobreviveu (e sobrevive) quase que exclusivamente no âmbito da oralidade – em que pesem algumas iniciativas pontuais de transcrição e gravação.

Durante uma de suas aulas-espetáculo na Universidade de Brasília, Ariano Suassuna (1927-2014), discorrendo sobre o romanceiro popular de origem ibérica no Brasil, canta um deles que aprendeu quando era menino, o *Romance da Bela Infanta* (SUASSUNA, 2014) – cuja estrutura musical nos faz crer que ele pertence à extensa família melódica do *Ballo di Mantova*.

A mesma melodia já havia sido recolhida por Guilherme de Mello na Bahia, e por ele publicada em 1908, sob o nome de *Dona Silvana*:



Figura 8 – Solfa do romance *Dona Silvana*, recolhido por Guilherme de Mello na Bahia

Fonte: Mello (1908, p. 121).

Câmara Cascudo (1939, p. 204) reproduz, em *Vaqueiros e Cantadores*, a mesma melodia de *Dona Silvana* registrada por Guilherme de Mello, identificando-a, porém, como sendo a da *Bela Infanta*. Adiciona, no entanto, um segundo motivo musical recolhido por ele próprio junto a Luiza Freire, sua doméstica, sobre o qual escreveu:

"A velha Luiza Freire, nossa doméstica, sabe muitas histórias bonitas. Algumas, curiosamente, são intercaladas de cantos. Deu-me ela uma variante da xácara da 'Bela Infanta' e a solfa condizia com a que colheira eu noutras fontes. Tive assim a alegria de ser o primeiro a revelar uma música de quatro ou cinco séculos." (CASCUDO, 1939, p. 213).

Uma das "outras fontes" de Cascudo (1939, p. 202) para a sua versão da solfa da *Bela Infanta* foi uma senhora chamada Maria Leopoldina Freire "que a decorou por ouvi-la cantar repetidamente pelas velhas amas de sua casa".

Figura 9 – Solfas do Romance da Bela Infanta recolhidas por Mello e Cascudo, e transcritas em *Vaqueiros e Cantadores*<sup>4</sup>

Versão colhida por Guilherme Melo.

Solfa recolhida por mim.

Para cantar as duas

Fonte: Cascudo (1939, p. 205).

<sup>4</sup> Antonio José Madureira compôs o *Romance da Bela Infanta*, peça instrumental gravada em 1974 pelo Grupo Armorial no álbum *Do Romance ao Galope Nordestino*, combinando ambas as melodias. Cascudo (1939, p. 202), por sua vez, acrescenta que a solfa recolhida por ele inspirou o compositor Waldemar de Almeida (1904-1975) a escrever o *Acalanto da Bela Infanta*, que integra o ciclo *Paysagens de Leque*.

Cascudo não fornece evidência da suposta grande antiguidade da peça, sendo por isso contestado por Mário de Andrade em sua resenha a *Vaqueiros e Cantadores*, publicada em 1940 no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro:

[U]m passo em que o folclorista [Cascudo] não me convence de forma alguma é quando (pág. 213) se alegra de ter descoberto 'uma música de quatro ou cinco séculos' atrás, só porque recolheu uma versão da xácara do *Chapim d'El-Rei*<sup>5</sup>. Em que documentos, em que elementos técnicos se baseia o escritor para garantir semelhante vitória arqueológica! Pelo contrário, o pouco que sei quanto à variação melódica dos textos tradicionais cantados, tudo quanto sei sobre a inflexão assombrosa das melodias tradicionais no Brasil, especialmente no Nordeste que é mais musicalmente inventivo, e ainda os argumentos de transformação histórica da música, principalmente quanto à tonalidade e ritmo, me fazem muito céptico preliminarmente, sobre a exatidão multissecular dessa música. (ANDRADE; CASCUDO, 2010, p. 364).

Porém, foi a variante recolhida por Guilherme de Mello, e cantada por Suassuna que, aparentemente, encontrou maior repercussão na memória do povo. Em seu *Romanceiro Folclórico do Brasil*, Rossini Tavares de Lima (1915-1987) registrou diversas variantes dessa melodia em quatro romances diferentes, encontrados nos Estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais.

Três delas aparecem no *Romance da Donzela*, que seria muito conhecido na região do Minho em Portugal, mas que, no Brasil, ainda não figurava em nenhuma publicação até então. Isso não impedia que ele fosse já bastante difundido entre nós, afinal Tavares de Lima nota a semelhança da solfa desse romance com a de rodas infantis de domínio público – que também guardavam uma relação com a solfa recolhida por Guilherme de Mello, que já reproduzimos acima:

Há três melodias semelhantes, que se relacionam à do romance de *Dona Silvana*, registrado por Guilherme de Mello, ao tema cantado em roda infantil *Lá em cima da caixa d'água*, ou *Morte de Iracema* e à roda portuguesa *Senhora Aninhas*, também conhecida por *Mariquinhas* e *A Menina Mariana*<sup>6</sup>. (LIMA, 1971, p. 65).

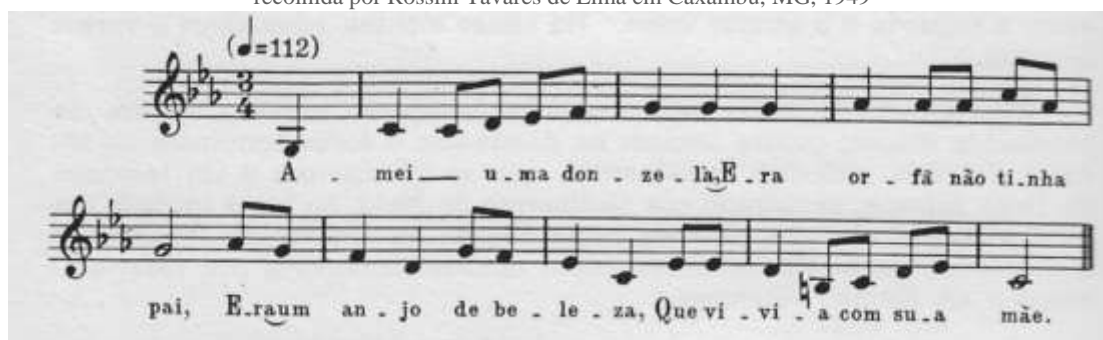
Em uma publicação anterior, específica sobre o romance da *Donzela*, Tavares de Lima (1952, p. 89) precisa que a melodia da versão recolhida em 1949, em Caxambu (MG), *Amei uma donzela*, seria "idêntica à do romance de *Dona Silvana* registrada por Guilherme de Mello":

---

<sup>5</sup> Na verdade, Mário de Andrade parece se referir aqui à melodia da *Bela Infanta*, e não à do *Chapim d'El Rei*. Enganou-se quanto à identidade da melodia de "quatro ou cinco séculos". Afinal, sobre o *Chapim d'El Rei*, o próprio Cascudo escreveu que "a solfa dos versos não me parece autêntica" (CASCUDO, 1939, p. 213).

<sup>6</sup> Tavares de Lima (1952, p. 89) precisa que "a roda portuguesa *Senhora Aninhas*, também conhecida por *Mariquinhas* e *A Menina Mariana*", se assemelha a outras melodias do *Romance da Donzela* diferentes da recolhida por Guilherme de Mello.

Figura 10 – *Amei uma donzela*, versão do *Romance da Donzela* recolhida por Rossini Tavares de Lima em Caxambu, MG, 1949

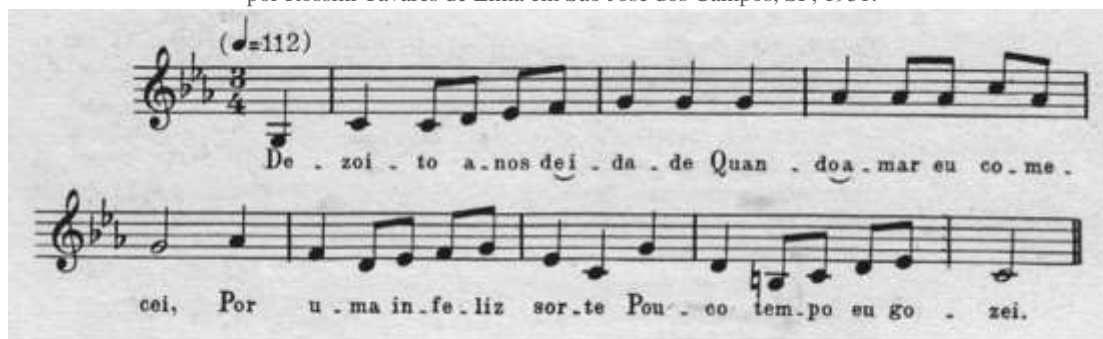


A - mei - u - ma don - ze - la, E - ra or - fá não ti - nha  
pai, E - ra um an - jo de be - le - za, Que vi - vi - a com su - a mãe.

Fonte: Lima (1971, p. 66).

Outra versão, com uma solfa quase igual, foi recolhida em 1951 em São José dos Campos, SP. Tavares de Lima (1952, p. 89) nota que essa melodia seria a mesma da roda infantil chamada *Lá em cima da caixa d'água* ou *Morte de Iracema*:

Figura 11 – *Dezoito anos de idade*, versão do *Romance da Donzela* recolhida por Rossini Tavares de Lima em São José dos Campos, SP, 1951.

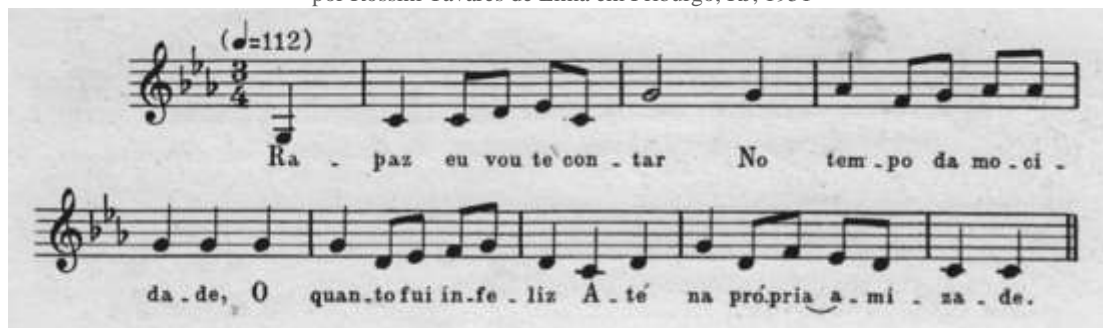


De - zoi - to a - nos dei - da - de Quan - do a - mar eu co - me -  
cei, Por u - ma in - fe - liz sor - te Pou - co tem - po eu go - zeí.

Fonte: Lima (1971, p. 68).

A terceira variante, *Rapaz eu vou te contar*, recolhida em 1951, em Friburgo, RJ, apresenta contorno melódico semelhante ao das outras versões:

Figura 12 – *Rapaz eu vou te contar*, versão do *Romance da Donzela* recolhida por Rossini Tavares de Lima em Friburgo, RJ, 1951

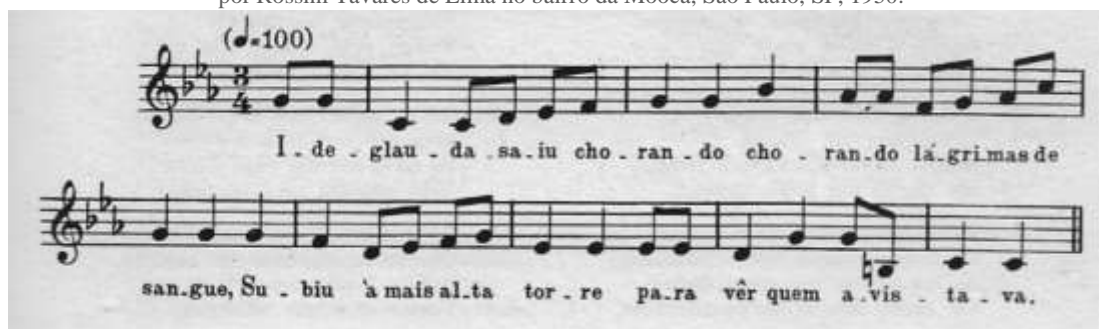


Ra - paz eu vou te con - tar No tem - po da mo - ci -  
da - de, O quan - to fui in - fe - liz A - té na pró - pria a - mi - za - de.

Fonte: Lima (1971, p. 70).

Outro romance encontrado por Tavares de Lima (1971, p. 21) com o mesmo motivo musical é o *Romance da Silvaninha*. Apesar da coincidência de nomes (e da solfa encontrada ser basicamente a mesma), esse não é o mesmo *Romance de Dona Silvana* registrado por Guilherme de Mello, que na realidade era o da *Bela Infanta*. O personagem "Dona Silvana" da versão de Mello seria apenas uma outra designação para a infanta. Já o da *Silvaninha* era a história de um amor incestuoso de um pai pela filha, registrado em Portugal por vários autores. O nome da protagonista também variava, e se encontraram versões em que ela é chamada de Bernardina, Ideglaua, Valdomira, Albininha, entre outros. A versão que nos interessa foi recolhida em 1950 no bairro da Mooca, em São Paulo, SP:

Figura 13 – Ideglaua saiu chorando, versão do Romance da Silvaninha recolhida por Rossini Tavares de Lima no bairro da Mooca, São Paulo, SP, 1950.



Fonte: Lima (1971, p. 23).

Outras duas versões do romance da *Silvaninha*, registradas por Tavares de Lima, possuem solfas que guardam uma estrutura melódica semelhante à reproduzida acima, ainda que as melodias sejam ligeiramente diferentes. São elas: *Eram três filhas de um rei*, recolhida em 1949 no bairro de Vila-Rio Espera, em Barbacena, Minas Gerais (LIMA, 1971, p. 26), e *Os pais de Valdomira*, recolhida em 1950 no bairro da Mooca em São Paulo (LIMA, 1971, p. 23).

No romance denominado *Antoninho* encontramos novamente uma variante do mesmo motivo musical, recolhida em 1949, em São Paulo. Tavares de Lima (1971, p. 31) registra a presença do romance em Portugal, o qual seria baseado numa história real, ainda que não houvesse comprovação desse fato.

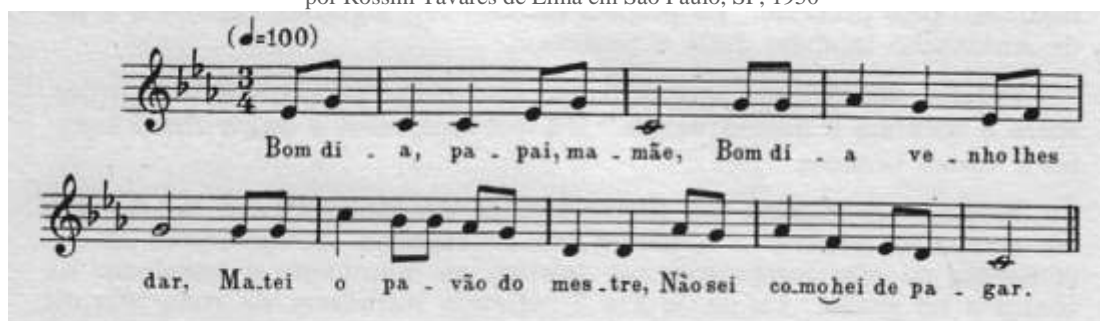
Figura 14 – Bom dia, papai, mamãe, versão do Romance do Antoninho recolhida por Rossini Tavares de Lima em São Paulo, SP, 1949.



Fonte: Lima (1971, p. 32).

Curiosamente, outra versão do romance de *Antoninho*, recolhida em São Paulo em 1950, usou como veículo musical uma variante da melodia popular *Terezinha de Jesus*:

Figura 15 – Bom dia, papai, mamãe, versão do Romance do Antoninho recolhida por Rossini Tavares de Lima em São Paulo, SP, 1950

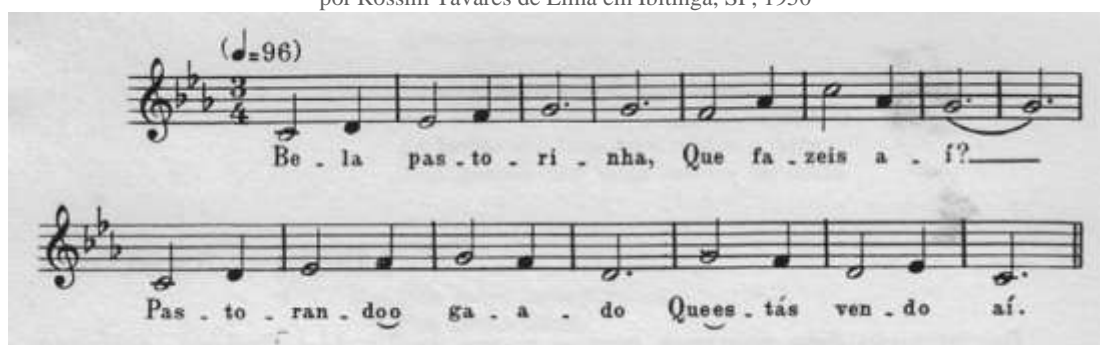


Fonte: Lima (1971, p. 32).

Seria possível que a famosa melodia da *Terezinha de Jesus* também seja um sub-produto da família melódica da *Bela Infanta*?

Outra variante relacionada à *Bela Infanta* é encontrada no romance *Linda-a-Pastora* ou *Pastorinha*. Tavares de Lima (1971, p. 95) informa, citando Almeida Garret, que o romance é largamente conhecido, e cantado, em Portugal. A versão musical foi registrada em 1950, em Ibitinga, SP:

Figura 16 – Bela pastorinha, versão do Romance Linda-a-Pastora recolhida por Rossini Tavares de Lima em Ibitinga, SP, 1950



Fonte: Lima (1971, p. 96).

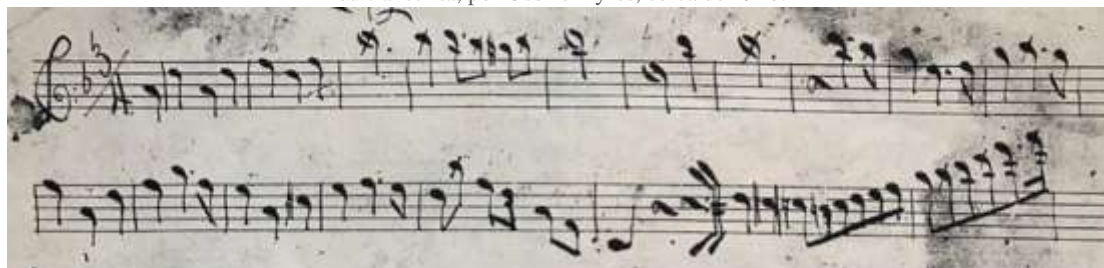
Segundo Tavares de Lima (1971, p. 95), Cascudo diz que trechos desse romance são cantados como roda infantil no nordeste, mas sobre a solfa nada específica. Encontrei versões do romance da *Pastorinha* cantadas por portugueses, com texto semelhante, mas melodia diferente<sup>7</sup>.

Em suma, as diferentes versões aqui apresentadas nos dão uma amostra da variedade de títulos, textos, e solfas que um mesmo romance podia apresentar. Assim sendo, variações do mesmo romance podem aparecer com textos diferentes, mas que guardam a essência da história original. É o conteúdo do romance, e não a sua forma, o verdadeiro portador de sua identidade. O título é outra variável: a história que Ariano Suassuna chama de *Bela Infanta*, por exemplo, aparece em outras fontes com o título de *Conde Alarcos* ou, ainda, *Conde Yano*, *Conde Olário*, *Dona Izabel*, ou mesmo *Dona Silvana*, como vimos (CASCUDO, 1939, p. 202). Já em Portugal, *Bela Infanta* é o título de outro romance, com uma história diferente.

<sup>7</sup> Por exemplo, em: [https://www.youtube.com/watch?v=99\\_wlnoheJ4](https://www.youtube.com/watch?v=99_wlnoheJ4). Acessado em: 14 out 2021.

Permito-me incluir ainda um exemplo instrumental, encontrado entre os papéis do professor e músico amador Osório Ayres (1882-1939). Originário de Itapetininga, Osório Ayres começou sua carreira no magistério público em sua cidade natal, seguindo posteriormente para Ribeirão Branco, Fartura e Iguape. Em 1913 chega a Ibiúna, onde passou considerável parte de sua vida, e onde possivelmente escreveu (ou transcreveu) uma valsa chamada *Lágrimas de Saudades*, cuja frase inicial poderia ser uma variante da melodia da *Bela Infanta*:

Figura 17 – Frase inicial da valsa *Lágrimas de Saudades*, composta, ou transcrita, por Osório Ayres, cerca de 1920.



Fonte: coleção do autor.

## Considerações finais

No presente estudo, que está longe de ser exaustivo, constatamos a grande similaridade de membros da família melódica do *Ballo di Mantova* com as do *Romance da Bela Infanta* e suas variantes, as quais podem ser encontradas em diferentes pontos do território nacional. Logicamente, não há como individualizar um original a partir do qual se derivariam as várias versões aqui reunidas, e nem é garantido que todas sejam necessariamente "aparentadas". A imaterialidade e a fluidez dos processos de transmissão oral torna inviável a realização de um organograma genealógico exato das várias versões, como os *stemma codicum* dos filólogos.

Não existe uma teoria única que dê conta da existência e formação das "melodias errantes". Porém, ainda que os processos que geram esse fenômeno não estejam completamente esclarecidos, nada impede que algumas melodias encontradas atualmente nas nossas tradições populares derivem de matrizes europeias mais antigas, assim como acontece com o romanceiro ibérico. Isso não significa endossar a chamada "lei do desnivelamento", defendida por Roger Bastide e Charles Lalo, e contestada por Mário de Andrade (1963, p. 355), a qual "determina a pouca ou nenhuma faculdade criadora do povo coletivo, e considera as peças populares como obras eruditas tradicionalizadas na memória e nos costumes da gente inculta". Mário, no entanto, admitia que: "não há dúvida nenhuma que estão autenticadas como versos eruditos de autor, algumas dezenas e, aceitemos que umas centenas mesmo de poesias hoje tradicionalizadas e populares".

Seja como for, a grande variedade e abrangência do repertório das "melodias errantes" fornece, segundo Bruno Nettl (1985, p. 54), uma evidência da estreita relação entre a música culta, a eclesiástica e a folclórica; afinal, até o século XVIII, se encontram com frequência tipos de melodia próprios da música folclórica europeia em hinos e canções eruditas. Provavelmente não se trata de meras citações de canções

folclóricas, no sentido de citar algo estranho ou exótico, como na música culta dos séculos XIX e XX, mas de parte constitutiva do material básico da música culta, especialmente a dos períodos anteriores a 1700.

O fenômeno musical estudado nesse artigo perspassa, portanto, o campo dos estudos musicológicos assim como o dos etnomusicológicos, podendo ser uma das chaves para a colaboração entre as duas disciplinas. Afinal, as manifestações "eruditas" e "populares" não só coexistem como possuem uma dinâmica entre si, fertilizando e mesmo parodiando umas às outras<sup>8</sup>. Não são mundos segregados, como a rígida divisão que existiu durante muito tempo na academia podia fazer crer<sup>9</sup>. No caso brasileiro, essa cisão é ainda mais acentuada, uma vez que os musicólogos se ocupam principalmente de música de origem europeia ou europeizante (mormente escrita), enquanto os etnomusicólogos se ocupam de música de origem africana, indígena ou mestiça (que sobrevivem basicamente na oralidade).

Assim, promovendo uma maior integração entre a musicologia e a etnomusicologia brasileiras, poderíamos nos aproximar do tipo de musicologia latino-americana tal como defendido por Irma Ruiz (1993) e por Leonardo Waisman (1993, p. 1773), que afirmava que somente uma musicologia que integre os elementos locais (étnicos ou populares) com as repercussões da música europeia pode aspirar a representar um ponto de vista genuinamente latino-americano, resultando num entendimento mais completo do nosso passado musical.

Acrescente-se ainda as vantagens da integração da experiência do músico prático (dominando ele a escrita musical ou não), como um elemento valioso a ser considerado nessa "nova musicologia". Afinal, a experiência no fazer musical poderia ajudar sobremaneira na resolução de problemas que a teoria pura não daria conta. Aliás, alguns dos principais estudiosos que se dispuseram a enfrentar o tema das "melodias errantes" são também músicos práticos, como o organista Luigi Ferdinando Tagliavini e o pianista, e compositor, Wilhelm Tappert.

## Referências bibliográficas

- ANDRADE, Mário de; CASCUDO, Luís da Câmara. **Cartas**: 1924-1944. Marcos Antonio de Moraes (Org.). São Paulo: Global Editora, 2010.
- ANDRADE, Mário de. **Música, doce música**. São Paulo: Martins Fontes, 1963.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e Cantadores**: Folclore poético do sertão de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará. Porto Alegre: Edição da Livraria do Glôbo, 1939.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Cinco Livros do Povo**: Introdução ao Estudo da Novelística no Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1953.

---

<sup>8</sup> Analisando o processo de invenção melódica do povo brasileiro, observa Mário de Andrade que: "[o] povo frequentemente adota uma 'melodia' erudita, mas não consegue lhe surpreender a forma nem as fórmulas, e torná-la uma constância esquemática de criação. O contrário é que se dá. Já dei no 'Ensaio' uma melodia do *Guarany* colhida no Paraná, convertida a toada. No Nordeste surpreendi o *fox-trot* 'That is my Baby' convertido a côco." *O desnivelamento da Modinha*, artigo publicado nos *Diários Associados* a 6 de fevereiro de 1941 (ANDRADE, 1963, p. 348).

<sup>9</sup> "É triste testemunho das profundas brechas que dividem nossas especialidades que os musicólogos históricos, quando começam a se questionar sobre a tradição oral em música, deva-lhes parecer mais fácil se virar para o estudo da literatura oral do que para a linha da sua própria disciplina que estuda, de fato, a música oral" (JEFFERY, 1992, p. 47, apud COOK, 2006, p. 11).

- CASCUDO, Luís da Câmara. **História da Imperatriz Porcina**: Crónica de uma novela do século XVI popular em Portugal e no Brasil. Lisboa: Álvaro Pinto, 1952.
- CASTAGNA, Paulo; TRINDADE, Jaelson. Música pré-barroca luso-brasileira: O Grupo de Mogi das Cruzes. **Revista da Sociedade Brasileira de Musicologia**, São Paulo, n. 2, p. 12-33, 1996.
- [CENCI, Giuseppe?], **Fuggi, fuggi, fuggi da questo cielo**, dueto de câmara, primeira metade do séc. XVII. Localizado em: Biblioteca do Conservatório Musical Luigi Cherubini, Florença, Itália. I-Fc, Ms. 85. Arm.o A ; CF.83 ; DAM.1965, f. 80v.
- COOK, Nicholas. Agora somos todos (etno)musicólogos. Pablo Sotuyo Blanco (Trad.). **Ictus – Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA**, vol. 7, p. 7-32, 2006.
- COUSSEMAKER, Edmond de. **Chants populaires des Flamands de France**. Gand: F. et E. Gyselynck, 1856.
- HAYNES, Bruce. **The End of Early Music**. A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- JEFFERY, Peter. **Re-envisioning Past Musical Cultures**: Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- KELLY, Thomas Forrest (Org.). **Oral and Written Transmission in Chant**. Farnham, Burlington: Ashgate, 2009.
- KUIJKEN, Barthold. **The Notation is Not the Music**: Reflections on Early Music Practice and Performance. Bloomington: Indiana University Press, 2013.
- LEYDI, Roberto. **L'Altra Musica**: Etnomusicologia: come abbiamo incontrato e creduto di conoscere le musiche delle tradizioni popolari ed etniche. Firenze: Giunti-Ricordi, 1991.
- LIMA, Rossini Tavares. Notas sobre o Romance da Donzela ou da Menina que Morreu de Febre Amarela. **Comissão Catarinense de Folclore: Boletim Trimestral**. Florianópolis: IBECC/Imprensa Oficial do Estado de Santa Catarina, 1952, p. 79-89.
- LIMA, Rossini Tavares de. **Romanceiro folclórico do Brasil**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1971.
- MACCHIARELLA, Ignazio. **Il falsobordone**: fra tradizione orale e tradizione scritta. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995.
- MAILLART, Petrus. **Den Gheestelijcker Nachtegael**. Antwerpen: Jan Cnobbert, 1634.
- MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de. **A Música no Brasil**: Desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República. Bahia: Typographia de S. Joaquim, 1908.
- MENÉNDEZ-PIDAL, Gonzalo, **Romancero Hispánico**: Hispano-portugués, americano y sefardí, 2 vol. Madrid: Espasa-Calpe, 1953.
- MOZART, Wolfgang Amadeus. **Ah, vous dirai-je maman**. Variationen für Pianoforte solo. K. 265/300a [1780-82?]. Leipzig: Ed. Peters, [18--]. 1 partitura.
- NETTL, Bruno, **Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales**. Miren Rahm (Trad.). Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- RUIZ, Irma. La integración musicológica y su aplicación a la investigación en las regiones rurales de las antiguas misiones católicas en Sudamérica. **Revista de Musicología**, Madrid, v. 16, n. 3, p. 1766-1770, 1993.
- SALINAS, Francisco de. **De Musica libri septem**. Salamanca: Mathias Gastius, 1577.



- SELFIDGE-FIELD, Eleanor. Social Cognition and Melodic Persistence: Where Metadata and Content Diverge. In: **ISMIR 2006: 7th International Conference on Music Information Retrieval**, Victoria, 2006. Disponível em: [http://ismir2006.ismir.net/PAPERS/ISMIR0625\\_Paper.pdf](http://ismir2006.ismir.net/PAPERS/ISMIR0625_Paper.pdf). Acesso em: 7 out 2021. Não paginado.
- STARO, Placida. **Il canto delle donne antiche**: Con garbo e sentimento. [Lucca]: Libreria Musicale Italiana, 2001.
- SUASSUNA, Ariano, **Aula-espetáculo** filmada no Anfiteatro 9 da Universidade de Brasília, 1997. Homenagem a Ariano Suassuna. Brasília: CPCE/UnB, 2014. Disponível em: <https://vimeo.com/125500839>. Acesso em: 7 out 2021.
- TAGLIAVINI, Luigi Ferdinando. Il Ballo di Mantova, ovvero "Fuggi, fuggi da questo cielo", ovvero "Cecilia", ovvero... In: **Max Lütolf zum 60. Geburtstag – Festschrift**. Basel: Wiese Verlag, p. 135-175, 1994.
- TAGLIAVINI, Luigi Ferdinando; TAMMINGA, Liuwe. Ancora sul Ballo di Mantova alias canto di "Cecilia", alias "Noël suisse". In: **L'Organo: Rivista di cultura organaria e organistica**, vol. 46, p. 5-56, 2014.
- TAPPERT, Wilhelm. **Wandernde Melodien**: Eine musikalische Studie. Leipzig: List & Francke, 1890.
- WAISMAN, Leonardo J. Una musicología integrada para latinoamérica. In: **Revista de Musicología**, Madrid, v. 16, n. 3, p. 1771-1777, 1993.
- WIORA, Walter. **Europäischer Volksgesang**. Köln: Arno Volk-Verlag, 1952.
- ZANETTI, Gasparo. **Il Scolaro**. Milano: Carlo Camagno, 1645.