



O estudo da modinha brasileira

Manuel Veiga

Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana, Vol. 19, No. 1. (Spring - Summer, 1998), pp. 47-91.

Stable URL:

<http://links.jstor.org/sici?sici=0163-0350%28199821%2F22%2919%3A1%3C47%3AOEDMB%3E2.0.CO%3B2-A>

Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana is currently published by University of Texas Press.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of JSTOR's Terms and Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/about/terms.html>. JSTOR's Terms and Conditions of Use provides, in part, that unless you have obtained prior permission, you may not download an entire issue of a journal or multiple copies of articles, and you may use content in the JSTOR archive only for your personal, non-commercial use.

Please contact the publisher regarding any further use of this work. Publisher contact information may be obtained at <http://www.jstor.org/journals/texas.html>.

Each copy of any part of a JSTOR transmission must contain the same copyright notice that appears on the screen or printed page of such transmission.

The JSTOR Archive is a trusted digital repository providing for long-term preservation and access to leading academic journals and scholarly literature from around the world. The Archive is supported by libraries, scholarly societies, publishers, and foundations. It is an initiative of JSTOR, a not-for-profit organization with a mission to help the scholarly community take advantage of advances in technology. For more information regarding JSTOR, please contact support@jstor.org.

Os estudos musicológicos da modinha brasileira

A musicologia é uma ciência ainda recente no Brasil. Vem entrando na universidade brasileira nos últimos vinte anos. A própria música, como área de pós-graduação e pesquisa, vem se consolidando através de ações positivas de agências governamentais de fomento à pesquisa e formação de pessoal de nível superior, apenas nos últimos dez anos.

Figuras excepcionais certamente se ocuparam da modinha brasileira antes disso, entre as quais precursores da etnomusicologia no Brasil, como Mário Raul de Moraes Andrade (1893–1945)¹ e Luís Heitor Corrêa de Azevedo (1905–1992)², ambos estudiosos de inestimável mérito. A Mário de Andrade se deve o seu primeiro estudo musicológico, *Modinhas Imperiais*, datado de 1930, assim como o primeiro estudo científico da música popular brasileira³.

Precedidos por estudiosos da filologia, da história e da crítica literária, da história social, sociólogos, folcloristas, compositores e executantes, o estudo da modinha luso-brasileira vem sendo retomado por musicólogos lusófonos, portugueses e brasileiros, e por estrangeiros, com lentos mas evidentes avanços: Mozart de Araújo⁴, Baptista Siqueira⁵, Robert Stevenson⁶, Gerard Béhague⁷, Frederico de Freitas⁸, Gerhard Doderer⁹, entre eles. Estudos regionais de qualidade variável¹⁰, alguns de cunho amadorístico, têm também aparecido¹¹. Tudo isso representa uma substancial bibliografia.

Pretende-se aqui fazer uma revisão e algumas reflexões sobre alguns desses estudos, em fases significativas. Rever-se-ão também alguns dos depoimentos de contemporâneos do concentrado período em que a

modinha brasileira, quase subitamente, se revela em Portugal, com reações opostas de repulsa e de enlevo por parte de poetas arcádicos portugueses e visitantes estrangeiros, respectivamente. Não se tentará seguir uma ordem cronológica na exposição, assim como interessa sobretudo uma avaliação das tarefas que se põem à frente do atual pesquisador e que necessitam contar com a colaboração de musicólogos e etnomusicólogos de diversificada procedência, assim como dos diversos ramos das ciências socio-musicais. A pesquisa da modinha, vale dizer, não é fácil; pelo contrário, é uma via cheia de tropeços.

Mário de Andrade

Numa fase de definição do nacionalismo musical brasileiro, pós 1922, a Andrade, seu principal mentor, intrigou profundamente a popularização da modinha, face à sua suposta origem erudita. Não desconhecendo a teoria folclórica do desnivelamento, defendida no Brasil pelo sociólogo francês Roger Bastide, negava-a, entretanto. O desnivelamento da modinha, julgado por ele uma exceção, um fato raríssimo, entrava em conflito com teorias folclóricas da época, de caráter ainda romântico que, ditando o contrário, serviam de sustentáculo essencial ao nacionalismo musical brasileiro. Em torno disso estava em jogo a própria noção otimista da criatividade do homem, posta em dúvida desde os antropólogos difusionistas. Diz Andrade, numa de suas anotações (1989, 347):

Na verdade as origens da modinha são confusas. Se como palavra ela vem diretamente da moda, já palavra musical portuguesa, se como forma e caráter as mais antigas modinhas portuguesas e brasileiras ficadas, se confundem, são todas “de salão” e demonstram mais ou menos uma sempre evidente influência geral européia e erudita: há no entanto um argumento que depõe muito a favor duma origem brasileira da modinha. (Dou o argumento, mas sempre repetindo que isso não é o que decide sobre a realidade brasileira da modinha) Não há exemplo duma forma musical erudita (...) ter, como forma, se popularizado (...). Não sendo crível que uma forma erudita tenha neste caso se popularizado, é muito mais evidenciável que a forma da modinha nascendo e vivendo no povo colonial do Brasil, tenha sido colhida do povo por amadores refinados ou gozadores apenas e fosse então transportada pros salões e aí tivesse por deformação erudita adquirido a forma que apresentam as modinhas “de salão” daqueles tempos. Pode ser mesmo que nem tenha havido esse transporte da rua pro salão, mas que a um canto erudito de fundo e forma fundamentalmente europeus, porém na língua vernácula, a gente “de salão”, compositores amadores, tenham dado o mesmo nome duma forma popular, só pelo encanto invejável desta e a coincidência de língua usada. E assim a ária de salão sem batismo, se tornou modinha, usurpando a individualidade já com nome duma criação popular. E cresce ainda que em

Portugal se falou e muito nas modinhas brasileiras ao passo que no Brasil jamais em modinhas portuguesas.

Andrade menciona formas, quando talvez tenha querido dizer gêneros. Mesmo com a teoria se imiscuindo na análise dos fatos e ele estabelecendo uma forte dicotomia entre o erudito e o popular, sua postura para o tipo de nacionalismo musical que polemicamente definia era mais pragmática¹². Permanecia a crença romântica de que “nossa música” brotaria do povo, da terra, inclusive com a modinha como exceção. Aprovava entusiasticamente, uma década mais tarde, a edição revista e ampliada da *História da Música Brasileira* de Renato Almeida¹³, um monumento desse nacionalismo.

Buscando amparo num duvidoso tipo de determinismo, Andrade explica (1980 [1930], 7):

A modinha se originou só do formulário melódico europeu. A sensualidade mole, a doçura, a banalidade que lhe é própria (e que também coincidia com um estado de espírito e de arte universal no tempo, como já indiquei) só lhe pôde provir da geografia, do clima, da alimentação. E prova disso é que a ela se adaptavam muito bem os estrangeiros parando aqui.

Ainda não sabemos se será ou não possível revelar-se um quadro abrangente, detalhado, dos fatores que geram o padrão muito complexo e particular de idéias, comportamentos e sons que constituem a música de um povo. As conclusões disponíveis quanto à determinação dos estilos musicais—uma tentativa extrema de exorcizar demônios—não são suficientes (graças a Deus?) para que se possa passar de relações a determinações. As variáveis são demasiadamente numerosas, e apenas parciais as teorias da mudança musical, podendo-se somente indicar como hipótese promissora a de que o estilo musical de cada música seja determinado por uma configuração única de fatores históricos, geográficos e lingüísticos, tendo como força determinante maior, porém, o próprio tipo de cultura da qual a música faça parte¹⁴. Essa última afirmação também não explica quase nada, porque se temos mantido um conceito antropológico de cultura como totalidade e integração, mesmo limitando-o em sua natureza complexa, o que estamos afirmando então é que a modinha, uma parte desse todo, é pelo todo condicionada.

Fieis à sua época, estudiosos brasileiros mais radicais, nesse sentido, continuariam, à guisa de Oneyda Alvarenga e Renato Almeida, a tentar definir como categorias rígidas o que seriam música folclórica, popular e erudita. A proposta de Alvarenga, apresentada formalmente em São Paulo, no I Congresso Internacional de Folclore, em 1954, não logrou aprovação. Ainda assim, a modinha continuaria seu curso de gênero musical espúrio, por muitos anos. Ainda preocupava Luís Heitor Corrêa de Azevedo a pertinência de publicar “As modinhas de Joaquim Manuel” no *Festschrift*

dedicado a Renato Almeida (Azevedo 1960), como causou a Esther Pedreira (1978), após 25 anos de espera para publicação de *Folclore Musicado da Bahia*, retirar do manuscrito, para publicação em separado, as modinhas que coletara¹⁵.

Ao comentar entre parênteses “(Dou o argumento, mas sempre repetindo que isso não é o que decide sobre a realidade brasileira da modinha)”, Andrade deixou pelo menos um ponto para acordo com Frederico de Freitas, estudioso português, para quem, pelo contrário, “a presunção duma possível origem vinda da canção palaciana dos Sécs. XVI–XVII, por subtil essência dos romances, vilancetes ou glosas, é hipótese a requerer atento estudo” (1974, 433). Freitas, porém, igualmente insistia: “o que define e justifica uma criação nacional não é o lugar do seu nascimento, mas sim, a sua aceitação pelo povo” (1974, 438).

Essa “aceitação pelo povo” é, segundo o ponto de vista de antropólogos cognitivos¹⁶, uma das etapas fundamentais do processo de mudança cultural, no qual à inovação, isto é, uma recombinação de conceitos de duas ou mais configurações mentais em um padrão novo, qualitativamente distinto das formas preexistentes, se sucedem a aceitação social, a execução e finalmente a integração, isto é, os ajustamentos decorrentes da adoção de uma inovação. Não é possível, porém, se falar de aceitação social sem lembrarmos que para que isso ocorra, não é suficiente apenas alguns indivíduos tomarem conhecimento da inovação e aceitarem-na como válida, mas que o conhecimento cultural do grupo seja revisto para incluí-la.

Em verdade, diz Freitas (1974, 433): “A modinha, seja ela portuguesa ou brasileira, é essencialmente uma canção, romança ou ária, de fundo amoroso, muito vulgarizada pelos sécs. XVIII e XIX. A sua voz extingue-se entre nós pelo final de oitocentos; no Brasil, ainda hoje não é esquecida”.

Mozart de Araújo

Entre os grandes obstáculos a serem vencidos pelos estudiosos da modinha no Brasil está o seu aspecto quantitativo. Andrade (1980, 5), referindo-se apenas à modinha de salão, diz que “Em nossa terra o vagalhão foi imenso, inundando tudo, compositores, festas e impressores, só vindo o maremoto morrer aos nossos pés republicanos com os últimos dias do Segundo Império [1889]”. Isso não é de todo verdadeiro, como veremos, em vista da continuação esporádica da modinha até os dias de hoje.

A tentativa de uma definição a priori do gênero, particularmente da modinha brasileira, cria necessariamente um círculo vicioso em relação à pesquisa cujo objeto é justamente defini-la, em sentido amplo. Quando muito, temos de avançar por aproximações sucessivas, buscando consensos.

Um caso extremo de precipitação e preconceito, é o da Sra. Edmund Wodehouse no *Grove's*. A comentarista de nossa canção, sem conhecê-la

devidamente, através de seu verbete desfavorável à modinha, ainda revisto em 1954, deve ter afastado centenas de potenciais interessados, por várias décadas. O mínimo que genericamente decretou para a modinha é que ela era¹⁷

A type of Portuguese (and thence [sic] Brazilian) song, as distinctive if as unimportant a product of its country as the English “royalty ballad” was at the turn of the 20th century, and now as completely outmoded. (...) the *modinhas brasileiras* [sic] were always very primitive in form, devoid of workmanship, somewhat vulgar, but expressive and gay.

Uma alternativa à adoção, consciente ou não, de uma definição apriorística é o critério semântico; de abrangência distinta gera, por isso mesmo, gera uma outra história. Mozart de Araújo¹⁸ considerou apenas aquilo que foi chamado de modinha, para constituição de um arsenal de provas em prol de Domingos Caldas Barbosa.

Aqui não nos importa se a intenção de Mozart de Araújo, também imbuído de sentimentos nacionalistas, pudesse ter sido a busca de uma paternidade para a modinha ou, mais moderado, de alguém que tivesse levado à metrópole “a primeira manifestação da sensibilidade e do sentimento musical do povo brasileiro” (1963, 46). Com um critério claro, produziu um importante estudo crítico, embora não totalmente convincente.

Já existisse ou não, seja sob que nome fosse, o conjunto de características consensuais mínimas necessárias e suficientes para a caracterização do gênero modinha, os comentários que surgem vinculados a Domingos Caldas Barbosa (c. 1740–1800) no último quarto do século 18 referem-se não apenas às cantigas do Lerenense Selinuntino, seu nome da Nova Arcádia de Lisboa, mas quase sempre à modinha brasileira. Ele próprio, o Lerenense, só usa o termo modinha para designar o gênero uma única vez ainda que no primeiro volume do *Viola de Lerenense*¹⁹.

A modinha brasileira certamente necessita de métodos da musicologia histórica e da etnomusicologia para seu estudo. A idéia de que um estilo musical seja determinado por um simples indivíduo não tem sido muito do gosto de etnomusicólogos, ao contrário do que ocorre na musicologia histórica ou até mesmo, de modo bastante generalizado, do que concebe a sociedade ocidental em relação ao traçado de seus caminhos. Tendemos a crer que há uma maior homogeneidade nas culturas musicais do que é de fato a realidade. Embora sejamos injustos com os indivíduos, relutamos em reconhecer-lhes o impacto precisamente pelo fato de serem especiais. Evidentemente, para que atuem, necessitam também compartilhar algo dessa sua especificidade com os parceiros da coletividade.

Em suma para o caso seriam mais legítimas as provas de uma atuação musical do Lerenense no Brasil, caso tivesse havido, do que as de seu impacto como corpo estranho em Lisboa. Isso diz respeito, naturalmente, apenas à presunção de um Lerenense como originador ou inventor da modinha, não

ao seu indiscutível papel como seu divulgador. Mozart de Araújo, entretanto, atrelado ao seu critério semântico, chega claramente a afirmar que o Caldas “criou o gênero poético-musical”, não se conhecendo documentos que atestem a existência da modinha antes da apresentação de Caldas nos saraus lisboetas de 1775²⁰.

Uma declaração de Sílvio Romero, embora não conclusiva e limitada apenas à literatura oral que recolhera em seu trabalho pioneiro, depõe de algum modo a favor do impacto de Caldas Barbosa no Brasil. Reportando-se a anos anteriores ao de 1880, diz ele²¹:

O poeta teve a consagração da popularidade. Não falo dessa que adquiriu em Lisboa, assistindo a festas e improvisando à viola. Refiro-me a uma popularidade mais vasta e mais justa. Quase todas as cantigas de Lereno correm na boca do povo, nas classes plebéias, truncadas ou ampliadas. Tenho desse fato uma prova direta. Quando em algumas províncias do norte coligi grande cópia de canções populares, repetidas vezes recolhi cantigas de Caldas Barbosa como anônimas, repetidas por analfabetos.

Não se sabe exatamente a partir de quando Caldas Barbosa passou a viver em Portugal. Possivelmente por volta de 1768 ou 1770 já ali se encontrava. Essa presença do Lereno no Brasil pode ter sido indireta. Mal liberada a antiga colônia portuguesa para instalar tão tardiamente a imprensa no país, com a vinda de D. João VI em 1808, logo se imprimiu em fascículos na Bahia, em 1813, o que foi a terceira edição do primeiro dos dois volumes da *Viola de Lereno*, cuja edição “princeps” ocorrera em Lisboa em 1798. A edição baiana, da tipografia de Antônio da Silva Serva, também editor de almanaques e do *Idade d’Ouro do Brasil*, jornal com o qual se inicia em 1811 a imprensa na província, não é um fato gratuito mas um significativo atendimento a uma demanda. Lida por grande número de leitores e, como hoje se acredita, sendo basicamente uma coletânea de textos a serem cantados, essa edição pode ter tido conseqüências que extrapolam o círculo limitado de seus leitores.

Como freqüentemente ocorre no Brasil, o texto, mais difícil de se reter de memória, é o que é o objeto de registro e divulgação, inclusive em jornais de modinhas posteriores, associados à popular figura de rua do cantor de modinhas, do passado. As melodias ficam implícitas nos textos sob a presunção de que todos as conheçam, funcionando eles praticamente como um registro musical indireto, um tipo “sui generis” de notação musical sem notas, letras ou números. Isso ainda ocorre hoje com inúmeros impressos que se compram nas bancas de jornais destinados aos apreciadores da música popular. Os mais sofisticados chegam a indicar cifras ou pequenas tablaturas para os acordes do acompanhamento de violão, porém sem registro da melodia a ser cantada. Isso significa, portanto, que a *Viola de Lereno* poderia chegar ao povo iletrado através da intermediação de leitores-cantores, numa tradição mais aural do que oral.

O critério semântico utilizado por Mozart de Araújo apenas para delimitação objetiva de uma amostra, é uma coisa. Usado para demonstrar uma origem de um gênero e sua paternidade, tem severas limitações. Não é que queiramos chegar ao nível do argumento entre nominalistas e realistas que nos vem, sem solução, desde a filosofia medieval. Sem nenhuma preocupação de universais, entretanto, temos de nos perguntar o que está por trás de um nome, isto é, a relação entre este como conceito na mente humana e as formas externas e substanciais da realidade (existentes, mas independentes, para os realistas). Como nominalistas de algum tipo, estamos reduzidos apenas a signos lingüísticos, palavras, nomes. As palavras, tipos arbitrários de signos que por natureza são, isto é, símbolos, certamente dependem de verdadeiros contratos sociais por trás delas para que funcionem. Nesse sentido, o critério semântico se justifica plenamente, pois tem algo a ver com o que uma comunidade de falantes pensa sobre o simbolizado. Ocorre, porém, que nomes, pelo caráter arbitrário que têm, podem ser transferidos de um gênero para outro, como Mário de Andrade argutamente apontou. Com a patente incerteza terminológica da modinha, o risco de misturar as coisas, incluindo-as ou excluindo-as, está talvez mais presente aqui do que com William S. Newman e sua aplicação do critério no estudo da sonata barroca, um outro saco de gatos.

Tomando como base 1775, ano da presença do Caldas nos saraus lisboetas, acreditando no que diz Araújo sobre a inexistência de documentos que atestem sobre a modinha, ceifados provavelmente os afins pelo critério semântico, passamos quatro anos depois, em 1779, à primeira menção comprovada da palavra. Em apenas dezessete, já alcançamos 1792 com o termo de tal modo generalizado a ponto de aparecer como título de publicação periódica, o *Jornal de Modinhas* de Marchal e Milcent, com a abrangência de gêneros da canção que exhibe. A generalidade atribuída à “moda”, como termo que incluiria a modinha, entre outras designações, teria se invertido, ora passando esta a incluir a primeira, entre outras.

Evidentemente isso não é impossível, mas não temos critério algum para avaliar o tempo requerido para que isso ocorresse. Do lado brasileiro, estimaríamos ter também um estudo semelhante para um confronto, o que não ocorre. Martius, por exemplo, que além de naturalista e um respeitável etnógrafo, era amador de música e tocava violino, oferece-nos um quadro enternecedor do naturalista, interceptado por um fazendeiro acompanhado de alguns escravos montados, com seus instrumentos musicais, para tocarem quartetos de Pleyel e Gyrowetz, em pleno sertão do país. Em sua viagem de três anos e meio ao Brasil, de 1817 a 1820, da qual resultaram comentários perspicazes e sensíveis sobre modinhas e lundus, bem como a coleta de preciosos exemplares, jamais usou o termo modinha, mas o genérico “brasilianische Volkslieder” com o qual designou tanto modinhas quanto lundus-canções, ao contrário do *Landum, brasilianische Volkstanz*, dança instrumental popular que testemunhou numa casa de família, em Salvador,

após um lauto repasto²². Isso é o problema inverso: por essa época, o uso do termo no Brasil já estava difundido, tendo Martius tido contato com o próprio Sigismund Neukomm, nada justificando a sua omissão do nome, salvo talvez problemas de comunicação que ainda tivesse.

Araújo, passada a fase cirúrgica e polêmica de sua análise, esquece-se do critério inteiramente. Não o mantém consistente (ainda bem) na antologia que acompanha seu estudo crítico. Quando aplicado à canção brasileira, o critério adotado pode também tropeçar no problema dos homólogos, tão frequentes em organologia quanto no caso da canção. Sem uma nomenclatura fixada, uma mesma e única peça pode receber duas ou mais designações diferentes; em edições idênticas ou ligeiramente distintas, pode receber numa a designação de “romance” e noutra a de “modinha”²³. O critério se torna ainda mais problemático quando aplicado à canção popular ou mesmo quando se tem de levar em conta designações dadas pelos poetas: “O Gondoleiro do Amor”, também conhecido como “Dama-negra”, tem “barcarola” como identificação que lhe deu Castro Alves, inspirado nas canções românticas dos gondoleiros venezianos. Qualquer um, entretanto, chamaria de modinha a estimada canção de Salvador Fábregas, em compasso 6/8, que a ela se associou. Aqui está o sempre presente dilema entre o ético e o êmico da observação etnomusicológica, a necessitar conciliação que permita o respeito devido e indispensável ao idiossincrático, mas que ainda permita um mínimo de generalização de ordem nomotética. Não há, portanto, como fugir à necessidade de se dar uma definição preliminar e provisória à modinha brasileira. No caso que exemplificamos, é evidente que o uso do vernáculo se sobrepôs às demais considerações: seria talvez uma barcarola se cantada em italiano ou no dialeto apropriado.

Quanto a Caldas Barbosa, José Veríssimo (1857–1916)²⁴, de orientação bem diversa da de Sílvio Romero, lhe faz uma crítica muito mais severa. Para Veríssimo (1954, 10):

As duas únicas divisões que legitimamente se podem fazer no desenvolvimento da literatura brasileira são (...) as mesmas da nossa história como povo: período colonial e período nacional. Entre os dois pode marcar-se um momento, um estádio de transição, ocupado pelos poetas da plêiade mineira (1769–1795) e, se quiserem, os que os seguiram até os primeiros românticos.

Dentro desse período de transição entre o colonial e o nacional, se situa prematuramente o Lereno, contemporâneo dos seis verzejadores que englobadamente Veríssimo chamou de “plêiade mineira” (entre os quais o famoso Gonzaga), mercedores de um lugar separado nessa história. Considera esse último “um dos de melhor engenho” entre vários impropriamente anexados à escola mineira, mas tão insignificantes que os dispensa de consideração no estudo da evolução literária brasileira. Ainda assim, acrescenta (1954, 103), ora a respeito de Caldas Barbosa:

Passou o maior tempo da sua vida em Portugal, como familiar, parasita, quase fâmulos dos condes de Pombeiro, capelão e poeta mercenário dessa família fidalga e generosa. Não tem nenhuma superioridade, porém apenas valerá menos que muitos dos poetas portugueses seus contemporâneos com quem conviveu e emulou. Vivendo a vida portuguesa, conservou, entretanto, alerta, o sentimento íntimo da poética popular brasileira revelado no estilo de algumas composições suas em que desce até formas indecorosas ou delambidas do verso popular (...) Cantados à viola, com requebros e denguiques da musa mulata, e o sotaque meloso do brasileiro, versos tais teriam em Portugal o sainete do exótico, para resgatar-lhes a mesquinhez da inspiração e da forma. (...) Depois de Gregório de Matos, na segunda metade do século XVII, (...) é com Caldas Barbosa que expressamente se revela a poesia brasileira, a musa popular brasileira na sua inspiração dengosamente erótica e no seu estilo baboso.

Essa opinião de José Veríssimo levanta a questão do complexo relacionamento entre texto e música porque indiscutivelmente, repetimos, Caldas Barbosa tem a ver com o desenvolvimento da modinha e do lundu. Nem sempre um texto poético denso é apropriado para a canção. No caso da modinha brasileira, o casamento de poesia lírica de valor com música que lhe faça jus, mesmo que simples, parece ser fenômeno do ápice do desenvolvimento da modinha, na segunda metade do século 19, em que grandes poetas românticos, como Castro Alves, Gonçalves Dias, Fagundes Varela, Casimiro de Abreu, Álvares de Azevedo, passam a gerar cancioneros. Há precedentes entre os arcádicos, entre os quais Tomás Antônio Gonzaga certamente deve ser lembrado. Entre os pré-românticos, Domingos Borges de Barros, o Visconde de Pedra Branca, parece presença freqüente como autor de versos de modinhas, como anotamos. Veríssimo porém (1954, 141) prefere Antônio Pereira de Souza Caldas (1762-1814), que não parece ter deixado marca alguma na história da canção²⁵.

Estudos pré-musicológicos da modinha brasileira

Caberia aqui chamá-los talvez de “estudos literários”, porque de autores que quase por completo ignoram o aspecto musical da modinha ou o julgaram secundário. Preferiu-se, entretanto, o título acima, mais vago, por serem esses estudos também filológicos e folclóricos. Dois autores apenas, um português e um brasileiro, ambos de grande prestígio, cujo confronto na década dos 1880 chegou ao ponto de uma desavença séria, por isso ilustrativa, servirão de foco para os principais comentários.

Talvez neles se alimente ainda um problema maior de atitude da cultura oficial brasileira (talvez igualmente da portuguesa), no mínimo muito peculiar, em relação à música. Isso vem de longa data e pode ser parte de nossa herança portuguesa, considerando a pequena e heróica

nação que Portugal foi ao se estender pelo mundo, no período da expansão marítima.

Teófilo Braga (1843–1924), considerado “perigoso” por Mário de Andrade²⁶, e Sílvio Romero (1851–1914), folclorista sergipano, iniciador da história literária brasileira e a quem se deve as primeiras coleções de contos, “cantos” e poesias populares do Brasil, desentenderam-se a propósito da edição de 1883, sob os cuidados do primeiro, de *Cantos Populares do Brasil*²⁷. Os manuscritos se empoeiravam havia seis anos, segundo diz o próprio Romero, frutos de uma coleta, feita diretamente pelo autor, em Pernambuco, Sergipe, Rio de Janeiro e, em menor escala, na Bahia e em Alagoas.

Além da Introdução e Notas de Braga, que se dispôs a publicar a obra, este acrescentou-lhe exemplos musicais arbitrários (nenhum deles modinha), ao final do segundo volume, no que chamou de “Músicas dos Cantos Populares do Brasil”. Metodologicamente, embora em tempos que antecederiam de perto uma musicologia comparativa de gabinete, estava erradíssimo. Mas, pelo menos havia alguma música, imprópria é bem verdade, nos *Cantos Populares do Brasil*. Desautorizada a edição de 1883, *Cantos Populares do Brasil* viria à luz em segunda edição, certamente superior, apenas em 1897, sem a Introdução e Notas e ainda sem uma nota de música sequer, que é o que nos ocupa²⁸.

Teófilo Braga

No caso deste último, atrás das teorias que propõe para explicar o surgimento da modinha se inter-relacionam ou estão implícitos conceitos da mesma de tamanha amplitude que os tornam, conceitos e teorias, inoperantes como instrumentos de investigação. Daí mesmo a controvérsia que geram. Braga se ocupa de origens remotas, vai aos filólogos e aos avós dos avós da língua portuguesa. Imagina os turanos, turânios (forma como os encontramos no Caldas Aulette) ou turanianos, habitantes do Turão, na Ásia Central, numa região aproximadamente a do atual Turquestão. Teriam sido eles os ancestrais de todas as línguas européias e asiáticas, excluídas dentre estas todas as semíticas e outras, como o japonês, na Ásia; algo a ver com todas as línguas uralo-altaicas, entre as quais estão o finlandês e o húngaro. Teriam sido os responsáveis pelo importe da poesia lírica para o sul e para o oeste da Europa, a partir de sua localização na Aquitânia. Fruto desse trajeto pré-histórico, fantástico, eventualmente criou-se a serranilha galesiana (melhor dita “galeciana” ou “galiziana”, respectivamente de Gallæcia ou de Galiza, mas não de Gales), a canção pastoril dos antigos trovadores portugueses. O solau, antigo romance em verso, geralmente acompanhado de música,

aparece como referência musical da serranilha, a que se refere Sá de Miranda.

Com o devido respeito ao imenso labor e significado do trabalho de filólogos e lingüistas do ramo comparativo, no século passado, inclusive à contribuição que deram à compreensão da relação entre as línguas, da cultura e da história, algumas perguntas são inevitáveis, mesmo que a teoria tivesse qualquer credibilidade. Com um oceano de permeio e com necessidades imediatas de povos recém-liberados de domínio colonial firmarem a sua identidade, que se pode fazer com turânios²⁹? Que têm a ver com serranilhas galecianas membros de uma comunidade musical vernácula brasileira, reunida em torno da modinha que de alguma forma historicamente construiu e socialmente manteve?

Desse ponto de vista e segundo essa teoria, uma empoladíssima modinha é quase o resultado de suspiros de amor de Adão e Eva, no vai e vem das serranilhas do mundo. Braga³⁰, a quem aliás não parece justo imputar-se uma falta de simpatia para com a produção brasileira, ressaltado ou imposto o arcabouço lusitano, define:

A Modinha é uma forma [sic] poética e também musical; a poética liga-se a uma forma lírica da poesia portuguesa chamada *Serranilha*, cujo tipo se acha no Cancioneiro da Vaticana, em muitos versos de Camões e de Sá de Miranda, que alude ao seu elemento musical o Solau. A Modinha conservou-se mais tempo na Colônia portuguesa do Brasil servindo de pretexto a árias de uma melodia expressiva mas de uma invenção moderna. As açafatas, filhas da nobreza que exercera altos cargos no Brasil, despertaram o gosto pela Modinha, que se tornou um gênero predileto das distrações do Paço.

Ora, no tempo das serranilhas, os nativos desse mundo novo falavam mais de 140 línguas, de vários troncos lingüísticos distintos, ainda não de todo satisfatoriamente classificados, quatro deles fundamentais. Desses, os falantes das línguas tupi-guarani, em migração permanente, subiam a costa brasileira em busca da terra onde não se morre. A eles se juntaram africanos, com muitas outras línguas e culturas, subjugados pela escravidão. Uma complexa estrutura, incluindo evidentemente os ibéricos e vários outros povos europeus, resultou no que somos. Entre o remoto dos turânios e o remoto dos Tucano, onde nos situamos é o “to be or not to be” dos brasileiros. Sem quererem fazer da modinha produto de índios, nem de africanos, é compreensível a preocupação nacionalista de todos esses pesquisadores. Esse nacionalismo, diria alguém, nunca foi contra ninguém, mas a favor de nós próprios: um direito de nos reconhecermos em nossa própria música, no caso, mesmo portuguesa que ela tivesse sido.

De um ponto de vista operacional, o que se propunha seria como se povos de fala portuguesa de várias partes do mundo extrapolassem ou interpolassem uma modinha entre si, antes mesmo dos teleguiados, com uma abrangência nem sequer comparável à dos termos “chanson” e “lied”,

para os falantes centro-europeus do francês e do alemão, respectivamente, estes com direito a uma identidade cultural.

A realidade para o pesquisador brasileiro é outra. A Régis Duprat, valendo-se do achado de Jaelson Bitran Trindade, historiador do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), foi facultado, passados quase trinta anos de sua revelação do “Recitativo e Aria” de anônimo da Bahia, atribuído a Caetano de Melo Jesus por Robert Stevenson, ter em mãos uma primeira obra, “cantiga” ou “moda”, como prefere chamar, constante de documentação de datação provável entre 1730 e 1735, de Moji da Cruzes, nas proximidades de São Paulo, de teor “inequivocamente idílico”³¹. Tomando-se como referência 1779 (menção do termo modinha por Nicolau Tolentino de Almeida), estamos ainda assim com várias décadas de vazio absoluto, em relação às modinhas barboseanas, com quase nada musicalmente conhecido, daí para trás: domínio fértil para especulação.

Se se permite que essa especulação assuma caráter político, seria também o caso de se indagar se de outras partes do mundo português, algo comparável à modinha luso-brasileira se tivesse desenvolvido, em vista do arcabouço gerador que se propôs, partilhado em comum. Mas que não se faça essa pergunta aos que ainda sobrevivem ao genocídio em Timor do Leste, mas antes um apelo para que se lhes permita viver como um povo independente³². Há de existir, sem dúvida, uma forte coesão e responsabilidade mútua nesse mundo de fala portuguesa.

Braga logo baixa à terra e passa aos comentários de William Beckford que representam exatamente o oposto da teoria remota, isto é, o impacto direto da modinha brasileira na sociedade lisboeta, no último quarto do século 18.

Sílvio Romero

Já mencionamos a omissão de registros musicais em *Cantos Populares do Brasil*. Se tentamos atinar com qual teria sido a concepção de modinha de Sílvio Romero, recairíamos fundamentalmente na de um gênero literário. Não é que ignore sua associação à música, mas que não se preocupa com ela, ou não se capacitou para lidar com ela. Mesmo quando menciona “música simples e boa”, associada às modinhas literárias, não se manifesta quanto ao tratamento que deva receber, seja o mesmo dos textos, o que seria mais lógico, ou quaisquer outros. Menciona apenas músicas “postas em solfa” por compositores de talento, porquanto a dos lundus e canções dos poetastros nem são mencionadas. Por convicção e um purismo exagerado, no que concebia como folclórico, a modinha sofreria eternamente de um pecado original, assim como de uma amputação em seus constituintes fundamentais³³:

A modinha nem é a forma mais rica do nosso lirismo popular, nem é a forma mais perfeita de nosso lirismo culto. A forma mais rica da poesia popular são os romances, as xácaras, as orações, os reisados, as cheganças, os versos gerais. O povo não faz, nunca fez modinhas. Por outro lado, as mais extraordinárias manifestações do gênero lírico dos grandes poetas brasileiros não consistiram jamais em modinhas. Pode-se dizer que das faladas modinhas existem duas espécies: uma é de lundus e canções devidas a poetas, que tentaram, sem gênio e desastrosamente, imitar as criações populares; mas tais produções híbridas nem são a genuína poesia anônima, filha do gênio da raça, nem são obras literárias de valor. Constituem um gênero secundário em que se deliciam os Catulos Cearenses de todos os tempos. Outra é a de leves produções de nossos melhores líricos, postas em solfa por músicos de talento. São as melhores. (...) Dá-se apenas o seguinte: quando nas modinhas de origem puramente literária, os versos são belos e singelos e a música é simples e boa, essas canções correm de boca em boca e se popularizam. Daí é que proveio o erro dos críticos: tomaram a poesia bárdica popularizada pela genuína poesia popular. Nos *Estudos sobre a Poesia Popular Brasileira* já tinha prevenido os espíritos contra esse erro nestas palavras: As modinhas brasileiras são, por assim falar, a forma bárdica, de nossa poesia popular. São criação de autores conhecidos que, inspiradas no lirismo tradicional do povo, facilmente se espalharam e se tornaram quase anônimas. (...) As modinhas, ainda que muito interessantes, não se devem confundir com a genuína poesia popular. O erro, porém, corre ainda aí as ruas impávido.

A questão do “gênio da raça” é própria do tempo, uma confusão entre raça e cultura, que levou às conseqüências funestas que todos conhecem. Etnomusicólogos do porte de John Blacking, entretanto, já têm tido coragem de reconsiderar o biológico no cultural, assim como Ramón Pelinski, mais recentemente, examina a relação corpo e música, sem nenhum traço de racismo. Mas vamos ao texto de Romero.

A sistemática omissão do registro musical em trabalhos de folcloristas dessa época, até mesmo entre os mais notáveis, ou se explica por uma generalizada carência de formação musical formal, desprezo pela música (o que é pouco provável), ou por uma atitude complacente perante ela que ainda é uma constante na cultura oficial brasileira, perene fonte de frustrações e causa de irreparáveis perdas da memória musical do país. Numa sociedade tão dependente e tão rica, sob esse aspecto, música é paradoxalmente tratada como um subterfúgio, coisa subentendida: pratica-se uma hierarquização das linguagens, ao reverso, constituindo isso talvez o mais intrigante faz-de-conta da cultura oficial brasileira, essa cultura que ainda não veio a termos com as suas artes. É como se a música, de todos os comportamentos expressivos e tradicionais, fosse aquele que nada pudesse dizer sobre o homem e o social, quando a verdade é o oposto³⁴. Vejamos Sílvio Romero se repetindo, em outra fonte:

As canções líricas que coligimos são anônimas. A par destas existe a poesia bárdica popularizada, máxime política. São canções que têm origem

individual, mas de que as massas se apossaram. No número delas contam-se as célebres modinhas, tão apreciadas pelos europeus. Não as coligimos por estarem fora do nosso plano. Alguns portugueses, que de nossa poesia popular só conhecem as modinhas, que não são em rigor de origem anônima, dizem que por meio delas este país, quando colônia, chegou a influir na literatura da metrópole.

O fato parece exagerado, porquanto no século passado, época a que se referem os críticos portugueses, ao passo que nossa literatura aproximava-se da natureza com Dirceu, Basílio e Durão e com as modinhas, a literatura da metrópole era toda postiça e contrafeita. Os ouvidos lusitanos foram surdos à lição dada por nossos poetas, verdadeiros precursores do romantismo nas raças neo-latinas, e que eram tidos por bárbaros para aqueles pretendidos civilizados e o nosso influxo benéfico deixou de ser uma realidade. Ao contrário, sofremos nós outros a impressão deletéria das letras portuguesas da época³⁵.

O segundo parágrafo do trecho transcrito, dispensadas as baterias voltadas para Teófilo Braga, avizinha as modinhas brasileiras da plêiade mineira de José Veríssimo, no sentido de uma aproximação com a natureza, significativa para a autonomia de nossa literatura. O primeiro parágrafo, entretanto, é consistente com o anteriormente citado: dispensa as modinhas, por serem de origem individual (que música não seria?), a rigor não anônima, mesmo que delas se tenham apropriado as massas, fato esse que não suscita qualquer explicação. Em tudo isso, mais uma vez, quase nada transpira sobre a música. Modinha aqui continua sendo texto. Enfim, confirma a modinha como gênero espúrio, destinado à terra-de-ninguém que se cria entre as categorias estanques e rígidas do erudito e popular, ou entre o popular e o folclórico, nesse caso, sem a flexibilidade que Mário de Andrade, bem mais pragmático e realmente um bom músico e poeta, além de crítico, mostraria na questão do desnivelamento.

Heróico que pode ter sido com o lugar que reservou à literatura popular, em época em que isso era um desafio acadêmico e social, a verdade é que Romero reduziu a canção popular ao meramente literário, fragmentando-a, ao tempo em que seu purismo caiu no excesso de não reconhecer a popularização, abrindo um fosso intransponível entre o erudito e o popular. Mérito à parte, não se pode esperar mais do crítico polêmico que preferiu Tobias Barreto, como poeta, a Castro Alves, ou que considerou Machado de Assis “rebuscado e sinuoso” (Cf. “Prefácio”, in Castro 1913, xxxi).

Luís da Câmara Cascudo, no prefácio que faz à edição de *Cantos Populares do Brasil* de Romero (1954, 25–6) talvez tentando explicá-lo, parece temer a impressão exterior que o folclórico pode causar, anterior como diz, à “metodização” da disciplina, o Folclore. Ali parece situar o impacto da música:

A parte musical, avassalante pela própria natureza, quase sempre dá o nome ao gênero inteiro. Os outros ângulos são estudados mais vagarosamente porque exigem o conhecimento prévio e afastam a improvisação da técnica.

Dissocia música em dois tempos (não se pode entender bem como): o do fato folclórico unitário, de impacto direto, e o dos elementos de música que passem por problemas da disciplina folclórica: “Os problemas do timbre, empostamento, nasalção, afinação dos instrumentos, ritmos, melodias, as soluções musicais para a quadratura da estrofe e para os estribilhos”.

Em suma, Cascudo pratica uma dissociação entre a percepção da música, algo misteriosamente direto, sensorial apenas, da sua compreensão, isto é, seu aspecto cognitivo. Não é que a percepção não englobe fatores como motivação (algo a ver com o próprio objeto percebido), conhecimentos (que permitam aprofundá-la), observação (mais ou menos inteligente) e compreensão (que gera mais motivação para renovação do ciclo), mas que esses fatores nem são segmentados, nem a fragmentam. Na disciplina, sem dúvida, há fases que vão da coleta, à análise e à crítica, mas sem coleta é que não se pode ir a lugar algum, salvo pela especulação³⁶.

É evidente que há reflexos desses conceitos, articulados ou não, não apenas na história dos estudos da modinha brasileira, mas em aspectos da prática da própria modinha, que vão do já citado anonimato cultivado, até a proscricção de instrumentos, como o violão, considerado boêmio e impróprio ainda neste século, o que felizmente não mais ocorre.

Vale então a sugestão de que se estude o que é que o brasileiro realmente considera como sua música, quer do ponto de vista psicológico, à maneira dos idioletos da lingüística, ou sociológico, como participantes de comunidades musicais. Decorre daí também a questão fundamental, negligenciada, da educação musical nas escolas brasileiras, outro centro de desatenções e de asfixia pelas autoridades educacionais.

Comentários de contemporâneos de Caldas Barbosa

Não é relevante o problema das origens remotas, pelo que se viu. Tampouco há proveito em acirradas ou veladas disputas nacionalistas, não raro presentes entre estudiosos, apontando uma origem metropolitana para algo importante na vida da ex-colônia e vice-versa, a exemplo da modinha, portuguesa para os brasileiros, e do fado, brasileiro para os portugueses. Na época a que se necessita retroceder para uma construção histórica da modinha, ao que tudo indica, o último quartel do século 18, eram todos tecnicamente portugueses, embora assimetricamente coloniais e reinóis. Nessa época, tanto quanto em qualquer outra, vivia-se o dia a dia num ambiente virtual definido pelas idéias que cercam as pessoas e que parecem ser a matéria prima do que constitui ideologia, ideologia da cultura.

Assumindo, portanto, como ponto de partida, um relacionamento qualquer entre as duas modinhas, merece atenção sobretudo o processo percorrido nos distintos e respectivos contextos e no âmbito de um razoável

período histórico, dentro do qual continuidade e mudança possam ser de fato considerados como frutos de uma real e comprovável interação.

À exceção dos de Beckford, ainda não de todo explorados e a necessitarem cotejo, os comentários dos contemporâneos de Caldas Barbosa, ou dos que o seguiram de perto do ponto de vista cronológico, são importantes não pelo que nos possam dizer a respeito das origens, mas pelo que revelam sobre a natureza da modinha brasileira e, implicitamente, da portuguesa e o seu contexto, naquela altura, seja até mesmo pelos preconceitos que refletiram ou geraram.

Nicolau Tolentino de Almeida

Nicolau Tolentino de Almeida (1741–1811), a quem Mozart de Araújo atribui a primeira menção literária do termo modinha, em 1779³⁷, qualifica-a de “vulgar”, sem lhe atribuir nacionalidade, ou o termo “Brasileiras” qualifica Modinhas das quais fala em termos de “suavíssimos acentos”, subindo nas asas dos ventos, de dentre as verdes murteiras, com segundas e primeiras. Vulgares, seriam todas. As brasileiras teriam acentos suaves, com acompanhamentos de instrumentos de corda, em ambiente possivelmente mais informais, ou mesmo ao ar livre, sugerido pela *Mouriria guianensis* da América do Sul.

Seria interessante poder ver o contexto inteiro do poema, para melhor interpretá-lo. Se as “primeiras e segundas” são entendidas como designações de cordas, as mais agudas da viola, é possível que esses acompanhamentos fossem em terças, na opinião de colegas consultados. Frederico de Freitas (1974, 436–7, nossa ênfase) entende “segunda” como referência a voz, com base numa notícia publicada num almanaque popular e divulgado, o *Almocreve das Petas*, datado de 1817, donde extraiu a passagem: “...entre a vizinhança convidada, veio a filha de uma vizinha que cantava modinhas sem segunda e principiou a cantar a moda ‘Só Arminda e mais ninguém’, trinando com a voz não por arte, mas sim por natureza”. Do que conclui, pela exceção, o quão generalizado era o hábito de cantar modinhas portuguesas a duas vozes, no caso vozes naturais, poderia ter acrescentado. Na citação que se segue, porém, fala na exigência de ornamentação vocal para a modinha portuguesa, o que faz pensar em contextos distintos, se não se pretende vê-lo em contradição (1974, 436):

No Brasil, pela influência do solo climático a modinha torna-se mais açucarada, mais docemente singela, de ritmo ondulante e quebradiço e bastante oscilante entre o modo maior e menor; a modinha portuguesa parece tratada com maior rigor compositorial, mais rígido de pretensão: repare-se na exigência de ornamentação vocal e na frequência com que se apresenta o canto a duas vozes e, algumas vezes, até a três vozes,—de que é exemplo “A

moda do Zabumba” de Antônio Leal Moreira, publicada no *Jornal de Modinhas*, edição de Milcent, em 1792—o que nunca acontece na modinha brasileira³⁸.

A questão das duas vozes, mesmo quando designadas como sopranos em manuscritos e impressos, muitas vezes permanece algo problemática no que se refere às práticas interpretativas, sobretudo quando o texto é sobposto apenas a uma das vozes ou, em seu lugar, para a outra, aparece apenas uma linha pontilhada. Quanto ao que se deva entender como “ritmo ondulante e quebradiço” na modinha brasileira, é difícil se fazer qualquer sugestão objetiva, como deve ficar em suspenso a restrição das três vozes, diante do que Régis Duprat já levantou sobre a peça de Moji das Cruzes, com quatro, seja o parentesco que tenha com modinhas.

Na Bahia, testemunhos aproximadamente da mesma época do citado almanaque são dados sobre as modinhas de salão e as de rua, às quais já se referem visitantes estrangeiros das primeiras décadas do século 19. O parisiense Ferdinand Denis (1798–1890), por exemplo, vivendo em Salvador de 1816 a 1819, é bastante específico em seu pronunciamento de 1826, quanto às modinhas cantadas nas ruas:

Todos já cultivam a música, pois que faz parte da existência do povo. Enquanto que nos salões é aplaudida a música de Rossini, pois é cantada com tal ou qual expressão como nem sempre há exemplo na Europa, os curiosos percorrem as ruas ao fechar da noite, repetindo sentimentais modinhas, que não se escutam sem que se fique comovido; servem elas quase sempre para pintar os sonhos de amor, seus desgostos ou suas esperanças.

Louis-François de Tollenare (1780–1853), rico negociante de Nantes, contemporâneo de Denis quando de seu período de permanência na Bahia (1817–1818), comenta em suas Notas Dominicais: “Há cantigas brasileiras peculiares que são agradáveis; recentemente publicou-se em Londres uma coleção delas. Chamam-nas de modinhas; as palavras são ordinariamente anacreônicas e as melodias bonitas”³⁹.

Antônio Ribeiro Santos

Ao contrário de Nicolau Tolentino, que nunca esteve no Brasil, o testemunho de Antônio Ribeiro dos Santos (1745–1818), que viveu no Rio de Janeiro com o avô, de 1756 a 1763⁴⁰, assume importância considerável. Trata-se também de trecho muito conhecido, mas de acesso indireto, intermediado pelo incansável Teófilo Braga, se bem que lhe cite a fonte manuscrita⁴¹.

Quando passa a ser mencionada como termo, a modinha desperta comentários os mais diversos, alguns indignados. Associando-a ao Lerenó, esse “trovador de Vênus e Cupido”, foi considerada prejudicial à educação das jovens encantadas com os venenosos filtros da sensualidade, com a

tafularia do amor, a meiguice do Brasil e a suposta moleza americana. Reportando-se a uma assembléia promovida por D. Leonor de Almeida (Marquesa de Alorna, Alcipe, na Nova Arcádia, relacionada também a Domingos Borges de Barros), queixava-se o erudito doutor Antônio Ribeiro dos Santos numa longa tirada, da qual citamos pequena parte:

Hoje (...) só se ouvem cantigas amorosas de suspiros, de requebros, de namoros refinados, de garridices. Isto é com que embalam as crianças; o que ensinam aos meninos; e o que cantam os moços e o que trazem na boca donas e donzelas. Que grandes máximas de modéstia e temperança, e de virtude aprendem nestas canções. Esta praga é hoje geral, depois que o Caldas começou de por em uso os seus rimances e de versejar para as mulheres.

Santos era também poeta arcádico, escrevendo sob o pseudônimo de Elpino Iuriense. É difícil distinguir quanto de sua acidez provém de um exagerado moralismo, quanto resulta de mero ciúme pela popularidade do Lerenó, pois mesmo preocupado com o caráter das trovas, os “ares voluptuosos de Pafos e de Citera” respirados, acrescenta:

Eu admiro a facilidade da sua veia, a riqueza das suas invenções, a variedade dos motivos que toma para os seus cantos, e o pingo e graça dos estribilhos e retorneles com que os remata; mas detesto os seus assuntos e mais ainda, a maneira com que os trata e com que os canta.

Sentimentos semelhantes de repúdio a Caldas Barbosa parecem também terem aflorado em Manuel Maria de Bocage (1765–1805), que o retrata como “Pardo de feições, a grenha crespa e revolta”⁴², e partilhados por Filinto Elísio (Francisco Manuel do Nascimento, 1734–1819).

William Beckford

No caso de William Thomas Beckford (1760–1844), não Lord Beckford como o designam os estudiosos da modinha, tem-se uma fonte que não foi ainda exaurida. Seu testemunho é precioso e múltiplo mas certamente afetado pela tragédia que se abateu sobre sua vida, agravada pela perda da esposa com cujo apoio sempre contou. Diante do número de suas visitas a Portugal, entre 1787 e 1799, e do interesse de seus comentários sobre música, particularmente sobre as modinhas brasileiras pelas quais se encantou, Beckford requer um cuidado crítico especial do qual não se podem infelizmente dissociar, de todo, aspectos de sua vida pessoal. Isso, segundo parece, ainda não foi feito em suficiente profundidade por musicólogos interessados na modinha.

Beckford foi escritor, viajante, colecionador, até califa. Muito rico e precoce, pertenceu a uma família de grandes proprietários na Jamaica que, descrente do ensino público, optou por educá-lo em casa com tutores.

É relevante apontar que aos dezoito anos “his chief delight was in music for which he had a distinct talent, and reading”, segundo diz seu biógrafo Chapman na “Memoir” redigida (1928, xix)⁴³.

O envolvimento de Beckford com um jovem parente da esposa, seja o que possa ter sido (nada jamais se provou), resultou em um escândalo (1784) fatal para as suas risonhas perspectivas de vida. Não houve um processo formal de sodomia, considerada pelo código penal inglês; até 1828, crime punível com pena de morte. Tampouco foi possível extirparem-se as suspeitas decorrentes do caso, mesmo diante da disposição de Beckford de enfrentá-las. As perseguições que se seguiram, intensificadas pela morte pós parto da esposa fiel e amiga, na Suíça (1786), transformaram o “England’s Wealthiest Son”, como o chamou Byron, em um excêntrico condenado a peregrinar pelos próximos dez anos. Isso o leva a Portugal onde pôde ter amigos e possivelmente momentos de tranquilidade. Relata Chapman (1928, xli):

He reaches Lisbon in April 1787. Cold-shouldered by the English Colony, he was made welcome by the Portuguese nobility. With the Marialvas, in particular, one of the most powerful families near the throne, he made fast friends and for years after his final visit continued to correspond with the young marquess who remained in Portugal after the royal flight to Brazil in 1807.

Há uma considerável bibliografia sobre Beckford, de fontes primárias e secundárias impressas. Sem expurgo, os computadores da University Research Library da University of California at Los Angeles fornecem em torno de 163 itens. Muitos são diferentes edições de suas obras, traduções, catálogos, que não nos interessarão diretamente. Destaca-se nessa bibliografia a contribuição de Maria Laura Bettencourt Pires. Seu *William Beckford e Portugal: Uma visão diferente do Homem e do Escritor* (Lisboa: Edições 70, 1987) é produto de um exame detido de fontes primárias do Beckford Archive e de uma vasta bibliografia secundária sobre o autor de Vathek. De um modo geral um excelente estudo, Pires dedica à música nada menos do que quatorze páginas (137–151) e por isso terá de ser objeto de uma crítica pormenorizada quanto à sua postura perante a modinha.

Para os estudos da modinha é indispensável uma comparação entre versões contidas em *Italy, with Sketches of Spain and Portugal* (1834) e no *Journal of William Beckford*⁴⁴, editado por Boyd Alexander, cuidadoso guardião dos “Beckford papers”. A primeira obra mencionada engloba (no primeiro volume) uma forma revista de uma publicação anterior supressa, *Dreams, Waking Thoughts and Incidents*, segundo a informação de Gemmett (1977, [15])⁴⁵. Publicada em 1783, um ano antes do escândalo de Powderham, *Dreams* nada dirá sobre Portugal, mas a comparação com *Italy* poderá talvez revelar processos gerais de revisão meramente literária em distinção às inspiradas pela necessidade posterior de Beckford apresentar uma imagem favorável aos seus compatriotas ingleses.

Quanto a Portugal, visitado no auge das acusações e perseguições, tem-se como pano de fundo uma verdadeira contenda entre os poderosos amigos de Beckford e seus compatriotas ingleses, com o embaixador Horace Walpole à frente. Às questões de protocolo da corte relativas à apresentação de estrangeiros somavam-se pressões e cabalas de facções aristocráticas que ainda eram o legado da era da ditadura pombalina e sua queda em 1777. Variantes observadas entre relatos sobre as modinhas em que o mesmo conteúdo é utilizado para salão e teatro, isto é, contextos marcados pela distinção entre o privado e o público, não são necessariamente totalmente inválidas. Podem ser interpretadas como um apelo às aparências diante do anseio longamente frustrado do visitante ser formalmente apresentado à corte de D. Maria I.

Há também discrepâncias entre os estudiosos de Beckford quanto às datas das visitas e suas durações, assim como são variáveis os resultados literários das mesmas. A primeira, de 1787, de maior repercussão, durou seis meses (um ano, diz Pires 1987, 46). Saindo de Portugal, Beckford retornou em seguida, ainda no curso dessa viagem (Chapman 1928, xli):

Late in the year he crossed the wilderness of the Estremadura to Madrid, but in 1788 he came back to Lisbon once more and probably remained in and about that city until September, when he removed to Paris.

À segunda permanência são atribuídas datas de início discordantes, e conseqüentemente, durações. Seria de 1793, segundo Pires, e de dois anos, mas acrescentando um retorno a Portugal em 1796. Na segunda visita a Portugal, em abril de 1794 diz Chapman (1928, xliii, note-se a discrepância com a data de Pires), fixou residência em Sintra, onde pode ter permanecido até 1796 (aqui pode estar incluída a saída em 1795 e o retorno de 1796). Desse período para todos os efeitos mais longo resultou apenas um breve diário de uma excursão aos mosteiros de Alcobaça e Batalha publicado quarenta anos mais tarde (1835).

Da terceira (quarta?) permanência, de nove meses a partir de outubro de 1798, pouco se sabe e aparentemente nada foi publicado. Confirmando a falta de registro, o biógrafo alude a essa terceira (ou quarta) visita sugerindo a data de 1798, após o falecimento da genitora de Beckford. Se de fato o fez, acrescenta, retornou à Inglaterra em julho de 1799 (Chapman 1928, xliii, nota de rodapé).

O entusiasmo de Beckford pela modinha foi genuíno, quase uma obsessão. É uma ironia constatar que quem melhor o estudou até agora, em língua portuguesa, não parece ter suficiente vivência da modinha para compreendê-lo. Embora Maria Laura Bettencourt Pires mencione notas de Frederico de Freitas a um disco, *Modinhas Portuguesas e Brasileiras dos Séculos XVIII e XIX*, editado pelo Centro de Documentação da Emissora Nacional⁴⁶, sua vivência da modinha parece limitar-se a isso, o que é até compreensível diante do fato da tradição modinheira ter-se esvaído em

Portugal pelo final dos 1800, sem deixar marca profunda na música portuguesa, seja que divulgação a modinha tenha tido nos séculos mencionados.

Pires (1987, 144), cândida mas ainda assim precipitada e subjetiva, não colocou a ênfase no “music” e nas características especiais dos textos que a passagem abaixo sugere exatamente por subestimá-los. Assim confessa, citando o *Journal* de William Beckford (1954, 64):

Ao ler a *Viola de Lerenó* e até ao ser confrontado com a audição do disco *Modinhas Portuguesas e Brasileiras dos Séculos XVIII e XIX*, não pode deixar de causar admiração a um investigador do século XX que alguém com o gosto de Beckford se entusiasmasse tanto ao ouvir as modinhas e as classificasse como: *...An original sort of music different from any I have ever heard, the most seducing, the most voluptuous imaginable, the best calculated to throw saints off their guard and to inspire profane deliriums.*

Seria isso uma perversão do gosto ou, pelo contrário, um apuro? Dependerá do ponto de vista do observador. A autora, nessa instância, parece não aplicar a si as estratégias de leitura comparativa e a metodologia da escola de crítica literária iniciada por Robert Jauss que tão bem adotou, perdendo ela própria a imagem do autor e dos atores necessária para uma atualização da recepção da obra.

É significativo a passagem acima apenas citar o livro do brasileiro Caldas Barbosa mesmo que seu volume inicial só tenha sido publicado em 1798, onze anos após a primeira visita de Beckford a Portugal, a de 1787, a mais relevante, aquela que gerou a maioria de seus comentários sobre o país ao que se sabe. Embora o primeiro volume do *Viola de Lerenó* não tivesse vindo à luz, seu autor já se encontrava ativo e polêmico nos círculos lisboetas desde muito antes. É mesmo possível que este Caldas, não o que Boyd Alexander reconhece como tal (Beckford 1988, 159, 191, nota 409), tenha sido apresentado a Beckford em sua primeira viagem, o que faria melhor sentido. Embora o segundo volume do *Viola de Lerenó* só fosse editado postumamente (1826), há manuscritos musicais de 1799 que dão evidência de sua utilização como letra de cantigas um ano antes do falecimento do Caldas, provavelmente bem antes desta data. Discutível quanto ao valor literário, a força da coletânea reside exatamente em serem esses poemas letras de canções (modinhas e lundus publicados sem a música), de inegável sabor popular, repletos de termos e expressões correntes no Brasil e desconhecidos na metrópole. Enfim, esquece-se a autora, nesse momento, do perfil psicológico do próprio Beckford que tão bem traçou e que o conduziria por via da sensualidade e do erotismo à fascinação com as modinhas e lundus brasileiros, texto e música ao que tudo indica como ele próprio confessa ou fantasia. Em suma, torna-se mais interessante o depoimento de Pires pelo que reflete de suas próprias circunstâncias e de seus compatriotas. Um depoimento desses seria dificilmente duplicável

entre brasileiros de padrões comparáveis justamente por ter a modinha sido assimilada pela psique brasileira, o que não terá ocorrido com a portuguesa.

Quanto a valores mais restritamente musicais, estão aí compositores portugueses de reputação internacional como Marcos Antônio da Fonseca Portugal (1762–1830) ou de menor voga como Antônio José do Rego, ainda assim mestre e compositor em vários dos principais teatros lisboetas. Não desdenharam de lançar mão de poemas do Lerenó. Mas deixando o *Lerenó* de lado, na história da modinha portuguesa dessa época estão presentes vultos como João de Sousa Carvalho (falecido em 1798), Antônio Leal Moreira (1758–1819)⁴⁷, mestres de capela como José Maurício (1752–1815, o de Portugal), Antônio da Silva Leite (1759–1833) e o italiano Antônio Gallassi (mestre de capela de 1780 a 1792), respectivamente da Sé de Coimbra, do Porto e da catedral de Braga, entre muitos outros compositores de sólida formação, não mero amadores. Todos publicaram suas criações no *Jornal de Modinhas*⁴⁸, de cujas capas uma ilustra o valioso volume de Maria Laura Pires, capa esta em que “milhores Autores” é uma expressão que se destaca.

Sem fazer alarde dos brasileiros, cuja vasta lista poderia ir do famoso compositor pernambucano Manuel de Almeida Botelho (nascido em 1721)⁴⁹ a Villa-Lobos (1887–1959), passando pelo nosso José Maurício Nunes Garcia (1767–1830), Damião Barbosa de Araújo (1778–1856) e Antônio Carlos Gomes (1836–1896), ainda assim nos restaria um austríaco de Salzburg de irrecusável valor: Sigismund Neukomm (1778–1858), ex-discípulo de Haydn, ex-mestre de capela em São Petersburgo, eventualmente músico da corte de Talleyrand. Neukomm viera ao Brasil como integrante da comitiva do duque de Luxemburgo, embaixador extraordinário de Luís XVIII, permanecendo de 1816 a 1821 no Rio de Janeiro. Usou modinhas e lundus brasileiros em suas composições. Recolheu ele próprio e levaria para a Europa modinhas de Joaquim Manuel da Câmara, um analfabeto musical de grande talento, virtuose do cavaquinho comparado a Sor, louvado por Freycinet e Adrien Balbi. Transcrever essas modinhas, dar-lhes acompanhamentos sensíveis de piano e anunciá-las para publicação foi sua intenção, mas sobretudo salvou-as da extinção. Dessa coletânea de pequenas jóias, duas identificamos como composições sobre poemas de um grande do reino, o Visconde de Pedra Branca. Uma terceira (do *Musikbeilage* de Martius, que tampouco desdenhou das modinhas brasileiras), tem também indícios de Borges de Barros e de Joaquim Manuel, com complicadores que ainda não podemos explicar: o refrão já utilizado por Caldas Barbosa e a própria melodia constante em arranjo completamente distinto, num manuscrito de cantigas musicadas do Lerenó de 1799: de uma só vez temos juntos Caldas Barbosa, o Visconde de Pedra Branca, Joaquim Manuel e o anônimo do *Musikbeilage* de Martius.

Talvez a dificuldade maior que enfrentamos—não menos a distinta autora de *William Beckford e Portugal* quando se refere à modinha—resida na apreciação da simplicidade, quando é o caso. Como já ficou dito, às vezes os comentários de Beckford soam familiares, mas com uma mudança de contexto. Outras vezes são os comentaristas que parecem identificar pessoas que teriam alternativas mais prováveis, ressalva feita de informações de que não disponhamos.

Pires (1987, 143), por exemplo, confirma o episódio das irmãs Lacerda, damas de honor da rainha, como vindo de *Italy*. Abaixo um trecho destacado de uma longa passagem muito conhecida, para comparação⁵⁰:

Those who have never heard this original sort of music, must and will remain ignorant of the most bewitching melodies that ever existed since the days of the Sybarites. They consist of languid interrupted measures, as if the breath was gone with the excess of rapture and the soul panting to meet the kindred soul of some beloved object. With a childish carelessness they steal into the heart, before it has time to arm itself against their enervating influence; you fancy you are swallowing milk, and are admitting the poison of voluptuousness into the closest recesses of your existence. At least, such beings as feel the power of harmonious sounds are doing so; I won't answer for hard-eared, phlegmatic northern animals.

A seguir uma passagem, referente a segunda-feira, 15 de outubro [1787] retirada do *Journal*, editado por Boyd Alexander (Beckford 1954, 228–9), na qual o trecho acima é quase o mesmo, salvo substituição de algumas palavras e locuções. Observe-se para isso o segundo parágrafo da citação que se segue, da segunda à sexta linha. Note-se também a locução “the power of harmonious sounds” não para cotejo com o trecho que se segue, mas com um comentário posterior:

At three, M. Verdeil [Beckford's Swiss physician] and I sat down to one of the worst dinners (...) After tea we went, that is to say Verdeil and I, to the theatre in the Rua dos Condes, a more tolerable edifice than that of the Salitri [sic], but sorry enough on's [on one's?] conscience. I was surprised at finding the scenery very good and the dresses splendid and well fancied. The actors, too, were not half as abominable as those at the other house. Our play was a translation of Voltaire's Mérope, with ballets and a farce. The actor who represented Mérope had bundled himself out with great adroitness, managed his hoop with ease, and sailed about the stage, with as good a grace as many an old drawing-room dowager. Several scenes in the farce made me laugh heartily as I begin to enter into the farce and idiom of the language. A few months more would perfectly initiate me.

Two young fellows, one dressed as a girl and very becomingly, sung an enchanting modinha. Those who never heard modinhas must and will remain ignorant of the most voluptuous and bewitching music that ever existed since the day of the Sybarites. They consist of languid interrupted measures, as if the breath was gone with excess of rapture, and the soul panting to fly out of you and incorporate itself with the beloved object. With a childish carelessness they steal into the heart before it has time to arm

itself against their enervating influences. You fancy you are swallowing milk and you are swallowing poison. As to myself, I must confess I am a slave to modinhas, and when I think of them cannot endure the idea of quitting Portugal. Could I indulge the least hopes of surviving a two month's voyage, nothing should prevent me setting off for Brazil, the native land of Modinhas, and living in tents, decorated like those the Chevalier de Parny describes in his little Voyage, and swinging in hammocks and gliding and over smooth mats with youths crowned with jasmine and girls diffusing at every motion the perfumes of roses.

Embora os trechos assinalados sejam tão semelhantes, os contextos são profundamente distintos. Num caso, o das Irmãs Lacerdas, estas se encontravam em seus aposentos, como damas de honra da Rainha, acompanhadas por muitos sobrinhos, sobrinhas e primos, além de um frade, mestre de canto. Isso imediatamente acima de onde se encontrava Sua Reverendíssima (o Arcebispo Confessor da Rainha). Este último, São Caetano, avançara de arcebispo de Tessalônica a inquisidor-geral, a conselheiro particular da Rainha em matéria de governo, a praticamente primeiro-ministro, senão no nome, pela influência, portanto muito poderoso (é o que diz Boyd Alexander in Beckford 1988, 18). No outro caso, no teatro da Rua dos Condes, as modinhas são cantadas por dois jovens atores um deles em trajes femininos. Isso precisaríamos entender melhor: não há nada a estranhar quanto a modinhas em teatros, nem em papéis femininos representados por homens. Em dúvida fica a questão de que se tratasse de castrati, ou de mero uso do falsetto, vez que não temos cogitado de um ou de outro na história da modinha, onde o papel da mulher parece predominante, principalmente no teatro. Tampouco há nada de novo em modinhas cantadas a duas vozes. O que realmente preocupa é a idéia de manipulação dos contextos por outro tipo de conveniência, seja a de impressionar leitores quanto à proximidade da Rainha, seja por motivos meramente literários.

Vejamos agora uma passagem na qual o próprio Alexander (Beckford 1988, 28) compara o *Journal* com o *Italy; with Sketches of Spain and Portugal*:

Em *Portugal* há uma alteração característica de pormenor que lançou a perturbação entre os críticos e que os levou a pôr em dúvida a veracidade de Beckford. Na carta 30 (datada de 3 de Novembro) descreve ele a presença, à sua mesa de jantar, do poeta Bocage, que nesta altura devia estar em Goa e não, provavelmente, em boas relações com o ex-vice-rei Sousa, outro dos supostos convivas. A nota relativa a Segunda-feira, 29 de Outubro, resolve todas estas dificuldades. O apreciado bardo não era Bocage, mas o menos conhecido Caldas; aliás, Beckford conheceu o vice-rei noutra ocasião (em 18 de Novembro); os dois acontecimentos foram reunidos no livro, num só facto, por conveniências de ordem literária. As falsificações existentes no livro não afectam a exatidão do *Diário*.

Não tanto pela questão da veracidade, mas pelo Caldas, a entrada para “Segunda-feira, 29 de Outubro” (1988, 159, nossa ênfase), relata:

Tivemos mais gente à mesa do que eu desejaria no meu presente estado de debilidade e de abatimento. Estava D. Luís de Miranda, Martinho Antônio de Castro, e Caldas, o poeta, o qual, assim que trouxeram a sobremesa, se desentranhou numa torrente de improvisados versos e durante mais de meia hora prosseguia lamentando a minha partida em rimas extraordinariamente harmoniosas [“in very harmonious numbers”]. Não pude deixar de sentir um entusiasmo que me fez sentar ao cravo e me obrigou a cantar, a despeito de minha indisposição. O resultado foi eu ser acometido de violentas palpitações e de um razoável ataque de febre. Pus-me a pintar a Caldas com tais cores a imbecilidade da corte portuguesa que espero bem ele se lembre de tudo isso por muito tempo. Verdeil, percebendo quais iam ser as consequências desta minha falsa boa disposição, pediu ao abade que me convencesse ir ao marquês. E consegui-o. Deixei o poeta e segui a pé, muito sóbrio, ao escurecer, para a casa do meu amigo.

Alexander, em nota de rodapé (409), identifica o Caldas:

Padre Antônio Pereira de Souza Caldas (1762–1814), brasileiro, que naquele tempo era estimado e influente poeta e pregador. No *Portugal*, Beckford substituiu o nome de Caldas pelo de Bocage.

Não explica por que esse Caldas, não o Domingos Caldas Barbosa é identificado. Na citação que retiramos de *Italy*, a expressão “the power of harmonious sounds” nos interessa pelo sentido dado ao adjetivo “harmonious”, ligado a música, particularmente à execução de modinhas. O *Traité de l’harmonie* de Jean-Philippe Rameau já havia sido publicado desde 1722, dando um sentido preciso ao termo. Homem culto, viajado que, como disse Chapman (já o citamos), desde os dezoito anos tinha a música como principal deleite e para a qual tinha distinto talento e leitura, tudo isso faz pensar que a locução in “very harmonious numbers” seja também aplicável à poesia musicada, não apenas a poesia. Mesmo sendo Sousa Caldas melhor poeta, até mesmo socialmente mais aceitável, nada até agora o relaciona à modinha.

Sugere-se mais uma vez a necessidade de um estudo comparativo mais aprofundado das obras citadas e fontes primárias de Beckford no que concerne a música. Não obstante o alto nível das pesquisas realizadas, os estudiosos da modinha, para sua tranquilidade, deverão sanar suas dúvidas e buscar ampliação de seus conhecimentos na própria correspondência e nos papéis que estão na Bodleian Library, no Department of Western Manuscripts, e que constituem The Hamilton Archive of William Beckford’s Papers, segundo informa Maria Laura Pires em seu profícuo trabalho.

A modinha brasileira: em busca de um consenso

O termo “modinha” aparece em Portugal no último quarto do século 18, talvez o diminutivo de “moda” ou um derivado de “mote”. No primeiro

caso, a “moda” seria a canção típica do folclore português, mas também uma designação mais genérica para cantigas desse século, frequentemente a duas vozes com acompanhamento de cravo; “mote”, na segunda hipótese, com o sentido de um conceito expresso num dístico ou numa quadra, para ser glosado, comentado, como ocorre em muitos textos de modinhas. Não há porém um consenso em torno da etimologia da palavra

Não é fácil dizer o que a modinha seja, uma vez que em seus dois séculos de história passou por fases distintas. Em Portugal foi praticamente esquecida, já o disse Frederico de Freitas e, ao contrário do Brasil, não parece ter deixado marcas profundas na música portuguesa. No Brasil, alcançaria popularidade tal que um dicionarista provinciano, Isaac Newton (sic), de Alagoas, publicando em seu *Diccionario Musical* (1904) um pequeno verbete sobre a modinha, diria:

Modinha. Diminutivo de Cantiga [sic]. Poesia lírica posta em música; pequenas composições que andam em voga, e que qualquer curioso as pode criar e compor.

Salvo o incorreto diminutivo, esse verbete reproduz o do *Diccionario musical* de Rafael Coelho Machado (1842). Não é esse o primeiro dicionário que aparece em língua portuguesa, como afirma o autor, mas o mais antigo publicado no Brasil, um livro ruim na opinião de Mário de Andrade.

O benemérito Ernesto Vieira, ele próprio incansável colecionador de modinhas, merece por isso precedência quando se trata de citar um dicionário português de termos musicais. Atualizando a ortografia de seu *Diccionario Musical*, s.v. “Modinha” (Vieiras 1899, 350–1), tem-se o seguinte:

Ária, espécie de romança portuguesa muito em moda durante os fins do século passado e primeira metade do atual. A modinha era uma melodia triste, sentimental, frequentemente no modo menor, com letra amorosa. Muitas modinhas eram também extraídas das operas italianas que mais agradavam.

A modinha passou de Portugal para o Brasil e ainda ali não foi de todo abandonada, tornando-se também mais características pelos requebros lânguidos com que as brasileiras as cantam. Sobre a modinha diz Balbi no *Essai statistique sur le royaume du Portugal [et d’Algarve]*:

Os portugueses primam sobretudo num gênero de canto a que eles chamam modinhas. É [sic] uma espécie de canção que tem caráter particular pelo qual se distingue das canções populares de todas as outras nações. Estas modinhas, principalmente as chamadas brasileiras, são cheias de melodia e de sentimento, e quando são bem cantadas comovem fundamentalmente quem lhes pode compreender o sentido. As mais bonitas e mais apaixonadas são as de Coelho, Pires, Aires, Antônio Joaquim Nunes, José Édolo, em Portugal, e Leal, D. Mariana, Joaquim Manuel e padre Teles, no Brasil.

Este verbete é o modelo para o de Pedro Sinzig (1876–1952), um respeitável e operoso frade franciscano alemão, naturalizado brasileiro e ativo tanto na musicologia e na música quanto nas obras sociais, tendo estado inclusive no sanguinolento episódio de Canudos. “Modinha”, no seu *Pelo Mundo do Som: Dicionário Musical* (1947, 373) é uma reprodução dos dois primeiros parágrafos do verbete de Vieira. Antecede-os com uma breve indicação: “peq[ena] cantiga”. A questão do tamanho, portanto, continua importante. Omite o detalhe referente à extração de modinhas de óperas italianas que mais agradavam (a última frase do primeiro parágrafo de Vieira) possivelmente por economia de espaço ou por não julgá-las dignas de consideração. Continua fielmente sua reprodução até “os requebros lânguidos com que as brasileiras a cantam” incluídos para encerrar o assunto, ninguém sabendo onde Vieira e ele próprio os foram buscar vez que a modinha (ao contrário do lundu) não tem base coreográfica. Não toma conhecimento da obra de Mário de Andrade (apenas recomenda a *História da Música Brasileira* de Renato Almeida como literatura) endossando sem qualquer dúvida as afirmações de Vieira quanto à questão da origem portuguesa, sem tendência nacionalista.

Já sabemos que não há acordo quanto à origem, nem temos muito de nos preocupar com isso. Tem-se viajado, entretanto, com variado grau de turbulência, dos turânios de Braga, na pré-história, ao parto da modinha às mãos do Caldas, entre 1775 e 1779, de Araújo.

Reconhece-se, todavia, que há uma modinha brasileira, distinta até certo ponto da portuguesa. Forjou-se recentemente como meio-termo a designação “modinhas luso-brasileiras” que não se tornaria polêmica se mantida dentro dos limites da história política dos dois países, isto é, até 1815, a partir de quando o Brasil, embora não independente, passa à situação de Reino Unido. Apropriada para designar essa situação confusa das origens, a designação passa a ser condescendente e insatisfatória a partir do momento em que, generalizada e eternizada, não respeita os sentimentos nacionais exacerbados e intransigentes dos dois lados. Não é como se a criação de modinhas continuasse a se fazer sob influências recíprocas, brasileiros em Portugal e portugueses no Brasil, quando os respectivos cursos se tornaram independentes.

A distinção entre as duas modinhas tende para uma questão de simplicidade de elaboração, assim como para uma delineação de caráter, paralela ao que se pensa que o brasileiro, ou melhor, que a brasileira seja. Isso está implícito num considerável número de adjetivos apensos à modinha brasileira, alguns contraditórios: lírica, sensual, melosa, melodiosa, requebrada, bonita, babosa, dengosa, vulgar, comovente, erótica, suave, exótica, sentimental, mole, triste e alegre, entre outros. O número de depoimentos, inclusive de estrangeiros, a esse respeito é alto. Como não é provável que ela possa ser sempre tudo isso, fica a idéia de que o caráter é

importante, mas que não deve ser levado muito a sério; isto é, é válida a sugestão de Andrade para que ela seja cantada com um sorriso no rosto (a versão modinheira do “quem canta, seus males espanta”).

Em relação ao construído dilema erudito-popular, o vai e vem se torna interno: ou é o erudito que se torna popular, ou o popular que se torna erudito. A melhor solução para isso é eliminar o dilema, acabar com a salada, desde quando, em qualquer cultura musical parece haver um contínuo, fechado sobre si mesmo, em cujos extremos poderíamos colocar o absolutamente espontâneo e o total produto de laboratório, toda e qualquer música tendo graus intermediários de um e de outro.

Quanto ao tema, a canção brasileira urbana tem-se voltado há muito para o eterno tema do amor. O próprio conceito do amor, entretanto, varia e já se viu caso em que os gêneros musicais se misturam no tratamento do tema. Há caso em que esse amor é paternalmente dirigido a jovens, em caráter moralista, à criança ou ao Menino Jesus criança, como seria próprio de uma canção de ninar ou de uma reza qualquer. Algo muito à maneira de uma modinha pode aparecer hoje como uma roda infantil. Em outros casos, se a feitura é urbana, a intenção é rural. Tratar-se-ia então de uma toada, se o povo levasse a rigor questões de nomenclatura, mas possivelmente esse amor seria brejeiro, ainda que sentimental. O tema do amor romântico, ele próprio vai do amor-medo, frágil e tímido, ao amor sensual, real e viril de um Castro Alves (1847–1871), no ápice do desenvolvimento da modinha brasileira.

Mas, especificamente, a modinha que nos interessa como um importante segmento histórico da canção brasileira é aquela que, tratando do amor em seus termos mais líricos e sentimentais, abraçeiou-se e divulgou-se, sejam quais forem suas origens e influências, portuguesas, italianas, francesas, entre outras, até mesmo traços de derivação africana que já aparecem em finais do século 18. Juntamente com o lundu, seu parceiro nas questões amorosas—este pelo lado mais travesso e até mesmo safado—são ambos básicos para a música brasileira, cruzando as assumidas barreiras entre o popular e o erudito.

Pelos processos de transmissão e a carência de nossa imprensa musical, o estudo da modinha no Brasil necessita de métodos combinados da etnomusicologia e da musicologia histórica, pois grande parte dela corre na tradição oral. São bem-vindas também as contribuições das demais ciências socio-musicais e das humanidades.

Essa modinha necessariamente será uma canção vernácula. Isso é importante, mesmo que seja um texto em português pespegado a um trecho de ópera italiana. Lembremos isso porque, sob a dominante influência européia, não se incentivava o canto em português nos teatros e nos salões pretensiosos do século 19. Isso ainda é coisa de ontem, bastando lembrar a proposta e o fracasso da Imperial Academia de Música e Ópera

Nacional, no Rio de Janeiro, em esforço que não conseguiu ultrapassar o limite do período 1857 a 1864⁵¹. Para a canção de câmara, no vernáculo, teríamos de esperar ainda por Alberto Nepomuceno (1864–1920), em torno de 1895. Não seria exagero afirmar que ainda hoje, a despeito do empenho de Mário de Andrade e de seu Congresso de Língua Nacional Cantada (1936), ainda não existe uma escola de canto genuinamente brasileira e ajustada às particularidades do idioma. Isso merece também atenção, para que os cursos de canto no Brasil não continuem contraculturais e vazios, por isso mesmo.

Embora a ária de ópera italiana as tenha afetado, e modinhas eventualmente tivessem assumido as proporções e elaboração de verdadeiras árias, pelo porte e pela forma, uma elaboração excessiva parece ultrapassar os seus limites, nas primeiras fases.

Por fim, de morte decretada e temida, pela chegada da iluminação a gás, a modinha não morreu, embora o poeta baiano Antônio Augusto Mendonça Júnior (1830–1879), com as serenatas em mente já lamentasse, em 1862:

E agora triste do povo
Outrora amante e feliz
Módinha de amor às claras
Decerto ninguém mais diz.

Não foi verdade: luar e mocidade, idosos recordando o passado, a modinha alcançaria os fonógrafos da Casa Edison, municitaria a postura de reformador de Catulo da Paixão Cearense (1866–1946) e não desapareceria com os sambas e marchinhas como ele previra, no início dos anos quarenta deste século. Ainda recentemente, nas comemorações do sesquicentenário do nascimento de Antônio de Castro Alves, pudemos presenciar o vigor da poesia lírica do “Bardo Nacional” e “Poeta dos Escravos”, como foi chamado, gerando um considerável e belo cancionário, predominantemente anônimo, transmitido oralmente em múltiplas variantes vindas de todo o Brasil, por gerações de amadores que o apreciaram e assim o transmitiram, até mesmo quando o compositor é conhecido. Esse cancionário ainda se renova pela contribuição de jovens compositores talentosos, como Luciano Bahia e de espírito mordaz, como Ricardo Bordini, neste caso gerando um lundu, versão maliciosa do poema de amor⁵².

Essa sobrevivência, evidentemente, não é mais o vagalhão de Mário de Andrade, mas uma continuação esporádica. Já se disse que a modinha foi assimilada pela psique dos brasileiros. Por isso, relembra-la também, no caso associando-a ao admirado poeta, é um mergulho duplo em nossas raízes, uma ação vital para a resistência da música, da cultura e da identidade brasileira diante da indústria cultural massificante e em fase de globalização da economia⁵³. Conceitos tais como os de desterritorialização e

de negociação de significados já foram levantados em Conferência promovida pelo International Council for Traditional Music, em Florianópolis, em 1991, sob a presidência de Rafael Menezes Bastos, da Universidade Federal de Santa Catarina, como no I Simpósio Brasileiro de Música, realizado em Salvador, poucos meses antes, pela Universidade Federal da Bahia, no qual se reservou uma sessão para as relações entre as músicas tradicionais e a indústria cultural.

Em qualquer circunstância, a coleta e organização desse material, a exigir a constituição de bancos de dados, o desenvolvimento de processos analíticos que permitam uma melhor descrição desse repertório, a definição de suas fases, a remoção do anonimato sempre que possível e a datação do pouco que sobrevive em manuscritos antigos, alguns dos mais importantes na Europa, representam desafios, testes de paciência e tenacidade para o pesquisador.

Sendo a tradição modinheira de difusão oral e escrita, o fenômeno das variantes é uma constante. Os compositores mais populares, talentosos músicos, muitas vezes não tinham qualquer domínio da notação musical, sendo musicalmente iletrados. Este é o caso do baiano Xisto Bahia (1841–1894), por exemplo e, em torno de 1822, o do carioca Joaquim Manuel da Câmara. Dependiam de terceiros para o registro eventual de sua música, como ocorreu com trovadores nos cancioneiros medievais.

Essas modinhas precisam sobretudo ser executadas. Daí também preocupações de como fazê-lo. Os acompanhamentos, em geral, importantes pela realização das harmonias implícitas nas modinhas, ao contrário do que ocorre nos “lieder” schubertianos, raramente acrescentam comentários musicais paralelos aos textos, exceto no que diz respeito ao movimento, à dinâmica, aos contracantos, e aos prelúdios, interlúdios e codas que podem ser utilizados no caso das estruturas estróficas. Escritos, eventualmente, por amadores, esses acompanhamentos são às vezes canhestros, adventícios, não constituindo parte essencial das modinhas, o que ainda se agrava pela intervenção de copistas nem sempre conhecedores de música. Naturalmente, alterá-los exige um bom grau de discriminação por parte do musicólogo e do músico, divididos que ficam entre um purismo fatal e uma liberalidade excessiva.

Em princípio, devem ser respeitados os acompanhamentos das modinhas publicadas, de compositores de escola, enquanto talvez se justifiquem algumas interferências no caso dos acompanhamentos que nos chegaram através de manuscritos e até mesmo de impressos sem vínculo seguro com o compositor. Caso distinto é ainda o das modinhas da tradição oral viva, em cujo caso a livre improvisação de músicos competentes e conhecedores da tradição não deve ser gessada por considerações pedantes de qualquer ordem.

Deixá-las viver talvez seja o lema a se almejar para todas elas, porque têm a cara do Brasil, de alguma forma.

Notas

1. Usaremos como referência uma edição fac-similar de *Modinhas Imperiais*, 8ª ed., Obras Completas 19 (Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1980). Ver também o verbete “Modinha”, in Mário de Andrade, *Dicionário Musical Brasileiro*, coordenação de Oneyda Alvarenga (1982–84) e Flávia Camargo Toni (1984–89), Coleção Reconquista do Brasil 162, 2ª série (Belo Horizonte: Itatiaia; [Brasília, DF]: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989), pp. 344–8, uma importante compilação de notas que Andrade não chegou a integrar no pretendido dicionário, mas que refletem de perto as suas idéias.
2. Luís Heitor Corrêa de Azevedo é o autor do verbete “Modinha” do *Dicionário do Folclore Brasileiro*, compilado e editado por Luís da Câmara Cascudo, 5ª ed. rev. aum. (São Paulo: Melhoramentos, 1979), pp. 499–501. O verbete está complementado por uma bibliografia antecedida por um comentário do próprio Cascudo. Azevedo, trabalhando paralelamente a Mozart de Araújo, localizou a importante coletânea de 20 modinhas de Joaquim Manuel da Câmara levadas para a Europa por Sigismund Neukomm. Cf. Luís Heitor Correia de Azevedo, “Sigismund Neukomm, an Austrian composer in the New World,” *Musical Quarterly*, 45 (1959): 473–83. Cf. também seu artigo “As modinhas de Joaquim Manuel”, in *Estudos e ensaios folclóricos em homenagem a Renato Almeida* ([Rio de Janeiro]: Ministério das Relações Exteriores, 1960). A contribuição de Mozart Araújo nesse assunto está em “Sigismund Neukomm”, *Revista Brasileira de Cultura* 1/1 (jul.–set., 1969): 61–74.
3. Neste último caso, trata-se do *Ensaio sobre a Música Brasileira*, de 1928, de que voltaremos a tratar mais adiante. Quanto à modinha, se é verdade que trabalhos anteriores ao de Andrade tratem-na mais sob o ponto de vista literário do que musical, aqui incluídos cronistas da vida urbana, ou sejam apenas coletâneas de textos ou de modinhas para consumo do amador, por amadores [o caso de Julia de Brito Mendes, *Canções Populares do Brasil* (Rio de Janeiro: J. Ribeiro dos Santos, 1911)] e folcloristas [entre os quais, até gente de formação médica em Bruxelas, como Alexandre de Mello Moraes Filho (1844–1919), com *Serenatas e Saraus*, de 1901–1902 e *Cantares Brasileiros: Cancioneiro Fluminense*, de 1900], não se pode prescindir da obra histórica pioneira, embora provinciana, do músico e professor (inclusive de violão) Guilherme Theodoro Pereira de Mello (1867–1932), *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*, 2ª ed. (Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947), edição “princeps” de 1908. Guilherme de Melo lista modinheiros da Bahia e do Rio de Janeiro e

- faz uma apaixonada análise de quatro páginas de uma famosa modinha baiana, o “Quis de balde”, de Xisto Bahia e Plínio de Lima (1947: 229–32).
4. Mozart de Araújo, *A Modinha e o Lundu no Século XVIII (uma pesquisa histórica e bibliográfica)* (São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963). É também o autor do verbete “Modinha,” uma excelente síntese, in *Enciclopédia da Música Brasileira Erudita, Folclórica, Popular*, editada por Marcos Antônio Marcondes, 2 v. (São Paulo: Art Editora, 1977), v. 1, pp. 493–4.
 5. Baptista Siqueira, *Modinhas do Passado*, 2ª ed. rev. aum. (Rio de Janeiro: Folha Carioca Editora, 1979). Primeira edição em 1956.
 6. Robert Stevenson, “Some Portuguese Sources for Early Brazilian Music History,” *Yearbook of the Inter-American Institute for Musical Research* 6 (1968): 1–43.
 7. Gerard Béhague inseriu um alentado capítulo sobre a modinha em sua dissertação de doutorado, “Popular Musical Currents in the Art Music of the Early Nationalistic Period in Brazil, Circa 1870–1920”, submetida ao Department of Music of the Graduate School of Tulane University, 1966, pp. 47–66. É também autor de um artigo sobre dois dos mais importantes manuscritos localizados em Portugal, relativos à modinha brasileira: “Biblioteca da Ajuda (Lisbon) MSS 1595/1596: Two Eighteenth-Century Anonymous Collections of Modinhas,” *Yearbook of the Inter-American Institute for Musical Research* 6 (1968): 44–81. Béhague é também responsável pelo verbete “Modinha” no *New Grove*, um enorme avanço em comparação ao desastroso e prejudicial verbete da Sra. Edmund Wodehouse [“Modinha,” in *Grove’s Dictionary of Music and Musicians*, editado por Eric Blom, 10 vols. (New York: St. Martin’s Press, 1954), vol. 5, pp. 804–5].
 8. Frederico de Freitas, “A Modinha—portuguesa e brasileira (Alguns aspectos do seu particular interesse musical),” *Bracara Augusta (Revista Cultural de Regionalismo e História da Câmara Municipal de Braga)* 28, nos. 65–66(77–78)[1974]: Actas do Congresso *A Arte em Portugal no Séc. XVIII*, 433–8.
 9. Gerhard Doderer, “Modinhas Luso-Brasileiras, transcrição e estudo de Gerhard Doderer”, *Portugaliae Musica* 44 (Série B) (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984).
 10. Para exemplo de uma boa contribuição, ver a obra de Maria Augusta Calado de Saloma Rodrigues, *A Modinha em Vila Boa de Goiás*, Coleção Documentos Goianos 12 (Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiás, 1982).
 11. Há também trabalhos recentes que enfocam aspectos específicos da modinha. A dissertação de doutorado de Maritza Helmen Freda Mascarenhas, “History, Analysis, and Performance Practice of the Brazilian Modinha from the Eighteenth Century to the Present,” submetida à University of Miami, 1989, é escrita do ponto de vista das práticas

- interpretativas. Apresenta um seletivo “Master Index of *Modinhas*,” de apenas 185 itens, que pode ser útil aos que se iniciam no campo. Apesar da boa organização, comete erros, entre os quais uma distorção evidente (p. 25) de um trecho importante de Mozart de Araújo (1963: 42–3).
12. Propondo um critério transcendente de Música Brasileira. Diz que este critério deve ser não filosófico, mas social: um critério de combate. Conclui ele: “Todo artista brasileiro que fizer arte internacional ou estrangeira, se não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta” [*Ensaio sobre a Música Brasileira*, 3ª ed. (São Paulo: Martins; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972), p.19]. Originalmente publicado em 1928, posto de lado seu caráter de manifesto nacionalista, é também o primeiro estudo científico da música popular brasileira, na opinião de Luís Heitor Corrêa de Azevedo.
 13. Renato Almeida, *História da Música Brasileira*, 2ª ed. rev. aum. (Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942). Tipicamente, a primeira edição dessa obra, de 1926, de apenas 238 pp., se iniciava com “A Sinfonia da Terra”. Na edição seguinte, à “Sinfonia” seguia-se um bloco de 280 pp. dedicadas a “A Música Popular Brasileira”, isto é, o fundamento para o bloco seguinte, de 226 pp. “História da Música Brasileira” propriamente dita, nisso seguindo o precedente já esboçado em Guilherme de Melo. Três artigos de Mário de Andrade incluídos em *Música, Doce Música*, Obras Completas 7 (São Paulo: Martins, 1963), “A Modinha e Lalo” (pp. 339–43), “O desnivelamento da modinha” (pp. 344–8), ambos de 1941, e “Música Brasileira”, (pp. 354–8), de 1942, este último comentando a nova edição da *História*, abordam a questão do desnivelamento, demonstrando quanto isto o preocupou, preocupação aliás ainda evidente um ano antes de sua morte, em “Cândido Inácio da Silva e o lundu”, *Revisia Brasileira de Música* 10 (1944): 17–39. Renato Almeida inclui “Modinhas” na sua *História* (1942: 62–72), como uma subdivisão do capítulo sobre “As cantigas do Brasil”, ali sancionando erros grosseiros de Vincenzo Cernicchiaro, mas em geral de tom moderado, achando exagero nos conceitos de Silvio Romero relativos à poética da modinha, aplicáveis que seriam às suas melodias, segundo pensa (1942: 65–6).
 14. Cf. Nettl, *The Study of Ethnomusicology, Twenty-Nine Issues and Concepts* (Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 1983), p. 244.
 15. Cf. *Lundus e Modinhas Antigas, Século XIX* (Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1981), infelizmente esta publicação saiu com falhas sérias de diagramação que necessitam correção.
 16. Cf. James P. Spradley e David W. McCurdy, *Anthropology: The Cultural Perspective* (New York: John Wiley, 1975), 565–98.
 17. *Grove’s Dictionary of Music and Musicians*, 5ª ed. s.v. “Modinha”. Tanto Gerard Béhague (autor do atual verbete no New Grove), em sua já

- citada dissertação (1966, 47–8), estranha como a autora do verbete subestima a importância da modinha, quanto Robert M. Stevenson, em seu importante artigo (1968, 31) protesta e estende sua crítica a outros dicionários e enciclopédias, insistindo que um repertório precisa ser muito melhor conhecido antes que comentários desse tipo forcem seu lugar em obras de referência. Como a autora já pontificava no Grove's desde época anterior a 1954 (não foi feita a verificação das 3ª e 4ª eds.), não se faz aqui uma avaliação das décadas em que leitores do prestigioso dicionário foram afastados da modinha luso-brasileira, nem da contaminação dos disparates via outras obras de referência.
18. Mozart de Araújo (1963: 37) atribui a primeira referência literária que se tem sobre a modinha a Nicolau Tolentino de Almeida, em 1779.
 19. Cf. “Recado” = “Ora adeus, Senhora Eulina” in Barbosa (1980, 44–6). O compositor português Antônio José do Rego, cantor da Capela Real e organista falecido pouco depois de 1821, musicou esse poema. Araújo (1963, 97–9) incluiu essa versão musical na sua antologia reproduzindo-a do Nº 8 do *Jornal de Modinhas*. Cabe a Araújo o mérito de ter sido o primeiro estudioso a reconhecer poemas de Lerenó em modinhas publicadas. Nesse caso específico, a modinha aparece como “duo”. O próprio Caldas usa as designações cantiga (predominantemente) e moda, cantata, cantigas de improviso, improviso, endecha, glosa, glosa improviso, conforme anota Suetônio Soares Valença (Barbosa, 1980, 421).
 20. As afirmações mais enfáticas de Araújo se acham na *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Popular, Folclórica*, 1977, s.v. “Modinha”, pp. 493–4.
 21. Cf. Sylvio Romero, *Cantos Populares do Brasil, Acompanhados de uma Introdução e Notas Comparativas por Theophilo Braga*, 2 vols. (Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1883), v. 1, p. xxvi. Que isso não se resumia aos poemas apenas mas às melodias também—o que tipicamente Romero se esquece de dizer—é atestado pela presença infalível dos mesmos em coletâneas de versos destinados ao canto, tais como *A Cantora Brasileira e Serenatas e Saraus*.
 22. É fundamental que não se confie nas traduções do *Reise in Brasilien*, para esse fim. A de Lúcia Furquim Lahmeyer, revista por B.F. Ramiz Galvão, Basílio de Magalhães e, mais recentemente, por Ernst Winkler, abunda de termos musicais gratuitos, com a sanção não apenas da Melhoramentos, mas do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e do Instituto Nacional do Livro, do Ministério da Educação. Fizemos uma gravação de alguns desses “volkslieder”, inclusive uma ousada restauração do “Landum”, in *Modinha e Lundu: Bahia Musical Séc. XVIII e XIX*, LP 33 rpm, execução do Grupo Anticália, encarte explicativo de M. Veiga (Salvador: Stúdios WR com apoio da COPENE, 1984).

- O encarte foi reproduzido como Manuel Veiga, “Lançamento: ‘Modinha e Lundu. Bahia Musical, Séc. XVIII e XIX’”, *Art 12* [Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA], (dez. 1984): 87–105.
23. Compare-se a versão transcrita e estudada por Gerhard Doderer (1984, 20–22) de “Poema na virtude”, com o subtítulo de “Romance”, com a “Modinha Nro. 2”, de uma álbum impresso, incompleto, existente na Biblioteca da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sem identificação de autoria. É a mesmíssima música, salvo pequenos detalhes, para um poema de Domingos Borges de Barros, Visconde de Pedra Branca (1783–1855), poema este que apareceu em edição anônima, *Novas poesias oferecidas às senhoras brasileiras por um bahiano* (Rio de Janeiro: E.H. Laemert, 1841), perambulou por coleções de textos cantados, como *A Cantora Brasileira* (Rio de Janeiro e Paris: H. Garnier, [1878?]), e até mesmo em antologia adotada em escolas públicas do Rio Grande do Sul, a *Selecta em prosa e verso dos melhores auctores brasileiros e portuguezes*, editada por Alberto Clemente Pinto, 3ª ed. rev. aum., (Porto Alegre: Rodolpho José Machado, 1889), p. 221. Neste último caso aparece como “À minha filha”, no capítulo sobre “Lyras, Canções, Hymnos, Odes”. Em outros dos já citados, os títulos do mesmo poema são dados como “Conselho” = “Põe na virtude” e “O poder da virtude” = “Conselho paternal”. A publicação de Doderer da versão musical completa (falta uma página na álbum da Escola de Música da UFRJ), confrontada com uma anotação do próprio Visconde, em suas *Novas poesias*, (pp. 38–9), “posto em música em Montmorency, por Massemينو”, permitiu juntar tudo, inclusive a identificação do enigmático M^r Massimo, isto é, Frederico Massimino, professor de canto e pedagogo nascido em 1775, em Turim, radicado no Chile desde criança que, indo para Paris, fundou uma escola de canto. A edição do Rio, atribuída a Pierre Laforge, parece anterior à publicada por Doderer, a qual deve situar-se entre 1837 e 1851, com base no cuidadoso estudo de Mercedes Reis Pequeno na *Enciclopédia da Música Brasileira*, 1977, s.v. “Impressão musical no Brasil”, pp. 352–63, a do Rio podendo ser a mais antiga. Várias considerações relacionadas à carreira do Visconde e à idade de D. Luísa Margarida, futura Condessa de Barral, sua filha, sugerem, entretanto, o período de 1824 a 1829 como o mais próprio para a data de composição.
24. José Veríssimo, *História da Literatura Brasileira, de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*, 3ª ed. (Rio de Janeiro: José Olympio, 1954), pp. 102–4.
25. Contudo, ver possibilidade de ter tido contato com William Beckford.
26. M. de Andrade (1989, 346) assim o considera, ao criticar Guilherme de Melo pelo que diz sem citar abonações, e por estar demasiado estribado em Teófilo Braga.

27. Sylvio Romero, *Cantos Populares do Brasil, Acompanhados de Introdução e Notas Comparativas por Teóphilo Braga*, 2 vols. (Lisboa: Nova Livraria Internacional Editora, 1883).
28. O desagradável incidente gerou uma publicação (não consultada) de Silvío Romero, *Uma esperteza: os Cantos e os contos populares do Brasil e o Sr. Theophilo Braga*, protesto por Sylvio Roméro (Rio de Janeiro: Typ. De S. José Alves, 1887), 166 pp.
29. Essa pergunta já foi feita no século 19, por Tito Lívio de Castro (1864–1890), num substancioso ensaio, “O pretendido turanismo da modinha e do lyrismo brasileiro,” in *Questões e Problemas*, obra póstuma, com um prefácio de seu editor, Sylvio Romero (São Paulo: Empresa de Propaganda Literária Luso-Brasileira, 1913), vez que seu talentoso autor mal sobreviveria ao seu doutoramento em Medicina, em 1889. O artigo, de 1887, contribuía para uma lição em que Romero pelejava desde 1879. Segundo este (1913, xx), “Esse disparate crítico-etnográfico” era de pura invenção de Braga, “um pouco por toda parte, e principalmente no prólogo de seu *Parnaso Portuguez Moderno*”. A tentativa de explicar a irrupção do lirismo na canção medieval secular, aliás, também não é estranha aos estudiosos da música dos troubadours. Braga encontrou turânios braquicéfalos e doliocéfalos até mesmo nas Américas, para reforço desse lirismo racial. Araújo (1963, 26, 56), como campeão pró-Caldas e Brasil, talvez não tivesse tido de se preocupar tanto com a grã teoria mesmo que esta ainda lhe intercalasse o romance, o solau e a xácara, a perder de vista, como intermediários na linha dos antepassados da modinha.
30. Teophilo Braga, *Filinto Elysio e os dissidentes da Arcádia* (Porto: Livraria Chradron, 1901), p. 611.
31. Cf. Régis Duprat, *Garimpo Musical* (São Paulo: Novas Metas, 1985), pp. 10–20.
32. Peça compreensão para que isso não seja considerado uma intromissão de ordem política, mas um dever humanitário. As notícias que transpiram sobre os horrores que estão vitimando o que resta da antiga possessão portuguesa (até 1975) no mínimo necessitam ser investigadas pelos organismos internacionais.
33. Apud Almeida (1942, 65–6), ele próprio citando de Sylvio Romero, “Novas contribuições para o folclore brasileiro”, *Revista da Academia Brasileira de Letras* 4: 67–9.
34. Falo como etnomusicólogo, mas dou testemunho aqui de uma experiência de anos como membro do Conselho Estadual de Cultura do Estado da Bahia e em diversas outras instituições em que uma política cultural, definida ou não, é posta em prática. Embora refletindo uma tendência freqüente de “sacralização” da música, Claude Lévi-Strauss lança um grande desafio à ciência musical, isto é, Musicologia, mais particularmente à Etnomusicologia ou Antropologia da Música,

- ao dizer que sendo a música, entre todas as linguagens, “a única que reúne as características contraditórias de ser ao mesmo tempo inteligível e intraduzível, faz do criador de música um ser igual aos deuses, e da própria música, o supremo mistério das ciências do homem”. Em tempo acrescentando: “contra o qual elas esbarram, e que guarda a chave de seu progresso”. Cf. Claude Lévi-Strauss, *O Cru e o Cozido*, tradução de Beatriz Perrone-Moisés (São Paulo: Brasiliense, 1991), p. 26, também lembrado por Anthony Storr, *Music and the Mind* (New York: Ballantine Books, 1993), p. ix.
35. Trata-se evidentemente de um universo teórico distinto do atual. Esse trecho, com o qual Romero finaliza sua própria “Introdução” (com um subtítulo de “Vista sintética sobre o folclore brasileiro”) à sua edição de *Cantos Populares do Brasil*, reflete o confronto com Teófilo Braga. Cf. Sílvio Romero, *Cantos Populares do Brasil*, edição anotada por Luís da Câmara Cascudo, 2 vols. (Rio de Janeiro: José Olympio, 1954), vol. 1, pp. 61–2.
 36. Seria tentador explicar Cascudo em termos de um pensar estruturalista, em que se aplicasse à música a distinção saussuriana entre linguagem e fala, vendo-a então em termos de tempo reversível (linguagem) e tempo irreversível (fala). Datam de 1964, uma década após Cascudo, as afirmações de Claude Lévi-Strauss sobre as causas profundas de afinidades que via entre a música e os mitos (1991, 24). Nesse sentido, mito e música são “linguagens que transcendem, cada um ao seu modo, o plano da linguagem articulada, embora requeiram, como esta, ao contrário da pintura, uma dimensão temporal para se manifestarem. Mas essa relação com o tempo é de natureza muito particular: tudo se passa como se a música e a mitologia só precisassem do tempo para infligir-lhe um desmentido. Ambas são, na verdade, máquinas de suprimir o tempo”. A percepção globalizada de Cascudo seria então a do sistema (tempo reversível, tempo supresso), enquanto a do próprio discurso musical individualizado (tempo real, irreversível) se encontraria obstruída por carência de conhecimentos técnicos reservados à disciplina do Folclore, o que é absurdo: uma negação da própria música e outra variante da dicotomia obsessiva entre o popular e o erudito, nos estudos brasileiros.
 37. Preferiu-se a paráfrase, em vez da citação, para evitar a monotonia de trechos já muito divulgados. Araújo (1963, 21) cita previamente uma quadra e dois quintetos de Nicolau Tolentino de Almeida, para documentar o lundu (lundum chorado) em Portugal, em 1779 ou 1780, matéria de destaque também para Caldas Barbosa. Em seguida, se vale de uma quadra e uma quintilha, para abonar o uso do termo “moda”, em referência a cantigas portuguesas; usa outros dois quintetos para abonar “modinha”, o último destes reportando-se à modinha brasileira: “Já d’entre as verdes murteiras,/Em suavíssimos assentos

- [sic]/Com segundas e primeiras,/Sobem nas azas dos ventos/As Modinhas Brasileiras”. Verifique-se Nicolau Tolentino de Almeida, *Obras Poeticas* (Lisboa: Regia Officina Typografica, 1801), em que as citações se encontram distribuídas nos dois volumes. Há também uma edição das Obras completas, de 1861, e uma seleção de Sátiras, de 1941.
38. Na “cantiga” ou “moda” de Moji das Cruzes estudada por Régis Duprat (1985, 12–3), à qual já aludimos, “Soprano e contralto conduzem-se ‘a duo’ como nas tradicionais modinhas da Biblioteca da Ajuda, de Lisboa e tantas outras (...) as vozes em terças paralelas características [do] gênero, mas possuem um segmento, como segunda parte, em que a polifonia a 4 se desenvolve em forma coral harmônica quando as vozes solistas são reforçadas pelo tiple 2º e tenor, fugindo à estrutura conhecida das modinhas do final do século XVIII”. Duprat, sempre um mestre, vê evidências de acompanhamento instrumental, em vez de mera concepção “a capela” da cantiga.
 39. Essa coleção nunca foi localizada. Não parece ter relação com as modinhas de Manuel Joaquim da Câmara, do Rio de Janeiro, colhidas entre 1816 e 1821 por Sigismund Neukomm. A citação tem como base Pierre Verger, *Notícias da Bahia–1850* (Salvador: Corrupio; Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1981), pp. 176–7. Não está claro se houve cotejo com o MS 3434, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris, ou com sua publicação com comentários de Léon Bourdon [ver L.F. de Tollenare, *Notes dominicales prises pendant un voyage en Portugal et au Brésil en 1816, 1817 et 1818*, 3 vols. (Paris: Presses Universitaires de France, 1971–1973)], havendo publicação anterior, em tradução, da parte referente a Pernambuco e à Bahia, esta a cargo de Oliveira Lima, [Cf. “Notas dominicais”, *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia* 19 (1907): 35–127] e uma edição mais completa e prestigiosa das *Notas dominicais tomadas durante uma viagem feita em Portugal e no Brasil em 1816, 1817 e 1818* (Salvador: Progresso, 1956) de que não se fez o cotejo com a edição francesa posterior, possivelmente a mais completa de todas.
 40. Informação obtida em José Esteves Pereira, *O pensamento político em Portugal no século XVIII: Antônio Ribeiro dos Santos*, Temas Portugueses (1983).
 41. Transcreve-a em seu *Filinto Elysio*, pp. 615–617, dando como referência Ribeiro Santos, “Manuscritos”, vol. 130 fl. 156 (Biblioteca Nacional) e variante fl. 66, que mereceriam um exame, caso possível. Presumo que a data do manuscrito deva situar-se em torno de 1790, a partir de quando se fixa em Lisboa, segundo informa José Esteves Pereira, *op. cit.*
 42. Apud Freitas (1974: 436).
 43. Guy Chapman, ed. *The Travel-Diaries of William Beckford of Fonthill*, 2 vols. (Cambridge: Constable, 1928).

44. *The Journal of William Beckford in Portugal and Spain 1787–1788*, edited with Introduction and Notes by Boyd Alexander (London: Rupert Hart-Davis, 1954). Foi publicada também em New York: John Day, 1955. Há uma tradução em português, como *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha*, introdução e notas de Boyd Alexander, Tradução e prefácio de João Gaspar Simões, 3ª ed., Série Portugal e os Estrangeiros (Lisboa: Biblioteca Nacional, 1988).
45. Robert J. Gemmett, *William Beckford* (Boston, Mass.: Twayne Publishers, 1977). Contém uma cronologia de William Beckford.
46. Não foi possível acesso a esse disco. Pires diz que é edição do Centro de Documentação da Emissora Nacional (1987, 195).
47. Regente da companhia lírica do Teatro da Rua dos Condes e primeiro regente do São Carlos, de sua inauguração, em 1793, até 1800. Dentre as óperas portuguesas que compôs, consta “A saloia enamorada ou o remédio é casar”, sobre libreto de Caldas Barbosa e “A vingança da cigana” também sobre libreto do Caldas, cujas partituras se conservam, no todo ou em parte, na Biblioteca da Ajuda, em Lisboa.
48. Publicado em Lisboa por Pedro Anselmo Marchal e Francisco Domingos Milcent, entre 1792 e 1796, incluiu também canções de importantes mestres de capela portugueses. Frequentemente as cantigas são a duas vozes, em intervalo paralelos de terças e sextas, acompanhadas por um baixo cifrado de que o cravo era parte. O *RISM, Recueils imprimés xviii^e siècle* (p. 203) lista 22 números datados de c. 1793, no acervo do British Museum. A Biblioteca Nacional de Lisboa tem uma coleção mais completa. As duas coleções foram recentemente comparadas (Cf. *Jornal de Modinhas: Ano I*, edição facsimilada, com uma excelente Introdução por Maria João Durães Albuquerque (Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1996).
49. Cf. Jaime C. Diniz, *Músicos Pernambucanos do Passado*, vol. 3 (Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1979), pp. 35–8.
50. Gerard Béhague (1968: 47), ciente de alterações e adições posteriores à edição de 1834 (*Italy*), talvez não se tenha dado conta da alteração dos contextos, vez que o propósito da consulta a Beckford tenha sido a questão da proveniência da modinha, além de seus encantos brasileiros. Mozart Araújo transcreve a passagem inteira em nota de fim de capítulo (1963: 58, nota 43), tirada da edição de 1834, mas não tem conhecimento das alterações.
51. Ayres de Andrade, *Francisco Manuel da Silva e seu tempo, 1808–1865: Uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*, 2 vols. (Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967), v. 2, 81–111.
52. *O Cancioneiro de Castro Alves*, CD interpretado por Andréa Daltro, canto, acompanhamento de Manuel Veiga, piano, Luciano Bahia, violão e Luciano Chaves, flauta (Salvador: Academia de Letras da Bahia e Universidade Católica de Salvador, 1997).

53. Um outro CD da cantora Andréa Daltro, com os mesmos músicos acompanhantes, mais diversificado quanto ao repertório, foi lançado pela Nimbus Records em sua série de World Music, em agosto de 1997, na Inglaterra. Esse CD, NI 5523 da Nimbus, sob o título *Modinhas Brasileiras: Songs from 19th Century Brazil*, predominantemente de modinhas do século 19 mas com algumas canções (modinhas ou não) do século 20, inclui um livreto de 27 páginas, com notas explicativas de Manuel Veiga e os textos das canções em português e inglês.

Lista de Referências

- Almeida, Nicolau Tolentino de
1801 *Obras Poeticas*. 2 vols. Lisboa: Regia Officina Typografica.
- Almeida, Renato
1942 *História da Música Brasileira*. 2ª ed. rev. aum. Rio de Janeiro: F. Briguiet.
- Andrade, Ayres de
1967 *Francisco Manuel da Silva e seu tempo, 1808–1865: Uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*. 2 vols. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Andrade, Mário Raul de Moraes
1944 “Cândido Inácio da Silva e o lundu.” *Revista Brasileira de Música*, 10: 17–39.
1963 *Música, Doce Música*. Obras Completas 7. São Paulo: Martins.
1972 *Ensaio sobre a Música Brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Martins; Brasília: Instituto Nacional do Livro. Originalmente publicado em 1928.
1980 *Modinhas Imperiais*. 8ª ed. Obras Completas 19. Belo Horizonte: Editora Itatiaia. Fac-símile da edição de 1930.
1989 “Modinha.” In *Dicionário Musical Brasileiro*. Coordenação de Oneyda Alvarenga (1982–84) e Flávia Camargo Toni (1984–89). Coleção Reconquista do Brasil 162, 2ª série. Belo Horizonte: Itatiaia; [Brasília, D.F.]: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, pp. 344–8.
- Araújo, Mozart de
1963 *A Modinha e o Lundu no Século XVIII (uma pesquisa histórica e bibliográfica)*. São Paulo: Ricordi Brasileira.
1969 “Sigismund Neukomm, Um músico austriaco no Brasil”. *Revista Brasileira de Cultura* 1 (1) (jul.–set.): 61–74.
1977 “Modinha.” In *Enciclopédia da Música Brasileira Erudita, Folclórica, Popular*. Editada por Marcos Antônio Marcondes.

- 2 vols. São Paulo: Art Editora. Vol. 1, pp. 493-4.
- Azevedo, Luís Heitor Corrêa de
- 1959 "Sigismund Neukomm, an Austrian composer in the New World." *Musical Quarterly* 45:473-83.
 - 1960 "As modinhas de Joaquim Manuel." In *Estudos e ensaios folclóricos em homenagem a Renato Almeida*. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, pp. 609-621.
 - 1979 "Modinha." In *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Compilado e editado por Luís da Câmara Cascudo. 5ª ed. rev. aum. São Paulo: Melhoramentos, pp. 499-501.
- Barbosa, Domingos Caldas
- 1798 *Viola de Lerenó: Collecção das suas cantigas, offerecidas aos seus amigos*. Vol. 1. Lisboa: Officina Nunnesiana.
 - 1980 *Viola de Lerenó*. Prefácio de Francisco de Assis Barbosa. Introdução, estabelecimento do texto e notas de Suetônio Soares Valença. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro.
- [Barros, Domingos Borges de]
- 1841 *Novas poesias offerecidas às senhoras brasileiras por um bahiano*. Rio de Janeiro: E.H. Laemert.
- Beckford, William T.
- 1783 *Dreams, Waking Thoughts, and Incidents, in a Series of Letters, from Various Parts of Europe*. London: J. Johnson.
 - 1834 *Italy: with sketches of Spain and Portugal*. 2 vols. London: Richard Bentley.
 - 1928 *The Travel-Diaries of William Beckford of Fonthill*. Edited with a Memoir and notes by Guy Chapman. 2 vols. Cambridge: Constable.
 - 1954 *The Journal of William Beckford in Portugal and Spain 1787-1788*. Edited with an Introduction and Notes by Boyd Alexander. London: Rupert Hart-Davis.
 - [1971] *Dreams, Waking Thoughts and Incidents*. Edited with Introduction and Notes by Alexander Boyd. London: Rupert Hart-Davis.
 - 1988 *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha*. Introdução e notas de Boyd Alexander. Tradução e prefácio de João Gaspar Simões. 3ª ed. Série Portugal e os Estrangeiros. Lisboa: Biblioteca Nacional.
- Béhague, Gerard H.
- 1966 "Popular Musical Currents in the Art Music of the Early Nationalistic Period in Brazil, Circa 1870-1920." Dissertação de Doutorado submetida ao Department of Music of the Graduate School of Tulane University.
 - 1968 "Biblioteca da Ajuda (Lisbon) MSS 1595/1596: Two

- Eighteenth-Century Anonymous Collections of Modinhas." *Yearbook of the Inter-American Institute for Musical Research* 4: 44–81.
- 1980 "Modinha." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editado por Stanley Sadie. 20 vols. Londres: Macmillan. Vol. 12, p. 454.
- Braga, Teophilo
[1877 *Parnaso portuguez moderno, precedido de um estudo da poesia moderna portugueza.*]
1901 *Filinto Elysio e os dissidentes da Arcádia*. Porto: Livraria Chardron.
- O Cancioneiro de Castro Alves*
1997 CD executado por Andréa Daltro, canto, Manuel Veiga, piano, Luciano Bahia, violão e Luciano Chaves, flauta. Salvador: Academia de Letras da Bahia e Universidade Católica de Salvador.
- A Cantora Brasileira*
[1878?] Rio de Janeiro e Paris: H. Garnier.
- Castro, Tito Lívio de
1913 "O pretendido turanismo da modinha e do lyrismo brasileiro." Em *Questões e Problemas*. Publicação póstuma. Com um Prefacio de Sylvio Romero. São Paulo: Empresa de Propaganda Literária Luso-Brasileira, pp. 1-21.
- Diniz, Jaime Cavalcanti
1979 *Músicos Pernambucanos do Passado*. Vol. 3. Recife: Universidade Federal de Pernambuco.
- Doderer, Gerhard
1984 *Modinhas Luso-Brasileiras*. Transcrição e estudo de Gerhard Doderer. *Portugalíæ Musica* 44, Série B. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Duprat, Régis
1985 *Garimpo Musical*. São Paulo: Novas Metas.
- Freitas, Frederico de
[1974] "A Modinha—portuguesa e brasileira (Alguns aspectos do seu particular interesse musical)". *Bracara Augusta (Revista Cultural de Regionalismo e História da Câmara Municipal de Braga)* 28 [65–66 (77–78)] (Actas do Congresso *A Arte em Portugal no Séc. XVIII*): 433–8.
- Gemmet, Robert J.
1977 *William Beckford*. Boston, Mass.: Twayne Publishers.
- Lévi-Strauss, Claude
1991 *O Cru e o Cozido*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense.

- Machado, Rafael Coelho
1842 *Dicionário Musical*. Rio de Janeiro: Typ. Francesa.
- Marchal, Pedro Anselmo e Milcent, Francisco Domingos, eds.
1792/96 *Jornal de Modinhas*. Lisboa: Na Real Fabrica e Armazem de Muzica no Largo de Jezus.
1996 *Jornal de Modinhas. Ano I*. Edição facsimilada. Introdução por Maria João Durães Albuquerque. Fundos da Biblioteca Nacional, Música 1. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- Mascarenhas, Maritza Helmen Freda
1989 “History, Analysis, and Performance Practice of the Brazilian Modinha from the Eighteenth Century to the Present.” Tese DMA, University of Miami, School of Music.
- Mello, Guilherme Theodoro Pereira de
1908 *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. Salvador: Typ. de S. Joaquim. Reeditada no Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.
- Mendes, Julia de Brito
1911 *Canções Populares do Brazil*. Rio de Janeiro: J. Ribeiro dos Santos.
- Modinha e Lundu: Bahia Musical Séc. XVIII e XIX*.
1984 LP 33 rpm. Execução do Grupo Anticália. Encarte explicativo de Manuel Veiga. Salvador: Stúdios WR com apoio da COPENE.
- Modinhas Brasileiras: Songs from 19th Century Brazil*.
1997 CD NI 5523. Andréa Daltro, vocal, with Manuel Veiga, piano, Luciano Bahia, guitar, Luciano Chaves, flute, Eduardo Fagundes, clarinet. Notes by Manuel Veiga. Translation by Ricardo Canzio. Recorded and produced by Robin Broadbank and Ricardo Canzio. Recorded at the Castro Alves Theatre, Salvador, Bahia, Brazil 16th–18th July 1996. Wyastone Leys, Monmouth: Nimbus Records.
- Modinhas e Lunduns dos Séculos XVIII e XIX: 18th to 19th Century Modinhas e Lunduns*.
1997 CD Mov 3-11042. Executado pelos Segréis de Lisboa. Direção de Manuel Morais. Notas de Rui Vieira Nery. Gravado em Lisboa nos Estúdios Namouche, em dezembro de 1993 e setembro de 1994. Lisboa: Movieplay Portuguesa.
- Moraes Filho, Alexandre de Mello, ed.
1900 *Cantares Brasileiros: Cancioneiro Fluminense*. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos.
1901/02 *Serenatas e Sarásus: Collecção de autos populares, lundús, recitativos, modinhas, duetos, serenatas, barcarolas e outras produções brasileiras*

- antigas e modernas*. 3 vols. Rio de Janeiro e Paris: H. Garnier, vol. 1 (1901), vols. 2 e 3 (1902).
- Música de Salão do Tempo de D. Maria I: Portuguese Salon Music of the Late Eighteenth and Nineteenth Century*.
1994 CD Movieplay 3-11034. Executado pelos Segréis de Lisboa. Direção de Manuel Morais. Notas de Rui Vieira Nery. S.l.: Movieplay, Petrogal.
- Nettl, Bruno
1983 *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana, Ill.: University of Illinois Press.
- Newton, Isaac
1904 *Diccionario Musical*. Maceió: Typographia Commercial.
- Pedreira, Esther
1978 *Folclore Musicado da Bahia*. Coleção Antonio Vianna. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia.
1981 *Lundus e Modinhas Antigas, Século XIX*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia.
- Pequeno, Mercedes Reis
1977 "Impressão musical no Brasil." *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica, Popular*. Editada por Marcos Antônio Marcondes. 2 vols. São Paulo: Art Editora. Vol. 1, pp. 352-63.
- Pereira, José Esteves
1983 *O pensamento político em Portugal no século XVIII: Antônio Ribeiro dos Santos*. Temas Portugueses.
- Pinto, Alberto Clemente, ed.
1889 *Selecta em prosa e verso dos melhores auctores brasileiros e portuguezes*. 3ª ed. rev. aum. Porto Alegre: Rodolpho José Machado.
- Pires, Maria Laura Bettencourt
1987 *William Beckford e Portugal: Uma visão diferente do Homem e do Escritor*. Lisboa: Edições 70.
- Rodrigues, Maria Augusta Calado de Saloma
1982 *A modinha em Vila Boa de Goiás*. Coleção Documentos Goianos 12. Goiânia: Editoria da Universidade Federal de Goiás.
- Romero, Sylvio
1883 *Cantos Populares do Brasil*. Colligidos pelo Dr. Sylvio Romero. Acompanhados de uma Introdução e Notas Comparativas por Theophilo Braga. 2 vols. Lisboa: Nova Livraria Internacional.
[1887 *Uma esperteza: os Cantos e os contos populares do Brasil e o Sr. Theophilo Braga*. Protesto por Sylvio Roméro. Rio de Janeiro: Typ. De S. José Alves.]

- 1954 *Cantos Populares do Brasil*. Edição anotada por Luís da Câmara Cascudo. 2 vols. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Sinzig, Pedro
1947 *Pelo Mundo do Som: Dicionário Musical*. Rio de Janeiro: Kosmos.
- Siqueira, João Baptista
1979 *Modinhas do Passado*. 2ª ed. rev. aum. Rio de Janeiro: Folha Carioca Editora. Primeira edição em 1956.
- Spradley, James P. e McCurdy, David W.
1975 *Anthropology: The Cultural Perspective*. New York: John Wiley.
- Stevenson, Robert M.
1968 "Some Portuguese Sources for Early Brazilian Music History." *Yearbook of the Inter-American Institute for Musical Research* 4:1-43.
- Storr, Anthony
1993 *Music and the Mind*. New York: Ballantine Books.
- Tollenare, Louis-François de
1907 "Notas dominicais." *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia* 19:35-127.
1956 *Notas dominicais tomadas durante uma viagem feita em Portugal e no Brasil em 1816, 1817 e 1818*. Salvador: Progresso.
1971/73 *Notes dominicales prises pendant un voyage en Portugal et au Brésil en 1816, 1817 et 1818*. Edition et commentaire du ms. 3434 de la Bibliothèque Sainte-Geniève par Léon Bourdon. 3 vols. Paris: Presses Universitaires de France.
- Veiga, Manuel
1984 "Lançamento: 'Modinha e Lundu. Bahia Musical, Séc. XVIII e XIX'." *Art* (Revista da Escola de Música e Artes Cênicas) [Universidade Federal da Bahia], 12 (dez.): 87-105.
- Verger, Pierre
1981 *Notícias da Bahia-1850*. Salvador: Corrupio; Fundação Cultural do Estado da Bahia.
- Veríssimo, José
1954 *História da Literatura Brasileira, de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Vieira, Ernesto
1889 *Dicionário Musical*. 2ª ed. Lisboa: Typ. Lallemand
- Wodehouse, A. H. (Mrs. Edmund Wodehouse)
1954 "Modinha." In *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. 5ª ed. Editada por Eric Blom. 10 vols. New York: St. Martin's Press. Vol. 5, pp. 804-5.

LINKED CITATIONS

- Page 1 of 1 -



You have printed the following article:

O estudo da modinha brasileira

Manuel Veiga

Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana, Vol. 19, No. 1. (Spring - Summer, 1998), pp. 47-91.

Stable URL:

<http://links.jstor.org/sici?sici=0163-0350%28199821%2F22%2919%3A1%3C47%3AOEDMB%3E2.0.CO%3B2-A>

This article references the following linked citations. If you are trying to access articles from an off-campus location, you may be required to first logon via your library web site to access JSTOR. Please visit your library's website or contact a librarian to learn about options for remote access to JSTOR.

Notas

² **Sigismund Neukomm, an Austrian Composer in the New World**

Luiz Heitor Correa de Azevedo

The Musical Quarterly, Vol. 45, No. 4. (Oct., 1959), pp. 473-483.

Stable URL:

<http://links.jstor.org/sici?sici=0027-4631%28195910%2945%3A4%3C473%3ASNAACI%3E2.0.CO%3B2-Z>

Lista de Referencias

Sigismund Neukomm, an Austrian Composer in the New World

Luiz Heitor Correa de Azevedo

The Musical Quarterly, Vol. 45, No. 4. (Oct., 1959), pp. 473-483.

Stable URL:

<http://links.jstor.org/sici?sici=0027-4631%28195910%2945%3A4%3C473%3ASNAACI%3E2.0.CO%3B2-Z>

NOTE: *The reference numbering from the original has been maintained in this citation list.*