

UM CASO DE IDENTIFICAÇÃO DE MODINHA DO FINAL DO SEC. 18 E INÍCIO DO SEC. 19

Manuel Veiga

1. Assimetrias

No espinhoso estudo de canções parcial ou totalmente anônimas, uma maior atenção ao estudo dos poetas pode render dividendos musicais. Muitas vezes, no caso da modinha brasileira, a relação entre poeta e compositor é socialmente assimétrica. Assim ocorre, por exemplo, com a bela modinha “Não posso mais, ó formosa”, que Esther Pedreira transcreve, atribuindo os versos a Roberto Correia (1876-1941)¹, da Academia de Letras da Bahia, e a melodia a Bento Luís, operário e músico.

Um apreciável talento musical, afortunadamente, não se circunscreve à erudição e, menos ainda, à projeção social. Para o pesquisador, entretanto, é provavelmente mais fácil buscar no passado informações sobre o acadêmico e professor, do que sobre o operário e músico.

À desigualdade de status ainda se vem somar a genérica assimetria do prestígio conferido às linguagens, na cultura oficial brasileira. As sonoras, em particular as musicais, não recebem o reconhecimento usualmente conferido às linguagens verbais e visuais, uma vez que se ponha de lado um discurso pro-forma, pseudo-sacralizante, tecido em torno da música, por uma parcela apreciável de nossos eruditos que de fato não a apreciam.

Seria até mesmo o caso de cogitar-se de que a cultura brasileira, tão envolvida em música como uma de suas necessidades, assume uma postura paradoxal em relação à mesma: sabe de sua força, mas a ignora e negligencia, talvez como uma maneira de controlá-la.

2. Reflexos na educação e na publicação de música

¹ Affonso Ruy de Souza confirma Roberto Correia como autor do texto e diz que essa modinha “fez época e sucesso não só nas serenatas, como nos salões e no teatro” [*Boêmios e Seresteiros Bahianos do Passado* (Salvador: Progresso, 1954), p 25]. Antonio Vianna também menciona “o mimo de poesia de Roberto Correia”, cantada na Madragôa, numa Segunda-feira do Bonfim [*Casos e Coisas da Bahia*, Publicações do Museu do Estado, 10 (Salvador: Secretaria de Educação e Saúde, 1950), p. 49]. Graças a Esther Pedreira temos um registro musical da modinha [*Lundus e Modinhas Antigas, Século XIX* (Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia; Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro), pp. 25-6], embora se do século 19, como o subtítulo do livro indica, tendo em vista da data de nascimento do poeta, teria de ser bem tardia.

A imprensa musical no Brasil², além de tardia, carece de uma clientela que a incentive. Um preparo mínimo para a leitura musical, lamentavelmente ausente da formação geral do simples amador, torna-a restrita aos especialistas. Embora o incremento da inteligência auditiva deva ser um objetivo educacional relevante, como algo ligado a um dos sentidos do homem e com o qual se comunica com o mundo exterior, o sistema educacional brasileiro, do pré-primário à universidade, ainda relega a questão à educação não formal. Na verdade, não fosse o veio central de nossa cultura musical tributário de uma tradição européia letrada, a matéria da notação musical não seria tão relevante para a execução e preservação de nossa música, como ocorre nas tradições exclusivamente orais, ou naquelas que, embora dispondo de notação, não a utilizam para a execução (música indiana, por exemplo).

No caso de canções em voga, com muita frequência, a mera publicação dos textos, mais ou menos difíceis de reter de memória, faz as vezes da impressão das músicas que lhe foram associadas, subentendendo-se que as melodias sejam do conhecimento geral e que venham facilmente à lembrança do contemporâneo interessado. Contemporâneo, deve ser o caso, pois de resto esse tipo de “notação” não resiste ao tempo. Esse é o caso dos jornais de modinhas³ que ainda hoje, em sentido lato, se compram nas bancas de jornais, alguns dos atuais até mesmo com cifragem ou tablaturas para os acompanhamentos, mas divestidos das melodias, propriamente ditas.

Pelo contrário, a sistemática omissão dos valores musicais, na crônica e nos registros ingênuos, contribui para a inevitável perda das melodias, efêmeras que são, e torna um desafio a identificação de autores, a fixação de datas precisas e demais elementos contextuais para um estudo ordenado da canção brasileira.

3. Processos de transmissão

As tradições exclusivamente orais, ao contrário do que pode parecer, têm necessariamente apoio em teorias musicais rigorosas, mesmo que não verbalmente articuladas e explícitas. Sempre difíceis de serem detectadas pelo analista, sem elas os repertórios e processos logo se perderiam e as próprias tradições musicais se esvairiam. O fenômeno das variantes é uma comprovação disso: os itens musicais variam, sim, tanto na distribuição geográfica (áreas musicais) quanto no tempo (períodos históricos), mas nem

² Estabelece-se como impressão regular com Pierre Laforge, músico francês, no Rio de Janeiro, por volta de 1834, embora precedida de exemplos esporádicos na década anterior. Na Bahia, a impressão de música, pelo que sabemos, é bem posterior, embora a Tipografia de Manoel Antônio da Silva Serva já tivesse publicado em 1813, em fascículos, o que seria a terceira edição do primeiro volume da *Viola de Lereno*, de Domingos Caldas Barbosa, ao que tudo indica uma coletânea não apenas de poemas, mas de poemas para serem cantados, isso apenas quinze anos após a edição *princeps*, em Lisboa (1798). Os termo “modinha” já aparece nesse primeiro volume.

³ Não me refiro, evidentemente, ao *Jornal de Modinhas*, publicação periódica de partituras musicais por P. A. Marchall e F. Milcent, eds. (Lisboa: Na Real Fabrica e Armazem de Muzica, 1792-1795). Até agora, pelo que se conhece do acervo das bibliotecas de Lisboa, canções seculares provenientes do Brasil não podem ser recuperadas de fontes portuguesas anteriores ao final do século 18. Um manuscrito da Biblioteca da Ajuda, MS 1596, catalogado como 54/X/37²⁶⁻⁵⁵ contém, entre suas trinta modinhas, uma (a oitava) em que se lê a seguinte indicação: “Este acompanham¹⁰ deve-se tocar pela Bahia”. Gerard Béhague acredita que o manuscrito seja de c. 1790. Essa modinha, “Quem ama para agravar”, cujo texto pode ser de Domingos Caldas Barbosa, o arcádico Lereno Selinuntino, foi gravada em disco LP pelo Grupo Anticalha, como um dos itens de um programa coordenado por Manuel Veiga [Cf. *Modinha e Lundu: Bahia Musical, Sec. XVIII e XIX* (Salvador: COPENE, 1984), Lado A, Faixa 2].

tudo varia. Isso serve de base a Bruno Nettl⁴ para estabelecer uma distinção, difícil de se precisar no caso da música, entre estilo e conteúdo, isto é, entre a maneira de ser e o que é. Para Nettl, uma descrição de uma música (aqui tomada em sentido amplo), pelo estilo, que é o que se faz com maior frequência, leva em consideração aquilo que é típico desse repertório; uma descrição dessa música (ainda em sentido amplo, de um conjunto de itens), através do conteúdo focalizaria aquilo que mantém sua integridade através de mudanças de escala, de modo, de metro, de forma, e de maneira de cantar, concluindo: “aquele aspecto [dessa música] que permanece constante – e isto é frequentemente muito difícil de amarrar – pode ser considerado como conteúdo.”

No caso de um processo de transmissão nem meramente oral, nem meramente escrito, como o da canção brasileira, o resgate da música toma muitas vezes aspectos de uma luta contra uma pré-história musical que nos atinge até mesmo no que diz respeito aos manuscritos de música religiosa, tampouco preservados. Essa “pré-história” ainda alcança os 1730 (de quando datam alguns manuscritos de Mogi das Cruzes, estudados por Regis Duprat), ou 1759 (Recitativo e Aria de um anônimo, no caso da Bahia). Excluindo-se o potencial sonoro de instrumentos encontrados em jazidas arqueológicas (nesse caso, temos exemplos datáveis por carbono radioativo, de em torno de quatro mil anos), tudo antes é silêncio.

Se confrontarmos o fôlego curto de nossa história da música com os limites de notação musical conhecida, sejam os quarenta fragmentos em pedra, papiro e manuscritos, escombros de setecentos anos de música grega antiga, cuja teoria sobreviveu muito melhor, seja a antiquíssima canção da Mesopotâmia inscrita em caracteres cuneiformes finos em tabletes de argila (de Ugarit, hoje Ras Shamra, na Síria, c.1800 AC), sejam – mais perto de nós e propriamente raízes direta de nossa música ocidental – os manuscritos que, a partir do nono séculos, integram a paleografia do cantochão litúrgico, temos de concluir pelos desleixos de nossos poucos séculos de história, e os problemas que a musicologia histórica brasileira herda e tem de superar, se possível.

4. Anonimato

Sobre o anonimato do que sobrevive, reflete Mário de Andrade⁵:

“É sempre dolorosa essa morte de alguém no anonimato quando a obra que ficou valeu a pena ficar... Parece que nós buscamos mais aos homens que às suas próprias obras e estas sejam apenas o veículo das amizades que buscamos... O povo é bem mais humano que o indivíduo acovardado por estes pruridos de erudição. O povo prefere as obras aos autores e bem fazia aquele modinheiro José Domingos Cidade, cujo nome João do Rio preservou na *Alma Encantadora das Ruas*, que cantava⁶ tão nacional no amor como na sintaxe:

⁴ Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts* (Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 1983), pp. 48.

⁵ Mário de Andrade, *Modinhas Imperiais*, Obras Completas, 19 (São Paulo: Martins, 1964), p. 13. Edição princeps em São Paulo: Casa Chiarato [L. G. Miranda], 1930.

⁶ Observe-se que nem ao Mário de Andrade musicólogo, tão consciente da música, escapou o uso do verbo “cantar” para preceder exclusivamente texto. Assim, realmente não registrou do que se “cantou” mais do que palavras. Ainda hoje negligenciamos o registro do contexto em que a música se realiza, o que

‘O autor desta modinha
É um pobre sem dinheiro,
Já não declaro-lhe o nome,
Sou patriota brasileiro’.

O anonimato dos modinheiros, porém, não é uma simples decorrência do passar do tempo. Nem é, necessariamente, uma consequência da humildade ou ausência de registros de suas origens, como ocorre mais frequentemente. Há também o anonimato “cultivado” por amantes do gênero que, por assim dizer, sentem que necessitam, disfarçar o que consideram frivolidades, pecadilhos boêmios, conforme os preconceitos da época. Isso tanto mais ocorre quanto mais exaltada e circunspecta seja a condição dessas pessoas: desembargadores, senadores, padres, militares, pares do reino; e, ao reverso, menos valorizada a condição de músico. Não se pense que isso contradiga a pista sugerida em favor dos poetas. Apenas complica mais as coisas. Note-se o que Spix e Martius (1823: 225) já comentam a respeito do anonimato, numa passagem em que falam das paulistas:

O seu canto é todo singeleza e ingenuidade, e, pela extensão da voz não muito forte de alto-soprano, corresponde perfeitamente aos idílios poéticos. As canções populares⁷ são de origem portuguesa ou brasileira. Estas últimas distinguem-se das primeiras pela naturalidade do texto e da melodia; são inteiramente ao gosto popular, e revelam, algumas vezes, verdadeira inspiração lírica dos poetas, **na maioria anônimos** [nossa ênfase]. Amor desprezado, tormentos do ciúme, dores da despedida, são os assuntos da sua musa, e a referência, cheia de fantasia, à natureza, dá a esses desafogos da alma uma trama genuína, tranquila, que ao europeu parece tanto mais adorável e verdadeira, quanto mais ele mesmo se sentir num enlevo idílico, pela riqueza e o gozo pacífico, proporcionado pela natureza que o cerca.⁸

eventualmente lamentaremos, daí o crescente uso do vídeo para a documentação etnomusicológica.

⁷ Martius não usa o termo “modinha”, que corre por conta da tradutora, mas “Volkslieder” (canção popular), ao qual demos preferência.

⁸ A edição da Melhoramentos omite a remissão importante: “Lieder, wie die als Probe im Atlas beigefuegeten, werden nicht verfehlen, das Gesagte zu bestaetigen” [“Canções como as que foram incluídas no Atlas como amostra, não falharão em confirmar o que foi dito”]. Oscar Mauchle fez o cotejo da edição original em formato grande, existente na Biblioteca Frederico Edelweiss, do Centro de Estudos Baianos da Universidade Federal da Bahia, com a tradução expurgada de Lucia Furquim Lahmeyer, permitindo acompanhar a evolução da concepção do *Musikbeilage*. O apêndice musical do *Reise in Brasilien* constitui ainda um problema bibliográfico, surgindo no curso da redação dos três volumes publicados respectivamente em 1823, 1828 e 1831. Esta última data poderá ser a verdadeira para o *Musikbeilage*, pela evidência interna da obra original, cujos exemplos musicais antes se destinavam a integrar o *Atlas*, tal não ocorrendo na decisão final.

Embora Martius fosse um entusiástico violinista amador⁹ e tivesse mencionado compositores como David Peres, Pleyel, Gyrowetz, Boieldieu e Rossini, os três últimos executados pela orquestra do Teatro São João, em Salvador, e Pleyel em pleno sertão, no comovente episódio que relata de João Raposo, “o moreno Orfeu das selvas”, como o chamou, jamais parece ter sequer levantado a questão da autoria da música dos seus “Volkslieder”. Quanto aos poetas, destacou pelo menos Tomaz Antônio Gonzaga:

Os inúmeros filhos da casa [em que se abrigara de uma tempestade súbita] esforçavam-se, entretanto, por nos entreter com cantigas singelas nacionais, que acompanhavam ao som da viola. O mais celebrado poeta de Minas é Gonzaga, que foi ouvidor de São João d’El-Rei, porém, depois, ao estalar a revolução francesa, deixou-se arrastar a um movimento sedicioso, e foi banido para Angola, onde morreu. Além da coleção *Marília de Dirceu*, impressa, muitas canções desse poeta andam na boca do povo, – canções que, como aquelas, são inspiradas pela doce musa do infeliz. Uma destas, entre outras, é a pequena canção no Apêndice ‘No regaço, etc.’, a qual aqui escutamos dos cantores¹⁰. Quando um dia o Brasil tiver literatura independente, a Gonzaga caberá a glória de ter ensaiado os primeiros arpejos anacreônticos da lira, às margens idílicas do Rio Grande e do romântico Jequitinhonha.

Identificação

Mas não é do Jequitinhonha de que trata este artigo, antes seria do Jacuípe que inspirou tantos versos a Domingos Borges de Barros (1780-1855), poeta precursor do romantismo, na opinião de Afrânio Peixoto¹¹, mas de tons e procedimentos ainda arcádicos em muitos de seus poemas. Dele tomamos quatro textos, anonimamente utilizados em modinhas e romances da primeira metade do século 19, mais precisamente, do período de 1812 a 1841, em torno do Primeiro Reinado (1822-1831), para confrontá-los com fontes musicais totalmente ou parcialmente anônimas, com o propósito de interdisciplinarmente estabelecer identificações e datações razoáveis, senão precisas, à guiza de construção de marcos para uma futura história estilística da modinha, na Bahia. São três deles textos muito conhecidos, tanto pelas publicações em que aparecem, quanto pela voga que tiveram, mas não identificados antes que fossem feitas as primeiras comunicações a seu respeito, a partir de 1988¹², no I Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música [ANPPOM]. Um quarto texto, de

⁹ Segundo dizem (1823: 304), “Não se passava noite alguma, sem que, antes de nos recolhermos, soasse o violino de um dos viajantes [ele próprio], ora com canções populares brasileiras ingênuas [literalmente “sem arte”: “kunstlose brasilianische Volkslieder”], ora com melodias alemãs, que ao agradável sentimento do presente ligavam a lembrança da pátria.”

¹⁰ Mais uma vez a tradução alterada e expurgada mascara a gênese do *Musikbeilage*, já aqui mencionado no original: “Ein solches ist unter anderen das kleine in der Beilage mit get heitte Lied ‘No regaço u.s.w.’ welches hier den Sängern abhorchten.”

¹¹ Ver Domingos Borges de Barros, *Os tímulos*, 4ª ed., com um estudo sobre o poeta, precursor do romantismo, por Afrânio Peixoto, 2v. (Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1945). A publicação original é de 1825, sob o impacto da morte do filho primogênito, o pequeno Domingos.

correlação (a terceira) recentemente estabelecida com música de Joaquim Manoel da Câmara, será aqui objeto de primeira comunicação.¹³

Um poeta

Considerando Borges de Barros, é necessário que se diga algo do espírito que o animava. Tendo vivido ausente do Brasil por quinze anos (infere-se que de 1796 a 1811), a semente libertária das idéias francesas o possuía. Esteve prisioneiro em Paris, em 1809. A Revolução dera lugar a uma ditadura militar e Napoleão se tornara um déspota. Logo a constituição seria revista para fazê-lo consul vitalício (1802) e, em seguida, imperador (1804). Portugal havia sido também ocupado, em 1807. De Paris Borges de Barros fugiria para New York, em 1810, e seguiria para Philadelphia, em 1811, o que também é revelador. O pior é que ao chegar à Bahia, vindo de New York, seria preso novamente. Não menos desapontado do que um Beethoven, em 1804, rasgando a dedicatória da *Terceira Sinfonia*, a “Heroica”, que fizera a Napoleão antes que este se tornasse Imperador, Borges de Barros escreve para a inauguração do Teatro São João, em 1812:

Despótico vulcão na Europa estoira
No ar esvoaçando, guerra brama,
Sacudindo a Discórdia o aceso facho;
E aos roucos sons no ar braveja guerra!
Do bronze aos roncões, ao tinir das armas,
Foragidas d’Europa as Artes querem
De Ptolomeu poupar caso funesto.
Mata a ciência o hálito despótico...
Porém debalde o vandalismo tenta
Faz retrogradar do espírito o curso
Co’ a Imprensa Coster segurou-lhe o passo.

Vale ressaltar também o espírito humanitário de nosso poeta, defensor dos direitos da mulher, talvez por isso mesmo autor de duas coleções de poemas a elas dedicados.¹⁴

Ainda mais significativo é o sentimento, afim de um Castro Alves nem sequer nascido, que se ergue de versos alusivos à escravidão e à liberdade, como os que se seguem (1841: 9)¹⁵:

¹² Ver também o resumo da comunicação “Identificação de autoria em modinha do início do Século XIX”, in *III Seminário Universitário de Pesquisas de Docentes da Universidade Federal da Bahia, Salvador*, (Salvador, Universidade Federal da Bahia, 1988), p. 377. Já estudava a modinha e o lundu na Bahia, desde 1983.

¹³ Agradeço a Ana Maria Kiefer ter-me chamado atenção sobre “Triste salgueiro”.

¹⁴ [Domingos Borges de Barros], *Poesias oferecidas às Senhoras Brasileiras por um Bahiano*, 2v. (Paris: Aillaud Librairie, 1825). Idem, *Novas poesias oferecidas às Senhoras Brasileiras, por hum Bahiano* (Rio de Janeiro: E. H. Laemert, 1841). Ambas publicadas sob pseudônimo (xxx).

¹⁵ Borges de Barros foi dono do Engenho São João, no Recôncavo açucareiro baiano. Sobreviveram fotografias de escravos seus dignamente bem trajados, que podem ser vistos nas reproduções da 4ª ed. já citada de *Os tímulos*. Algumas fotografias do Engenho São João, que se imagina próximo ao muitas vezes mencionado e arcádico Rio Jacuípe, aparecem na obra de Gilberto Ferrez, *Bahia: Velhas fotografias, 1858/1900* [(Rio de Janeiro: Kosmos; Salvador: Banco da Bahia Investimentos, 1988), pp. 26-9]. As

Produce minguada planta o sulco escravo,
Nem a terra sorri, se geme o arado.

Não se tornou republicano, entretanto, tanto pelos leais serviços prestados ao Império, quanto pela sua expressiva reação desfavorável a José da Natividade Saldanha, exilado da insurreição e do episódio da Confederação do Equador¹⁶.

Eventualmente comendador¹⁷, Encarregado dos Negócios do Brasil na França, numa fase difícil do reconhecimento da Independência do Brasil, Barão e, posteriormente, Visconde da Pedra Branca¹⁸, exaltado personagem, tem de ser contado entre os poetas modinheiros da Bahia, com esperanças de maiores revelações para o futuro.

A flor saudade = Vem cá, minha companheira

Não reconheceu, Mário de Andrade, ao fazer seus comentários sobre o anonimato, o poema famoso de Domingos Borges de Barros¹⁹, escrito na Bahia em 1814, objeto de inúmeras glosas de pessoas importantes como D. Leonor de Almeida, posteriormente Condessa de Oeyerhausen e ainda Marquesa de Alorna, nome árcade de Alcipe, em 1823 (ver Barros, 1825: 211-3); por Maciel Monteiro, em 1824; e por MBL, informa o próprio Barros (1841: 128-30), sem mencionar a data e identificar o poeta.

fotografias são de autor desconhecido, mas de 1865, período em que o muito bem tratado engenho já havia passado a D. Luísa Margarida, Condessa de Barral.

¹⁶ O emérito professor e pesquisador Cláudio Veiga contribui com sólidas e importantes informações sobre Borges de Barros, em pelo menos duas de suas obras: “O Visconde da Pedra Branca, Interlocutor de Chateaubriand”, originalmente publicada em 1977 trata, com documentação sólida, de dois períodos descontínuos, de grande interesse, de estadia de Borges de Barros na França: de aproximadamente 1805 a 1810, e de 1824 e 1825. A esse trabalho ora se encontra incluído in Cláudio Veiga, *Prosadores e Poetas na Bahia* [(Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1986), pp. 214-34]. Do mesmo autor, *Um brasileiro soldado de Napoleão*, Ensaios 63 (São Paulo: Ática; Brasília: INL, 1979), ao tratar do relacionamento de Caetano Lopes de Moura (1780-1860) com brasileiros em Paris, traz também importantes informações sobre Borges de Barros, inclusive sobre a casa editora, a Livraria Aillaud, que publicou um dos livrinhos, hoje raríssimo, indispensável para a identificação de três dos quatro textos aqui tratados (vide acima, nota 12). Em relação à irritação que Saldanha causou a Borges de Barros, verifique *Um Brasileiro*, p. 89, em que documentação diplomática é citada.

¹⁷ Grande do Império, Grã Cruz da Imperial Ordem de Cristo, dignatário da Imperial Ordem da Rosa, veedor de S.M. a Imperatriz e sócio do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro desde 1838, Domingos Borges de Barros é biografado pelos Barões Vasconcellos e Smith de Vasconcellos, *Archivo Nobiliarchico Brasileiro* [Lausanne: Imprimerie de la Concorde,], p. 344] e por Sacramento Blake, *Diccionario Bibliographico Brasileiro*, v. 2 [1893], reimpressão da edição de 1883-1902 [Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1970), pp. 196-7].

¹⁸ Assim está escrito o nome no imponente mausoléu de mármore branco, feito na França, ao lado do que recebeu os restos mortais de Castro Alves, na Quadra 1 do Cemitério do Campo Santo, em Salvador. A inscrição “À memória de meu pai pai/Domingos Borges de Barros/Visconde da Pedra Branca/Fallecido/na Bahia/a 20 de março de 1855”, indica um ato de homenagem filial da Condessa de Barral.

¹⁹ Ver Barros, *Poesias oferecidas às Senhoras Brasileiras*, doravante indicadas pela referência autor-data (Barros, 1825: 156-8). O número de página impresso, 146, é um erro. Pelo mesmo sistema, *Novas poesias oferecidas às Senhoras Bahianas* terão a referência parentética de (Barros, 1841).

Andrade ignorava também a existência de uma outra versão musical do mesmo texto, distinta da que atribuiu a Cândido Inácio da Silva (c. 1800-1838), cantor e compositor do Rio de Janeiro. Trata-se de um desses casos: Joaquim Manoel da Câmara, era um músico sem instrução, na realidade musicalmente analfabeto, mas cuja espontaneidade, talento e refinamento impressionaram Louis de Freycenet, viajante francês e capitão de navio que o ouviu mais de uma vez, tendo estado no Rio de Janeiro em fins de 1817 e princípio de 1818 e em 1820, comandando uma expedição científica. Compara-o ao célebre Ferdinando Sor.²⁰ Quanto a Adrien Balbi, autor do *Essai Statistique*, em que pesem as informações de ordem geral sobre a vida musical do Rio de Janeiro, inclusive Joaquim Manoel²¹, não parece ter sido um visitante do Brasil.

Aluno do padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) e colega de Francisco Manuel da Silva (1795-1865), isto é, como mestre um dos mais importantes compositores do período até então conhecidos, e como companheiro de estudos alguém que se tornaria um dos grandes organizadores da vida musical de seu tempo e autor da música que se tornaria o Hino Nacional brasileiro, Cândido Inácio da Silva, sem dúvida compositor e modinheiro talentoso, bem faz jus à atribuição feita por Mário de Andrade, para a versão que publicou, mas isso não pode ainda nem ser comprovado, nem tampouco refutado²².

Quanto à versão de Joaquim Manoel da Câmara, temos de ser muito gratos, primeiramente, ao compositor austríaco, Sigismund Neukomm (1778-1858). Ex-discípulo de Haydn, de quem foi aluno dileto, Neukomm esteve no Brasil de 1816 a 1821. Aqui compôs quarenta e cinco peças de seu catálogo de obras. Encantado com o país, tornou-se pioneiro na utilização de temas brasileiros em algumas delas, aí incluído material tirado de modinhas e lundus. É graças a ele que sobrevivem, ora na Biblioteca Nacional de Paris, dois manuscritos de modinhas (vinte ao todo) de Joaquim Manoel da Câmara, a quem dedicou alta admiração.

DESCREVER OS MANUSCRITOS

Em seguida, muito devemos aos estudos de Luiz Heitor Correia de Azevedo e de Mozart Araújo, que sucessivamente localizarem os manuscritos transcritos por Neukomm, das modinhas de Joaquim Manoel, o primeiro, sem os acompanhamentos, provavelmente

²⁰ Dois musicólogos brasileiros, dedicados estudiosos da modinha, transcrevem os trechos pertinentes a Joaquim Manoel, publicados por Louis de Freycenet, *Voyage autour du monde*, 2 v. (Paris: Pillet aîné, 1839). Sem os seguintes estudos este artigo, que em parte os complementa pela associação de um poeta, não teria sido possível: Luiz Heitor [Corrêa de Azevedo], “As modinhas de Joaquim Manuel”, in *Estudos e Ensaios Folclóricos em Homenagem a Renato Almeida* (Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1960), pp. 610-21; Mozart de Araújo, “Sigismund Neukomm: Um músico austríaco no Brasil”, *Revista Brasileira de Cultura* [Conselho Federal de Cultura], 1/1 (jul.-set., 1969): 61-74.

²¹ Adrien Balbi, *Essai Statistique sur le Royaume de Portugal et d'Algarve comparé aux autres Etats de l'Europe*, v. 2 (Paris: Rey et Gravier, 1822). Atribui a invenção do cavaquinho, instrumento que nos chegou da Ilha da Madeira, a Joaquim Manoel (Balbi, 1822: II, ccxiii): “Joaquim Manuel, mulâtre de Rio de Janeiro, doué d'un rare talent pour la musique, renommé surtout por jouer parfaitement d'une petite viole française de son invention, appelée *cavaquinho*.”

²² A modinha em apreço está publicada em Mário de Andrade, *Modinhas Imperiais* (São Paulo: Martins, 1964), p. 26, como “Vem cá, minha companheira”. Mário reproduziu-a de uma edição de *A Lyra Moderna*, de Eduardo Laemmert, do Rio de Janeiro, que julgou anterior a 1848. Nessa edição, informa Andrade, as modinhas são anônimas, mas pelo menos duas delas são de Cândido Inácio da Silva.

representando a fase de transcrição das melodias, e o segundo, provido de acompanhamentos sensíveis e adequados, para piano, feitos por Neukomm.

Triste salgueiro

Conselho paternal

Mas não lhe digas de quem – O texto está em *A Cantora Brasileira*, mas não fiz ainda o cotejo com as fontes musicais.

COMUNICAÇÃO

O assunto da comunicação é a revisão da identificação que fiz de **Foi-se Josino e deixou-me** (texto e música do *Musikbeilage* de Martius), ou **Josino e Marília** (também com o refrão **Amor que pode/Não quer valer/Não há remédio/Senão morrer**, da coleção de textos de Domingos Borges de Barros) em vista do “Mote” = “**Não há remédio senão morrer**”= seguido de “Gloza improviso”, isto é, oito quadras em redondilha maior, rimas no 2º e 4º versos, intercaladas com o estribilho já apontado em Martius e Borges de Barros, que aparecem no Vol. 1, Num. 7, p. 25 (a paginação não é cumulativa: vai por Números), da primeira edição de Domingos Caldas Barbosa, *Viola de Lerenó: coleção de suas cantigas, oferecidas aos seus amigos*, 2 v. (Lisboa: Oficina Nunesiana, 1798), bem como, o texto musicado no MM 4801, “Viola de Lerenó, Cantigas novas,” de 1799, Cantiga 20.

O Caso:

A **melodia** da Cantiga 20 é a mesma do “**Foi-se Josino e deixou-me**” da coletânea de Martius. O texto tem estrofes completamente distintas, **mas o mesmo estribilho**. Há uma outra versão do texto, uma glosa da glosa: “Amor que póde/Me quis valer/Já não sou morto/Torno a viver, com 12 quadras diferentes intercaladas pelo estribilho glosado. Trata-se da cantiga seguinte na edição dos textos de 1798 (não aparece no MM 4801, pelo que me parece, mas preciso rever isto). A Cantiga 27, do MM 4801, contudo, tem o mesmo texto da Cantiga 20, **mas melodia inteiramente diferente, e em tonalidade menor**, o que é incomum. Como explicar tudo isso?

Personagens:

Domingos Caldas Barbosa: versão praticamente idêntica da melodia da modinha com acompanhamento de piano do *Musikbeilage* de **Martius**. Idêntico refrão (inclusive outra versão com glosa), mas estrofes distintas; tratamento totalmente distinto, a duo, com uma terceira parte.

Joaquim Manuel da Câmara: associação conhecida com Pedra Branca; outra modinha com compassos iniciais muito semelhantes aos de Foi-se Josino (Luís Heitor notou isso mas não tirou conclusões); presença de outras modinhas de Joaquim Manuel da Câmara em Madrid, associadas a cantoras portuguesas e possivelmente a Palomino.

Domingos Borges de Barros: texto de Josino e Marília, em diálogo, com estrofes não totalmente idênticas às de Martius, mas o mesmíssimo refrão. Presença em Portugal compatível com a data do MS do Lerenio Selinuntino.

Sigismund Neukomm, à distância, possível “link” entre Martius (que o menciona no *Reise in Brasilien*) e Joaquim Manuel de quem transcreveu e compôs sensíveis acompanhamentos para as 20 modinhas levadas para Paris, e ainda o Borges de Barros em diferentes oportunidades.

Questões:

Qual a capacidade musical do Lerenio? Quem o compositor ou compositores do MS português? O próprio Lerenio? Poderia escrever música ou dependeu de terceiros? Qual o principal copista (há uma segunda caligrafia no MS, restrita a poucos itens) se não foi o próprio Caldas Barbosa.

Hipóteses:

Teoria sobre a constituição do repertório.

Centonização?

Improvisações sobre temas e glosas arcádicas passadas de mão em mão?

Melodias tipo?

Quais os elementos fundamentais (de conteúdo, diria Nettl, em contraposição aos mutáveis, de estilo) da modinha, isto é, os que se mantêm constantes no processo de transmissão oral? Sugestão: melodias e textos, apenas, possivelmente as implicações harmônicas principais, mas não os arranjos (acompanhamentos).

Que conclusões para as práticas interpretativas?

Trabalhos em curso:

Transcrição do MM 4801, “Viola de Lerenio, Cantigas Novas,” da Biblioteca Nacional de Lisboa, para publicação.

Constituição de um banco de dados para as modinhas e lundus, para levantamento do repertório e análise.

Equipe:

Manuel Veiga, coordenador

Luciano André Caroso de Almeida

Tito Baqueiro Cerejo

Leandro Gazineo

Márcio Valverde

Apoio: CNPq e UFBA