

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES – IARTE
CURSO DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA

THE TRADITIONAL TUNES OF THE CHILD BALLADS:

uma análise musical e historiográfica da coletânea de Bertrand Harris Bronson.

JOSÉ JOÃO CUNHA E SOUZA

THE TRADITIONAL TUNES OF THE CHILD BALLADS:

uma análise musical e historiográfica da coletânea de Bertrand Harris Bronson..

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado em cumprimento à avaliação da
disciplina do componente curricular
Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) do
Curso de Graduação em Música –
Bacharelado em Violão.

Orientador: Prof. Dr. Silvano Fernandes Baia.

Uberlândia 2026

JOSÉ JOÃO CUNHA E SOUZA

THE TRADITIONAL TUNES OF THE CHILD BALLADS:

uma análise musical e historiográfica da coletânea de Bertrand Harris Bronson

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em música.

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

(Prof. Dr. Silvano Fernandes Baia – IARTE/UFU - Presidente)

(Prof. Dr. André Fabiano Voigt – INHIS/UFU)

(Prof. Ms. Marcio Silva Coltri)

DEDICATÓRIA

Para minha mãe e meus dois filhos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao CNPQ pela bolsa de Iniciação Científica a mim conferida. A todos os servidores do curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia. Aos professores que compuseram a banca de avaliação deste trabalho. Especiais agradecimentos aos professores: André Campos Machado, Maria Cristina Lemes de Souza Costa e Sandra Mara Alfonso por me acompanharem e incentivarem durante todo meu percurso de formação musical. Distinções, também, a meu orientador, Silvano Fernandes Baia, pela diligência, direcionamento sempre assertivo; outrossim, pelo consentimento em orientar-me mesmo que em temática tangencial aos seus estudos. Saliento que esses agradecimentos, de modo a não me prolongar nessa seção, não passam de um tributo muito singelo frente aos incalculáveis contributos desses quatro professores para minha constituição como indivíduo e aluno. Por último, agradeço – pelo carinho e incessante suporte – aos meus filhos, Kijé e Frajola; ao meu pai, Arlindo; e, sobretudo, à minha mãe, Myrtes, que é o arcobotante de toda minha formação acadêmica e auxiliou-me na elaboração e revisão deste trabalho.

Cunha e Souza, José João. **The traditional tunes of the Child ballads**: uma análise musical e historiográfica da coletânea de Bertrand Harris Bronson^o Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal de Uberlândia, 2026.

RESUMO

As baladas foram os objetos de estudo mais célebres entre os estudiosos do folclore anglófono do final do século XIX e primeira metade do século XX. A década de 1950 viu importantes mudanças acontecerem, sobretudo no tocante a investigação musical das produções tradicionais, que levaram a impactantes cisões com as visões e os métodos de folcloristas anteriores. Nesse sentido, o presente texto lança um olhar crítico sobre a importante produção de Bertrand Harris Bronson, que se insere temporalmente durante essa ruptura, entretanto, mantendo um alicerce metodológico essencialmente assentado nas noções dos primeiros folcloristas britânicos e americanos. O presente trabalho terá como foco principal sua coleção, *The Traditional Tunes of The Child Ballads*, onde são classificadas e agrupadas mais de 4000 variantes melódicas, provindas de diferentes colecionadores e coleções diversas. Faz-se necessário uma breve historiografia dos estudos do folclore em língua inglesa, sem a qual a crítica ao trabalho de Bronson perde substancialidade, pois suas asserções quando o que chamava de folclore anglo-celta estão inseridas em uma seminal discursiva que retratava as práticas musicais não-letradas de acordo com limites étnicos. O presente trabalho analisa, através dos ganhos substanciais de ferramentas e abordagens analíticas da etnomusicologia, as limitações e os ganhos do arcabouço teórico criado por Bronson.

Palavras-chave: Baladas anglófonas; Estudos do folclore em língua inglesa; Etnomusicologia; Bertrand Harris Bronson; Francis James Child.

Cunha e Souza, José João. **The traditional tunes of the Child ballads**: uma análise musical e historiográfica da coletânea de Bertrand Harris Bronson^o Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal de Uberlândia, 2026.

ABSTRACT

Ballads were the most celebrated objects of study among Anglophone folklore scholars of the late nineteenth century and the first half of the twentieth century. The 1950s saw important changes take place, especially regarding the musical investigation of traditional productions, which led to impactful ruptures with the views and methods of earlier folklorists. In this sense, the present text casts a critical eye on the important body of work by Bertrand Harris Bronson, which is temporally situated within this rupture, while nevertheless maintaining a methodological foundation essentially grounded in the notions of the earliest British and American folklorists. This work will focus primarily on his collection, *The Traditional Tunes of the Child Ballads*, in which more than 4,000 melodic variants, drawn from different collectors and various collections, are classified and grouped. A brief historiography of English-language folklore studies is necessary, without which the critique of Bronson's work loses substance, since his assertions concerning what he called Anglo-Celtic folklore are embedded within a seminal discourse that portrayed non-literate musical practices along ethnic lines. The present work analyzes, through the substantial gains in tools and analytical approaches from ethnomusicology, the limitations and contributions of the theoretical framework created by Bronson.

Keywords: Anglophone ballads; English-language folklore studies; Ethnomusicology; Bertrand Harris Bronson; Francis James Child.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>Mode-star</i> : esquematização dos modos em que se dispõe a música folclórica Anglo-Celta segundo Bronson.....	48
Figura 2 - Variante nº 4 apresentada por Bronson no segundo volume de sua antologia, correspondente à balada modelo número 110 de Child: de <i>The Knight and the Shepherd's Daughter</i> (Roud: 67).....	50
Figura 3 - Variante nº 71 de Young Beichan (Child nº 53/Roud nº 40) descrita por Bronson como característica simultaneamente do modo Jônio e do modo Mixolídio, sem predomínio efetivo de notas características que pudessem estabelecer uma das escalas como dominante em favor da outra.....	51
Figura 4 - Exemplo 6 do livro <i>The Study of Folk Music in the Modern</i> : Barbara Allen feita cantada por Charles Bannon e transcrita por Philip V. Bohlman.....	58
Figura 5 - Desenvolvimento da variação rítmica que de acordo com Bronson (1959; 1952) levaria a transformação de organizações rítmicas “duplas” a “triplas”	64
Figura 6 - Tabela realizada por Bronson para apreensão da estabilidade melódica entre 284 melodias correspondentes às baladas-ideias de Lady Isabel; Lord Thomas; Sweet William; Lord Lovel; The Baillif's Daughter; Sir Hugh.....	65
Figura 7 - <i>The Three Ravens</i> (Child nº 26/Roud nº 5), imagem correspondente a primeira variante melódica seguida por um de seus versos, veiculados por Bronson no primeiro volume de sua coleção.....	69

SUMÁRIO

<u>INTRODUÇÃO.....</u>	<u>9</u>
<u>1 ANÁLISE HISTÓRICA META-METODOLÓGICA DO ESTUDO ACADÊMICO DAS BALADAS ANGLÓFONAS.....</u>	<u>11</u>
1.1 CORRENTES NACIONALISTAS E PRIMEIROS AUTORES	11
1.2 THOMAS PERCY E A PRIMEIRA COLETÂNEA MODERNA DE MATERIAL BALADISTA ANGLÓFONO.....	13
1.3 BALADISTAS DO SÉCULO XVIII – “ <i>THE BALLAD REVIVAL</i> ”	15
1.4 FRANCIS JAMES CHILD E A ANTOLOGIA <i>THE ENGLISH AND SCOTTISH POPULAR BALLADS</i>	18
1.4.1 A ORGANIZAÇÃO DA ANTOLOGIA <i>THE ENGLISH AND SCOTTISH BALLADS</i>	21
1.4.2 AS INCONGRUÊNCIAS ENTRE PRECEITOS TEÓRICOS E A COLETÂNEA <i>THE ENGLISH AND SCOTTISH POPULAR BALLADS</i>	23
1.5 O INÍCIO DO SÉCULO XX E A VOLTA DA ORALIDADE COMO FONTE.....	25
1.6 CECIL JAMES SHARP – O GRANDE COLETOR DO FOLCLORE EM LINGUA INGLESA	27
1.7 MUSICOLOGIA COMPARATIVA E ETNOMUSICOLOGIA.....	31
1.8 BERTRAND HARRIS BRONSON E A ANTOLOGIA <i>THE TRADITIONAL TUNES OF THE CHILD BALLADS</i>	33
<u>2 ANÁLISE DA COLETÂNEA <i>THE TRADITIONAL TUNES OF THE CHILD BALLADS</i>.....</u>	<u>36</u>
2.1 O ALCANCE DA ANTOLOGIA DE BRONSON E A GRANDE COMUNIDADE BALADISTA.....	38
2.2 A BALADA-IDEIA E A INTERPRETAÇÃO DA VARIAÇÃO POR BRONSON	40
2.3 MODALISMO E A ORGANIZAÇÃO MELÓDICA DAS BALADAS DE ACORDO COM BRONSON	43
2.3.1 AS VARIAÇÕES DE MODOS E SUAS IMPLICAÇÕES DE ACORDO COM BRONSON	55
2.4 O ELEMENTO RÍTMICO NA COLETÂNEA DE BRONSON	58
2.5 ESTABILIDADE MELÓDICA EM BRONSON: UMA ABORDAGEM LEXICOGRÁFICA PARA A ANÁLISE DAS BALADAS ANGLÓFONAS	61
2.6 A SINTAXE BALADISTA E A ORGANIZAÇÃO DA COLEÇÃO DE BRONSON	64
2.7 JUDAS (CHILD Nº 23/ROUD Nº 3964).....	70
<u>3 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</u>	<u>73</u>
<u>4 REFERÊNCIAS.....</u>	<u>75</u>

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa apresenta uma análise da coletânea de baladas anglófonas *The Traditional Tunes of the Child Ballads*, de Bertrand Harris Bronson, publicada em quatro volumes de 1959 a 1972. É importante salientar que, assim como o próprio título sugere, essa antologia toma como ponto de partida a coleção anterior *The English and Scottish Popular Ballads*, de Francis James Child, originalmente publicada em dez volumes e posteriormente reeditada em cinco.

A obra de Child compreendia variantes¹ textuais de 305 baladas modelo², consideradas pelo autor como representativas de uma tradição ancestral, correspondente a uma fase particular do desenvolvimento dos povos de ascendência britânica – particularmente escocesa e inglesa. Dessa forma, Bronson, nos quatro volumes de sua coleção, buscou acrescentar a esses 305 modelos, novas variantes textuais e complementa-las com suas contrapartes melódicas, ignoradas pela compilação de Child.

Para compreensão deste trabalho faz-se necessário, de antemão, a delimitação do termo balada devido ao seu uso por diferentes áreas, com implicações em contextos histórico-culturais diversos. O presente texto se debruçará na crítica e contextualização do termo e suas implicações no trabalho de Bertrand Harris Bronson, assim sendo, o recorte do termo balada designa a prática de canções anglófonas em versos narrativos.

Ademais, vale dizer brevemente, já que a conceituação do termo será discutida ao longo do texto, que mesmo dentro do recorte do termo balada como prática musical-literária de países de língua inglesa, seu uso continua polissêmico. Essa situação fez com que diversos autores adicionassem adjetivos ao termo, por exemplo: baladas populares, baladas folclóricas, baladas tradicionais, na tentativa de delimitação do objeto.

Como ponto de partida comum, a delimitação das baladas anglófonas feita por Atkinson (2013) serve bem ao entendimento acadêmico atual do termo. Ele as descreve como um gênero literário e musical constituído por versos narrativos *in media res*³

¹ O conceito de variantes será abordado em capítulo posterior, mas de maneira resumida, temos que: em um contexto da produção etnomusicológica, variantes podem ser entendidas como versões de uma mesma canção. Sua definição mais completa está intimamente ligada ao conceito de balada-ideia, que também será desenvolvido posteriormente.

² A expressão “baladas modelo” foi usada aqui propositalmente para evitar a associação entre o trabalho de Child e o conceito posterior a ele, de “balada ideia”. O discernimento entre os “modelos de baladas” de Child e o conceito de “balada-ideia” será feito em capítulo posterior.

³ *In media res* é uma expressão em latim que significa que uma determinada ação ou ato de uma peça que começa sem introdução. Cambridge Dictionary, disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/in-medias-res>.

episódicos com sua história movendo-se de maneira não linear e acompanhadas usualmente de uma melodia cíclica que se repete a cada nova estrofe.

O presente trabalho está organizado em duas partes principais. A primeira dela consiste em uma análise histórica meta-metodológica que abrange o período do século XVIII – quando houve um afloramento do interesse pelas produções folclóricas⁴ – até a publicação da antologia de Bronson, nas décadas de 1950, 1960 e 1970. Importantes mudanças nas opiniões e atitudes acadêmicas pertinentes às baladas anglófonas aconteceram durante esse período e muitas dessas tiveram impacto na coleção de Bronson, enquanto outras, mesmo que mais assertivas, não foram incorporadas. Dessa forma, a compreensão diacrônica dessas mudanças trabalha no sentido de construir uma análise mais acurada do objeto, só possível pela identificação de diferentes correntes históricas e vieses em jogo na constituição desse campo acadêmico.

Na segunda parte, a análise versará sobre os diversos componentes da prática baladista anglófona, como retratada por Bronson⁹. Deve ser dito que o presente texto faz parte dos esforços descritivos lançados sobre as diversas práticas musicais pelo campo da Etnomusicologia. Nesse sentido, maior peso deve ser dado à prática baladista anglófona como um todo do que a suas variantes individuais, seus grupos ou famílias – uma vez que, assim como atestado por Nettl (1964), perspectivas holísticas tendem a ser mais produtivas na compreensão da música como um aspecto fundamental da vivência humana disposto nas maneiras particulares em que se organizam as diferentes práticas musicais – sendo esse o objetivo geral dos estudos etnomusicológicos (Bohlman, 1988; Merriam 1964; Nettl, 1964).

Além disso, a presente análise sobre a antologia de Bronson partiu primariamente de conclusões sustentadas sobre os volumes um, dois e quatro da obra desse autor. A ausência do volume três na presente análise deveu-se, infelizmente, à inacessibilidade completa a esse livro – mesmo mediante considerável esforço – restando apenas uma consulta da versão resumida desse volume, sem as variantes individuais correspondentes às baladas modelo de Child de número 114 a 243.

De qualquer modo, o maior número de variantes concentra-se nos dois primeiros volumes, fato esse atribuído por Bronson a uma predileção da comunidade baladista,

⁴ Nem todos os autores usaram o termo folclórico e seus derivados para designar o tipo de produção em que geralmente se enquadram as baladas anglófonas, Bell (1988) demonstra que Child, por exemplo, evitava o termo pelas suas conotações raciais. Contudo, o termo acabou por se tornar um denominador comum para designar práticas musicais predominantemente orais adjacentes a uma cultura letrada.

principalmente entre fontes orais, pelas baladas modelo de Child dispostas nesses volumes.

É uma confirmação impressionante da solidez do conhecimento e da intuição de Child acerca da voz popular⁵ que, julgando-se pela circulação no canto e pela frequência numérica, o peso preponderante dos registros existentes recai sobre as primeiras cem baladas de sua coleção de mais de trezentas. As favoritas, entre os dois terços subseqüentes da coletânea, são relativamente poucas e talvez mais restritas geograficamente [...] (Bronson, 1972, p. ix).⁶

Mesmo assim, quando necessário, para atenuar a indisponibilidade do volume três, serão usados outros textos de Bronson e as variantes providenciadas, à posteriori, na “*Addenda*” do quarto volume da coletânea correspondentes aos números faltantes.

A escolha de *The Traditional Tunes of the Child Ballads* como bibliografia base para a presente pesquisa se justifica pela sua inserção em um contexto de mudanças epistemológicas da análise do material folclórico, bem como por sua grande influência no estudo das baladas anglófonas.

1 ANÁLISE HISTÓRICA META-METODOLÓGICA DO ESTUDO ACADÊMICO DAS BALADAS ANGLÓFONAS

1.1 CORRENTES NACIONALISTAS E PRIMEIROS AUTORES

Entre os séculos XIX e XX, formaram-se os últimos estados nacionais europeus modernos, em um contexto imperialista de disputa pela hegemonia econômica, bélica e cultural. Os Estados Unidos da América também se inseriram neste movimento: sua independência no século XVIII lançou as bases do novo estado, e a guerra civil

⁵ “Popular” é o termo usado por Child, no intuito de se referir a uma produção que circulava entre as massas, e não no sentido de uma produção disseminada pela mídia de massas a partir de fonogramas. Nesse sentido, o uso do termo “popular” se aproxima do sentido atrelado ao adjetivo “folclórico” – o qual foi propositalmente evitado por Child (a ser discutido em capítulos posteriores deste trabalho). No presente trabalho a palavra “popular” será utilizada, a não ser que especificado, de forma equivalente ao adjetivo folclórico.

⁶ Tradução do autor. No original: It is a striking confirmation of the soundness of Child's knowledge and intuition of the popular voice that, judged by singing currency, in numerical frequency the preponderant weight of the extant records falls within the first hundreds of his three-hundred-odd ballads. The favorites, among the subsequent two-thirds of his collection, are relatively few and perhaps more restricted geographically. (Bronson, 1972, p. ix).

estadunidense consolidou a centralização do poder em Washington, condição necessária para a posterior expansão imperialista.

Nesse ímpeto centralizador/unificador, diversos países buscavam em práticas culturais elementos que justificassem não apenas sua coesão, mas sua superioridade frente a outras nações. Com isso, o folclore tornou-se uma das importantes bases para a instalação e propagação desses ideais (Baycroft, 2012). No presente trabalho interessam particularmente as ideações inglesas, estadunidenses e germânicas, essa última pelo impacto de suas elaborações nos países de língua inglesa.

Na Alemanha do século XVIII, Gottfried Herder realizou um importante trabalho intelectual no sentido de reapresentar as culturas tradicionais em um contexto de iluminismo tardio. Ao retomar o material tradicional de maneira vernacular, Herder foi uma figura paradigmática na associação da palavra alemã “volk” [povo] a uma produção ancestral e nacionalmente referenciada que seria o alicerce dos movimentos nacionalistas e colonialistas dos séculos seguintes. Nessa mesma perspectiva, cunhou o termo em língua alemã *volkslied* [canção popular, mais bem interpretado como “canção folclórica”] e foi responsável pela primeira antologia de música folclórica, *Stimmen der Völker in Liedern* [As Vozes do Povo em suas Canções].

A canção folclórica entrou para a história da música mundial na década de 1770 e, no início do século XIX, já constituía o principal material – sonoro, literário, narrativo e político – para a compreensão da história da música em escala global. A ascensão notável da canção folclórica como forma paradigmática da música mundial durante o Iluminismo tardio deveu-se, em grande medida, ao impacto intelectual de Johann Gottfried Herder (1744–1803), não apenas sobre sua própria geração, mas também sobre as gerações subsequentes dos séculos XIX e XX, que passaram progressivamente a situar a música, a história e a política dentro das fronteiras das nações que se espalhavam pelo mundo (Bohlman, 2013, p. 255).⁷

Herder também foi um importante personagem na adaptação ou retomada de textos e gêneros clássicos fundamentais para a delimitação dos novos grupos identitários europeus, como a poesia épica e o romanceiro, por exemplo.

⁷ Tradução do autor, no original : Folk song entered the history of world music in the 1770s, and by the beginning of the nineteenth century it was the primary material – sonic, literary, narrative, and political – for understanding the history of music worldwide. The remarkable rise of folk song as the paradigmatic form of world music during the late Enlightenment was due in large measure to the intellectual impact of Johann Gottfried Herder (1744–1803) not only on his own generation but also on the subsequent generations of the nineteenth and twentieth centuries, which increasingly situated music, history, and politics within the borders of nations spreading across the world (Bohlman, 2013, p. 255).

Contudo, essa rearticulação polimática e polissêmica adquirida pela cultura popular europeia (“popular” no sentido de “folclórica”), a partir do trabalho de Herder, gerou tensionamentos paradoxais com o próprio estabelecimento do discurso nacional, seu lugar histórico, sua simultaneidade particular/teleológica e com a própria identidade de seu criador (Bohlman, 2013).

Os ingleses e, por conseguinte, suas antigas colônias na América do Norte, não demoraram a adaptar esses ideais carregados de sentimento nacionalista à sua própria pátria. Não por acaso, em 1846, William Thoms cunha o termo *folklore* (originalmente grafado por ele como “*Folk-Lore*”) compostos pelos radicais *folk* [povo] + *lore* [história, saber, conhecimento] – termo que passou a delimitar tanto um objeto de pesquisa quanto a disciplina responsável por estudá-lo (Roper, 2012).

Uma das categorias de produção folclórica mais prevalentes entre as nações anglófonas foi a prática baladista, delimitada, em um primeiro momento, como uma produção vernacular inglesa e escocesa e, posteriormente, difundida por todo território da Inglaterra sob a influência da coroa britânica. Entre as colônias britânicas essa prática foi estudada sobretudo em território estadunidense: provavelmente pela suposta pureza étnica anglo-céltica da nação⁸ - em especial quando comparada às demais colônias - também pela sua inserção como potência político-econômica no contexto de iluminismo tardio e colonialismo, justaposto à busca pela criação de instituições acadêmicas sólidas, possuidoras de capital intelectual internacional.

1.2 THOMAS PERCY E A PRIMEIRA COLETÂNEA MODERNA DE MATERIAL BALADISTA ANGLÓFONO

A primeira aparição das baladas em uma coleção impressa nos séculos XVIII ao XX se dá na obra do bispo⁹ de Dromore Thomas Percy (1729-1811) em sua obra *Reliquies of*

⁸ Como será discutido mais à frente neste texto, uma parte significativa dos teóricos folclóricos e musicólogos comparativos dos séculos XVIII e XIX, acreditava que o perfil étnico de uma determinada população impactava de maneira direta em sua produção cultural; mesmo entre os autores que se negavam a fazer essa associação direta, as práticas folclóricas ainda se mantinham marcadas por limites nacionais/étnicos. (Nettl, 1964; Merriam, 1964; Sharp 1917; Bronson 1954)

⁹ Uma convergência possivelmente proveitosa, ainda não aprofundada é a do papel das igrejas cristãs e figuras vinculadas a elas na disseminação, “curatela” e prática do material folclórico. Tanto Thomas Percy quanto Johann Gottfried Herder, assim como outros personagens importantes para o estudo da prática folclórica anglófona tiveram cargos eclesiásticos. Some-se a isso o suposto uso de material folclórico por monges católicos ingleses durante a Idade Média, evidenciado, possivelmente, na balada modelo *Judas* (Child nº 23), cuja análise será apresentada mais a frente neste texto.

Ancient English Poetry (1927, originalmente publicada em 1765). Entretanto, ainda não se diferenciava o gênero balada das demais produções populares (“populares” aqui não com o sentido da música urbana propagada pelas mídias de massa, mas “popular” como oriundo das “classes populares” ou da base da pirâmide social) e seu escopo limitava-se à tradição inglesa.

Naquela época, as baladas, como observa corretamente Friedman, constituíam ‘um conjunto decididamente heterogêneo’: o termo *ballad* era empregado para designar praticamente qualquer coisa cantada nas ruas ou reunida nas coletâneas populares das classes mais baixas; e, mesmo na mente dos antiquários literários, as baladas estavam intimamente associadas - ou confundidas - com todo tipo de canção e poesia antiga (Friedman apud Rieuwerts, 1995, p. 13).¹⁰

A caracterização das baladas como texto narrativo — delimitação que permanece central para o gênero até hoje — remonta à troca de cartas entre Percy e o poeta inglês William Shenstone (1714-1763), que o aconselhava na construção de sua coletânea e, junto com ele, “corrigia”¹¹ os textos originais quando julgavam necessário (Mackenzie, 1945).

Shenstone acreditava ser necessário para a organização satisfatória de uma antologia de literatura popular, distinguir entre as baladas e os demais tipos de poesia. Já era corrente entre o povo a definição de balada como uma antiga canção. “Entre o povo comum, creio eu, uma canção torna-se uma balada à medida que envelhece, assim como eles acreditam que uma velha serpente se transforma num dragão [...] (apud Rieuwerts, 1995, p. 13)¹². Considerando essa caracterização popular insuficiente, Shenstone propõe sua própria delimitação, estabelecendo as baladas como um texto poético que “contém uma pequena história” (apud Rieuwerts, 1995, p. 13).¹³

¹⁰ Tradução do autor, no original: “At that time, ballads, as Friedman rightly observes, were “decidedly a mixed lot”: the term ballad is “connoting almost anything sung in the streets or gathered into the lower-class miscellanies and even in the minds of the literary antiquaries, ballads were intimately connected, or confused, with all manner of song and old poetry” (Friedman, p.63, 1961: apud. Rieuwerts, p. 13, 1995).

¹¹ De acordo com Mackenzie (1945) a adaptação ou “correção” - como era descrita à época - de textos populares antigos aos gostos vigentes era comum na Inglaterra do século XVIII. Como observação à parte, deve-se dizer que atitude semelhante era adotada quanto ao material musical dos chamados “airs” britânicos. Com a intermediação de George Thomson, compositores como Beethoven e Haydn participaram desse tipo de adaptação/‘correção’, que por vezes envolvia reformulação completa, restando pouco dos elementos tradicionais originais. Esse assunto é abordado com mais profundidade em Aldrich (1927, p. 234-242) e Geiringer (1949, p. 179-208).

¹² Tradução do autor. No original: “with the common people, I believe, a Song becomes a ballad as it grows in years, as they think an old serpent becomes a Dragon [...]” (Shenstone apud. Rieuwerts, 1995, p. 13).

¹³ Tradução do autor. No original: “[...] a Ballad as containing some little story [...]” (Shenstone apud. Rieuwerts, 1995, p. 13).

Apesar de compor apenas um quarto de sua antologia, o manuscrito achado por Thomas Percy em um fólio¹⁴, posteriormente conhecido como “the Percy folio” (o fólio de Percy, semelhante a um pergaminho), teve um papel central em sua elaboração. Isso porque esse fólio exerceu grande influência sobre as escolhas do bispo de Dromore quanto à seleção de fontes para sua obra, entre elas devem ser destacadas a sua preferência por fontes manuscritas e sua recusa enfática de material proveniente de *Broadsides*¹⁵. Dessa forma, Percy intentava dissociar tanto essa produção, que apresentava como ancestral, quanto a si mesmo do estigma associado às produções populares de seu tempo, buscando elevá-las à condição de objeto de investigação dos antiquários e dos leitores de “bom gosto e gênio” (Rieuwerts, 1995, p. 15).

De acordo com uma nota anexada por Thomas Percy ao fólio que encontrara, esse manuscrito foi “resgatado” da casa de seu amigo “Humphrey Pitt Esq.” na cidade de Shifnal, condado de Shropshire, na Inglaterra, onde estava em más condições, jogado ao chão debaixo de uma escrivaninha no salão e usado pelas empregadas da casa como lenha para a lareira (Wheatley, 1927). Portanto, o valor da produção literária popular, mesmo que fosse de grande antiguidade, ainda não havia consolidado sua posição como importante documento histórico e elemento de coesão e orgulho nacional - *status* que só alcançaria plenamente no final do século XIX. Esse último parágrafo, bem como a insistência de Percy em não vincular seu título eclesiástico às produções da plebe inglesa evidenciam o lugar marginal que ocuparam as baladas na Grã-Bretanha do fim do século XVIII.

1.3 BALADISTAS DO SÉCULO XVIII – “THE BALLAD REVIVAL”

A delimitação das baladas como produção poético-narrativa e sua retratação como prática tradicional ancestral fez com que o gênero alcançasse uma crescente popularidade entre o público britânico no século XIX. Esse período ficou conhecido como *The Ballad Revival* (O Renascimento Baladista).

Sob a influência do Bispo de Dromore, o romancista e poeta escocês Walter Scott (1771–1832) publicou, no início do século XIX, a coletânea, *Minstrelsy of the Scottish Border*. Diferentemente da obra de seu antecessor, a antologia de Scott apresentava-se

¹⁴ Nesse contexto, fólio refere-se a uma produção literária em grandes folhas de papel.

¹⁵ *Broadsides* são folhas amplas, como indicado pelo nome, impressas em um só lado que circularam pela Europa e América do século XVI ao XIX. Nesse sentido ver: Baia; Cunha e Souza (2024).

como mais homogênea, limitando-se apenas a versos narrativos e, geograficamente, à região fronteiriça da Escócia (Rieuwerts, 1995). De acordo com o “*The Walter Scott Digital Archive*” (2011), da livraria universitária de Edimburgo, a obra *Minstrelsy of the Scottish Border* foi originalmente publicada em 1802, em dois volumes. Sua grande popularidade levou à publicação de uma nova versão em 1803, com três volumes; o volume adicional dedicava-se às “*ballad imitations*” (em sentido literal: imitações de baladas), textos extemporâneos, que não gozavam da antiguidade própria da caracterização das baladas na época, mas que imitavam o estilo das produções antigas.

Do final do século XVIII ao século XIX, a balada como gênero ainda estava profundamente ligada à ideia de antiguidade, assim como ilustrada pela citação de Shenstone apresentada acima. Apesar dessa ligação, diferentemente da indústria dos *broadside*s, as imitações eram vistas como uma forma legítima e desejável de exercício literário, sendo sua prática considerada repreensível apenas no caso de o autor tê-las escrito com o objetivo de se passarem por legítimos produtos da antiguidade, prática comum aos autores da época (Rieuwerts, 1995, p. 15).

Houve uma sobressalência da Escócia sobre a Inglaterra como território para coleção de baladas no século XIX, diversos autores – entre eles, Child, Bronson, Sharp e Motherwell – atribuem tal acontecimento ao avanço tecnológico e à urbanização na Inglaterra, um efeito deletério para a propagação e manutenção dessa cultura folclórica-ancestral, assim se explica a pujança caledônica¹⁶ como lugar privilegiado para a preservação das baladas. Sobre William Motherwell, influente coletor de baladas, e o sentimento de seus contemporâneos escoceses, Mary Ellen Brown estabelece:

Seu estudo das baladas e as descobertas que realizou sugerem que determinadas condições culturais favorecem sua preservação; o progresso, a mudança e o aperfeiçoamento constituem seus inimigos. Assim, sua investigação sobre as baladas integrava um movimento antiquário e nacionalista e, nesse sentido, sua perspectiva era voltada para o passado. Por outro lado, seu ponto de vista também pode ser caracterizado como orientado para o futuro, enquanto uma interessante forma de romantismo escocês, marcada pelo anseio por épocas passadas, culturas distantes e pela natureza. Certamente, suas atividades culturais refletem uma das complexas estruturas de percepção cultural que

¹⁶ Adjetivo aqui usado para delimitar algo relativo a Escócia.

caracterizavam a sociedade escocesa na Glasgow das primeiras décadas do século XIX (1996, p. 187)."¹⁷

Entre as coleções escocesas de balada destacam-se as de David Herd, William Motherwell, George Ritchie Kinloch e David Buchan por sua busca de material diretamente na tradição oral, tornando o texto musical mais presente e mais difícil de se dissociar de sua contraparte poético-narrativa, suscitando a sua entrada nessas coleções. Além disso, de acordo com Rieuwertz (1995), uma importante alteração na percepção do objeto aconteceu também na compreensão da balada de forma mais holística, incorporando o povo e o seu lugar histórico, mesmo que em pequena medida, como determinantes dessa prática.

A partir do início do século XIX, a oralidade passará a ser um importante elemento da prática baladista anglófona – mesmo que indiretamente, como em Child que optou pelos manuscritos como fonte preferencial de sua coleção – sendo ela uma vital determinante da organização formal dos textos (musical e literário) e de sua autenticidade como material de tradição popular. Quanto a isso, Motherwell em sua coleção *Minstrelsy: Ancient and Modern* estabelece:

Essa uniformidade de fraseologia na descrição de acontecimentos de natureza semelhante, que permeia todas as nossas antigas baladas, poderia parecer indicar uma pobreza tanto de expressão quanto de invenção por parte desses poetas menestréis. Contudo, se as composições eram narrativas de fatos reais produzidas sob o impulso da ocasião, como na maioria dos casos nos aventuramos a supor, o emprego de tais lugares-comuns torna-se plenamente compreensível. Eles não apenas auxiliavam a memória de maneira extraordinária, mas também serviam como uma espécie de estrutura básica sobre a qual o poema podia ser construído. Com esses lugares-comuns indelevelmente fixados na memória, o menestrel podia, com facilidade e com a rapidez própria da improvisação oral, moldar em forma de canção qualquer acontecimento que chegasse ao seu conhecimento. Eram como estalagens ou pontos de parada ao longo de uma viagem, de um dos quais ele podia rapidamente passar ao outro. Constituíram os contornos gerais de toda classe de acontecimentos e sofrimentos humanos então apropriados à canção, podendo ser facilmente adaptados para receber um interesse particular conforme as circunstâncias exigissem, e isso sem qualquer esforço penoso de

¹⁷ Tradução do autor. No original: His study of the ballads and his discoveries suggest that certain cultural conditions favor their survival; progress, change, and improvement are foes. His ballad scholarship was thus part of an antiquarian and nationalistic movement, and in that sense his perspective was backward-looking. On the other hand, his viewpoint could also be characterized as forward-looking, as an interesting form of Scottish romanticism characterized by a yearning for bygone eras, distant cultures, and nature. Certainly his cultural activities reflect one complex Scottish perceptual framework in early nineteenth-century Glasgow.

imaginação ou invenção. Na verdade, a própria criação original desses lugares-comuns revela uma engenhosidade nada desprezível por parte dos compositores dessas canções. Eram como uma vestimenta ampla e conveniente, que podia ser rapidamente envolvida em torno de qualquer tema, independentemente de sua natureza ou dimensão (1927, p. XXIII).¹⁸

1.4 FRANCIS JAMES CHILD E A ANTOLOGIA *THE ENGLISH AND SCOTTISH POPULAR BALLADS*

Uma figura incontornável no estudo do folclore em língua inglesa e central à prática baladista nessa mesma língua foi Francis James Child (1825 – 1896). Sua obra, em especial sua coletânea *The English and Scottish Popular Ballads*, foi central na consolidação das baladas como objeto acadêmico em países anglófonos, sobretudo no Estados Unidos da América. Apesar de já existirem coletâneas de gêneros literários e musicais folclóricos que incluíssem as baladas, e até que as tomassem como objeto principal ou exclusivo – *Reliquies of English Ancient Poetry* (1765) de Thomas Percy; *Minstrelsy of the Scottish Border*, 4v. (1802 - 1830), de Walter Scott; *Minstrelsy: Ancient and Modern* (1827), de William Motherwell; *The Ballad Book* (1827) de George Rithie Kinloch, para citar algumas –, elas não gozaram do mesmo prestígio acadêmico e renome editorial. Segundo Michael Bell (1988), o impacto da obra de Child e suas considerações acerca do gênero baladista era tal que, mesmo décadas após sua publicação e a morte do autor, qualquer outro estudioso do folclore, por mais brilhantes e promissoras fossem suas contribuições, arriscava-se ao obscurecimento e ao demérito de sua produção ao se opor às posições de Child.

Outrossim, a popularidade de Child e de sua obra foi impulsionada pelo momento político estadunidense: tanto a população em geral quanto, principalmente, os membros

¹⁸ Tradução do autor, no original: This uniformity of phraseology in describing incidents of a similar nature which pervades all our ancient ballads, might appear to argue a poverty both of expression and invention in these Minstrel Poets; but if the compositions were narratives of real facts produced on the spur of the occasion, as in most cases we have ventured to suppose them to be, the use of such common places becomes abundantly obvious. They not only assisted the memory in an eminent degree, but served as a kind of groundwork, on which the poem could be raised. With such common-places indelibly fixed in his memory, the minstrel could with ease to himself, and with the rapidity of extemporaneous delivery, rapidly model any event which came under his cognizance into song. They were like inns or baiting places on a journey, from one to the other of which he could speedily transport himself. They were the general outlines of every class of human incident and suffering then appropriated to song, and could be fitted easily to receive individual interest as circumstances might require, and that without any painful stretch of fancy or invention. Indeed the original production of these common-places betokens no slender ingenuity on the part of these song inditers. They were like a commodious garment that could be wrapped expeditiously round every subject of whatever nature or dimensions.

da classe média ilustrada — grupo ao qual o próprio Child pertencia — ansiavam por maior coesão popular em um contexto de reestruturação pós-guerra civil. As baladas deixaram de carregar o jugo depreciativo de outrora, discutido no capítulo 1.2, que as caracterizava como produção da ralé, indigna da prudência dos ajuizados. Ao longo do século XIX, passaram a ser concebidas como artefatos que remontavam à origem comum de um povo e, por isso, dignas do mais alto cuidado, estima e orgulho nacional.

A produção de Francis James Child acerca das baladas anglófonas foi fortemente influenciada pelo fólho manuscrito de Percy, principalmente quanto a busca de fontes para seleção de variantes, e pelos ideais da Filologia germânica, apreendidos durante sua viagem a Berlim e Gottingen de 1849 a 1851 (Rieuwertz, 1995; Harker, 1981).

Além da antologia *The English and Scottish Popular Ballads*, Child escreveu uma outra antologia de baladas anterior (*English and Scottish Ballads*, 9v. 1857 - 1858) e contribuiu com o verbete sobre *Ballad Poetry* (Poética Baladista) da *Johnson's Universal Cyclopaedia*, a primeira enciclopédia totalmente escrita com a contribuição exclusiva de autores estadunidenses (Bell, 1988).

Michael Bell (1988) em seu artigo "*No Borders to the Ballad Maker's Art*": *Francis James Child and the Politics of the People* parte dessas duas obras menos conhecidas para descrever o entendimento de Child sobre as baladas populares inglesas e escocesas. Bell (1988) começa por dizer que Francis James Child via a associação etimológica da palavra com a dança como "bastante acidental", uma vez que para Child o termo balada designava "'uma canção narrativa, um pequeno conto em verso lírico." [...]'"¹⁹. Em seguida, estabelece que para Francis James Child a balada popular era um vestígio que remontava a uma época passada, quando a sociedade ainda não havia se diferenciado politicamente e em estratos sociais e ainda não havia desenvolvido uma "cultura livresca"²⁰.

"Sempre que um povo no curso de seu desenvolvimento alcança um certo estágio intelectual e moral", argumenta ele [Child], "sentirá um impulso para expressar a si mesmo, e a forma dessa expressão a que primeiro é impelido é, como é bem sabido, não a prosa, mas o verso, e, de fato verso narrativo." Mais especificadamente, essa habilidade de criar versos narrativos é o produto direto da evolução social. "As condições da sociedade nas quais surge uma poesia verdadeiramente nacional ou popular explicam o caráter dessa poesia. Trata-se de uma condição em que o povo não está dividido, por organizações políticas e pela cultura livresca, em classes

¹⁹ Tradução do autor. No original: "a narrative song, a short tale in lyric verse" (Bell, 1988 p.288).

²⁰ Tradução do autor. No original: "book culture" (Bell, 1988 p.288)

marcadamente distintas, na qual, conseqüentemente, há tal comunidade de ideias e sentimentos que todo o povo forma um indivíduo." A poesia popular surge – e, por extensão, só pode sobreviver – em uma sociedade marcada por uma liberdade em relação a distinções acentuadas. A era da poesia popular concebida por Child é aquela em que todas as pessoas têm acesso ao mesmo conhecimento pelos mesmos meios e são guiadas pelas mesmas crenças e valores. Como resultado, existe tal uniformidade de desejos e expectativas que, apesar das diferenças de posição social, poder ou prestígio, pode-se dizer que toda a comunidade pensa e sente como uma só (p.288).²¹

As baladas populares eram compreendidas, então, como reminiscências poéticas ancestrais de uma época em que a racionalidade humana ainda não havia se desenvolvido a ponto de produzir as diversas individualidades, ou seja, era destituída da autoconsciência moderna. Dessa maneira, esse gênero poético, incompatível com o mundo moderno, estava fadado a extinção, restando apenas vestígios de sua existência, preservados até datas posteriores à cisão racional pelos “camponeses intocados pela revolução moral e racional que pôs fim à Baixa Idade Média e à Renascença e deu início à era moderna” (Bell, 1988).²²

Mesmo que erguidas sobre ideais filológicos germânicos, as definições de Child acerca das baladas configuram-se como uma descrição progressista ao se distanciarem na sua retratação do povo, de origens míticas e de determinações culturais estabelecidas por limites étnicos.

Child também se empenhou em distanciar sua teoria das origens da teoria folclorista romântica alemã da herança racial da cultura. Ele não acreditava em passados místicos, em (in)consciências coletivas, em “multidões que cantam e dançam”, nem em qualquer outra retórica de memórias raciais ou coletivas. Contudo, essa dose de realismo científico

²¹ Tradução do autor. No original: [...] "Whenever a people in the course of their development reaches a certain intellectual and moral stage," he argues, "it will feel an impulse to express itself, and the form of that expression to which it is first impelled is, as is well-known, not prose but verse, and, in fact narrative verse." More specifically, this ability to create narrative verse is the direct product of social evolution: "The conditions of society in which a truly national or popular poetry appears explain the character of such poetry. It is a condition in which the people are not divided by political organizations and book-culture into markedly distinct classes, in which consequently there is such a community of ideas feelings that the whole people form an individual." Popular poetry appears, and by extension can only survive, in a society marked by a freedom from gross distinction⁹ Child's age of popular poetry is in which the people all have access to the same knowledge in the same ways and are all governed by the same beliefs and values. As a result there is such a uniformity of desire and expectation that, despite their differences of rank, or power, or prestige, the whole community can be said to think and feel as one." (Bell, 1988, p.288)

²² Tradução do autor. No original: "[...] peasants untouched by the moral and intellectual revolutions that ended the high Middle Ages and the Renaissance and brought on the modern era.

não torna sua posição menos romântica. Os criadores de baladas de Child eram pessoas reais, mas suas concepções a respeito dessas pessoas eram igualmente visionárias, igualmente totalizantes e orgânicas quanto qualquer exaltação ou lamento entoado por um romântico do século XIX em relação à Idade de Ouro de sua cultura (Bell, 1988, p. 292).²³

Nesse esforço de se distanciar desses preceitos comuns às escolas folclorista alemãs, Child optou por utilizar em seus trabalhos os termos popular/povo e seus derivados ao uso das expressões, folclórico/folk e derivados, uma vez que esses últimos estavam muito firmemente atrelados às concepções descritas no parágrafo anterior, das quais o autor queria se distanciar.

1.4.1 A ORGANIZAÇÃO DA ANTOLOGIA THE ENGLISH AND SCOTTISH BALLADS

A antologia *The English and Scottish Popular Ballads* foi concebida originalmente em 10 volumes (1882– 1898) e, posteriormente, republicada em cinco volumes com o dobro de páginas por folha, nos quais são agrupados em 305 motes narrativos gerais designados por um título, variações de uma mesma história; deve-se salientar também que a obra de Child discorria apenas sobre o componente literário.

Estudos posteriores a Child fundamentaram-se, sobretudo na sua antologia em cinco volumes e na sua distinção de 305 motes narrativos comuns – entre eles a antologia de Bertrand Harris Bronson – que serviu por muito tempo de index comum ao estudo da prática baladista e da correlação de diferentes textos e melodias. Portanto, se um colecionador de baladas encontra, na oralidade ou em manuscrito, uma balada “x” que narra sobre a história de *Lord Lovel*, diz-se que seu texto é uma variante de Lord Lovel.

Child considerava a existência das variantes, como indesejada consequência da dissipação da tradição, fruto de seu contato lesivo com a modernidade

²³Tradução do autor. No original : Child also worked hard to distance his theory of origins from the German Romantic folklore theory of the racial inheritance of culture. He does not believe in mystical pasts or collective (un)consciousnesses, or "singing and dancing throngs" or in any of the other rhetoric of racial or collective memories. But this dose of scientific realism does not make his positin any less Romantic. Child's ballad makers were real people, but his beliefs about those people were just as visionary, just as total and organic as any paean or lament by a nineteenth-century Romantic for his culture's Golden Age. (Bell, 1988, p. 292).

racional/individualizante, que por contaminação distanciava as obras do seu *ethos* original medieval/renascentista de uma sociedade social e culturalmente indiferenciada.

De maneira macro referenciada, os primeiros dois volumes possuem divisões em núcleos temáticos comuns a alguns motes narrativos, de acordo com Bronson (1959, p. XIV) são eles:

Por outro lado, há uma tentativa evidente de estabelecer ligações entre temas semelhantes, embora sem chegar ao ponto de reunir sistematicamente todas as baladas de um mesmo tipo. Child inicia sua coleção com três variedades de baladas de adivinhas, passando em seguida ao tema do rapto de noivas por pretendentes estranhos ou incomuns [*unco wooers*], em que a magia e a traição desempenham papel importante. A ampla gama de paralelos estrangeiros pode ser plenamente apresentada nas notas introdutórias de algumas dessas baladas, e vários dos exemplos mais marcantes do sobrenatural são aí oferecidos para análise. Da décima à décima sexta balada, são apresentadas interessantes tragédias domésticas, incluindo relações incestuosas. As baladas de números 17 a 19 apresentam afinidades com o romance medieval. As de números 20 e 21 tratam do matricídio e também se relacionam pela penitência profetizada. As de números 22 e 23 consistem em apócrifos de temática bíblica. As de números 24 a 26 exploram outras relações amorosas, sombrias ou alegres. As de números 27 e 28 são fragmentos que encerram a primeira parte da coleção — de modo a não relegar todos os textos residuais ao final da obra. A maioria dessas categorias reaparece dois anos mais tarde na segunda parte: temas de romance cavaleiresco, o sobrenatural associado ao amor, novas baladas de adivinhas, raptos de noivas, relações familiares com implicações incestuosas e o amor romântico (*Young Beichan*), numa balada análoga a *Hind Horn*, culminando em um feliz reconhecimento e reencontro. Se o grupo religioso correspondente às baladas de números 54 a 57 tivesse sido incluído, a Parte II teria, em grande medida, recapitulado toda a variedade temática da Parte I.²⁴

Não acidentalmente os dois primeiros volumes são também aqueles que dispõe das baladas modelo mais populares, indicando uma decisão editorial voltada à agilidade de

²⁴ Tradução do autor, no original: On the other hand, there is an obvious tentative linking of similar themes, short of any attempt to gather together all of a kind. Child begins with three varieties of riddling ballads, then passes to the theme of bride-stealing by "unco" wooers, magic and treachery playing a part. The range of foreign analogues can be fully displayed in headnotes to some of these, and several of the most striking illustrations of the supernatural are here presented for examination⁹ From the tenth to the sixteenth ballad, interesting domestic tragedies, including incestuous connections, are exhibited. Nos. 17 to 19 have affiliations with medieval romance. Nos. 20 and 21 are matricidal, and related also in the penance predicted. Nos. 22 and 23 are scriptural apocrypha. Nos. 24 to 26 show further love relations, grim or gay. Nos. 27 and 28 are scraps that terminate the first part—so as not to throw all the left-overs to the end of the work. Most of these varieties reappear two years later in the second part: romance-themes, the supernatural in love, more riddles, bride-stealing, familial relations with incestuous implications, romantic love ("Young Beichan") in a ballad analogous to "Hind Horn," ending in happy recognition and reunion⁹ Had the religious group Nos. 54-57 been included, Part II would pretty well have recapitulated the whole range of Part I. (Bronson 1959, p. XIV)

publicação e venda da antologia.²⁵ Posteriormente, Child intenta também estabelecer – a convencimento do historiador e folclorista dinamarquês Simon Grundtvig, com quem trocava cartas – uma ordem cronológica entre as diferentes formas estróficas a partir de seu segundo volume.

1.4.2 AS INCONGRUÊNCIAS ENTRE PRECEITOS TEÓRICOS E A COLETÂNEA *THE ENGLISH AND SCOTTISH POPULAR BALLADS*

Child, cuja obra permanece a pedra angular dos estudos da balada no mundo anglófono e além, notoriamente deixou de definir com precisão o que tinha em mente. Como alguns estudiosos sempre suspeitaram, e como o esplêndido livro de Mary Ellen Brown, *Child's Unfinished Masterpiece*, deixou claro, seus critérios foram sempre essencialmente estéticos. Em particular, Brown identifica quatro qualidades específicas nas baladas selecionadas por Child: grande antiguidade, integridade inicial, tradicionalidade e mutabilidade (2011, p. 235) (Atkinson, 2013, p. 124).²⁶

Apesar do verbete na enciclopédia *Johnson's Universal Cyclopaedia* descrever a concepção de balada de Child, certas precisões/definições continuavam vagas, principalmente ao contrastá-las com sua seleção de baladas componentes de suas antologias, com as quais entram frequentemente em contradição. Uma dessas características é a de grande antiguidade (“*great age*”), sobre isso Atkinson (2013) comenta de maneira a ilustrar a escassez de material que conectasse as obras dispostas na antologia a essa suposta grande antiguidade:

Quão antiga é, por exemplo, essa “grande antiguidade”? “*Judas*” (Child 23), o item mais antigo do *ESPB*, encontra-se em uma única fonte, em um manuscrito do século XIII. Depois disso, nada há até cerca de 1450, quando, ainda em fontes manuscritas, surge um novo e pequeno conjunto

²⁵ Child admite em uma carta enviada a Grundtvig que essas preocupações o nortearam quanto a publicação do primeiro volume de sua coletânea – nesse sentido ver Bronson (1959, p.XII). O presente autor acredita que essa característica se estende também à segunda publicação pela sua organização em centros temáticos e pela veiculação concentrada de baladas modelo de grande popularidade.

²⁶ Tradução do autor. No original: Child, whose work remains the foundation stone of ballad studies for the English-speaking world and beyond, notoriously failed to define precisely what he had in mind. As some scholars have suspected all along, and as Mary Ellen Brown's splendid book *Child's Unfinished Masterpiece* has made clear, his criteria were always essentially aesthetic. In particular, Brown identifies four specific qualities to the ballads Child selected: great age, initial wholeness, traditionality, and mutability (Brown, p. 235, 2011). (Atkinson, p.124, 2013).

de textos, incluindo algumas baladas de Robin Hood. Certamente, o mais significativo entre esses representantes medievais tardios do gênero, em termos de continuidade cronológica, é o texto “*Inter diabolus et virgo*” de “*Riddles Wisely Expounded*” (Child 1 A*), pois a balada reaparece tanto em folhetos (broad-sides) do século XVII quanto em cópias coletadas posteriormente, de ambos os lados do Atlântico (p. 124).²⁷

Igualmente importante para Child era o conceito de totalidade nas baladas, isso é: o texto deveria estar inicialmente completo ou perto de completo, o que não acontece em sua coletânea principal *The English and Scottish Popular Ballads* (5v. 1857 – 1858), em que, por falta de integralidade, muitos textos ou trechos eram ajuntados, substituídos ou até mesmo preenchidos com material ou significados próprios quando visto como pertinente pelo seu organizador.

Os conceitos de mutabilidade e tradicionalidade são provavelmente os que produzem as maiores incoerências. Em suas antologias Child considerava os manuscritos de registros orais como as fontes mais confiáveis de exemplares tradicionais autênticos (Harker, 1981); entretanto, desconfiava da oralidade de seu tempo – mesmo considerando sua proximidade temporal com boa parte dos manuscritos usados por ele em suas coletâneas – temendo que tivessem desviado demasiado da tradição, pela desvirtuação da memória dos cantores populares ou pela influência de *broad-sides* e *chapbooks*²⁸. Harker (1981), crítico incisivo de Francis James Child, resume de maneira irônica a posição adotada por ele frente a mudança no seu objeto de estudo. Apesar de sua posição, Child incluía em suas coletâneas diversas variantes para uma mesma balada-modelo, algumas delas eram admitidamente provenientes de *broad-sides* ou de outras fontes impressas.

Mudança equivale a corrupção: a profissionalização de um papel social equivale ao individualismo; a ausência de educação formal é quase uma condição prévia para a transmissão precisa, e o único efeito das “pessoas iletradas” sobre a prática baladista [balladry] é deletério. Tendo lido a mente dos criadores da “forma original” da balada, Child não tem

²⁷ Tradução do autor. No original: How old is 'great age', for instance? 'Judas' (Child 23), the earliest item in ESPB, is found in a single source in a manuscript of the thirteenth century. Then there is nothing until c.1450 when, still in manuscript sources, a further handful of items appear, including some Robin Hood ballads. Certainly the most significant among these late medieval representatives of the genre, measured in terms of chronological continuity, is the 'Inter diabolus et virgo' text of 'Riddles Wisely Expounded' (Child 1 A*), for the ballad turns up again both on broadsides of the seventeenth century and in later collected copies from both sides of the Atlantic (Atkinson, 2013, p. 124).

²⁸ *Chapbooks* foram pequenos livros rústicos de preço acessível que circularam pela Europa e América do século XVI ao XIX.

necessidade de qualquer compreensão adicional das complexidades da cultura medieval. Em vez disso, contenta-se em subscrever a expropriação cultural da maioria, historicamente, e em seu próprio tempo (p. 153).²⁹

Grande parte desses ilogismos podem ser seguidas a seu filão na relocação folclórica Herderiana, carregada pelos herdeiros folcloristas, historiadores, nacionalistas – sobretudo germânicos – e incumbida a Child.

1.5 O INÍCIO DO SÉCULO XX E A VOLTA DA ORALIDADE COMO FONTE

Para resolver as contradições de Child apontadas acima, folcloristas posteriores que tinham como objeto as baladas no Reino Unido e na América do Norte tomaram como alternativa à escassez de fontes manuscritas a perscruta de fontes orais contemporâneas a eles. A mudança de material analisado trouxe o benefício adicionado de que agora o material musical – antes não veiculado por Child em suas coleções – viria a constituir um novo componente no estudo das baladas.

Todavia, esses novos estudiosos da prática baladista anglófona continuaram a considerar os cinco volumes da antologia *The English and Scottish Popular Ballads* como referência das baladas a serem coletadas/analizadas/estudadas; dessa forma, as baladas coletadas por via da oralidade deveriam espelhar-se nas 305 baladas-modelo da coleção de Child. Quando as obras não refletiam aquelas selecionadas por Child elas estariam fora do núcleo tradicional e caso aceitas como objeto marginal seriam consideradas como de menor valor; na maioria das vezes, interpretadas como um fruto da indústria de *broadsides* e *chapbooks* ou uma invenção espúria de um cantor e/ou editor desajustado ou oportunista.

Em concordância à visão da maioria dos acadêmicos da área no final do século XIX e início do XX continuava, em grande parte, alinhada com a do professor de Harvard. De importância central para convergência de seus pontos de vistas é a concepção da figura

²⁹Tradução do autor. No original: Change equals corruption: professionalisation of a social role equals individualism; the absence of formal education is all but aprecondition of accurate transmission, and the only effect of 'unlearned people' on balladry is a deleterious one. Having read the minds of the makers of the 'original form' of the ballad, Child has no need of any further understanding of the complexities of medieval culture. Instead, he is content to underwrite the cultural expropriation of the majority, historically, and in his own day (Harkerp, p.153, 1981).

do cantor e comunidade receptivos à cultura folclórica. Sob essa ótica, Cecil James Sharp (1907), um dos mais creditados e prolíficos entre os colecionadores e teórico anglófonos da época, escreve:

É necessário traçar uma distinção nítida entre os incultos [*un-educated*] e os não-educados [*non-educated*]. Os primeiros são meio ou parcialmente instruídos, isto é, iletrados. Já os não educados, ou “o povo comum”, são os completamente não letrados [*unlettered* – sem nenhum acesso à cultura escrita], cujas faculdades não passaram por qualquer formação formal e que jamais estiveram em contato suficientemente próximo com pessoas instruídas para serem por elas influenciados. Em tempos passados, o “povo comum” constituía uma parcela nada insignificante da população e estava relativamente bem distribuído entre os distritos urbanos e rurais. Hoje, contudo, forma uma classe extremamente reduzida – se é que pode ser chamada de classe – e encontra-se apenas em distritos rurais que, em razão de seu isolamento, escaparam à infecção das ideias modernas. São os remanescentes do campesinato, que originalmente consistia naqueles do “povo comum” que residiam no campo e subsistiam da terra. Consequentemente, na atualidade, as expressões “canção camponesa”, “canção rural” e “canção do povo comum” significam todas a mesma coisa, a saber, “canção folclórica”, podendo ser usadas indistintamente em contraposição à “canção urbana” ou “canção artística”, isto é, a canção do músico culto. Estritamente falando, porém, a verdadeira antítese não se encontra entre a música da cidade e a do campo, mas entre aquela que é produto do exercício espontâneo e intuitivo de faculdades não treinadas e aquela que resulta do uso consciente e intencional de faculdades especialmente cultivadas e desenvolvidas para esse fim (Sharp, 1907, p. 3)³⁰

³⁰ Tradução do autor. No original: It is necessary that a sharp distinction should be drawn between the un-educated and the non-educated. The former are the half or partially educated, i.e. the illiterate. Whereas the non-educated, or " the common people ", are the unlettered, whose faculties have undergone no formal training whatsoever, and who have never been brought into close enough contact with educated persons to be influenced by them. In bygone days, the "common people" formed no inconsiderable part of the population, and were fairly evenly distributed between urban and country districts. Nowadays, however, they form an exceedingly small class—if, indeed they can be called a class at all—and are to be found only in those country districts, which, by reason of their remoteness, have escaped the infection of modern ideas. They are the remnants of the peasantry, which originally consisted of those of the " common people", who resided in the country and subsisted on the land. Consequently, at the present time the expressions " peasant-song", " country-song", and " the song of the common people ", all mean one and the same thing, viz. " folk-song ", and may be used indifferently in contradistinction to the "town-song", or " art-song ", i.e. the song of the cultivated musician. Strictly speaking, however, the real antithesis is not between the music of the town and that of the country, but between that which is the product of the spontaneous and intuitive exercise of untrained faculties, and that which is due to the conscious and intentional use of faculties which have been especially cultivated and developed for the purpose. (Sharp, 1907, p. 3).

Em concordância com esse entendimento, regiões menos urbanizadas como a Escócia, Somerset na Inglaterra, as ilhas Falkland na América do Sul, as Montanhas Ozark e a Cordilheira dos Apalaches nos Estados Unidos foram regiões privilegiadas pela perscruta de baladas. Cecil Sharp tem dois afamados livros dedicadas a suas coletas de material musical folclórico nas regiões dos Apalaches e de Somerset - *English Folk Songs from the Southern Appalachians* (1917) e a coleção *Folk Songs from Somerset* (5v. 1904 – 1909) que contribuíram para a popularização dessas regiões, e indiretamente de outras regiões “remotas de civilização”, como mananciais folclóricos. Hay (2003), pontua que os apalaches eram vistos como ricas jazidas plenas de material folclórico anglo-celta – no entanto – esse interesse dos colecionadores cegou-os para a existência das manifestações culturais afro-americanas também presentes nos apalaches.

1.6 CECIL JAMES SHARP – O GRANDE COLETOR DO FOLCLORE EM LINGUA INGLESA

Diferentemente de Child conhecido pela sua organização do material, colhido em fontes indiretas, em sua antologia, como a busca de fontes na oralidade surgiram profissionais dedicados primariamente à coleta, transcrição e análise do material em “estado bruto” (Nettl, 1964). Entre os coletores de material folclórico relacionados aos países anglófonos Cecil James Sharp (1859 - 1924) se estabelece como a figura central incomparável. Sua coleta de quase 5000 canções e melodias folclóricas, sua produção de artigos, palestras e livros altamente influentes entre a comunidade de estudiosos do folclore em língua inglesa, bem como, seu papel como fundador e a liderança exercida por ele na *English Folk Dance Society* (Sociedade Inglesa de Dança Folclórica) a partir de 1911, sustentam essa sua posição fulcral.

Entre os livros produzidos por ele, o que gozou, talvez, de maior prestígio foi *English Folk Song: Some Conclusions*, de 1907. Nessa obra, Sharp estabelece através das suas pesquisas de campo parâmetros gerais que regem a organização, propagação, desenvolvimento e manutenção da música folclórica anglófona. Entre esses parâmetros ressalta-se a maneira com que Sharp articulou a suposta antiguidade literária da tradição com o material musical, antes da oralidade pouco contemplado.

As escalas sobre as quais muitas melodias folclóricas inglesas são construídas não são as mesmas com as quais estamos familiarizados na

música moderna. São geralmente conhecidas como os modos gregos, e de fato figuram com grande destaque na literatura grega. Contudo, os autores gregos, naturalmente, não os inventaram; limitaram-se a explicá-los. Presumidamente, deriva-se do povo [folk] o material por eles analisados e a partir do qual deduziram suas teorias. Os gregos foram os primeiros gramáticos da música e lançaram os fundamentos de um sistema científico, do qual, de forma modificada e ampliada, somos herdeiros. [...] Pois tornou-se costume considerar os modos antigos como meros vestígios de um tempo passado, escalas arcaicas empregadas nos primórdios da música erudita por falta de algo melhor, mas que acabaram sendo descartadas em favor de um sistema mais adequado às exigências modernas (Sharp, 1907, p. 36).³¹

Para classificar as práticas musicais folclóricas dos países de língua inglesa Sharp apresenta nesse seu livro cinco escalas pentatônicas anahemitônicas³² – vistas por ele como mais primitivas – e as sete escalas diatônicas e suas contrapartes plagais. Contudo, essas associações tanto à música da Antiguidade Clássica quanto ao canto-chão não devem ser vistas como reducionismo nocivos à compreensão das três práticas musicais (música helenística, eclesiástica e folclórica). Além disso, o termo “modo” foi usado com sentidos amplamente diferentes durante toda história da música ocidental, não poderia, portanto, ser reduzido no contexto de três práticas muito distantes, que utilizaram o termo para designar coisas distintas, a uma simples organização escalar (Freitas, 2008; Powers 2001, a).

Mesmo frente a essas críticas, a organização modal de Sharp influenciaria a classificação do material folclórico de muitos outros colecionadores e teóricos. Nesse sentido, foi basilar para as elaborações acerca dos modos de Anne Geddes Gilchrist (1863 – 1954), que acrescentou às elaborações de Sharp as escalas hexatônicas – estabelecidas como ponto médio entre as escalas pentatônicas, tidas como mais rudimentares, e as

³¹ Tradução do autor. No original: The scales, upon which many English folk-tunes are constructed, are not the same as those with which we are familiar in modern music. They are generally known as the Greek modes, and they certainly figure very prominently in Greek literature. But the Greek writers, of course, did not invent them ; they merely explained them. Presumably, it was from the folk that they derived the material which they analysed, and from which they deduced their theories. The Greeks were the earliest musical grammarians, and they laid the foundations of a scientific system, of which, in a modified and extended form, we are the inheritors. [...] For it has been customary to look upon the ancient modes as mere relics of a bygone day, archaic scales, which were employed in the early days of art-music in default of something better, but which were eventually discarded in favour of a system better suited to modern requirements. (Sharp, 1907, p. 36).

³² Anahemitônicas refere-se a escalas que não possuem semitons entre suas notas – as escalas apresentadas por Sharp, Gilchrist e Bronson além de não possuírem semitons entre as notas constituintes ocupam notas comuns aos modos diatônicos.

heptatônicas, supostamente, mais modernas. Posteriormente essas contribuições de Sharp e Anne Gilchrist seriam retomadas por Bronson na sua “Modestar” [estrela de modos] (Powers, 2001 b).

Apesar da descrição até aqui de Cecil Sharp com uma visão conservadora de folclore, empenhado em sustentar epistemologicamente sua suposta grande antiguidade, certos traços de sua obra distanciam-no das elaborações anteriores de Child e de uma visão engendradora das práticas populares tradicionais. Pelo lugar que ocupou a oralidade em seu trabalho, Sharp lidava diretamente com cantores folclóricos e sua performance, portanto, notava a variação, principalmente da linha melódica, a cada nova audição.

O Sr. Henry Larcombe, o cantor cego que já apresentei ao leitor, é um caso exemplar. Ele costuma variar cada frase de sua melodia ao longo de uma balada. Lembro-me de que, na primeira canção que cantou para mim, ele variou a primeira frase da segunda estrofe. Pedi-lhe que repetisse a estrofe para que eu pudesse anotar a variação. Ele imediatamente me apresentou uma terceira forma da mesma frase (Sharp, 1907 p. 21).³³

Tais situações justificaram a adoção da variação, mesmo que moderna, como integrante vital da sua descrição do funcionamento das práticas folclóricas. Sharp via a variação como um ato individual que à posteriori é submetido à vontade comunal que decidirá a incorporação ou descarte dessa variação; Sharp demonstra esse mecanismo na página 30 de seu livro, *English Folk Songs: Some Conclusions* (1907) por meio de uma analogia com uma revoada de estorninhos.

Há poucas coisas na natureza mais admiráveis e mais incompreensíveis do que o voo ordenado de uma revoada de estorninhos. Muitos milhares dessas aves voam juntas em uma massa compacta; descrevem voltas no ar e executam evoluções ordenadas, sem hesitação e com uma precisão que sugere completa unanimidade de propósito. Se a atenção se concentrar nos contornos dessa massa viva e em movimento, notar-se-á que eles não são tão claramente definidos quanto parecem à primeira vista. As bordas, em vez de serem lisas e regulares, são ásperas e irregulares. Uma observação mais atenta mostrará que essas irregularidades se devem aos desvios de voo de aves individuais, que

³³ Tradução do autor. No original: “Mr. Henry Larcombe, the blind singer whom I have already introduced to the reader, is a case in point. He will habitually vary every phrase of his tune in the course of a ballad. I remember that in the first song that he sang to me he varied the first phrase of the second verse. I asked him to repeat the verse that I might note the variation⁹ He at once gave me a third form of the same phrase”. (Sharp, 1907 p. 21)

constantemente se separam de suas companheiras, lançando-se para fora da linha de voo em ângulos agudos e retornando em seguida rapidamente ao bando. De tempos em tempos, porém, observa-se que uma dessas aves é seguida por todas as demais, e a direção de voo de toda a massa é imediatamente alterada. É aí que devemos procurar a explicação para aquelas variadas evoluções que, à primeira vista, pareciam tão enigmáticas. Os movimentos erráticos das aves situadas na periferia constituem inúmeros convites para que o bando mude a direção de seu voo. Normalmente, esses convites são ignorados; o bando prefere manter seu curso e não se deixa persuadir a alterá-lo. Quando, contudo, uma dessas sugestões coincide, naquele momento, com a vontade da maioria, o convite é aceito; o bando muda sua rota e uma nova evolução é iniciada.³⁴

Dessa forma, o processo era governado por “continuidade, variação e seleção” (Sharp, 1907). Por outro lado, ainda tinha como deletério e ilegítimo o impacto da indústria comercial (*broad-sides, chapbooks, ballad operas etc.*) sobre o folclore e - representando um retorno às tendências alemãs - via o componente racial como determinante das características e gostos comuns.

Associados ao reconhecimento da importância da oralidade (de fato) e da musicalidade em interação com o texto, ritmo e métrica (musicais) foram incorporados ao estudo das baladas e interpretados por ele como mecanismos de auxílio mnemônico a serviço da linguagem métrica (poesia). Além disso, Sharp destaca a recorrência de padrões fraseológicos nas melodias baladistas, identificando estruturas cíclicas como ABBA e ABCD.

Tradução do autor, no original : There are few things in nature more wonderful and more incomprehensible than the ordered flight of a flock of starlings. Many thousands of these birds will fly together in a compact mass ; they will wheel about in the air and describe orderly evolutions, without hesitancy, and with a precision which argues complete unanimity of purpose. If attention be concentrated upon the bounding lines of the moving and living mass, it will be noticed that these are not so clearly defined as, when casually observed, they appear to be. The edges, instead of being smooth and even, are rough and jagged. Further observation will show that these irregularities are due to the aberrations of flight on the part of individual birds, who are constantly separating themselves from their fellows, darting out at acute angles to the line of flight, and then swiftly returning to the flock. Every now and again, however, it will be seen that one of these birds is followed by all the rest, and the course of flight of the whole mass is immediately changed. It is here that we must look for the explanations of those varied evolutions which at first seemed so puzzling. The erratic movements of the birds on the margin are so many invitations to the flock to change the direction of its flight. Ordinarily, these invitations are ignored ; the flock prefers to remain on its course and will not be tempted to change it. When, however, one of these suggestions happens to coincide at the moment with the will of the majority, the invitation is accepted ; the flock changes its course and a new evolution is initiated (Sharp, 1907, p. 30).

1.7 MUSICOLOGIA COMPARATIVA E ETNOMUSICOLOGIA

Apesar de muitas publicações tratarem a Etnomusicologia e Musicologia Comparativa como termos equivalentes pelos seus objetos de estudo, que se mantiveram praticamente os mesmos (música folclórica, música não ocidental), Merriam (1973) atribui a troca de nome do campo a uma insatisfação dos acadêmicos, principalmente em meados do século XX, com as antigas delimitações da Musicologia Comparativa.

Sobretudo, destaca-se a insatisfação com o termo “comparativo”. Duas correntes principais para a crítica do uso desse termo; a primeira delas, parte da noção de a comparação como ferramenta da análise não se restringia à musicologia comparativa; a segunda, parte da diferença de significados entre duas possíveis práticas musicais, estabelecendo assim a comparação de parâmetros comuns entre coisas essencialmente dissimilares.

Dessa forma, Jaap Kunst, no livreto *Musicologia*, de 1950, ao criticar o termo comparativo – em concordância direta com essa primeira corrente citada acima – estabelece, aparentemente pela primeira vez em mídia impressa, o termo “*ethnomusicology*”. Associado a isso, o ganho de influência de pesquisadores americanos interessados em objetos não ocidentais/folclóricos sobre a tradicional escola alemã ao longo do século XX. Portanto, surgiu nos primeiros cinco anos da década de 1950 um “pequeno grupo de estudantes especialmente treinados” (entre eles Bruno Nettl, Alan P. Merriam, David McAllaster e Mantle Hood), sobre a tutela de figuras já estabelecidas no campo. Esses alunos se juntaram e fundaram, em sucessão à *American Society for Comparative Musicology* – “que existiu brevemente na década de 1930”, a *Society for Ethnomusicology* (Merriam (p.22, 1973).³⁵

Apesar da adoção quase imediata do novo vocábulo e o rápido desaparecimento de seu antecessor correlato na década de 1960 – salvo pelo seu uso para apontar um contexto histórico – a etnomusicologia se estabeleceria como um termo com significado divisivo. Muitos autores classificaram-no em termos de seus objetos estudados: música não ocidental e música folclórica, de maneira similar outros discerniram-no pelo estudo de culturas musicais primariamente de tradições orais, mais afastado, o terceiro grupo acreditava ser central ao campo o estudo de uma prática musical alheia ao autor.

³⁵ Tradução do autor. No original, em ordem: “[...] a small group of specially trained students [...]” e “[...] which had existed briefly in the 1930’s.” (Merriam, 1973, p.22).

Essas três noções preliminares não satisfizeram, seja pelas suas semelhanças com a Musicologia Comparativa, seja pelo seu caráter etnocêntrico, seja pelo seu caráter restrito a objetos comuns do campo – ao invés de limites mais sólidos, metodológicos. De qualquer forma, parece-me, ao olhar diacronicamente para o campo, mais assertivas as descrições da Etnomusicologia que a definem como Matéria ou Área do Conhecimento interessado na música como uma prática cultural, assim como estabelecido por Merriam (1960), Nketia (1962) e Hood (1969).

No que se refere ao período compreendido entre 1950 a 1980 – época da produção de Bronson – as concepções acerca da etnomusicologia ainda se dispunham de maneira muito heterogênea. Nesse período, o campo passou por uma série de mudanças nas definições e abordagens.

Entre as mudanças estruturais que afetaram particularmente as baladas, pode-se citar a primeira sessão da Kommission für Volksdichtung [Comissão de Literatura Tradicional/Folclórica] em 1966, que frente à dificuldade em identificar um ponto comum para as baladas europeias, estabeleceu como “mínimo denominador comum” ao reconhecimento do gênero a ideia de uma “canção narrativa – uma canção que conta uma história” (Engle, 1993, p.3)³⁶. Outro evento importante foi a mudança de nome do *International Council for Folk Music* – fundado em 1947 – para *International Council for Traditional Music*. Essas mudanças apontam um lutar constante com as nomenclaturas a partir da década de 1950, movimento esse de uma comunidade marcada por um novo borbulhar de ideias, definições e recortes do objeto etnomusicólogo/musicológico comparativo.

Para além das mudanças terminológicas, o estudo do folclore passou a reconhecer dimensões que extrapolavam a consolidação de uma identidade estético-cultural nacional, atentando para elementos étnicos supranacionais — como é o caso das baladas. Nettl (1964, p. 6), por exemplo, descreve o campo dos objetos musicais folclóricos como o de realizações musicais encontradas em regiões também ocupadas por outras práticas “de altas culturas”, das quais se distinguem “por depender da tradição oral, e não da notação

³⁶Tradução do autor. No original, respectivamente: “[...] lowest common denominator.” e “[...] narrative song: a song which tells a story [...]” (Engle p.3, 1993). Vale frisar também é o papel singular desempenhado por D.K. Wilgus, que com suas “*Blue Ballads*” buscava estabelecer os limites da prática baladista por meio do encontro com os limites da definição, e mesmo que cerca de 80 anos depois das publicações de Francis James Child ainda tinha de se digladiar com as supostas noções desta obra. (Bell, 1988; Engle, 1993).

escrita, e, em termos gerais, por existir fora de instituições como a Igreja, a escola ou o Estado”.³⁷

As abordagens, em si, às produções musicais ligadas à etnomusicologia também mudaram. A busca por material autêntico, intocado pela influência da cultura artística ou de disseminação em massa ocidental, era gradualmente deixada de lado, suplantada pela maior busca da música contemporânea praticada correntemente por dado grupo. Nesse mesmo ímpeto, o papel do estudioso de campo deixava de ser o da preservação de uma cultura musical e passava ao de observação das mudanças e adaptação das práticas culturais. Concomitantemente, estudiosos dessas práticas musicais voltavam-se cada vez mais para uma observação do comportamento musical – menos importância era dada à classificação e denotação do estilo musical de maneira isolada³⁸ (Nettl, 1964; Bohlman, 1988).

1.8 BERTRAND HARRIS BRONSON E A ANTOLOGIA THE TRADITIONAL TUNES OF THE CHILD BALLADS

Bertrand Harris Bronson (1902 – 1986) atuou durante a maior parte de sua vida como professor de inglês na Universidade da Califórnia, Berkeley. Apesar de sua área de atuação como professor de inglês, Bronson foi um grande defensor da interdependência entre texto literário e texto musical no gênero balada, criticando Child pela sua não inclusão do componente musical das baladas anglófonas em sua antologia. Apesar de criticar esse aspecto do trabalho de Child, Bronson, em seus escritos, sempre se referiu de maneira elogiosa às contribuições de Child para o estudo do folclore.

A maior parte de sua produção concernente às baladas anglófonas, foi produzida nas décadas de 1950 a 1980, recorte de tempo em que como mostrado anteriormente se erguiam diversas mudanças estruturais no debate acadêmico desse material. Nettl (1964, p. 44) aponta Bronson como um eminente “especialista em música tradicional britânico-

³⁷ Tradução do autor. No original: “[...]high cultures [...]”; “It is distinguished from the cultivated or urban or fine art music by its dependence on oral tradition rather than on written notation, and, in general, by its existence outside institutions such as church, school, or government” (Nettl, 1964, p.6).

³⁸ Ainda de acordo com Nettl (1964): Comportamento musical [musical behavior] é definido como as diferentes experiências e significados atribuídos a essas, no exercício da prática musical em suas diferentes manifestações dentro de uma cultura específica. Nessa delimitação o estilo musical, ou seja, a organização do material musical como escalas, notas, acordes trabalharia para o reconhecimento de como se dão os diferentes comportamentos musicais.

americana, que igualmente desempenhou um papel pioneiro na classificação objetiva e no estudo preciso das relações de parentesco genético entre diferentes variantes de melodias folclóricas³⁹.

Central para as contribuições de Bronson sobre o estudo da prática baladista em língua inglesa estão o seu agrupamento, indexação e classificação de um gigantesco número de variantes de baladas anglófonas – seus primeiros volumes intentavam reunir todo material disponível correlato às 305 baladas modelo de Child. Essa ambição só sendo abandonada nos volumes posteriores pelo rápido brotar de novas variantes avindo da disseminação da tecnologia de gravação.

Essa opção pelo grande volume é justificada pelo enfoque dado ao estudo da variação – suas propriedades, seus limites, como se manifestam, os elementos centrais para a identificação de uma variante como correlata a outra ou a um grupo, os caminhos mais comuns para sua ocorrência.

Outrossim, sua consideração do estudo da prática baladista como uma integralidade literomusical complementa essa análise, pois a inter-relação texto-melodia é vital na articulação desses processos, em um primeiro momento, e posteriormente a identificação e investigação desses processos (de variação, derivação). Bronson salienta que “variantes muito próximas de uma mesma melodia podem ser encontradas associadas a diversos outros textos, de sentido e caráter bastante distintos”⁴⁰. E acrescenta que, “além disso, a mentalidade popular – se é que se pode usar esse termo – nunca estabeleceu uma distinção entre as melodias das baladas e outras melodias adequadas ao canto; assim, canções religiosas ou canções de amor pessoais, sem conteúdo narrativo explícito, podem recorrer às mesmas melodias ou a melodias aparentadas.”⁴¹ Isso tornaria a investigação holística imprescindível ao entendimento da variação, quiçá da própria prática folclórica.

Para além disso, Bronson se mostrava mais receptivo à indústria impressa baladista que Child e Sharp. Em sua coletânea, o apêndice da balada *Earl Brand*, catalogada por Child sob o número 7 (Roud nº 23), foi dedicado inteiramente a uma variante textual vista por ele como pertencente a esse tipo de “manufatura” textual. Dessa forma, Bronson

³⁹ Tradução do autor. No original: a specialist in British-American folk music who has also pioneered in the objective classification and the exact study of genetic relationship among variants of folk tunes (Nettl. 1964, p. 44)

⁴⁰ Tradução do autor. No original: “[...] close variants of the same tune may be found with a number of other texts of quite diverse sense and spirit.” (Bronson^o 1944, p. 239)

⁴¹ Tradução do autor. No original: Moreover, the folk mind-if the term be allowed- has never distinguished ballad tunes from any other good singing tunes; so that religious songs or personal love songs without explicit narrative content may employ the same or kindred airs. (Bronson^o 1944, p. 239)

inclui *The Lady and the Dragoon* por considerar que mesmo após sua origem “artificial”, essa balada teria ganhado, com o tempo, seu lugar na tradição oral.

Apesar de compartilhar a visão de uma prática folclórica/tradicional em decadência, caminhando rumo ao esquecimento e a um número cada vez menor de ouvintes e produtores/executantes. Bronson tinha uma visão do praticante das baladas/cultura tradicional que diferia dos outros dois teóricos mencionados acima (Child e Sharp).

O nível geral de mérito artístico das baladas populares anda *pari passu* (lado a lado) com o nível cultural daqueles que as transmitem tradicionalmente. Isso não é, fundamentalmente, uma questão de conhecimento letrado, mas de sensibilidade empática. Em geral, o interesse de pessoas com tais qualidades voltou-se, a partir dos tempos em que os livros se tornaram de fácil acesso, para outros campos. Mas na Escócia o dinheiro era escasso e os livros eram caros; e assim aconteceu que o nível médio do engajamento na tradição baladista permaneceu relativamente elevado na Escócia por mais tempo do que na Inglaterra (Bronson, 1962, p. 37).⁴²

Bronson conclui que a boa conservação das baladas não parte necessariamente de uma falta de cultura ou, dito com outras palavras, uma não contaminação cultural preservada pelos iletrados. Sua preservação decorreria de um interesse ativo pelo seu repertório vindo de pessoas de diferentes “níveis culturais” [expressão usada por Bronson] e que, em geral o repertório folclórico estaria mais bem preservado com pessoas de melhor apreensão cultural/letramento. Contudo, converge com Child e Sharp ao afirmar que a cultura livresca [*book culture*] e a impressão de material literário têm impacto negativo na retenção do material folclórico.

⁴² Tradução do autor. No original: The general level of artistic merit of popular ballads goes *pari passu* with the cultural level of those who transmit them traditionally. This is not basically a question of literate knowledge but of sympathetic awareness. In general, the interest of persons with such qualities has since the days of easy access to books gone elsewhere. But in Scotland money was scarce and books were dear; and so it happened that the average level of traditional balladry remained comparatively high in Scotland for a longer time than it did in England.

2 ANÁLISE DA COLETÂNEA THE TRADITIONAL TUNES OF THE CHILD BALLADS

A coleção de Bronson teve como projeto a classificação e organização de variantes melódicas e textuais de baladas que coubessem nos moldes narrativos dos 305 tipos expostos na antologia *English and Scottish Popular Ballads*, de Francis James Child. Essa afirmação providencia vários pontos a serem explorados, sendo o primeiro deles o porquê da escolha da obra de Child como pedra angular da indexação e classificação baladista.

Felizmente, essa resposta pode ser obtida na introdução do primeiro volume de Bronson (p. xviii, 1959):

Perguntar-se-á, então: por que, se Child não fornece um cânone confiável de autenticidade; se, de fato, uma parcela considerável de suas peças teria de ser excluída do conjunto das verdadeiramente populares segundo seu próprio testemunho; e se, adotando como critério de inclusão a evidência incontestável de uma longa circulação por transmissão oral através do canto, em múltiplas versões, é possível compilar uma coleção diferente e ainda mais extensa de baladas 'populares' — por que, então, persistir em confinar uma obra como a presente aos limites arbitrários estabelecidos por Child? O desafio deve ser enfrentado, e pode sê-lo com confiança. Em primeiro lugar, a coleção de Child tem sido o ponto de ancoragem indispensável de todo estudo sério de seu objeto há mais de meio século. Como obra padrão e autorizada sobre a baladista britânica e suas relações continentais, ela mantém uma dianteira tão ampla que seus concorrentes sequer são visíveis no horizonte. O trabalho de Child sobre os textos que selecionou, bem como suas notas comparativas de erudição assombrosa, permanecem hoje tão sólidos quanto sempre foram, exigindo apenas correções menores à luz de evidências posteriores. Na medida em que a levou adiante, sua obra é completa e suficiente, e jamais precisará ser refeita. Além disso, justamente porque nenhum cânone definitivo do autêntico poderá jamais ser construído, constitui uma vantagem inestimável para todos os estudiosos da área dispor de uma obra universalmente aceita como substituto prático e ponto de partida. Child ocupa a posição que ocupa por seus próprios méritos, e não em virtude de uma tese que possa vir a ser modificada ou substituída com o tempo. A dimensão monumental de sua realização conferiu-lhe um direito consuetudinário de ser consultada antes de qualquer outra obra; seus juízos, refletidos tanto nas inclusões quanto nas exclusões, carregam inevitavelmente o peso de sua visão de conjunto (*Anschauung*) e, por isso, são significativos não apenas como decisões isoladas, mas em relação ao todo da obra. Não se trata simplesmente de uma questão de acerto ou erro em casos individuais: o fato de Child ter omitido determinada balada pode estar relacionado à sua decisão de incluir outra; e, em seu conjunto, as

sinuosidades e complexidades perceptíveis na obra são as de uma única mente, incontestavelmente mestra em seu campo de estudos.⁴³

Tal trecho indica que Bronson estava ciente da arbitrariedade da escolha de Child das 305 baladas modelo, bem como de suas definições vacilantes sobre o gênero balada e as características que distinguiriam as baladas tradicionais das “inautênticas”, e mesmo assim ainda situava Child como figura inquestionável no campo. Apesar de todas as críticas tecidas a Child no presente texto, deve ser reforçado o caráter inovativo de seu trabalho à época. Além disso, sua obra passaria com o tempo a servir como referência comum para a indexação de baladas e seus diferentes motes narrativos, posição essa que só seria superada a partir do trabalho posterior de Steve Roud⁴⁴.

Por esses motivos citados a organização da obra de Bronson seguiu também a mesma ordem de Child na apresentação dos motes narrativos. Contudo sua estrutura dentro desses motes narrativos se deu de maneira mais deliberada, privilegiando sobretudo o parentesco melódico e a idade das baladas como elementos de organização; dessa forma, variantes de baladas que mais se parecessem melodicamente, usando critérios que serão aqui posteriormente descritos, eram deixadas mais próximas umas das outras e as mais antigas eram, em geral, veiculadas primeiro.

⁴³Tradução do autor, no original: Why, then, it will be asked, if Child provides no dependable canon of authenticity; if, in fact, a considerable cante of his pieces would have to be lopped from the truly popular by his own testimony; and if, relying for criterion of admission on indisputable evidence of prolonged circulation by oral transmission through the medium of song, in multiform versions, it is possible to compile a different and an even larger collection of "popular" ballads: why, then, persist in confining such a work as the present within Child's arbitrary limits? The challenge must be met; and it can be met with confidence. In the first place, the Child collection has been the indispensable anchorage of all serious study of its subject for more than half a century. As the standard and authoritative work on British balladry and its Continental relationships, it is so far in the lead that its rivals are not even in sight. Child's work on his chosen texts, and his staggeringly learned comparative notes, subject only to minor correction in the light of subsequent evidence, stand as solid today as ever. So far as he carried it, his work is complete and sufficient, and will never have to be redone. Moreover, precisely because no final canon of the authentic can ever be constructed, it is an inestimable advantage to all students in this field to have in hand a work universally accepted as surrogate and point of departure. It is by his own merits that Child stands where he does, and not by virtue of a thesis that may in time be modified or superseded. The monumental stature of his achievement has given it a prescriptive right to be consulted before all else; its judgments, as reflected in inclusion and exclusion, carry inevitably the weight of its total *Anschaung* and are thus significant not merely as disconnected items but in relation to the whole work. It is not a simple question of right or wrong in individual cases: that Child omitted *this* may have a bearing on his having included *that*; and altogether the anfractuosités visible in the work are those of a single mind unquestionably master of the field (Bronson, p. xviii, 1959).

⁴⁴Steve Roud foi um bibliotecário, historiador e indexador responsável pela criação dos “Roud Indexes”, hoje hospedados online pela *English Folk Dance & Song Society*. Esse empreendimento teve seu início em 1970 e conta com entradas que descrevem as diferentes aparições, em diferentes meios, das diversas versões de uma mesma canção. Hoje é principal ferramenta de referência para o agrupamento de baladas cômputares.

Outro aspecto da obra de Child que só se torna plenamente observável com seus sucessores é a influência de princípios evolutivos da seleção e diferenciação de grupos. Mesmo que em função de uma suposta degeneração dada a separação do gênero baladista de seu berço ancestral, Child adicionou à sua obra variantes poético-literárias e sua segmentação em baladas-modelo; pode-se atribuir a essa incipiente diferenciação os primeiros sinais de um rastro metodológico biológico/darwinista muito presentes na antologia de Bronson e que até hoje acompanha os estudos folclóricos, e etnomusicólogos em menor grau.

Dessa forma, Bronson buscava resolver as pendências da obra “basilar”, *The English and Scottish Popular Ballads*, amarrando suas 305 baladas modelo à oralidade de fato, complementarmente, adicionando a elas as variantes faltantes, sobretudo as melódicas e teorizando em cima desses novos elementos quando necessário.

Outro aspecto central a toda produção do século XX acerca do material musical folclórico é a primazia do contorno melódico. Nettl (1964) percebe em sua obra uma grande preferência de autores dessa área pela classificação e organização puramente melódica, ignorando ou negligenciando em demasia outros elementos da estruturação musical como andamento, ritmo, timbre, textura etc. O mesmo ocorre na antologia de Bronson, contorno melódico e letra são os elementos principais nas suas classificações e teorizações, mas ainda são apresentadas algumas considerações sobre os demais aspectos.

2.1 O ALCANCE DA ANTOLOGIA DE BRONSON E A GRANDE COMUNIDADE BALADISTA

Bohlman (1988) separa o escopo de cânone folcloristas em três níveis que se relacionam a distintos tamanhos e extensões das comunidades engajadas na prática musical folclórica e inversamente ao nível de comunalidade entre seus constituintes. Isso significa que em uma comunidade menor há uma intimidade maior entre seus membros e, naturalmente, uma maior coesão cultural, também aplicável no sentido contrário.

Se aplicada à comunidade baladista contempladas nos trabalhos de Child e, posteriormente, a Bronson, a categorização seria a de um cânone imaginado, a designação mais ampla em termos de comunidade contemplada. Essa categorização implica, de acordo com Bohlman (1988, s/p.), na produção cultural de um “grupo cujos membros

podem possuir apenas conexões históricas tênues entre si e que não podem conhecer-se mutuamente em razão da própria vastidão da comunidade”.⁴⁵

Ainda, concebe que essa produção estaria intimamente ligada a uma movimentação política, particularmente aos movimentos de afirmação dos estados nacionais, sendo a modernidade indissociável da criação desse tipo de modelo cultural. Essa modalidade de agrupamento cultural é criada através do cooptação de um passado hegemônico comum e sobre ele são forjadas a tradição e seu cânone da produção folclórica. Mesmo que inventado, tais compostos culturais ganham com o passar do tempo certa materialização em instituições, indivíduos e sua produção que passam a representá-lo.

Ao contrário de outros agrupamentos da produção folclórica menores e mais espontâneos, o cânone imaginado teria, ainda de acordo com Bohlman (1988, s/p), “costuras defeituosas” [*flawed seams*], no sentido de que aparecem nos mesmos locais geográficos ocupados por esse cânone produções que não se encaixam em seus ditames. Particularmente sobre a produção relativa às baladas anglófonas, Bohlman (1988, s/p.) escreve:

A ideia de que o sul dos Estados Unidos teria constituído um receptáculo protegido das baladas de Child foi convincentemente contestada por David E. Whisnant (1983), e a hegemonia de determinados cânones de canções nas Ilhas Britânicas vem sendo efetivamente repudiada por uma nova geração crítica de estudiosos da música folclórica britânica (Harker, 1985). Além disso, a verdadeira diversidade dos estilos musicais do sul dos Estados Unidos tem recebido a atenção que lhe é devida, dando origem a uma produção acadêmica que testemunha a diversidade da região e completa os cânones incipientes concebidos por uma geração anterior, relutante em aceitar as transformações e a modernização da região.⁴⁶

Similarmente, Nettl (1964) indica que etnomusicólogos contemporâneos a sua escrita, interessados na música folclórica buscavam cada vez mais a retratação de todo a

⁴⁵ Tradução do autor. No original: a group whose members may have only tenuous historical connections and who cannot know each other because of the sheer vastness of the community. The boundaries of the community whose corpus of folk music is largely imagined are generally political and frequently equivalent to those of a modern nation-state; in this sense, I stick rather closely to Benedict Anderson's usage of “imagined community” as a paradigm for examining nationalism. (Bohlman, 1988, s/p.)

⁴⁶ Tradução do autor, no original: That the American South was not a sheltered receptacle of Child ballads has been convincingly argued by David E. Whisnant (1983), and the hegemony of certain song canons in the British Isles is undergoing effective repudiation by a new, critical breed of British folk music scholars (Harker 1985). Moreover, the true diversity of musical styles in the American South is receiving its due attention, producing a scholarship that bears witness to the region's diversity and completing the inchoate canons invented by a previous generation unwilling to accept the change and modernization of the region (Bohlman, 1988, s/p.).

produção de uma comunidade/área, ao invés da pesquisa da produção restrita a um gênero de uma área mais abrangente. Concomitantemente, via-se a mudança do viés do pesquisador-antiquário que buscava preservar aquela produção musical vista como de outrora e em eminente processo de extinção ao de pesquisador-antropólogo que via no fazer música uma continuidade inesgotável – provido que ainda existisse vida humana – a ser investigada como comportamento humano.

Logo, Bronson ainda atrelava as delimitações dos objetos folclóricos a limites nacionais – no caso supranacionais/étnicos – mesmo que para além da correlação direta de etnias a determinadas características culturais. Por essas e outras, o presente trabalho categoriza Bronson como o último dignitário de uma longa linha de folcloristas que ainda não se configuram plenamente como etnomusicólogos.

Deve-se reforçar que muitos dos trabalhos de coleta de baladas veiculados por Bronson já se prestavam a essa caracterização supranacional/étnica mesmo antes de sua inclusão na compilação – fator acentuado pela insistência de Bronson em seguir o cânone assentado por Francis James Child⁴⁷.

2.2 A BALADA-IDEIA E A INTERPRETAÇÃO DA VARIAÇÃO POR BRONSON

A percepção da preservação da identidade de uma mesma balada mesmo frente a mudanças musicais ou lírico-narrativas é central a teóricos a que como Bronson e Sharp incorporam em sua visão de prática baladista a prática da variação como elemento característico

Nesse sentido, mesmo que não utilizado diretamente por eles em seus textos, o conceito de balada-ideia é aplicável a suas concepções. A noção de balada-ideia é a de que a obra com seu *hic et nunc* estaria preservada mesmo mediante alterações no seu texto musical e/ou literário, contanto que elementos suficientes fossem preservados para sua identificação como aquela mesma obra. A obra não se degradava no ato da variação, mas sim, confirma seu caráter como componente de uma prática primariamente oral em que se é esperado que seu executante preencha certos espaços de sua composição, mantendo ainda sua identificabilidade com o corpus comum daquela peça na tradição. Nas palavras de Bertrand Harris Bronson:

⁴⁷ Nesse sentido, ver também Hay (2003).

É importante reiterar que a memória-folclórica não se recorda por uma precisão nota a nota, como um concertista memoriza uma sonata de Beethoven. Em vez disso, ela preserva a ideia melódica em um estado de suspensão fluida, como ela estava, e precipita essa ideia em uma nova condensação a cada execução, até com cada nova estrofe cantada (1954, p. 5).

Mesmo sem usar diretamente o termo balada-ideia, fica claro que Bronson utiliza ao longo de suas publicações os nomes das 305 baladas modelo de Child com essa mesma ideia em mente, não fosse assim, não existiria motivo de adicionar variantes às já estabelecidas na coleção de Child. Ademais, o termo “ideia melódica”, utilizado por ele, tem o mesmo sentido, mas com sua caracterização limitada ao componente musical apenas. Aplicada a um grupo maior de variantes, contidas em dois ou mais grupos de baladas-ideias ou ideias melódicas temos, respectivamente, as famílias baladistas e as famílias melódicas, expressões essas também amplamente utilizadas por Bronson.

Deve ser mencionado também que a concepção de uma balada-ideia geralmente está centrada em torno do texto lírico-narrativo, tornando muito relevante o apontamento de Bronson da existência de ideias melódicas que não se estabelecessem *vis-à-vis* com uma continuidade textual.

Pode-se exemplificar essas tendências classificatórias ao agrupamento ao se observar, por exemplo, *Cruel Mother* (Child nº 20/ Roud nº 9) como uma balada-ideia; na sua apresentação no primeiro volume da antologia de Bronson estão presentes 56 variantes. A melodia, ou melhor posto, a ideia melódica de *Cruel Mother* estaria presente também nas baladas-ideias de *Thomas Rymer* (Child nº 37/Roud nº 219); *Geordie* (Child nº 209/ Roud nº 90); *Hind Horn* (Child nº 17/ Roud nº 28); *The Carnal and the Crane* (Child nº 55/ Roud nº 306); *Clerk Saunders* (Child nº 69/ Roud nº 3855), apesar de compreenderem temáticas narrativas muito diferentes⁴⁸.

Entre as questões que levaram à primazia da estrutura literária sobre a musical podem ser levantadas: o maior letramento nessa modalidade, somado à influência da indústria de *broadside* e *chapbooks*, que geralmente incluíam apenas a notação da letra das canções; a maior facilidade no reconhecimento de recorrências literárias; a maior dependência da música em relação à transmissão oral, o que tornava o componente

⁴⁸ Atenção deve ser dada, no entanto, ao pequeno número de variantes disponíveis na coletânea para as baladas-ideias de *The Carnal and the Crane* (Child nº 55/ Roud nº 306) e *Clerk Saunders* (Child nº 69/ Roud nº 3855), juntas somando apenas seis variantes. Esse fator poderia resultar na tomada de uma característica particular a apenas algumas versões como representativas da balada-ideia como um todo.

musical historicamente menos contemplado em coletâneas e livros que trataram da prática baladista.

A variação ocuparia, portanto, um lugar central nas teorizações tanto de Sharp como de Bronson, apesar de os dois divergem em relação aos processos a que seriam submetidos esse mecanismo. Já explicada a concepção dos três eixos de Sharp (continuidade, variação e seleção) falta ainda caracterizar as ideias de Bronson.⁴⁹ Diferentemente de Sharp, Bronson não acredita na ação da comunidade como agente discriminante da variação – descartando assim a agência comunal no escrutínio de novas variantes. Ao invés da seleção, Bronson acredita que o processo de variação derivaria da elasticidade do princípio da continuidade em si, de uma mente calcada nos idiomatismos específicos da prática – a alteração de elementos era realizada sempre de maneira crítica pelos seus executantes de forma a agir sobre todas suas performances a alçada da tradição.

As variações introduzidas por cantores individuais ocorrem no interior da tradição – isto é, dentro de um hábito de pensamento musical, produto de mentes imersas em uma continuidade idiomática. Esses cantores não correm o risco de se afastar radicalmente da norma tradicional, pois as alterações que lhes ocorrem permanecem restritas ao âmbito da mudança legítima. Eles são, ao mesmo tempo, criativos na variação e conservadores. O impulso conservador atua antes e durante o ato de cantar, e não posteriormente. Não devemos supor que um grande número de variações descontroladamente inventivas estivesse, ou alguma vez tenha sido continuamente produzido pelos cantores, apenas para desaparecer sem deixar registro porque a comunidade de canto tradicional, após ponderá-las e testá-las, as rejeitava. Havia um mecanismo interno de controle que impedia que aquilo que não seria aceitável chegasse sequer a existir (Bronson, 1954, p. 5).⁴⁹

Elaborações mais recentes como as de Philip Bohlman (1988) e Merriam (1964) levam em conta tanto a criatividade discriminatória de performers, caracterizando o músico folclorista como um papel social especializado, em que o bom executante consegue

⁴⁹ Tradução do autor. No original: The variations of individual singers occur within the tradition—that is to say, in a habit of musical thought, the product of minds steeped in an idiomatic continuity. They are in no danger of radical departures from the traditional norm, because such alterations as occur to these minds are restricted to the area of legitimate change. These singers are not only creative in variation but conservative at the same time. The conservative impulse acts before and during the singing, rather than after. We are not to suppose that a great many wildly inventive variations are or ever were being continually thrown out by the singers, only to die and leave no record because the folk-singing community, weighing and testing, rejected them. There was an inner check that prevented what would not be acceptable from coming into being at all (Bronson, 1954, p. 5).

distinguir sobre o que e como executar. Quanto o papel da audiência em intervir nos sentimentos culturais – hora dando ênfase no cumprimento das normas tradicionais, hora incentivando a inventividade – que guiam e articulam os papéis musicais de uma determinada sociedade de modo a selecionar o seu repertório.

2.3 MODALISMO E A ORGANIZAÇÃO MELÓDICA DAS BALADAS DE ACORDO COM BRONSON

Para Bronson, assim como para a maior parte dos estudiosos da música folclórica até meados do século XX, o aspecto melódico era visto como elemento principal a esse tipo de produção musical; como consequência, a maior parte do esforço de análise, categorização e descrição se concentrava sobre esse componente. Os quatro volumes da antologia *The Traditional Tunes of Child Ballads* seguem essa mesma lógica, elementos como ritmo, timbre, contexto de performance, forma, se sustentavam na medida em que se envolviam com o contorno melódico.

A teorização de Bronson acerca da organização melódica nas práticas folclóricas anglo-célticas segue, em grande medida, os raciocínios de Sharp, que a vinculava aos “modos”⁵⁰ diatônicos e às escalas pentatônicas anahemitônicas, e de Anne Geddes Gilchrist, que acrescentou a essas categorias as escalas hexatônicas. Permanecia igualmente presente, em seu discurso, a aproximação entre a construção musical baladista e a prática musical medieval. Para Bronson, as escalas diatônicas remontam a práticas musicais populares do Ocidente anteriores à sua sistematização pela Igreja na teoria musical eclesiástica medieval. Segundo essa perspectiva, os clérigos não teriam criado essas formas de organização sonora, mas as encontrado já em circulação entre as canções populares, limitando-se posteriormente a descrevê-las e atribuir-lhes denominações e, depois, adaptá-las a prática sobre a forma do cantochão (Powers, 2001, b); (Bronson, 1975, p. 38).

Diferentemente de Gilchrist e Sharp que apresentavam as escalas sobre diferentes notas base, Bronson optou por transcrever os modos em um gráfico sobre uma mesma

⁵⁰ O termo modos é de natureza polissêmica, porém, nas elaborações folcloristas seu papel parecia reduzido à designação escalar – como demonstrado no capítulo escrito sobre Sharp. Dessa forma, no presente texto, quando apresentada essa expressão ela deve ser reduzida ao sentido análogo ao de organização escalar.

“tônica”⁵¹, “revelando à primeira vista as distinções melódicas fundamentais inerentes às diferentes escalas, bem como seus pontos de semelhança” (Bronson, 1946, p. 37)⁵², elaboração essa que culminou na elaboração de sua “estrela de modos” (*mode-star*).

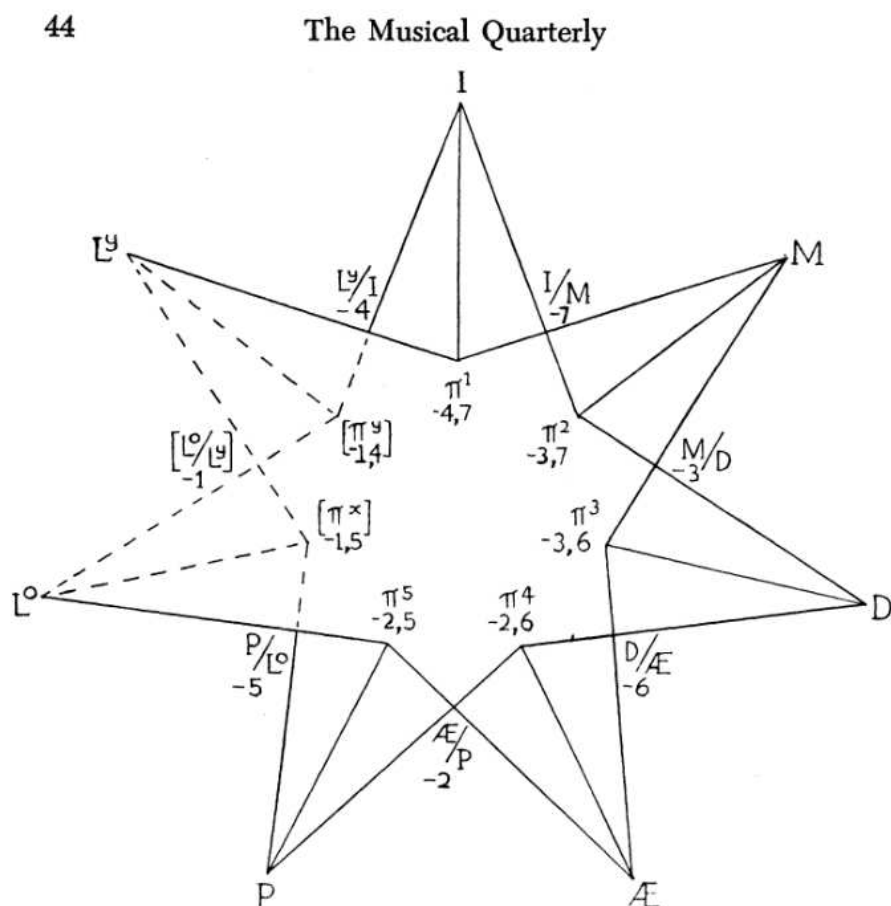
As escalas heptatônicas eram então divididas em duas secções com a quinta do modo como ponto médio da segmentação. Logo, um dado modo diatônico compartilharia sua primeira parte – da sua tônica até a quinta – com uma primeira escala situada à sua direita na estrela de modos (Figura 1); e sua segunda parte – da quinta até a tônica oitavada – com uma segunda escala a sua esquerda na estrela de modos (Figura 1). De maneira convergente esses modos vizinhos, mostrariam também equivalência de notas com a escala plagal⁵³ (de quarta abaixo da tônica à quinta acima da tônica) do modo à sua esquerda na estrela de modos.

⁵¹ Apesar das convergências com as práticas eclesiásticas medievais Bronson indica ser mais adequado a aplicação nessa música folclórica anglo-celta o termo “tônica” ao invés de “*finalis*” pelo uso em transposições, dissociado de uma sequência ascendente com sua nota inicial definida. Além disso, o uso do termo também é aplicado de maneira a enfatizar a diferença entre centro tonal e nota final da melodia.

⁵² Tradução do autor. No original: “[...] will reveal at a glance the basic melodic distinctions inherent in the different scales, and also their points of likeness.” (Bronson, 1946, p. 37)

⁵³ O uso dos modos em sua configuração hipo ou plagal, também aludem à música eclesiástica medieval.

Figura 1 – *Mode-star*: esquematização dos modos em que se dispõe a música folclórica Anglo-Celta segundo Bronson.



Fonte: BRONSON, Bertrand Harris. Folksong and the Modes. *The Musical Quarterly* V. 32, N^o 1. 1946, p. 44.

Além disso, a música de origem anglo-céltica se organizaria também em modos hexatônicos, situados na Figura 1 entre dois modos heptatônicos consecutivos, isso é, compartilhavam seis das sete notas com dois deles. Por exemplo, entre o modo Jônio (simbolizado na Figura 1 por I, de Ionian) e o Mixolídio (na Figura 1: M) existiria o modo I/M, o qual compartilha as seis notas comuns aos dois modos, não possuindo a sétima nota em que divergem esses dois – sendo ela sétima maior no modo Jônio e sétima menor no modo Mixolídio.

Também comuns a essa música folclórica seriam as escalas pentatônicas, situadas na Figura 1 entre dois modos hexatônicos consecutivos: elas compartilham com esses dois modos as cinco notas em comum, faltando-lhes apenas aquela única nota em que as duas escalas hexatônicas divergem entre si. Dito de outra maneira, os modos pentatônicos também se situam entre três escalas heptatônicas consecutivas: o modo pentatônico que as medeia compartilha com elas as cinco notas comuns aos três, faltando-lhe apenas as notas em que cada par de heptatônicas consecutivas diverge entre si.

Exemplificando: o modo Jônio (I) e Mixolídio (M) compartilham de todas as notas, menos a sétima; entre eles existindo na Figura 1 a escala hexatônica I/M; o modo Mixolídio (M) e o modo Dórico (D) compartilham também seis notas, divergem no sexto grau da escala; entre eles existindo o modo hexatônico M/D (figura 1). No meio desses dois modos hexatônicos (I/M e M/D) se apresenta o modo pentatônico $\pi 2$ – nesse caso o símbolo “ π ” estaria representando as escalas pentatônicas e o numeral que o acompanha representa sua relação, em direção horária, a primeira escala pentatônica (“ $\pi 1$ ”) que possui as notas comuns – simultaneamente - aos modos heptatônicos: Lídio (Ly), Jônio (I) e Mixolídio (M).

Os modos entre linhas tracejadas (Figura 1) representam escalas pentatônicas e hexatônicas não encontradas na prática folclórica a que se referia Bronson, sendo esses: o modo hexatônico Lo/Ly entre os modos heptatônicos respectivamente (em sentido horário) Lídio e Lócrio e os modos pentatônicos πx e πy situados respectivamente (em sentido horário) entre os modos hexatônicos P (frígio)/Lo e Lo/Ly; Lo/Ly e Ly/I.

Todas essas elaborações aparecem em sua antologia posterior – *The Traditional Tunes of the Child Ballads*. Contudo, pouco é dito sobre escalas alheias aos modos apresentados – como ilustrado na Figura 2 – apesar do número de ocorrências considerável dessas “exceções” ao longo dos quatro volumes: “Logo se percebe que as melodias folclóricas são como seres vivos: refratárias a regras rígidas e raramente inteiramente normais ou típicas” (Bronson, 1959, p. xxvii)⁵⁴. Deve ser dito também que existem, nessa obra, exemplos de variantes consideradas por Bronson como multimodais, ou seja, que alternam ao longo de seu ciclo melódico entre dois ou mais modos, como exemplificado na Figura 3.

Como ilustrado nas Figuras 2 e 3 na coletânea *The Traditional Tunes of Child Ballads* existem ainda a classificação à parte da organização escalar propriamente dita, onde as

⁵⁴ Tradução do autor. No original: “Folk-tunes, one soon finds, are like living beings, recalcitrant to rigid rule, and seldom quite normal or typical” (Bronson, 1959, p. xxvii).

variantes são classificadas por ele de acordo com seu âmbito melódico, como autênticas (a), plagais (p) e mistas (m): isso é ocupam os dois registros – autêntico e plagal – total ou parcialmente. Figuram também em seu trabalho variantes de âmbito menor que uma oitava que têm seu limite indicado por extenso e variantes que se encontram levemente fora dos três grupos de extensão melódica: essas são indicadas pelo termo “with fallen close” [se aproximando] entre parêntesis.

Figura 2 – Variante nº 4 apresentada por Bronson no segundo volume de sua antologia, correspondente à balada modelo número 110 de Child: de *The Knight and the Shepherd's Daughter* (Roud: 67).

4. [Earl Richard]

Sharp MSS., 1589/1439. Also in Sharp, *JFSS*, V, No. 18 (1914), p. 88(2). Sung by Alfred Emery (78), Othery, Somerset, April 4, 1908.

a M (inflected III)



Miss Broadwood compares this with “The Greenland Whale Fishery” (*JFSS*, II, No. 9 [1906], p. 243).

Fonte: BRONSON, Bertrand Harris. **The Traditional Tunes of the Child Ballads**: with their texts according to the extant records of Great Britain and America. 3. vol. New Jersey: Princeton University Press, 1962, p. 537.

Figura 3 – Variante nº 71 de Young Beichan (Child nº 53/Roud nº 40) descrita por Bronson como característica simultaneamente do modo Jônio e do modo Mixolídio, sem predomínio efetivo de notas características que pudessem estabelecer uma das escalas como dominante em favor da outra.

71. “Lord Beichan”

Reid, *RCM*, I, (1910), p. 114. Sung by Bruce J. Home, Edinburgh, November 1906; traditional in Edinburgh, c. 1850.

p I—M (inflected VII)



Three-time is the right signature for this variant.

Lord Beichan was a noble Lord,
A noble Lord and of high degree;
He sail'd to many foreign countries,
Until he came to fair Turkee.

Fonte: BRONSON, Bertrand Harris. *The Traditional Tunes of the Child Ballads: with their texts according to the extant records of Great Britain and America*. 1. vol. New Jersey: Princeton University Press, 1959, p. 444

O aparecimento regular de variantes que não se enquadravam nas organizações escalares ilustradas na estrela de modos (Figura 1) – entre elas variantes nos modos menor harmônico e menor melódico – suscita perguntas sobre a validade do arcabouço modal levantado. A justificativa dada por Bronson para tal fenômeno parece ser a de que durante os processos comuns de variação melódica (a ser discutido no próximo subcapítulo) houve alguma defasagem de acesso ao idiomatismo anglo-celta, ou a incorporação de material estranho à sua prática, mas que essas não seriam de forma alguma representativas de uma regularidade na tradição.

Essas disposições levantaram alguns questionamentos sobre a retratação da prática baladista. O primeiro em ordem cronológica é o do etnomusicólogo Mieczyslaw Kolinski que com seus textos *Barbara Allen: Tonal versus Melodic Structure, Part I e II* (1968 e 1969) versou sobre os conjuntos de notas que organizariam a prática baladista. Kolinski parte das variantes melódicas da balada-ideia de *Barbara Allen*⁵⁵ (Child nº 84/Roud nº 54), encontradas no segundo volume da coletânea *The Traditional Tunes of the Child Ballads* de Bronson para sustentar suas teorizações.

Embora o sistema de Bronson seja perfeitamente lógico em si mesmo, sua utilidade é questionável, pois o próprio conceito de ‘escalas com lacunas’ [*gapped scales*] é equivocado. De fato, conceber uma escala pentatônica como uma escala diatônica com lacunas é tão pouco justificável quanto interpretar uma escala diatônica como uma escala cromática com lacunas. Além disso, a inserção dos padrões hexatônicos e pentatônicos no interior do sistema diatônico faz com que escalas completamente heterogêneas, como C-D-E-F#-G-A-B-C e C-D-E-G-A-C, sejam reunidas em um mesmo agrupamento [*cluster*]. Por fim, a classificação de Bronson não contempla diversos padrões escalares presentes nas melodias das baladas de Child, de modo que esses tiveram de ser tratados como ‘irregulares’ (Kolinski, 1968, p. 208 – 209).⁵⁶

De modo a não se ater demasiadamente a um assunto secundário sem muita projeção posterior – pois a hipótese de Kolinski foi descartada com o tempo – o presente texto vale-se de uma breve apresentação dos fundamentos teóricos apresentados no seu artigo *Consonance and Dissonance* (1962), sobre os quais o etnomusicólogo canadense-polonês teria fundamentado suas organizações escalares.

De acordo com o autor todas as práticas musicais teriam como elementos basilares os princípios de consonância e dissonância, estes alicerçados na série harmônica. Logo, notas em harmônicos mais próximos da frequência fundamental teriam uma tendência a confundirem-se com ela, mas, esse fenômeno só se estenderia aos primeiros harmônicos (a oitava e quinta) e os demais harmônicos mais distantes não seriam efetivamente

⁵⁵ No segundo volume da antologia de Bronson a balada-ideia está grafada como *Bonny Barbara Allen*

⁵⁶ Tradução do autor; no original: Although Bronson's system is perfectly logical in itself, its usefulness is doubtful because the very concept of "gapped scales" is erroneous. In fact, to conceive of a pentatonic scale as of a gapped diatonic one is as little justified as to interpret a diatonic scale as a gapped chromatic one. Moreover, the placement of hexa- and pentatonic patterns within the framework of the diatonic system puts completely heterogeneous scales, such as Cdef#gabc and Cdegac, in one and the same "cluster." In addition, Bronson's classification leaves no room for a number of scale patterns occurring in the tunes of the Child ballads so that they had to be treated as "irregular."

ouvidos para considerar sua dissolução na nota fundamental. Com isso, ele organizou seu sistema em “*quality tint*” [matiz de qualidade], a frequência raiz e sua oitava compartilhariam o mesmo “*tint identity*” [identidade de matiz] e teriam o maior grau de consonância. Em seguida viriam as quintas, quartas (pitagóricas) e suas oitavas, representando o primeiro grau de “*tint affinity*” [afinidade de matiz].

Os demais graus de afinidade seriam determinados de acordo com a proximidade das demais notas à nota fundamental no ciclo de quintas. Quanto mais distantes da frequência raiz no ciclo de quintas menos consonantes seriam as notas em relação a ela, o inverso se mantendo verdadeiro, ou seja, quando mais próximas no ciclo de quintas da fundamental mais consonantes seriam em relação a frequência fundamental.

Foi estabelecido por ele um limite, baseado em diversas práticas musicais, de quatro notas em ambas as direções no ciclo de quintas. Então, considerando Dó (C) como nota central suas afinidades de matiz se estenderiam até Mi (E) e Lá bemol (Ab) – respectivamente terça maior e sexta menor. Notas fora dessa delimitação e suas oitavas eram consideradas dissonâncias.

Assim, Kollinski organizou os conjuntos de notas apresentados nas variantes de Barbara Allen conforme uma hierarquia de seis critérios, são eles:

- 1) Doze tipos tonais, variando do monotipo ao dodecatipo, correspondentes à extensão do segmento do ciclo das quintas necessária para acomodar as notas (*tints*) empregadas. Por exemplo, a escala G–B–C–D é hexatípica, porque o segmento requerido é C–G–D–A–E–B. 2) O número de notas (*tints*) empregadas. Esse número varia, por exemplo, no pentatipo entre duas (C–E) e cinco (C–G–D–A–E). A classificação amplamente utilizada em estruturas pentatônicas, hexatônicas e heptatônicas só é significativa dentro dos tipos mencionados acima, pois, caso contrário, estruturas completamente heterogêneas, como C–D–E–G–A e D–E–F#–G–A, seriam reunidas em uma mesma categoria, a saber, a pentatônica. 3) O tipo de complexo de notas (*tint complex*) empregado. Há, por exemplo, três complexos pentatípicos de quatro notas: C–G–D–E, C–G–A–E e C–D–A–E. 4) A posição do centro tonal⁵⁷, que envolve uma distinção modal. O termo modo é empregado aqui em seu sentido mais amplo possível. Uma classificação modal consistente é obtida pela escolha de um segmento específico do ciclo das quintas para cada tipo tonal. Assim, os segmentos adotados para o pentatipo, hexatipo e heptatipo são, respectivamente: C–G–D–A–E; C–G–D–A–E–B; e F–C–G–D–A–E–B. Como essa escolha é arbitrária, os modos pertencentes a diferentes tipos tonais não são comparáveis entre si. Por exemplo, seria um equívoco considerar o modo de Sol do pentatipo, o modo de Sol do hexatipo e o modo de Sol do heptatipo

⁵⁷ Diferentemente de Bronson, o centro tonal para Kollinski se estabelece sempre pela nota final do ciclo melódico.

como pertencentes ao mesmo grupo modal. 5) A relação entre o centro tonal e a nota mais grave, distinguindo-se: a) centro tonal coincidente com a nota mais grave; b) centro tonal situado acima da nota mais grave. 6) A relação entre o centro tonal e a nota mais aguda (Kollinski, 1968, p. 209-210)⁵⁸.

O grande escopo abarcado pela teorização de Kollinski e, conseqüentemente, as generalizações lançadas sobre as diversas práticas musicais tornaram-na virtualmente inverificável. As descrições feitas sobre o tonalismo também remontam a uma lógica teleológica, na qual os parâmetros foram estabelecidos antes da prática musical em si.

O segundo eixo de questionamentos pode ser ilustrado pela posição de Bohlman 1988. O autor critica a natureza esotérica da estruturação modal que pouco contribui para a apreensão da estruturação musical, bem como do papel da música e de seus participantes na organização sociocultural folclórica, citando ainda que não é incomum que “os debates acerca do papel dos modos na música folclórica passaram a adquirir vida própria, afastando-se dos estudos empíricos das coleções de referência e das novas evidências que o trabalho de campo poderia proporcionar” (Bohlman, 1988, s/p.). No seu lugar o autor sugere a análise lexicográfica – presente com mais força em outros trabalhos de Bronson – como mais adequada para a investigação factual da construção musical e suas implicações.

De fato, o trabalho de classificação modal parece virar fim em si mesmo ao estabelecer um cânone baladista anglófono de limites e parâmetros determinados que não se sustentavam nem almejavam os limites estabelecidos nas comunidades pretendidas – de modo a estagnar a discussão acerca das práticas tradicionais. Deve ser dito que há uma

⁵⁸ Tradução do autor. No original: 1) twelve tonal types, ranging from the Mono- to the Dodeca-Type, corresponding to the size of the segment of the cycle of fifths needed to place the tints employed; for example, the scale GBCD is hexatypic because the segment needed is CGDAEB. 2) The number of tints employed; it varies, for example, in the penta-type between two (CE) and five (CGDAE). The widely used classification into pentatonic, hexatonic, and heptatonic structures is meaningful only within the above-mentioned types, because otherwise completely heterogeneous structures such as CDEGA and DEFG#A would fall within one and the same, that is the pentatonic, category. 3) The kind of tint complex employed; there are, for example, three pentatypic 4-tint complex CGDE, CGAE, and CDAE. 4) Placement of the tonal center involving a modal distinction⁹ The term mode is used in the broadest possible sense. A consistent modal classification is achieved by the choice of one particular segment of the cycle of fifths for each tonal type. For example, the segments chosen for the penta-, hexa-, and hepta-type are: CGDAE, CGDAEB, and FCGDAEB. Because of the arbitrariness of this choice, modes of different tonal types are not comparable. For example, it would be a mistake to consider the penta-G-mode, the hexa-G-mode, and the hepta-G-mode as belonging in the same modal group. 5) Relation between tonal center and lowest note: a) tonal center on lowest note, b) tonal center above lowest note. 6) Relation between tonal center and highest note (Kollinski, 1968, p. 209 -210).

clara motivação supremacista pátria/étnica para esse engendramento em torno de esquemas modais diatônicos. Sharp e Child esperavam, claramente, conceder à prática baladista um lugar de destaque ao vesti-la sobre a batina da grande tradição europeia elevando-a sobre o restante da música popular. Por outro lado, existiam preocupações nítidas sobre a busca por uma fundamentação da estética nacional para as belas artes anglo-americanas⁵⁹; ainda de acordo com Bohlman, essa motivação foi sendo deixada de lado, mas a separação e classificação em modos não.

Similarmente aos argumentos de Bohlman (1988), Stephen Banfield e Ian Russel criticam a utilidade da organização musical por modos, em seu verbete *England* (2001) para a plataforma *Grove Music Online*:

A maioria das melodias das canções tradicionais inglesas contemporâneas está na escala maior. A obsessão dos primeiros coletores pela pequena minoria de melodias que não se enquadrava nessa escala deu origem a teorias de sobrevivência modal, que estabeleciam vínculos com a prática eclesiástica medieval. Tais hipóteses, concebidas para revestir as melodias folclóricas de uma pátina de antiguidade, têm sido descartadas por serem, na melhor das hipóteses, pouco úteis. É verdade que foram registrados exemplos de melodias nos modos eólio, dórico e mixolídio, embora mais raramente nos modos frígio e lídio. Entretanto, quando uma melodia foi registrada em determinado modo, nem sempre essa classificação é inequívoca, tampouco o modo é empregado de maneira consistente ao longo da própria melodia. Na realidade, classificações tão nítidas podem ter refletido mais um desejo dos transcritores do que a realidade musical observada. Uma análise de exemplos de canto gravado, como a realizada por Percy Grainger, revela um quadro bastante diferente. Em primeiro lugar, o caráter desacompanhado de grande parte do canto tradicional inglês, livre das expectativas impostas pelo acompanhamento harmônico, evidencia uma organização escalar que carece da precisão do sistema clássico de temperamento igual, particularmente nos intervalos de terça, sexta e sétima. Além disso, algumas melodias são construídas sobre escalas em que nem todos os intervalos da escala diatônica estão presentes; um exemplo comum é a escala hexatônica desprovida do sétimo grau. Em alguns casos, sobretudo nas canções infantis, não há sequer uma indicação clara da tônica⁶⁰ (Banfield e Russel, 2001, p. 38).

⁵⁹ Ver : The Influence of Folk Music on Modern English Composition (Howes, 1953)

⁶⁰ Tradução do autor. No original: The melodies of most contemporary English traditional songs are in the major scale. The obsession of the early collectors with the small minority of tunes that were not in the major led to theories of modal survival, with links to medieval ecclesiastical practice. Such postulations, which were intended to imbue folk melodies with the patina of age, have been dismissed as being at best unhelpful. It is true that examples of tunes have been notated in the Aeolian, Dorian and Mixolydian modes, though rarely in the Phrygian and the Lydian⁹ However, where a melody has been recorded in a particular mode, it is not always clear cut, nor is it always consistently employed within the same tune. In fact, such neat classifications may have been wishful thinking on the part of the transcribers. An analysis of examples of recorded singing, such as that which Percy Grainger undertook, reveals a rather different picture. In the first place the unaccompanied nature of much English traditional singing, free from the expectations of harmonic accompaniment, demonstrates a scale that lacks the precision of the classical well-tempered model,

Banfield e Russel declaram, para além da apreciação da utilidade da separação em modos, o enquadramento da maior parte das melodias tradicionais inglesas contemporâneas à escala maior. O emprego do termo escala tem aqui um sentido de emparelhamento com a prática do tonalismo e sua dicotomia maior/menor – ainda mais considerando o seu uso contextual ao longo do texto.

Portanto, estabelecidas todas essas objeções à organização modal comum a Bronson-Sharp-Gilchrist e tantos outros folcloristas nota-se, a partir de meados do século XX, uma crescente discordância com esses parâmetros, sua capacidade descritiva da produção musical anglófona folclórica e a inadequação dessa em produzir delimitações musicais e extramusicais úteis ao estudo etnomusicólogo.

Primeiro, a teorização de Kolinski apresenta argumentos válidos acerca da organização melódica das baladas, que se mostrava constantemente rompendo os limites do modalismo diatônico. Entretanto, o fato de suas organizações modulares se alicerçarem sobre uma outra teorização musical estabelecida *a priori*, no caso as afinidades de matiz, suscita os mesmos problemas de circularidade da discussão, comuns ao modalismo empregado por Bronson⁹. Ademais, a natureza universal de suas afirmações tornou-as, de fato, intangíveis, e, conseqüentemente, de confirmação impossível. Esses fatores somados levaram ao abandono da descrição de consonâncias e dissonâncias por matizes estabelecida por ele.

Já Banfield e Russell, embora não tratem especificamente das baladas, têm razão tanto em sua constatação da ineficácia do modalismo em delimitar o objeto musical folclórico anglófono quanto em sua crítica à associação compulsória entre escalas diatônicas e a grande idade de um material. Não obstante, a implicação de que a totalidade do cancionário tradicional inglês se ater a melodias majoritariamente na escala maior (tonal) trabalha em sentido contrário à compreensão descritiva da prática folclórica ao limitá-la à replicação de estruturas provenientes da cultura letrada adjacente. A própria averiguação feita pelos autores (Banfield e Russell) do não temperamento das notas presentes nas gravações de Percy Grainger parece contradizer essa suposta convergência.

Ao contrário, Bohlman relata que mesmo quando acompanhados muitos músicos folclóricos se importam muito pouco com a adesão a uma sintaxe tonal (maior/menor) e

particularly at the intervals of 3rd, 6th and 7th. Moreover, some song melodies are based on a scale in which not all the intervals of the diatonic scale are present; a common example is a hexatonic scale lacking the 7th interval. In a few cases, particularly in children's songs, there is not even a clear indication of the tonic (Banfield e Russel, 2001, p. 38).

ao contrário dão preferência à “repetição de acordes de maneira repetitiva sem levar em conta a forma ou implicações harmônicas na melodia. Mostra, também, através de uma transcrição sua de uma performance de Barbara Allen (Child nº 86, Roud nº 54) por Charles Bannen que quando há uma maior preocupação em uma adequação a construção de um discurso tonal essa tem de brigar por seu espaço na melodia.

A execução de *Barbara Allen* (exemplo 6) [Figura 4 para o presente texto] ilustra uma possível manifestação da criatividade não intencional resultante da sobreposição de uma harmonização – neste caso, o acompanhamento por acordes em um órgão de palhetas [*reed organ*] – a uma melodia tradicional. Essa versão comum da balada 84 de Child emprega uma escala pentatônica, desprovida do quarto e do sétimo graus, cuja presença a caracterizaria como pertencente a um modo maior (cf. Seeger, 1966, p. 120–167). Nessa interpretação, Charles Bannen amplia a harmonização prevista para um único verso, estendendo-a por dois versos. Em acordo, produzem-se dois tipos de transformação. Em primeiro lugar, a melodia adquire a sensível fá sustenido (F#) da escala de Sol maior, orientando o movimento harmônico em direção à tônica e reproduzindo o terceiro grau da tríade dominante no padrão harmônico empregado por Bannen⁶¹. Em segundo lugar, nos pontos em que entram em conflito a sintaxe melódica e a sintaxe harmônica, determinadas alturas são cantadas com afinação desviada (assinaladas aqui por setas). No início da segunda estrofe, quando Bannen canta um Si enquanto executa um acorde de subdominante cuja fundamental é Dó – nota ausente da escala pentatônica, mas situada apenas um semitom acima do Si – ele entoa esse Si ligeiramente elevado, introduzindo, na prática, um tipo de *blue note*, que reaparece em outros pontos semelhantes de justaposição sintática (por exemplo, na palavra *against*, na segunda estrofe) (1988, s/p.).⁶¹

⁶¹ Tradução do autor. No original: The performance of “Barbara Allen” (example 6) illustrates one possible manifestation of the unintentional creativity resulting from juxtaposing harmonization—in this case the chordal accompaniment at a reed organ—on a traditional melody. This common version of Child 84 uses a pentatonic scale, lacking fourth and seventh degrees that would make it modally major (cf. Seeger 1966:120–67). In this performance Charles Bannen expands the possible harmonization of one verse to encompass two verses. Accordingly, two types of change result. First, the melody acquires the leading tone (F sharp) of a G-Major scale, thereby directing the harmonic drive toward the tonic and replicating the third degree of the dominant triad in Bannen's harmonic pattern⁹. Second, those places where melodic and harmonic syntax conflict result in the singing of certain pitches out of tune (marked here with arrows). At the beginning of the second verse, when Bannen sings B while playing a subdominant chord with its root on C—lacking in the pentatonic scale, but only a half step from B—he sings it sharp, in effect introducing a type of “blues note,” which occurs at other similar points of syntactic juxtaposition (e.g., “against” in the second verse). (Bohlman, 1988, s/p.)

Figura 4: Exemplo 6 do livro *The Study of Folk Music in the Modern*: Barbara Allen cantada por Charles Bannon e transcrita por Philip V. Bohlman.

Barbara Allen

Singer: Charles Bannen	Mt. Zion, Wisconsin
= 76 mm	8 October 1977
Child Ballad 84	Collected by P. V. Bohlman

Verse 1

Chord changes G Major

EXAMPLE 6 (cf. Bohlman 1980:178-80)

Fonte: BOHLMAN^o Philip V. *The Study of Folk Music in the Modern World*. USA: Library of Congress. 1988, s/p.

Por mais que a música folclórica troque material musical e seja influenciada por outras culturas com as quais haja contato, sobretudo com a música letrada/institucional adjacente a ela, sua organização não pode ser reduzida a dessas outras práticas – fosse esse o caso não haveria motivo para sua distinção cultural. Logo, há uma precarização da compreensão das diversidades construtivas músico-culturais ao reduzi-las *a priori* a organizações externas a elas, de acordo com o que foi apontado por Bohlman (1988).

2.3.1 AS VARIAÇÕES DE MODOS E SUAS IMPLICAÇÕES DE ACORDO COM BRONSON

O principal desenvolvimento decorrente da transposição dos modos em uma mesma tônica e posterior exposição destes em um heptagrama foi a suposta capacidade desta de revelar regiões mais comuns para a mudança de escalas mediante processo de variação melódica.

Bronson, assim como muitos outros acadêmicos interessados nas melodias de baladas anglófonas, estipulava modos prediletos a certas regiões e nacionalidades. A saber, o Jônio era tido como o favorecido na Inglaterra; entre as variantes Escocesas predominavam o modo hexatônico D/E ou D/AE (encontrado entre os modos Dórico e Éolio; Nos Apalaches americanos prevalecem, também, as escalas com lacunas [*“gapped scales”*] (essa discussão se apresenta em maiores detalhes em Bronson, 1969, p. 154- 156).

Os modos em que se apresentavam as melodias das baladas estavam, assim, associados a delimitações geográficas e culturais. Bronson aponta brevemente para a possibilidade de uma correspondência dos modos a sentimentos/disposições emocionais/afetivas, citando associações feitas por Thomas Tallis, John Dowland e do Lorde Thomas Browne, compreendendo entendimentos dos séculos XIV e XV acerca da natureza expressiva do modo; essas associações, no entanto, não foram levadas adiante por Bronson em relação à música folclórica anglo-celta. Esse tópico é especialmente interessante pela investigação dos componentes musicais formais e suas implicações psicoculturais em uma determinada comunidade – essas associações extramusicaais são intituladas por Merriam como *Intersense modalities* [em português pode ser traduzido como, modalidades inter-sensoriais] em seu quinto capítulo de seu livro *The Anthropology of Music* (1964).

Ainda sobre essas interrelações entre música e seu pathos, Porter e Barlow (2001, p. 8) afirmam não haver correlação entre a melodia das baladas anglófonas e o humor [mood] estabelecido pelo texto. “A melodia da balada, com apenas uma ou duas notas por sílabas, ajuda a moldar a versificação, embora não o clima do texto da balada. O caráter da melodia, na verdade, às vezes contrasta com o tom trágico, como, por exemplo, no ritmo cadenciado de 6/8 e no modo maior de *Lord Lovel* (Child nº 75; ex.1).⁶²

Ao apresentar falas de autores associados a prática de concerto renascentista (Bronson, 1975 e 1969) e ao atribuírem ao modo maior a expressão de emoções positivas como, alegria, êxtase (Porter e Barlow, 2001), nota-se uma equivalência da música folclórica aos preceitos gerais ocidentais da música de difusão massiva e música de

⁶² Lord Lovell (Child nº 75/ Roud nº 48) é uma balada-ideia que narra sobre uma tragédia. Na estória Lord Lovell (diferentes variações apresentam uma pletora de nomes correlatos para os personagens) sai de seu castelo em uma longa jornada para terras longínquas e, ao retornar, encontra sua amada – Lady Nancy ou, em algumas versões, Lady Hounsibelle morta. Ao saber da morte de sua companheira Lord Lovel morre de tristeza. Tradução do autor. No original: The ballad tune, with just one or two notes to a syllable, helps to shape the versification though not the mood of the ballad text. The tune’s character, in fact, is sometimes at variance with the tragic tone as in, for example, the lilting 6/8 rhythm and major mode of Lord Lovel (Child no.75; ex.1); (Porter e Barlow 2001, p. 8).

concerto, o que – como já estabelecido anteriormente – trata-se de um ilogismo, pois apesar de dividir espaço e dialogar com essas práticas o folclore não se estabelece à cópia dessas.

Dada a notória importância concedida por Bronson à classificação dos modos, torna-se imperativo voltar-se para os mecanismos de variação para entender melhor os fatores que levariam a mudança de uma mesma ideia melódica ou grupo de melodias correlatas a mudança de seu modo inicial. Bronson aponta para alguns mecanismos que poderiam levar a alteração do perfil modal de uma melodia. De acordo com Bronson (1946, p. 44; 1969, p. 88) as mudanças na organização escalar ocorreriam ou pela “arbitraria e deliberada substituição pela preferência do cantor folclórico” sendo essa “pela sua própria natureza impassível a generalizações”⁶³ ou pela substituição como consequência do esquecimento da canção, ou de um pedaço da canção como aprendida inicialmente pelo seu intérprete.

Bronson considerou esse último tipo de modificação, de acordo com ele, passível de teorização a respeito dos caminhos típicos da variação modal. O primeiro seria decorrente das “fissuras” [chinks] dos sistemas pentatônicos e hexatônicos”, basicamente, esses modos seriam vias para a variação de escalas diatônicas que possuísem em uma pentatônica ou hexatônica uma interseção de notas comuns. Em efeito, a partir da estrela de modos (Figura 1) o autor pretende estabelecer a variação para escalas heptatônicas vizinhas pela escala hexatônica; ou para escalas heptatônicas a uma heptatônica de distancia pela pentatônica. O segundo seria a mudança direta de uma hexatônica para a sua vizinhas (Figura 1) pela equivalência de suas escalas plagais: o modo Lídio (Ly) em seu alcance plagal tem a mesma ordem de intervalos que o modo Jônio (I); já o jônio em alcance plagal tem a mesma ordem de intervalos que o modo Mixolídio (M). Bronson, estabelece ainda que as melodias em alcance plagal são, provavelmente, de maior idade pela menor distancia de suas melodias até a tônica – tornando-a mais intuitiva para o canto (Bronson, 1969, p. 91; Bronson, 1946, p. 46.).

Variações para além das mencionadas seriam explicados por outros tipos de alterações, sejam elas a infiltração de práticas musicais externas, ou pela mudança de elementos textuais e rítmicos – os quais são levados em consideração por ele como possíveis causadores da variação, mas não inclusos em suas especulações.

⁶³Tradução do autor. No original: “[...] of arbitrary and willful substitution of a preference by the folk-singer, [...]” e “[...]by its very nature unamenable to generalization.

Esses mecanismos também seriam usados por Bronson para a classificação de baladas, mais especificamente, as variantes melódico-textuais apresentadas em sua coletânea *The Traditional Tunes of the Child Ballads* dentro de um mesmo grupo⁶⁴ estariam dispostos seguindo sua ordem na estrela de modos (Figura 1), a começar pelo modo lídio (Ly), selecionado arbitrariamente pela escassez de variantes o ocupando. Então, a sequência seguiria da seguinte forma, Ly – Ly/I – $\pi 1$ – I – I/M – $\pi 2$ – M – M/D – $\pi 3$, os demais modos, fora dessa elaboração, seriam desconhecidos à prática baladista.

Como mencionado no item 3.2 deste texto Bronson atribui aos participantes do folclore pouca agência sobre a determinação e moldagem de suas manifestações culturais; seu papel ainda se resume basicamente ao de guardiões da tradição.

2.4 O ELEMENTO RÍTMICO NA COLETÂNEA DE BRONSON

Ritmicamente, Bronson defende a redução das fórmulas de compasso a tipos “duplos” e “triplos” – afirmando que para o cantor folclórico anglófono fórmulas compostas como 6/8, por exemplo, são de difícil distinção de uma assinatura de tempo 3/4 (ternário) em andamento rápido (Bronson 1954, p. xxix). São vistos por ele como assinaturas de tempo triplas todas as que tenham o número de pulsos expressos em múltiplos de três – logo: 3/8, 6/8, 9/8, 3/4, 6/4, 3/2 são triplos; já os duplos seriam compostos por formulas de compasso como 2/8, 4/8, 2/4, 4/4, 2/2 e 4/2 (Bronson, 1969, p. 156 e 157).

Similarmente Bronson realiza o mesmo procedimento com tempos irregulares como é o caso das assinaturas de tempo 5/4 – presentes, por exemplo, em variantes de *Bonny Barbara Ellen* (Child nº 84/ Roud nº 54) – que é decomposto uma secção tripla e uma dupla ou vice-versa.

O leitor especializado provavelmente objetará ao uso, por parte do editor, dos termos *duplo* e *triplo* para abranger todos os compassos baseados, respectivamente, em múltiplos de dois e de três. Essa opção é deliberada. Não existem outros termos igualmente autoexplicativos. A inadequação da expressão “duplo composto” para designar uma métrica que, no universo das baladas, é percebida muito mais como tripla do que como dupla é evidente

⁶⁴ A sistematização completa da organização empregada por Bronson será destrinchada no antepenúltimo capítulo.

demais para exigir discussão. Para nossos cantores tradicionais, o compasso 6/8 dificilmente se distingue de um 3/4 executado em andamento mais rápido. Pareceu desejável evitar toda complexidade desnecessária; por razões semelhantes, o compasso 12/8 foi geralmente tratado como um simples 6/8, uma vez que essa distinção refinada, nesse contexto e considerando o estado da maior parte de nossos registros, parece inteiramente dispensável. A extraordinária precisão e consciência rítmicas presentes em algumas tradições musicais populares do continente europeu não são características próprias de nossa tradição. A canção tradicional britânica, cantada sem acompanhamento, tende por natureza à liberdade e à ausência de pressa; quando surgem complexidades rítmicas, elas são mais frequentemente acidentais do que deliberadas. Mesmo um compasso tão simples quanto o 5/4 transmite mais a impressão de resultar do acaso do que de uma intenção controlada, alternando geralmente, de forma um tanto irregular, entre 3/4 e 2/4. Padrões mais sutis, como o 7/4, quase nunca se estabelecem. A liberdade combina-se com a simplicidade para produzir os efeitos rítmicos característicos dessa tradição (Bronson, 1959, p. xxix).⁶⁵

A associação compulsória da simplicidade às músicas de tradição oral continuava vigente na obra de Bronson – mesmo que essa associação não fosse diretamente ligada a um primitivismo ou a um menor mérito musical. As impressões obtidas por Bronson ainda aparecem pouco baseadas em uma exaustiva constatação descritiva da prática musical, ao contrário, parecem baseadas, mais uma vez, em concepções *a priori* acerca da natureza do folclore. Quando Bronson afirma – por exemplo – que fórmulas de compassos 5/4 parecem acidentais pela sua alternância irregular entre subdivisões duplas e triplas, ele parece negligenciar a insistência de certas baladas-ideias com vastíssimo número de variantes, sobretudo no século XX, se manterem muito coesas nessa sucessão rítmica – esse é o caso das variantes *Bonny Barbara Ellen* (Child nº 84/ Roud nº 54) dispostas no segundo volume de sua antologia.

⁶⁵ Tradução do autor. No original: The knowing reader will object to the editor's use of the terms duple and triple to cover all multiples of two and of three in metrical reference. This is deliberate. There are no other terms equally self-explanatory. The unsatisfactoriness of "compound duple" to express a metre that in the ballad-world is much more strongly felt as triple than as duple is too obvious to be discussed. To our folk-singers, 6/8 time is hardly distinguishable from a faster 3/4. It has seemed desirable to avoid all unnecessary complexity; and for similar reasons 12/8 has usually been taken as simple 6/8, the refinement in this context, and considering the state of most of our records, appearing quite needless. The extraordinary rhythmical precision and awareness of some Continental folk-musics is not native to our tradition⁹ British folk-song, unaccompanied, is by preference free and unhurried; its rhythmical complexities, when they occur, are more likely to be accidental than deliberate. Even so simple a metre as 5/4 has rather the feeling of chance than of controlled intention, and usually alternates somewhat irregularly between 3/4 and 2/4. Subtler patterns like 7/4 are almost never established. Freedom combines with simplicity to produce the characteristic rhythmical effects of this tradition (Bronson, 1959, p. xxix).

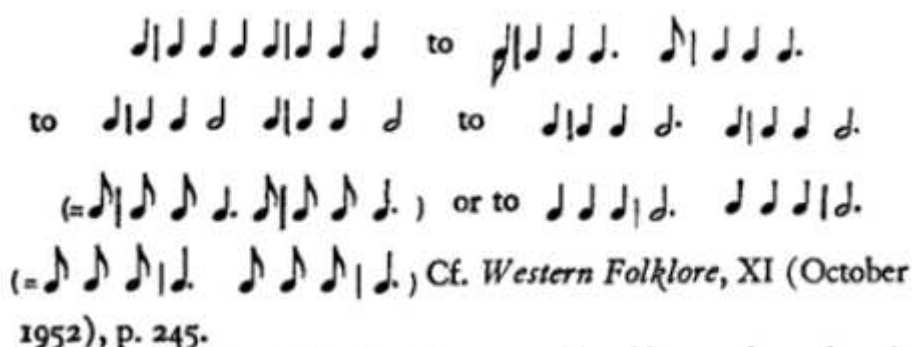
Outrossim, ao longo da coletânea Bronson atua de modo a editar partituras as quais considera em erro de notação do transcritor. Contudo, mesmo frente seu claro conhecimento e familiaridade ao folclore anglófono, suas reedições não são de forma alguma imunes à desconfiança da sua validade. Sharp, que também nutria profunda intimidade com diversos cantores e praticantes do folclore em língua inglesa, via a ocorrência de baladas em cinco tempos como muito comum na canção inglesa. “O compasso quinário (5 tempos) é muito comum nas melodias folclóricas inglesas. Determinadas canções, como *The Bold Fisherman* e *Barbara Allen*, são sempre cantadas em compasso quinário pelos cantores tradicionais de Somerset”⁶⁶ (Sharp, 1907, p. 80).

Em menor confiança que aos modos – já que desconfiava da adulteração das fórmulas de compasso pela preferência arbitrária ou inépcia dos coletores e/ou coletores – Bronson associa também à prevalência de diferentes formulas de compassos a elementos caracterizantes de nacionalidade. Supostamente na Inglaterra e Escócia predominam assinaturas de tempo 4/4, com os escoceses com uma margem maior do total de variantes em 3/4 que os ingleses; em contrapartida, esses últimos apresenta um marcante (*striking*) favorecimento por fórmulas de compasso 6/8, visto por ele como uma correlação a grande presença de variantes com métrica poética iâmbica (Bronson, 1969, p. 157).

É proveitoso mencionar também a hipótese levantada por Bronson sobre a variação rítmica no primeiro volume de sua coleção baladista e em seu artigo *On the Union of Words and Music in the "Child" Ballads* (1952), conforme a Figura 5. Ao descrever as variantes de *Young Beichan* (Child nº 53/ Roud nº 40), o autor nota que as variantes mais antigas se encontravam, em sua maioria, em assinaturas de compassos “duplas” e as mais recentes predominantemente em subdivisões “triplos”. É teorizado, então, que com o passar do tempo baladas em métrica poética iâmbica tendem a passar de tempos duplos a triplos pela distensão da nota acentuada, ilustrada por Bronson da seguinte forma:

⁶⁶ Tradução do autor. No original: Five-time is a very common measure in English folk-melodies. Certain songs, e.g., "The Bold Fisherman" and "Barbara Ellen," are always sung in 5-time by Somerset singers; (Sharp, 1907, p. 80).

Figura 5: Desenvolvimento da variação rítmica que de acordo com Bronson (1959; 1952) levaria a transformação de organizações rítmicas “duplas” a “triplas”.



Fonte: BRONSON, Bertrand Harris. *The Traditional Tunes of the Child Ballads: with their texts according to the extant records of Great Britain and America*. 1. vol. New Jersey: Princeton University Press. 1959, p. 409.

Por fim, vale salientar que muitas pesquisas etnomusicológicas contemporâneas à publicação dos quatro volumes da antologia de Bronson aplicam a divisão temporal da música métodos classificatórios para além da separação e classificação de assinaturas de tempos e sua equivalência com a métrica poética. Muitas das análises destacadas por Nettl (1964) valiam-se da separação de todas as durações usadas em uma dada rendição musical, sublinhavam padrões rítmicos recorrentes e apresentavam o andamento médio das performances prescritas – todas essas ferramentas que poderiam ser valiosas em aprofundar o que se sabe sobre a organização da tradição baladista anglo-céltica.

2.5 ESTABILIDADE MELÓDICA EM BRONSON: UMA ABORDAGEM LEXICOGRÁFICA PARA A ANÁLISE DAS BALADAS ANGLÓFONAS

De primeira ordem para Bronson era a questão da estabilidade. Ao contrário dos demais teóricos que buscavam focar na variação pelo seu caráter inovativo, Bronson focava na continuidade, isso é, nos elementos musicais que concediam a uma balada-ideia – ou a uma família de baladas – a sua identidade e a manutenção dessa ao longo de suas diferentes execuções e versões. Central às ideias de Bronson de continuação é o reconhecimento de pontos melódicos essenciais na retenção de uma identidade baladista – mesmo alterada pelas modificações rítmicas, textuais, sobretudo melódicas a execução permanece admitida como a execução de uma mesma balada-ideia.

Foram identificados por ele como pontos relevantes para essa conservação o contorno melódico em geral; os finais de frases – sobretudo importantes, a cadência final, seguida da cadência média⁶⁷; o âmbito melódico (alcance e modo); as demais notas acentuadas/notas longas. Portanto, ritmo musical só é contemplado como um desdobramento da melodia e ritmo melódico.

Bronson utilizou máquinas estatísticas da *International Business Machine Corporation* (IBM) no auxílio da identificação desses ancoramentos melódicos como demonstrado em seus artigos *Mechanical Help in the Study of Folk Song* e *Melodic Stability in Oral Transmission*² Neste último, por exemplo, Bronson se utiliza de folhas com linhas e colunas para determinar a estabilidade melódica de baladas-ideias presumidamente pertencentes à mesma família melódica. No eixo vertical estão representados os graus da escala e no eixo horizontal a anacruse inicial e as demais notas acentuadas de cada frase; há também uma extensão final para além dos acentos regulares da quarta frase. Os caminhos traçados representam os contornos melódicos mais recorrentes de cada frase – estes também constam na parte de baixo da Figura 6. Na esquerda da tabela estão também contabilizados os alcances (*range*) – autêntica, mista e plagal, respectivamente – e os modos de cada variante melódica.

⁶⁷ Localizada na frase que divide cada ciclo da melodia baladista ao meio – em uma quadra comum essa se encontraria no fim do segundo verso.

Figura 6: Tabela realizada por Bronson para apreensão da estabilidade melódica entre 284 melodias correspondentes às baladas-ideias de Lady Isabel; Lord Thomas; Sweet William; Lord Lovel; The Bailiff's Daughter; Sir Hugh.

Conspectus of 284 Tunes of Lady Isabel &c (4), Ld. Thomas &c (73), Sweet William &c (74), Ld. Lovel (75), The Bailiff's Daughter &c (105), Sir Hugh (155)

Phrase 1 89 Phrase 2 56 Phrase 3 61 Phrase 4 20 (5)

	Up	1 ¹	1 ²	1 ³	1 ⁴	2 ¹	2 ²	2 ³	2 ⁴	3 ¹	3 ²	3 ³	3 ⁴	4 ¹	4 ²	4 ³	4 ⁴	5 ¹	5 ²	Range
3			3			3	5			6										a 194
2		1					4	4	4		3						1			m 33
1	2	11	33	12	4	28	109	23	12	67	62	15	2	3	2	2	2			7 87
VII		1	3	4	1	10	14	4	4	9	11	10	3	2	2	1				
VI	3	5	13	21	2	33	24	5	2	37	40	31	3	24	1	1				
V	62	75	62	66	24	107	42	180	171	90	52	51	35	132	57	7				
IV	15	20	16	31	20	17	29	7	6	9	32	43	29	15	80					Unk.
III	36	64	65	57	31	24	25	16	14	26	50	45	71	52	50	17	1	1		1 1/2 4
II	5	5	21	44	8	2	17	32	37	5	9	15	24	20	55	3	2	1		π 30
I	87	16	46	26	157	41	10	11	12	33	22	33	76	29	13	297	161	107		I 105
III	2	1	1	7	8						2	4	13	1	5					1 1/2 59
II	2	1	6	2			2	1	1	1	1	5	9	2	3	3	3	3		π 19
I	64	4	2	3	29	1	2			1		1	19	3	14	2		2		π 32
IV											1		1	1						π 1/2 5
III							1													π 1
II								1	1											π 5
O	6					16														3/2 8
4th	2.73	2.5	2.25	3.19	2.34	2.49	3.25	2.44	1.93	2.91	2.43	3.41	3.47	2.97	2.51	1.94	1.44			1/E 6
2nd					2.76					2.57			3.25				1.97			1/2 1
																				mi 1
Ideal Contour:																				
	a I	6/8	I I	III V I		Y 1 Y V		Y 1 V I		Y 2 I I		I								

Fonte: BRONSON, Bertrand Harris. Melodic Stability in Oral Transmission^o *Journal of the International Folk Music Council*. v. 3, 1951, p. 53.

Com a ajuda das máquinas estatísticas, Bronson calcula também a dispersão média de cada um dos acentos das quatro frases – indicada vigésima primeira linha (Figura 6) – permitindo uma melhor visualização de pontos em que existem uma maior convergência, indiciando, assim, uma posição rítmica importante para a caracterização/reconhecimento de uma melodia ou de uma família de melodias. Na linha abaixo da dispersão média dos acentos estão as dispersões medias de cada frase, obtidas pela média das quatro dispersões médias de cada acento de cada frase. Alternativamente, o seu inverso pode ser estudado para o reconhecimento de pontos reiteradamente evitados por uma melodia (Bronson, 1951).

Ao designar um contorno ideal através da repetição média do total de variantes, Bronson se aproxima da descrição feita por Merriam (1964) sobre as técnicas de outros

musicólogos comparativos/etnomusicólogos que partiam da transcrição de uma síntese, entendida como a convergência de várias execuções.

Entretanto, pode ser dito que tais técnicas, análogas às de Bronson, devem valer-se de obras/variantes/execuções que tenham um bom grau de proximidade para sua comparação, correndo-se o risco de distanciar-se muito de uma apreensão descritiva do objeto ao pedirem que seu autor/transcritor, com seus vieses preconcebidos, agrupe por meio do seu discernimento execuções ou variantes com diversos graus de diferenciação, deixando ao juízo do organizador quais fatores são relevantes ou supérfluos.⁶⁸

2.6 A SINTAXE BALADISTA E A ORGANIZAÇÃO DA COLEÇÃO DE BRONSON

Um ponto muito importante do trabalho de Bronson acerca das baladas como um todo é a inversão radical de perspectiva sugerida por ele. Ao contrário de apresentar a construção melódica a serviço da composição estrutural, Bronson defende praticamente o inverso, que em muitos casos o formato tomado pela letra se explica tão só pela existência da musicalidade e suas demandas intrínsecas. De acordo com ele a organização baladista em pequenas melodias repetidas a cada nova estrofe, torná-la-iam passíveis da apreensão integral de sua organização e sentido, sendo essas as responsáveis por definir a sintaxe baladista através instauração de marcos, que pela construção intervalar e(ou) rítmica sinalizariam o sentido de toda a construção estrófica.

Uma melodia folclórica é suficientemente breve para ser facilmente apreendida e memorizada como um todo; possui uma unidade interna que lhe confere forma e coerência perceptíveis ao ouvido e à mente. Como acontecimento temporal, ou sucessão de notas, consiste em uma pequena jornada por uma paisagem sonora, de modo que, ao acompanharmos seu percurso, reconhecemos sua topografia: o ponto de partida, a aproximação de um ponto de inflexão, um momento de maior tensão ou interesse, uma pausa de retrospectiva ou de antecipação e, por fim, o retorno ao ponto de origem. Ela se divide naturalmente em etapas relacionadas entre si e claramente definidas, que estruturam o conjunto e revelam equilíbrio, contraste e resolução. O equilíbrio apoia-se, em geral, em um número aproximadamente equivalente de acentos nas frases correspondentes; o contraste (que também constitui um aspecto

⁶⁸ Bronson tinha grande proximidade com a comunidade baladista e a prática baladista. Contudo, seu método para a estabilidade melódica estaria mais bem fundamentado se fossem consideradas as opiniões de outros membros/executantes de baladas e mesmo assim seria difícil inferir a esses pareceres somados à opinião de toda a comunidade baladista anglófona. Parecem ao presente autor interessantes na identificação de pontos centrais a identidade/reconhecimento baladista as técnicas empregadas por William Bernard McCarthy (1990) em seu livro: *The Ballad Matrix: personality, millieu, and the oral tradition*.

do equilíbrio) decorre, normalmente, da sucessão e da organização tonal; a resolução manifesta-se nas cadências e nas notas sustentadas ou repetidas, que funcionam como marcos indicativos em uma encruzilhada ou ponto de convergência. Como a melodia é apreendida como uma totalidade e suas diferentes partes mantêm relações mútuas, ela já sugere a organização em estrofes de determinado padrão e de extensão idêntica. Uma vez que as cadências frasais adquirem seu peso e significado em função de sua ênfase relativa e de sua relação com a tônica, elas suscitam, por sua própria natureza, correspondentes acentos verbais, rimas ou pausas. Além disso, por meio de sua divisão perceptível em frases, exercem uma pressão sobre o texto verbal que as acompanha, de modo que a estrutura sintática e retórica do conjunto é visivelmente moldada e limitada por sua influência (Bronson, 1975, p. 36).⁶⁹

Destarte, a canção se tornaria um importante aparato mnemônico, assentando a construção formal baladista, sendo a submissão da narrativa aos floreios rítmicos também responsável por definir a ocorrência de repetições, estribilhos, refrãos e “interação coral⁷⁰”. As cadências teriam seu papel essencial na caracterização baladista, justificada pela demarcação de pontos naturais de inflexão. Sobretudo a cadência média e a última, por dividirem ao meio o conjunto de frases teriam maior ênfase, recorrentemente fazendo alusão por contraste ou reiteração uma outra, servindo como uma espécie de rima musical. Como consequência dessa ênfase, o refrão interno frequentemente ocorre nas frases correspondentes às cadências médias e finais.

Bronson (1975, p. 33 e 34) aponta ainda que interrupções da narrativa de outra ordem que não lírico-musical – como os refrãos, estribilhos etc. – são incomuns à prática

⁶⁹ Tradução do autor. No original: A folk tune is brief enough to be readily grasped and remembered as a whole; it has an inner unity that makes it shapely to the ear and mind. As a temporal event, or succession of notes, it consists of a little tour through a sonic landscape; so that as we follow the course we recognize its topography: the setting forth, the approach to a turning point, a moment of heightened interest, a pause of retrospection or anticipation, a homecoming. It falls naturally into related, self-defining stages of its whole extent, revealing balance, contrast, and decision⁹ The balance normally relies on approximately the same number of stresses in corresponding phrases; the contrast (also an aspect of balance) usually on tonal sequence and management; the decision appears in cadential statement, and held, or repeating, notes, like signposts at an intersection or junction⁹ Because the tune is seized as a whole, and because its several parts have these mutual references, we gain already the suggestion of stanzas of a certain pattern and identical length. Since the phrasal cadences get their weight and meaning from their relative emphasis and relation to the tonic, they inherently prompt corresponding verbal emphases of rhyme or pause. By their perceptible division or separation they exert, moreover, a pressure on the verbal partner, so that the total syntactical and rhetorical structure is palpably affected, and restricted, by their influence

⁷⁰ Tradução do autor. No original: “choral interplay” (Bronson, 1972, p. 32), que indica a ocorrência comum da performance de baladas em grupos, situação em que seus participantes se juntariam ao coro, por vezes enfatizando refrões, estribilhos, alternância dos cantores em frases de pergunta e resposta e demais interações tipicamente comunitárias.

baladista. Em decorrência disso, “Orações condicionais tendem a preceder, e não a seguir, a oração principal, pois essa ordem não exige uma reconsideração corretiva por parte do ouvinte. Consequentemente, os conectivos característicos da sintaxe baladista são de natureza *progressiva*: quando, então, e, ou, pois, onde, *entre outros*”⁷¹.

No tocante à estruturação melódica das frases, Bronson lança mão de classificações similares às de Sharp, indicando cada frase por uma letra e sua repetição integral pela repetição dessa mesma letra. Por exemplo, formas ABAB, nas quais as frases melódicas se alternam duas a duas, ou ABCD, onde nenhuma das frases se relaciona diretamente com as outras, sendo essa a organização mais prevalente em sua coletânea (Bronson, 1975).

Duas formas de disposição fraseológica geral são particularmente prevalentes na antologia de Bronson^o. A primeira delas aparece associada às baladas *The Three Ravens* (Child n^o 26/Roud n^o 5); *Sir Eglamore* (Child n^o 18/Roud n^o 29); *The Wedding of the Frog and the Mouse* (Roud n^o 16); *The Friar in the Well* (Child n^o 276/ Roud n^o 116); *The Two Sister* (Child n^o 10/Roud n^o 8); *Mademoiselle from Armentieres* (Roud n^o 4703); etc. A forma (Figura 7) está organizada em um dístico⁷² em que a primeira linha deste é repetida ao longo de um ciclo melódico três vezes interlaçada com elementos de um refrão (Bronson, 1959, p. 308). Para Bronson, essa forma está associada em princípio a um padrão típico de danças, *carols* e músicas para jogos de festas (*play-party game*), caracterizando a idade de origem deste padrão como “pelo menos, tão antigo quanto o século XVI”. (Bronson, 1959, p. 143).

⁷¹ Tradução do autor. No original, na ordem em que apareceram: “Conditional clauses tend to precede, not follow, declaratory statement, because this order requires no corrective reconsideration^o. Consequently normal connectives of ballad syntax are progressive ones: when, then, and, or, for, where, etc.” (Bronson, 1975, p. 33 e 34)

⁷² Estrofe ou parte da estrofe composta por dois versos.

Figura 7 – *The Three Ravens* (Child nº 26/Roud nº 5), imagem correspondente a primeira variante melódica seguida por um de seus versos, veiculados por Bronson no primeiro volume de sua coleção.

1. [The Three Ravens]

Ravenscroft, 1611, No. 20. Also in Ritson, 1790, pp. 155-56. Text, Child, 1882-98, I, p. 254.

m D (but inflected VII)



[The Three Ravens] – Ravenscroft 1611

There were three rauens [sic] sat on a tree,

Downe a downe, hay down, hay downe

There were three rauens sat on a tree,

With a downe

There were three rauens sat on a tree,

They were as blacke as they might be.

With a downe derrie, derrie, derrie, downe, downe

Fonte : BRONSON, Bertrand Harris. **The Traditional Tunes of the Child Ballads**: with their texts according to the extant records of Great Britain and America. 1. vol. New Jersey: Princeton University Press, 1959, p. 309.

A segunda seria a mais predominante na obra *The Traditional Tunes of Child Ballads*, denominada de *common ballad-quatrain* (quadra comum de balada) e se disporia de quatro versos, agrupados os dois ímpares (versos um e três) em tetrâmetro iâmbico e os dois pares (versos dois e quatro) em trímetro iâmbico.

Na obra *The Traditional Tunes of the Child Ballads* as variantes são primeiro divididas em motes narrativos comuns conforme estabelecido por Child, depois disso – acompanhando suas teorizações sobre a construção melódica baladista – Bronson as separa em grupos, identificados por letras maiúsculas, e subgrupos, designados por letras

minúsculas, de acordo com sua aproximação de uma ideia-melódica comum. Essa por sua vez é identificada pelos critérios citados nos parágrafos anteriores correspondentes a organização fraseológica baladista.

Outrossim, são levados em conta o modo e o alcance (autêntico, plagal e misto) das variantes. Como dito anteriormente muitas das variantes se apresentam em conjuntos de notas que levam ao questionamento da sua classificação modal: a exemplo disto, a variante retratada na Figura 2 é classificada como pertencente ao modo Mixolídio apesar do aparecimento da terça menor, repetida mais vezes que sua contraparte maior.

Contribuindo para a validação imprópria das teorizações modais na coletânea de Bronson está o agrupamento recorrente de variantes que se dispersavam demasiadamente de uma regularidade modal nos últimos grupos ou subgrupos, esses descartados do corpo principal sob a premissa de corruptela ou influência indevida. Permitia-se assim uma maior coesão entre os outros grupos (visto como corpo principal de variantes) – como, por exemplo, o grupo E de *Cruel Mother* (Child nº 20/ Roud nº 9) e *The Two Sisters* (Child nº 10/Roud nº 8), para citar algumas. Nesse sentido, a separação em grupos parece mais funcionar como uma muleta para justificar como um desvio a nota que teria “escapado” do modo.

Em paralelo às classificações em grupos e subgrupos, existem também as ideias melódicas que unem variantes de baladas sobre diferentes números de indexação de Child. Como já ilustrado no tópico 3.2 sobre as ideias melódicas relacionadas a *Cruel Mother* (Child nº 20/ Roud nº 9), esses grupos que parecem ir além da comunalidade de motes narrativos são intitulados como famílias melódicas. Para além de *Cruel Mother*, outra família melódica - de acordo com Bronson uma das mais numerosas - é a nomeada por ele como a “família de *Lady Isabel*⁷³”, na qual estão inclusas significativas variantes apresentadas sobre os motes narrativos de *Lord Thomas and Fair Eleanor* (Child nº 73/ Roud nº 4); *Sweet William and Fair Margaret* (Child nº 74/ Roud nº 253); *Lord Lovel* (Child nº 75/Roud nº 48); *The Bailiff's Daughter of Islington* (Child nº 105/Roud nº 483); *Little Sir Hugh* (Child nº 155/Roud nº 73); *Young Hunting* (Child nº 68/ Roud nº 47); etc. Além disso, na antologia existem variantes relacionadas a essa família dispersa entre os demais números de indexação de Child.

⁷³ A atribuição a *Lady Isabel and the Elf Knight* (Roud nº 21/Child nº 4) também conhecida como *The Outlandish Knight*, se dá pela ordem em que aparecem veiculadas por Child e não por uma questão de precedência.

Partindo do contraste das variantes melódicas apresentadas sobre *Lord Lovel* e *Lord Thomas and Fair Eleanor*⁷⁴, observam-se os seguintes hábitos de organização fraseológica: em geral se organizam em quatro ou cinco frases; quando em cinco, as últimas duas são praticamente repetições uma da outra, sendo essas - somadas à frase média - responsáveis pelo refrão intercalado. Possuem também uma grande coerência ao apresentarem consistentemente a quinta na cadência média e a tônica na final, que coincidem com as notas mais longas em boa parte das variantes. Essa coerência se estende ao plano poético: nas variantes de *Lord Lovel* e *Lord Thomas and Fair Eleanor*, quando há rima — o que ocorre com frequência —, ela tende a acontecer entre o segundo e o quarto/quinto versos, o que reforça o caráter intencional dessa organização recorrente.

Além disso, apresentam uma grande congruência para a assinatura rítmica, com 114 das 145 variantes de *Lord Thomas and Fair Eleanor* e 59 das 72 variantes de *Lord Lovel* apresentando ao menos um compasso em 6/8. Na realidade, 6/8 aparece como pulsação predominante em boa parte das variantes com mais de uma assinatura de tempo e efetivamente em assinaturas de tempo correlatas⁷⁵.

Não por coincidência as variantes de ambas se apresentam na maior parte constituída poeticamente por iambos; outra decorrência disso é a natureza recorrentemente anacrústica de todas as quatro ou cinco frases. A terminação das frases se apresenta constantemente em tempo fraco na primeira e terceira e em tempo forte (primeiro pulso do compasso) na segunda e quinta frases. Quanto à quarta frase, *Lord Thomas and Fair Eleanor* encerra em tempo forte, o mesmo aconteceria com *Lord Lovel*, não fosse a repetição do último segmento de texto, frequentemente “*good speed*” ou “*speed*”.

Quanto aos modos, de acordo com as classificações de Bronson (1962) as variantes de ambas se apresentam constantemente em modos maiores, com *Lord Thomas and Fair Eleanor* com um maior número de variantes classificadas como $\pi 2$ e *Lord Lovel* com predomínio de variantes na escala hexatônica J/M. De qualquer forma, o parentesco se manteria para Bronson pela proximidade dos modos, outrossim, no que tange o total de

⁷⁴ A escolha por *Lord Lovel* no presente trabalho deu-se devido à grande uniformidade de seu material melódico que se manteve extremamente coeso, mesmo com um considerável número de variantes, dispersas ao longo do território americano e britânico e com aproximadamente um século de diferença entre o registro mais antigo e o mais recente. Já a escolha por *Lord Thomas and Fair Eleanor* se deu devido a sua proximidade melódica excepcional à *Lord Lovel*. Essa uniformidade musical entre elas torna mais direto o reconhecimento das estruturas comuns entre variantes de uma mesma família.

⁷⁵ De fato, deveriam ser consideradas 117 das 145 variantes de *Lord Thomas* já que existem três delas notadas em 6/4.

variantes melódicas de ambas, todas estariam limitadas, em geral, ao âmbito do modo Jônio ao modo hexatônico M/D e algumas poucas variantes indo além.

Creio que pela evidente maior profundidade das análises não modais fique reiteradamente provada a sua pouca utilidade na delimitação baladista que mesmo com a insistência de Bronson em usa-los e adequar a organização dentro de sua coleção de modo favorecer seu emprego, eles pouco dizem sobre a estabilidade e variação do texto musical baladista.

2.7 JUDAS (CHILD Nº 23/ROUD Nº 3964)

Judas (Child nº 23/Roud nº 3964) é uma das baladas modelo elencadas por Child no primeiro volume da sua coleção *The English and Scottish Popular Ballads*. A única variante veiculada na antologia apresenta uma transcrição feita por Wright e Hallowell em 1841. O manuscrito original foi perdido no fim do século XIX e reencontrado novamente em 1896 na *Trinity College Library* (Baum, 1916). Trata-se de um poema narrativo em 33 linhas do final do século XIII escrito em *Middle English*⁷⁶.

Child foi o primeiro a vincular essa produção à prática baladista anglófona. Nenhum dos outros textos em sua antologia se aproxima da idade de *Judas* – os mais antigos entre eles são do século XV – e menos de vinte textos podem ser atribuídos a datas anteriores ao século XVII, tornando assim de acordo com Boklund-Lagopoulou (1993, p. 21), a inclusão de *Judas* na antologia de Child e, como consequência, sua interpretação como uma balada, motivo de disputas acadêmicas.

Há um debate considerável entre os estudiosos a respeito das origens mais remotas das baladas. Simplificando um pouco a questão para torná-la mais clara, pode-se dizer que, de um lado, os folcloristas sustentam que baladas como aquelas encontradas posteriormente na tradição oral já circulavam da mesma forma entre o ‘povo’ iletrado desde tempos muito antigos (as tentativas mais ambiciosas de reconstruir essa tradição chegam a situar sua existência já no início do século XI). De outro lado, David Fowler argumenta que a balada, enquanto gênero oral, desenvolveu-se a partir da combinação dos romances métricos do período do inglês médio com a canção popular (*folksong*), em um processo iniciado em meados do século XV, no qual os menestréis do final da Idade

⁷⁶ Língua vernacular da Inglaterra situada entre o Inglês Arcaico e o Inglês Moderno, em uso escrito e falado do século X ao XV, aproximadamente.

Média desempenharam o papel principal e permaneceram, como poetas e entretenedores profissionais, os principais agentes desse desenvolvimento até que ‘a longa supremacia dos menestréis chegou ao fim’, no final do século XVII. Nesse sentido, *Judas* torna-se, em certa medida, vítima desse debate. Se *Judas* for reconhecida como uma balada, sua existência conferiria legitimidade à ideia de que já havia uma tradição popular e oral de canto narrativo cerca de 150 a 200 anos antes do que permitem afirmar quaisquer outros textos conhecidos, modificando, assim, a discussão sobre a origem da balada popular.⁷⁷

Nesse sentido, *Judas* serviria para Child como um elo que ajudaria a sustentar suas ideias sobre a antiguidade baladista e, portanto, sua distinção. Apesar da natureza fantástica das elaborações de Child acerca da antiguidade baladista no folclore anglo-celta, como já estabelecido, existem elementos que suportam a interpretação de *Judas* como uma balada ou proto-balada.

Boklund-Lagopoulou ao apresentar a definição de Gerould (1932) situa o gênero balada como “uma balada, na definição de Gordon Hall Gerould, é ‘uma canção popular que narra uma história, enfatizando a situação crucial; que a narra deixando que a ação se desenvolva por meio dos acontecimentos e da fala das personagens; e que a narra de forma objetiva, com pouca intervenção, comentário ou expressão de julgamento pessoal por parte do narrador.’”⁷⁸ Gerould (1932, p.11) apud. Boklund-Lagopoulou (1993, p. 21).

Mesmo com quase um século de diferença, essa definição de Gerould retomada por Boklund-Lagopoulou (1993, p. 21) se aproxima da de Atkinson (2013), fornecida na introdução do presente texto, tornando-a surpreendentemente atual. Atendo-se a ela, a autora afirma que *Judas* cumpriria todos os aspectos listados, exceto a presença de material musical.

⁷⁷ Tradução do autor. No original: There is considerable debate among scholars concerning the earlier ancestry of the ballads. Simplifying a little to clarify the case, we could say that, on the one hand, the folklorists consider that ballads like those found in later oral tradition were circulating in the same manner among the illiterate ‘folk’ from very early times (the more ambitious attempts to trace the tradition consider it as already in existence in the very early eleventh century). On the other hand David Fowler argues that the ballad as an oral genre developed out of a combination of the Middle English metrical romances with folksong, a process, begun in the mid-fifteenth century, in which the late mediaeval minstrels played the leading role and of which they as professional poets and entertainers remained the main agents until ‘the long-standing supremacy of minstrelsy ended’ at the end of the seventeenth century. *Judas* is in a sense the victim of this debate. If *Judas* is recognized as a ballad, it would lend legitimacy to the existence of a popular, oral tradition of narrative song some 150-200 years earlier than is warranted by any other texts, and thus reshape the discussion over the origins of the popular ballad. (Boklund-Lagopoulou 1993, p. 21).

⁷⁸ Tradução do autor, no original: A ballad, in the definition of Gordon Hall Gerould, is ‘a folk-song that tells a story with stress on the crucial situation, tells it by letting the action unfold itself in event and speech, and tells it objectively with little comment or intrusion of personal bias’ (Boklund-Lagopoulou apud Gordon Hall Gerould 1932, p 11).

Ademais, no mesmo manuscrito em que foi achado *Judas*, foram encontradas outras produções: “material de natureza erudita e religiosa” [religious and scholarly material] e algumas peças que se aproximam da tradição poética oral (Boklund-Lagopoulou, 1993, p. 23). O manuscrito como um todo é tido pela autora como pertencente a práticas e liturgias cristãs. A absorção de material vernacular se justificaria pelo seu possível uso como recurso didático nos sermões e ensinamentos religiosos do cotidiano destinados à comunidade.

Em relação a isso, ao comparar *Judas* a outros textos de estrofes cantadas do século XIII, a autora descreve o predomínio da criação literária de textos imitativos da poesia popular por monges. A possível balada também se aproximaria das poucas baladas religiosas — todas elas datadas do século XVIII em diante — em sua construção textual, sobretudo no uso enfático do discurso direto nos diálogos, na descrição direta da ação e na repetição incremental como artifício dramático.

Por outro âmbito de análise, a autora indica que a falta de um vocabulário abstrato e a estilística narrativa de *Judas*, que foca na relação entre duas partes principais – Judas e Cristo – aproximariam o texto da estruturação narrativa comum ao gênero balada. Além disso, indica que a maneira com que foi descrita a relação entre Judas e Cristo remete à de um senhor e seu vassalo – ocasionando, assim, uma aproximação às condições de vida dos camponeses da época, cimentando a caracterização vernacular de *Judas*.

Dessa forma, o estudo realizado por Karin Boklund-Lagopoulou apontaria para o enquadramento de *Judas* como um texto poético de versos narrados que era – à época – provavelmente acompanhado de música, aproximando esse poema do gênero balada. Pela análise de Karin, notam-se caminhos diferentes das teorizações modais para estabelecer o surgimento das canções lírico-narrativas. A investigação de Boklund-Lagopoulou se mostra mais bem fundamentada ao não atribuir nem a *Judas* nem às baladas contemporâneas uma comunalidade *a priori*; essa só é estabelecida depois da comparação dos contextos de suas práticas e de suas formas. Outro aspecto reforçado pela investigação da autora é que, assim como estabelecido por Bronson, a organização melódica deixa as suas marcas sobre os versos, o que tornou possível a averiguação de uma forte possibilidade da implicação de um texto musical a *Judas*.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Bronson estaria entre os últimos estudiosos do folclore anglo-americano a ainda sustentar a premissa do esgotamento da tradição diante do mundo moderno. Toda sua obra é marcada pelo paradigma da ancestralidade decorrente de uma construção de limites étnicos/nacionais. Com o advento das novas tecnologias e o aprofundamento da interconexão global, viu-se o esfacelar da rigidez desses limites de outrora. O folclore, que teve em sua delimitação como área de estudo a imposição de limites nacionais, teve então de se reinventar.

Essa reordenação se deu a partir da década de 1950, acontecendo de forma gradual — em quantidade minguate, ainda sobreviviam arcabouços metodológicos da velha ordem, que iam sendo superados conforme os avanços da área acadêmica. Bronson era um dos pesquisadores que ainda utilizava essas estruturas arcaicas, vistas ao longo de seu trabalho: na classificação modal; na restrição da prática baladista aos 305 modelos de Child; no cerceamento da prática em grandes recortes geográficos (cânone imaginado); na ausência de análise contextual da produção baladista; e na retratação da comunidade folclórica como um organismo homogêneo — ou seja, na falha em reconhecer o papel estrutural individual na composição do todo.

Estabelecidas essas críticas, deve-se dizer que, mesmo assim, o trabalho de Bronson sobre as baladas goza de grande mérito. Para além do prestígio histórico, destacam-se sobretudo o reconhecimento e a descrição do componente musical — até hoje muitas vezes escanteado quando se trata da prática baladista — como um componente basilar dessa prática, bem como sua divisão "genética" das baladas (NETTL, 1964), com um método algo análogo à filogenia em sua estruturação dos grupos e suas relações. O agrupamento de mais de 4000 variantes, o emprego de novas tecnologias para sua época na análise e o reconhecimento da atuação elástica da tradição no processo de variação são outros pontos também dignos de comenda.

Sem perder de vista o todo do desenvolvimento acadêmico baladista, deve ser dito que, das “miscelâneas de rua” do bispo Thomas Percy (1927) até a coletânea *The Traditional Tunes of the Child Ballads*, existe um incontestável desenvolvimento do interesse e da precisão da análise lançada sobre o folclore em língua inglesa e, consequentemente, sobre as baladas. Reitera-se a importância histórica de Bronson no campo acadêmico: certamente Bohlman, Harker, Atkinson, Bell etc. não seriam capazes de

críticas tão apuradas à Child, Bronson e às gerações anteriores, tivesse o fascínio pelas baladas estacionado nas “miscelâneas” de Percy.

4 REFERÊNCIAS

ALDRICH, Richard. Beethoven and George Thomson^o **Music & Letters**, [S. l.], v. 8, n^o 2, p. 234-242, abr. 1927. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/726533>. Acesso em: 04 de jan. 2025.

ATKINSON, David. The Ballad and Its Paradoxes. **Folklore**, vol. 124, no. 2, p. 123-138. 2013. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/43297685>. Acesso em: 01 de mar. 2026.

BAIA, Silvano; CUNHA E SOUZA, José João. Broadsides & Records: as baladas tradicionais britânicas, da tradição oral às mídias. **MusiMid: Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia**, [S. l.], v. 5, n^o 1, p. 50-67, 2024. Disponível em: <https://revistamusimid.com.br/index.php/MusiMid/article/view/225>. Acesso em: 8 jun^o 2026.

BANFIELD, Stephen; RUSSELL, Ian^o England (i). In: **Grove Music Online**. [S. l.]: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40044>. Acesso em: 5 maio 2024

BAUM, Paull Franklin^o The English ballad of Judas Iscariot. **PMLA**, v. 31, n^o 2, p. 181-189, 1916. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/456954>. Acesso em: 11 jul. 2026.

BAYCROFT, Timothy. Introduction^o In: BAYCROFT, Timothy; HOPKIN, David (Eds.). **Folklore and nationalism in Europe during the long nineteenth century**. Leiden; Boston: Brill, 2012. p. 1-10. (National cultivation of culture, v. 4).

BELL, Michael J. "No Borders to the Ballad Maker's Art: Francis James Child and the Politics of the People. **Western Folklore**, vol. 47, no. 4, p. 285-307. 1988. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/1499385>. Acesso em: 01 de mar. 2026.

BOHLMAN, Philip V. Johann Gottfried Herder and the global moment of world-music history. In: BOHLMAN, Philip V. (ed.). **The Cambridge History of World Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. p. 255-276.

BOHLMAN, Philip V. **The Study of Folk Music in the Modern World**. USA: Library of Congress. 1988, s/p.

BOKLUNK-LAGOPOULOU, Karin. "Judas": The First English Ballad? **Medium Ævum**. v.62, n.1. p. 20-34. 1993. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/43629494>. Acesso em: 10 jul. 2026.

BRONSON, Bertrand Harris. **The singing tradition of Child's popular ballads**. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1976. 526 p.

BRONSON, Bertrand H. Traditional ballads musically considered. **Critical Inquiry**, v. 2, n^o 1, p. 29-42, 1975. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1342799>. Acesso em: 11 jul. 2026.

BRONSON, Bertrand Harris. **The Traditional Tunes of the Child Ballads:** with their texts according to the extant records of Great Britain and America. 4. vol. New Jersey: Princeton University Press, 1972. 576 p.

BRONSON, Bertrand Harris. **The ballad as song.** Berkeley: University of California Press, 1969. 324 p.

BRONSON, Bertrand Harris. **The Traditional Tunes of the Child Ballads:** with their texts according to the extant records of Great Britain and America. 3. vol. New Jersey: Princeton University Press, 1962. 586 p.

BRONSON, Bertrand Harris. **The Traditional Tunes of the Child Ballads:** with their texts according to the extant records of Great Britain and America. 1. vol. New Jersey: Princeton University Press, 1959. 504 p.

BRONSON, Bertrand Harris. The Morphology of the Ballad-Tunes (Variation, Selection, and Continuity). **The Journal of American Folklore**, [S.L.]. v. 67, nº 263. p. 1-13, janº 1954. University of Illinois Press. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.2307/536803>. Acesso em: 10 jan. 2025.

BRONSON, Bertrand H. On the union of words and music in the 'Child' ballads. **Western Folklore**, v. 11, nº 4, p. 233-249, 1952. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/1496229>. Acesso em: 11 jul. 2026.

BRONSON, Bertrand Harris. Melodic Stability in Oral Transmissionº **Journal of the International Folk Music Council**. v. 3, p. 50-55, 1951. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/835773>. Acesso em: 10 jan. 2024.

BRONSON, Bertrand Harris. Mechanical Help in the Study of Folk Song. **The Journal of American Folklore**. v. 62, nº 244. p. 81-86, abr./junº 1949. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/536303>. Acesso em: 11 jan. 2025.

BRONSON, Bertrand Harris. Folksong and the Modes. **The Musical Quartely**. v. 32, nº 1, p. 37-49, janº 1946.

BROWN, Mary Ellen, The Mechanism of the Ancient Ballad: William Motherwell's Explanation. **Oral Tradition**, [S. l.], v. 11, nº 2, p. 175-189, 1996.

CHILD, Francis James. **The English and Scottish Popular Ballads**. 1. vol. New York: Dover Publications, Inc, 1965, 508 p.

CHILD, Francis James. **The English and Scottish Popular Ballads**. 2. vol. New York: Dover Publications, Inc, 1965, 515 p.

CHILD, Francis James. **The English and Scottish Popular Ballads**. 3. vol. New York: Dover Publications, Inc, 1965, 521 p.

CHILD, Francis James. **The English and Scottish Popular Ballads**. 4. vol. New York: Dover Publications, Inc, 1965, 525 p.

CHILD, Francis James. **The English and Scottish Popular Ballads**. 5. vol. New York: Dover Publications, Inc, 1965, 569 p.

EDINBURGH UNIVERSITY LIBRARY. **Minstrelsy of the Scottish Border**. Edinburgh: The Walter Scott Digital Archive, 2011. Disponível em: <https://www.walterscott.lib.ed.ac.uk/works/poetry/minstrelsy.html>. Acesso em: 11 jul. 2026

ENGLE, David. Boundaries of the Ballad Genre. In: PORTER, James (Ed.). **Ballads and Boundaries: Narrative Singing in an Intercultural Context**. Los Angeles: Department of Ethnomusicology & Systematic Musicology, UCLA, 1995. p. 3-6.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. **Dos modos em seus mundos: usos do termo modal na teoria musical**. Salvador, 2008, p. 450-457.

GEIRINGER, Karl. Haydn and the Folksong of the British Isles. **The Musical Quarterly**, [S. l.], v. 35, nº 2, p. 179-208, abr. 1949. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/740120>. Acesso em: 21 de ago. 2025.

HARKER, Dave. Francis James Child and the 'Ballad Consensus.' **Folk Music Journal**, vol. 4, no. 2, p. 146-164. 1981. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4522084>. Acesso em: 02 de mar. 2026.

HAY, Fred J. Black Musicians in Appalachia: An Introduction to Affrilachian Music. **Black Music Research Journal**, vol. 23, no. 1/2, p. 1-19. 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/3593206>. Acesso em: 04 de mar. 2026.

HOOD, Mantle. Ethnomusicology. In: APEL, Willi (Ed.). **Harvard dictionary of music**. 2. ed. Cambridge: Harvard University Press, 1969. p. 298-300.

KOLINSKI, Mieczyslaw. 'Barbara Allen': tonal versus melodic structure, part II. **Ethnomusicology**, v. 13, nº 1, p. 1-73, 1969. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/849832>. Acesso em: 11 jul. 2026.

KOLINSKI, Mieczyslaw. 'Barbara Allen': tonal versus melodic structure, part I. **Ethnomusicology**, v. 12, nº 2, p. 208-218, 1968. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/849930>. Acesso em: 11 jul. 2026.

KOLINSKI, Mieczyslaw. Consonance and dissonance. **Ethnomusicology**, v. 6, nº 2, p. 66-74, 1962. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/924667>. Acesso em: 11 jul. 2026.

MACKENZIE, Eileen^o Thomas Percy and Ballad 'Correctness'. **Review of English Studies**, v. 21, nº 81, p. 58-60, jan. 1945.

MERRIAM, Alan P. Definitions of "Comparative Musicology" and "Ethnomusicology": an Historical-Theoretical Perspective. In: NETTL, Bruno (ed.). **Following the Elephant**:

Ethnomusicologists Contemplate Their Discipline. Urbana: University of Illinois Press, 2016. p. 17-32.

MERRIAM, Alan P. **The Anthropology of Music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964, 358 p.

MERRIAM, Alan P. Ethnomusicology: discussion and definition of the field. **Ethnomusicology**, v. 4, p. 107-114, 1960.

NETTL, Bruno. **Theory and Method in Ethnomusicology**. Schirmer Books: Macmillan Publishing Co., Inc. New York; COLLIER MACMILLAN PUBLISHERS. London, 1964, 293 p.

NKETIA, J. H. Kwabena. The problem of meaning in African music. **Ethnomusicology**, v. 6, p. 1-7, 1962.

PERCY, Thomas. **Reliques of Ancient English Poetry**: consisting of old heroic ballads, songs and other pieces of our earlier poets together with some few of later date. Edição de Henry B. Wheatley. Londres: George Allen & Unwin, 1927. v. 1. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/45939/45939-h/45939-h.htm>. Acesso em: 10 jul. 2026.

PORTER, James; BARLOW, Jeremy. Balladry, Folk and Popular. In: **Grove Music Online**. [S. l.]: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.90000382019>. Acesso em: 5 maio 2024

POWERS, Harold S. **Modal theories and polyphonic music**. Revisão de Frans Wiering. [S. l.]: Grove Music Online, 2001 (a). Disponível em: <https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.90000382556>. Acesso em: 11 jul. 2026

POWERS, Harold S. Modal scales and melody types in Anglo-American folksong. Revisado por James Cowdery. In: **Grove Music Online**. [S. l.]: Oxford University Press, 2001 (b). Disponível em: <https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.90000382558>. Acesso em: 11 jul. 2026.

RIEUWERTZ, Sigrid. From Percy to Child: The Popular Ballad as "A distinct and very important species of poetry". In: Proceeding of International Ballad Conference of the Commission for Folk Poetry, 23rd, 1993, Los Angeles. Los Angeles: Department of Ethnomusicology & Systematic Musicology UCLA, 1995, p. 13-20.

ROPER, Jonathan^o England - The Land without Folklore? In: **Folklore and nationalism in Europe during the long nineteenth century**. BAYCROFT, Timothy; HOPKIN, David (Eds.). . Leiden; Boston: Brill, 2012. p. 227-254. (National cultivation of culture, v. 4).

SHARP, Cecil J. **English Folk Song: Some Conclusions**. London: Simpkin & Co., Ltd.; Novello & Co., Ltd.; Taunton: Barnicott & Pearce; Athenaeum Press, 1907, 143p.