

Escuta, Elvira; acorda Teresa, Adalgisa, acorda, vem depressa,
Maria! Os jograis da madrugada, de formação erudita ou popular,
anônimos ou gloriosos, entoam canções de infinita melancolia que
são outros tantos hinos esbraseados de paixão

Drummond, *Elvira, escuta*

Achegas para um Sarau de Modinhas Brasileiras

Manuel Veiga

Estas observações, quase um memorial, foram escritas como um contraponto a um programa sobre a canção brasileira. A intenção não era tanto de que fossem lidas durante a execução mas que, no sossego de casa, ao sabor das lembranças, fossem revisitadas e repensadas. A intenção, entretanto, valeu para o próprio autor, e as notas originais foram saindo pouco a pouco do seu controle. Vale, portanto, a advertência de que são propositadamente minuciosas e de que, em termos de abrangência, vão além dos meros comentários sobre peças executadas. Ele próprio, o programa original, fora concebido como uma ilustração do que poderia ser um "nossa música", como conceito; isto é, música que refletisse a identidade cultural do brasileiro. Para isso, tomou-se como foco a canção luso-brasileira ou brasileira urbana dos últimos duzentos anos, mais particularmente a voltada para o eterno tema do amor. Em dois casos, apenas, esse tema variava: num deles o amor era à criança; num outro, se a feitura era urbana, a intenção era rural.

Mais especificamente, esse programa sobre a canção brasileira (ver anexo) fora predominantemente sobre um dos seus segmentos históricos, a *modinha*, aquele que tratando do amor em seus termos mais líricos e sentimentais abrasileirou-se e popularizou-se fortemente a despeito de seus exageros, de seus desvios em certa fase de sua evolução, de suas remotas origens eruditas, influências italianas e francesas, e até de alguns traços bem-vindos de derivação africana já aparecendo no final do século 18. Juntamente com o *lundu*, seu parceiro nas questões amorosas – este pelo lado mais brejeiro e até safado – ambos, modinha e lundu, são básicos para a música brasileira, cruzando as linhas artificiais entre o popular e o erudito.

Como última advertência, é necessário que se explique o fetichismo do autor, já nos seus quinze anos de estudo da modinha. Não se pode escrever uma história da música brasileira, particularmente em seus aspectos mais populares, sem dados concretos de cronologia, de autoria e dos contextos em que os fenômenos musicais ocorrem. São de fato achegas, as que se seguem, evidentemente porque não se chegou ainda ao nível de um estudo social e musical da modinha em que se transite das descrições às interpretações e, sobretudo, às explicações¹.

O termo "modinha" aparece em Portugal no último quarto do século 18, talvez diminutivo de "moda" ou 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, freqüentemente a duas vozes com acompanhamento de cravo; "mote", na segunda hipótese, com o sentido de um conceito ou tema expresso num dístico ou numa quadra para ser glosado, comentado, como ocorre em muitos textos de modinhas. Associada a um padre mulato carioca vivendo na corte em Lisboa, Domingos Caldas Barbosa (c. 1740-1800), a modinha quando passa a ser mencionada como termo (ele próprio só o menciona uma vez) desperta comentários indignados.² Esse "trovador de Vênus e Cupido" cujo nome arcádico era Lerenio Selinuntino foi

considerado prejudicial à educação de jovens. Encantava-os com os venenosos filtros da sensualidade, da meiguice do Brasil e da suposta moleza americana. O erudito doutor Antônio Ribeiro dos Santos, um desses críticos, esquecendo-se do tempo em que vivera no Brasil queixava-se (1793?):

só se ouvem cantigas amorosas de suspiros, de requebros, de namoros refinados, de garridice. 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 romances e de versejar para as mulheres.

Controvérsia irrelevante tão ao gosto de escritores nacionalistas, não é tanto que o Lerenó tenha originado a modinha e o lundu, mas que certamente teve um papel muito significativo entre seus iniciadores e em sua difusão, aliás num período que imediatamente precedia aquele em que essa doçura gradativamente se generalizaria na Europa com os precursores do Romantismo. É indiscutível para nossa literatura e música a sua posição de gerador de uma linguagem graciosa e sensual, transposta de seus lundus e cantigas afro-brasileiras para os padrões arcádicos de linguagem, mesmo luso-brasileiro que o consideremos. Ao conjugar a tradição oral, falada e cantada, com a linguagem erudita, e ao substituir suas Lílias e pastores por iaiás e negrinhos afetivos e sensuais, esse poeta menor inaugurou ao seu modo um arcádico...jeitinho brasileiro. Hoje já se sabe que as “cantigas” do *Viola de Lerenó* são basicamente letras de música. Começamos também a perceber que um outro Domingos pode bem ter sido um elo de ligação com o Caldas Barbosa: o poeta pré-romântico baiano Domingos Borges de Barros (1780-1855), eventualmente Visconde da Pedra Branca. Em parte dedicado a versejar também para as senhoras brasileiras, já em torno de 1813 tomava versos e quadras do Caldas, para improvisado e modinha. De permeio aparecem o músico Joaquim Manoel da Câmara, do Rio de Janeiro, e nada menos que o austríaco ex-discípulo de Haydn, Sigismund Neukomm, como arranjador. A onda das modinhas (um vagalhão, diz Mário de Andrade) só começaria a ceder com o advento da iluminação a gás em meados do século 19, mas ainda resistiria até a segunda década do século seguinte alcançando os primeiros discos da Casa Edison e se revigorando com eles. Ainda hoje surge esporadicamente como se vê pelos exemplos recentes que encontramos, alguns aqui lembrados.

Não é fácil dizer o que a modinha seja, uma vez que em seus quase dois séculos de existência passou por fases distintas. Em Portugal foi praticamente esquecida e, ao contrário do Brasil, não parece ter deixado marcas profundas na musicalidade lusitana. Um dicionarista provinciano, Isaac Newton (sic), de Alagoas, publicando em seu *Diccionario Musical* (1904) um pequeno verbete sobre a modinha, ainda repetiria (mal) o que já vinha dizendo Rafael Coelho Machado, autor português do primeiro dicionário de música editado no Brasil (1842). Na versão de Newton:

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

A popularização da modinha, portanto, já se iniciara bem antes do que Sílvio Romero podia conceber. Popularização inaceitável senão como gênero espúrio, ao reconhecer a consagração de Caldas Barbosa à vista das quadras deste que corriam na boca do povo, Romero ainda assim julgava que teriam de ser expungidas, segundo o critério rígido de anonimidade que adotava para o fato folclórico. Por esse tempo a modinha, no caso modinha de rua, já se popularizara a tal ponto que o que disseram os dois dicionaristas citados deveras ocorria, havendo porém exemplos em que prováveis sabichões parodiavam maliciosamente a música e o texto populares, ora como uma coleção de chavões e disparates em que até o cacófatons não faltavam. Sobre a melodia da tradicional "Se essa rua fosse minha", cantava-se o seguinte estribilho, e daí para pior:³

Se *avéra* *entonce* de ser só minha
Essa fada do sonho só meu,
Uma rosa, uma rosa fresca à galha
Como a estrela, como a estrela presa no céu...

No seu curso, a modinha andou pelos salões aristocráticos, pelos teatros (desde cedo)⁴ e pelas ruas, adquirindo características distintas. Mas de modo algum, no que diz respeito aos salões, limitou-se aos literários e aristocráticos. Ainda no início dos novecentos, um livrinho de Vera A. Cleser, prático e sem nenhuma pretensão literária, torna-se saboroso pelo passar do tempo e pelo que nos diz sobre a burguesa sala de visitas. *O lar doméstico: Conselhos para boa direção de uma casa* (Rio de Janeiro e São Paulo: Laemmert, 1902), fortíssimo nos conselhos de economia doméstica, vai a detalhes da colocação do precioso piano na sala de visitas (p. 118) e nos permite um olhar sobre um passado recente do qual já tanto já distanciamos:

O piano não se coloca contra a parede; se as dimensões da sala o permitirem deve ficar com as costas para a sala, guarnecido com uma graciosa *draperie* de seda e rendas, bem leve para não prejudicar o som do instrumento; usa-se atualmente o tamborete quadrado ou uma banquetta de madeira esculpura, coberta com uma almofada chata, bordada no gosto oriental, tendo as dimensões exatas da banquetta à qual se prende por meio de pequenas alças invisíveis. Por cima do piano uma peanha com o busto de um grande mestre.

Quanto à educação de nossas avózinhas, cuja meta essencial era o casamento, a autora aconselha o seguinte (p. 2):

A mais sólida base para a felicidade que uma boa mãe possa dar à sua filha, consiste em familiarizar esta, desde a infância, com o serviço doméstico, ocupando-a conforme a sua idade e forças. Estes deveres em nada estorvam o estudo sério do curso colegial, de piano, canto, etc.; com um bom plano doméstico há tempo para tudo, inclusive passeios e divertimentos sociais.

Bem, se o noivado e o casamento não acontecessem, a modinha, o canto e o piano ajudariam a atenuar a frustração da dona de casa e rainha do lar que não seria.

Nos teatros, concebendo-os entre os divertimentos sociais, sob influência da aria italiana, as modinhas chegam em meados do século 19 a considerável porte e rebuscamento. A *Norma* de Bellini, introduzida no Rio de Janeiro em 1844, certamente influenciou nessa história. Eventualmente, extremos de morbidez atingem a modinha em alguns casos, a exemplo da que adotou como texto o fúnebre "Noivado do Sepulcro" do ultra-romântico e tísico poeta português Antônio Augusto Soares de Passos (1826-1860). Caracterizava-se aí um tipo de canção cujo resgate é ainda difícil para nossos contemporâneos, principalmente os mais jovens. Antes, depois e a despeito disso, porém, verdadeiras jóias da canção brasileira foram criadas, dignas de serem apresentadas em qualquer lugar.

Essa morbidez certamente teve seguidores no Brasil e na Bahia mais pela influência italiana do que da francesa e jamais da africana. Um desses casos é *O Sonho do Bardo, Modinha Brasileira Melo-dramática para Canto Com acompanhamento de piano*, Op. 120, de Francisco [Francesco?] Santini, poesia de M.C.V. (Salvador: Lithografia de M. J. da [sic] Araujo, s.d.). Muito admirada que foi, cantava-a o "velho trovador" Chico Sepúlveda até numa festiva Segunda-feira do Bomfim, como lembra Antônio Vianna⁵. Mesmo nesse caso, não é tanto a música do italiano radicado na Bahia, mas principalmente o poema que a torna um intolerável dramalhão, ainda que a música lhe sirva de coadjuvante. Deitado num banco de pedra de um jardim, o poeta sonha com a mulher adorada. O poema, de cunho narrativo, mantém uma atmosfera sombria não deixando entrever se a amada é morta ou apenas indiferente aos ardores do poeta. Este, em sonhos, a vê baixando do céu numa nuvem brilhante, vestida de branco, cabelos esparsos ao vento contidos por uma mimosa capela. Não apenas mais linda que nunca, a visão o delicia com abraços e beijos. Encontrando-se sozinho ao acordar, com apenas a "lira" ao seu lado, o poeta zangado soluça, maldiz sua sorte: fora tudo um sonho, tudo mentira. Preferiria sempre dormir, sempre sonhar. E o assunto é concluído com o seguinte monumento ao exagero:

Ao partir furioso se erguendo,
A seus pés sua lira quebrou;
E no dia seguinte na praia,
O cadáver do vate se achou.

Seria talvez o caso, para salvar a música, devolver o texto ao italiano, ou melhor ainda, traduzi-lo para uma língua que ninguém entendesse. O caráter narrativo do poema já não é próprio de nossa modinha, necessitando talvez por isto mesmo da ênfase dada a esse desvio pelo subtítulo de "modinha brasileira", pois na verdade trata-se de uma aria operática italiana mascarada e empurrada por um texto em português. Melhor isso, entretanto, pela continuidade da música, do que os chamados "recitativos" em que se sobrepunha a voz falada, recitando um poema, a um acompanhamento musical ao piano. Não raro um mesmo poema de mérito teria uma indigesta versão melodramática e um belíssimo tratamento como modinha, como ocorria com Castro Alves e Plínio de Lima nos saraus baianos, tudo questão de um gosto que não deve ser revivido sem discriminação.

A ópera italiana foi uma presença avassalante na Europa inteira. Raros países, como a França, reagiram suficientemente para a manutenção de seus tipos nacionais, e ainda assim em meio a debates e querelas. Sua presença esporádica na Bahia já tinha precedentes desde o século 18. Viria aliás por outros canais, inclusive o da música religiosa. Dispondo do Teatro São João, construído entre 1807 e 1812, e já não sendo este o primeiro teatro em que se fez ópera em

Salvador, como o Guadalupe o precedendo (daí em diante designado como Ópera Velha), as temporadas líricas de companhias italianas tornaram-se rotina, a partir de 1845.

Dificuldades enormes, porém, tinham de ser enfrentadas, que iam desde a falta de recursos técnicos e financeiros até as epidemias como a de febre amarela (1855) dizimando também os artistas estrangeiros, talvez até mais susceptíveis. Provavelmente já improvisados de origem, alguns desses elencos aqui se dissolviam deixando como resultado vários professores italianos de canto, violino ou piano⁶ que aqui se fixaram e trabalharam. A florentina Agnese Trinci Murri, derradeira musa de Castro Alves, foi um desses casos.

Entre os impasses mais óbvios, estava o de compreensão dos libretos em italiano. Um A. Ronzi, sobrenome italiano, será talvez o Ambrosio [Ambrogio?] Ronzi mencionado por Manuel Querino que, em 16 de abril daquele ano de 1845, "apresentava a idéia da criação de uma escola de declamação", pouco posterior à proposta "dada à estampa [d]os estatutos para formação de uma academia de música, em 1831, pelo professor João Honorato Francisco Régis.⁷ Ronzi foi administrador do Teatro São João em 1842, mesmo ano em que Francisco Moniz Barreto também o fora.⁸ Ronzi entra em nosso relato numa dupla capacidade: como tradutor de libreto de ópera e também como autor mal sucedido de prosa de ficção endereçada às senhoras baianas; ainda assim um pioneiro. Do primeiro papel Pierre Verger⁹ nos transmite um relato bastante eloqüente. Tirou-o de José Francisco da Silva Lima, *A Bahia de há 66 anos* [(Salvador: 1908), p. 101]. Tendo-se referido a espetáculos de melhor qualidade apresentados no Teatro São João por um grupo lírico italiano (certamente o de Clemente e Adelaide Tassini Mugnai, em 1845), Verger dele transcreve o seguinte:

Esta grande novidade na Bahia fez com que a sala ficasse repleta quando da primeira representação. A ópera bem cantada foi ouvida em silêncio religioso mas com raros aplausos dos especialistas ("connaisseurs"). Alguns declaravam à saída: "Eu não voltarei mais, não compreendi uma só palavra do que eles cantavam". A afluência dos espectadores tornou-se mais e mais reduzida até que certo Ronzi fez a tradução da ópera representada, italiano de um lado e português do outro. Estas brochuras eram vendidas na entrada com um tal sucesso que durante a representação, a platéia mais parecia uma escola primária.

No acervo da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, um número substancial desses livrinhos sugere um problema semelhante, no âmbito mais sofisticado da Corte. Problema aliás que em parte poria por terra as boas intenções da pomposa Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, no Rio de Janeiro, entre 1857 e 1864. Criados os libretos em português e se possível sobre assunto brasileiro, necessitariam ser traduzidos para o italiano para serem cantados, o italiano funcionando como uma espécie de língua franca para um elenco diversificado de cantores, em sua maioria estrangeiros que desconheciam o português.¹⁰

Quanto à segunda capacidade, de escritor, embora duvidando se A. Ronzi seria nome verdadeiro ou pseudônimo de algum colaborador do jornal *O Crepúsculo*, David Salles dele desenterra um *romance* dos folhetins. Por ter desagradado, porém, ficou inconcluso o "Cena da vida baiana: as minhas amáveis vizinhas quando eu morava na rua..."¹¹

Interessam-nos os efeitos dos folhetins e revistas sobre a formação do gosto musical, particularmente das mulheres, às quais já se fez referência acima, um estudo que ainda não foi feito para a Bahia. Entretanto, foram publicados na antiga capital até suplementos e periódicos específicos de música, de duração mais ou menos efêmera, mas que precisam ser localizados e estudados. Necessariamente material subsidiário acompanhava jornais baianos. Ainda hoje, com novas tecnologias disponíveis, os grandes jornais publicam não apenas suplementos literários e livros, como também videocassetes e CD's, entre outras itens de interesse de seus leitores. Em seu estudo dos iniciadores ou precursores da ficção na Bahia, David Salles nos dá uma informação que talvez possa ser estendida à poesia lírica e ao gosto pelas modinhas. Retira-a de *A Época Literária*, "Periódico científico, litterario. historico, e de bellas artes, redigido por uma sociedade e debaixo dos auspícios do Exmo. sr. visconde de Pedra Branca". Estamos em 1850:¹²

Hoje em dia nenhum jornal satisfaz as exigências do nosso público, — sendo político, sem ter o seu rodapé, a que chamam *folhetim*, — sendo literário, sem ter a sua *revista*, e quanto mais sediciosas ... — literariamente falando — melhor: é moda. E não é só moda, convimos nisso: — cada assinante tem, termo médio, mulher, duas filhas, três parentas & e todas as suas amigas, vizinhas e tal. Ora, sendo a maioria das senhoras pouco dadas às políticas, ciências, belas letras e arte, de que mormente rezam os jornais destes dous gêneros, porém sim, muito afeiçoadas à literatura amena e choradeira, julgam-se privadas do legítimo usufruto da assinatura, não vindo o *litterário adubo*, que consiste nos romances de *folhetim*, nas *revistas*, *crônicas*, *álbuns*, que para suas excelências principalmente se escrevem.

Como se sugeriu, é possível, que a modinha da época possa ter preenchido uma função semelhante. A sentimentalidade, mesmo sem exagero, parece ser um de seus traços constantes. Carlos Drummond de Andrade faz uma síntese admirável do espírito da modinha que soube destilar como ninguém. Sua "Elvira, escuta"¹³, publicada no *Jornal do Brasil* [Rio de Janeiro] (14 out. 1976): Caderno B, p. 5, condensa em apenas duas páginas não só o espírito, mas as imagens e o próprio vocabulário da modinha, pondo-os em irônico contraste às agitações e à realidade do Rio de Janeiro de 1976. Faz paráfrases de títulos e versos de modinhas famosas. Dialoga com os personagens femininos nomeados tão ao gosto do gênero no século 19. As Elviras, Adalgisas, Eugênicas, Emílias e Marias (não esqueceria Castro Alves) são personagens diferentes das Marílias, Lílias, Márcias e Eulinas do século anterior. Crônica, prosa de tal maneira poética, não se pode encontrar esse quase-poema no anterior volume de *Poesia Completa e Prosa* (publicado três anos antes, em 1973, pela Edilar). A despeito de sua natureza circunstancial mereceria inclusão numa próxima edição.

Difícil também é descrever características técnicas específicas do gênero, uma delas sendo a tendência a alcançar a subdominante no plano tonal, isto é, uma região tonal algo mais escura, ou melancólica, em vários casos. Formalmente também revelam uma variedade de esquemas, os mais tardios com incidência de um impropriamente chamado "stretto", aqui entendido não como um tipo de contraponto imitativo, mas apenas como uma seção mais resolutiva, em compasso e tempo distintos, e mais rápida, freqüente nas modinhas baianas. Métrica, modalidade, morfologia, entretanto, variam, sendo imprudente uma análise estilística que não esteja ancorada

em repertórios numericamente significativos, inseridos em contextos apropriados, e devidamente datados.

Quanto à execução, o *Jornal de Modinhas*¹⁴ publicado em Lisboa por Pedro Anselmo Marchal e Francisco Domingos Milcent, entre 1792 e 1795, revela freqüentemente duas vozes, em intervalos paralelos de terças e sextas, acompanhadas por um baixo cifrado de que o cravo era parte. Logo os instrumentos de cordas dedilhadas, violas e violões entram em cena e, eventualmente, o inevitável piano. Este chega à Bahia em torno de 1810 e logo se vê conduzido aos engenhos do Recôncavo em canoa, assim como galgara as Serras do Mar e da Mantiqueira, em lombo de burro para alcançar as cidades mineiras do ciclo da mineração do ouro e do diamante. Nas serestas a modinha, também partilhando dos choros, passou ao território dos sopros disponíveis, das flautas em particular. Em relação às práticas interpretativas e à busca da autenticidade nas execuções, muitas vezes preferimos considerar as modinhas como parte de um organismo vivo. Dentro de limites, não as queremos engessadas numa ortodoxia histórica que não lhes é própria, mas em diálogo constante entre o presente e o passado. Isso é particularmente verdadeiro das modinhas que se transmitem por via oral. Serem tradicionais significa serem sempre atuais.

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 do carioca Joaquim Manoel da Câmara, já mencionado, em torno de 1822. Dependiam de terceiros para o registro eventual de sua música, como ocorreu com trovadores nos cancioneiros medievais.

Os acompanhamentos, em geral, importantes pela realização das harmonias implícitas nas modinhas, ao contrário do que ocorre nos "lieder" eruditos, 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 muitas vezes 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, sugerimos que sejam respeitados os acompanhamentos das modinhas publicadas, de compositores de escola, enquanto algumas interferências podem se justificar no caso dos acompanhamentos que nos chegaram através de manuscritos e até mesmo de impressos sem vínculo seguro com o compositor. Em casos como os de **Se os meus suspiros pudessem, Que sorte, que sina** e **Hei de amar-te até morrer**, as harmonizações de João Baptista Siqueira (n. 1906), profundo estudioso da modinha já falecido, valem pelo interesse artístico e caráter brasileiro que suas ambientações refletem.

Relações socialmente assimétricas entre poetas e compositores são freqüentes no estudo da modinha. Do ponto de vista metodológico, às vezes para se chegar ao músico é mais produtivo um enfoque sobre o poeta. Por exemplo: é mais fácil se indagar sobre Roberto Correia, da Academia de Letras da Bahia, do que sobre Bento Luís, operário e músico, quando se trata de **Não posso mais, ó formosa**, modinha que resultou de alguma forma de participação dos dois. Injusto que isso pareça, está aí uma prova de que status social mais exaltado e erudição não são fatores essenciais ao talento, apenas ajudam e disciplinam o seu fluxo. Em muitos casos, as convenções da época induzem ao cultivo do anonimato parcial ou total da autor. Não raro, nas

partituras impressas da metade do século passado na Bahia a iniciativa de publicá-las parece dos poetas, pois deles partem as homenagens enquanto os músicos se mantêm numa postura mais esquiva.

Ainda assim, em função da transmissão oral, os problemas inter-relacionados de datação precisa e de remoção desse anonimato são muitas vezes insuperáveis, mesmo após minucioso trabalho musicológico. Poetas famosos, de grande prestígio, como Castro Alves (1847-1871), geram com seus poemas líricos grande quantidade de modinhas, enquanto os músicos associados vão dos mais modestos, perdidos no esquecimento e na ausência de registros, aos notáveis da composição brasileira, em cujo caso as coisas se tornam mais fáceis. Muitos textos musicados de Castro Alves estão entre os de composição anônima, transmitida oralmente. Temos, porém, em função dos poemas e por serem de Castro Alves, pelo menos datas mínimas para a música, mesmo que não possamos precisar quando e por quem de fato foram compostas, a contar dessas datas. Os acompanhamentos das variantes executadas podem ser improvisados, nesses casos.

Um outro poeta baiano, já comentado, cujo estudo tem permitido a fixação de algumas datas e referenciais muito importantes é o Visconde da Pedra Branca. Isso é relevante, nesse caso, não só pelo resgate das peças, mas pela fixação de alguns marcos concretos num período, aproximadamente o do Primeiro Reinado (1822-1831), em que sabemos pouco sobre a música secular da Bahia. A impressão regular de música é tardia e ainda não existia nesse período nem mesmo no Rio de Janeiro como sede da Corte. Mesmo tendo como exceções as canções publicadas em obras de viajantes naturalistas, como o extraordinário Martius, ainda aqui surgem problemas bibliográficos de datação e de remoção do anonimato. Como um elo fundamental entre Caldas Barbosa e a modinha brasileira, Pedra Branca ainda não recebeu a devida atenção dos estudiosos. Há evidência disso já por volta de 1812-1813, já o dissemos, quando coincidentemente ocorria a primeira publicação no Brasil (a 3ª ed., no cômputo geral), em fascículos, da *Viola de Lereno*. Não apenas do ponto de vista histórico Borges de Barros é importante, mas pela difusa sentimentalidade que o afasta da Arcádia e o faz um pré-romântico: melancolia, saudade, solidão, mágoa encontram num Joaquim Manoel da Câmara um parceiro ideal.

A dificuldade das identificações consiste fundamentalmente em confrontarem-se uma ou mais fontes musicais¹⁵ em que o anonimato seja total ou parcial, com uma fonte literária promissora: nisso a grande questão. Ocorre, no caso de Borges de Barros, que os livros de poemas publicados em 1825 (em Paris) e em 1841 (no Rio de Janeiro), hoje raríssimos, o foram sob o pseudônimo de "um Bahiano". Nada havia a chamar a atenção sobre ele, mesmo que o poeta já se revelasse um dos precursores do romantismo. Todo o processo de comparação teve de esperar por um indício concreto do envolvimento de Borges de Barros com a criação de canções, o que ocorre a partir de estudos iniciados a partir de 1984, não na ordem em que as quatro das cinco canções já identificadas se sucederam, mas praticamente ao reverso, uma vez que o **Põe na virtude**, a mais tardia, de tom moralista, continuou aparecendo em coletâneas de letras de modinhas e até em antologias adotadas em escolas do Rio Grande do Sul, já para o fim do século 19, rompendo com o pretendido anonimato¹⁶.

Tendo Pedra Branca passado despercebido dos musicólogos durante tanto tempo, uma solicitação pessoal da grande estudiosa de José Maurício Nunes Garcia, Cleofe Pearson de Matos (teria visto os versos "Põe na virtude/Filha querida" num álbum incompleto de modinhas da importante Biblioteca da Escola de Música da UFRJ), levou-me a encontrá-los inicialmente na *Cantora brasileira* [sic], de c. 1878, ainda sem menção do poeta. Simultaneamente, Gerhard Doderer lavrava um tento, publicando uma versão completa da canção, ainda que sem ter podido

identificar o autor da música, o que consegui posteriormente. Esses trabalhos têm envolvido arquivos e bibliotecas de Salvador, Rio de Janeiro, São Paulo, Paris, Madri e Lisboa, com precedência das essenciais pesquisas de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e de Mozart de Araújo, para outros casos de identificação, para os quais a localização dos manuscritos de Joaquim Manoel da Câmara, levados a Paris por Sigismund Neukomm, seriam indispensáveis.

Homem de tendências avançadas, de "idéias francesas", defensor dos direitos da mulher e também precursor do abolicionismo, Borges de Barros, saindo de Coimbra e indo para Paris, dali teve de fugir em 1809, quando os tempos já eram outros sob o despotismo napoleônico e a sujeição de Portugal. Foge para New York (1810) e daí segue para Philadelphia (1811), para ser novamente preso ao chegar ao Brasil, nesse mesmo ano, provavelmente pelas mesmas idéias libertárias ou por suspeitas de que tivesse ligações com Napoleão. Deu prontamente provas convincentes do contrário, sendo posto em liberdade.

Tornado grande do reino, comendador, Barão, posteriormente Visconde da Pedra Branca, graças aos serviços prestados à coroa brasileira, não lhe conviria uma associação a assuntos frívolos, por mais atraído que se sentisse. Tanto ao Encarregado dos Negócios do Brasil na França (1824-1825), a cujo cargo estaria obter o reconhecimento da Independência do Brasil junto ao ministro Chateaubriand, quanto àquele que negociaria um segundo casamento para um Imperador mulherengo (missão impossível se se tratasse de norte-americanos de hoje, apenas melindrosa na Europa, mas que chegaria ao fim em 1829 com o enlace por procuração de D. Maria Amélia de Leuchtenberg e D. Pedro) ao Visconde uma exposição desse tipo seria imprópria.

Triste salgueiro, é a modinha 15, nos manuscritos das modinhas de Joaquim Manoel da Câmara, em que consta apenas de uma estrofe. Esse mesmo sexteto (escandido em 4 + 2 versos) vem seguido de outros quatorze, na publicação mais antiga de Borges de Barros (1825: I, 124-8), todos tetrâmetros, com rimas no segundo, quarto e sexto versos, constituindo a "cançoneta" (este o subtítulo) **Ao salgueiro chorão**, datada de 1812.

Joaquim Manoel floresceu no Rio de Janeiro no início do século 19 e ainda vivia em torno de 1822. Era mulato, virtuose de cavaquinho, talento unanimemente reconhecido embora musicalmente iletrado. Foi comparado ao grande violonista Sor nos comentários que recebeu de Louis de Freycinet, tendo sido também mencionado por Adrien Balbi. Suas modinhas sobreviveram em Paris, graças ao interesse que despertaram em Sigismund Neukomm (1778-1858), pioneiro que foi da utilização de temas brasileiros na composição erudita. Esse discípulo de Haydn, músico da casa do príncipe de Talleyrand, eventualmente se tornou professor de música de Pedro I e de Francisco Manuel da Silva (autor do Hino Nacional brasileiro), no período de 1816 a 1821 em que viveu no Rio de Janeiro. Seduzido pelas modinhas de Joaquim Manoel, transcreveu-as e deu-lhes acompanhamentos para piano sensíveis e adequados, com intenção de publicá-las na Europa. **Triste salgueiro**, uma das vinte modinhas levadas por Neukomm, se situa entre 1812 e 1816, mais provavelmente; não mais do que 1821, em razão do período da estadia do compositor austríaco entre nós. Sem sua providencial iniciativa, apenas duas outras modinhas de Joaquim Manoel Brasileiro [sic], cantadas pela atriz portuguesa Claudina Rosa, no Teatro do Salitre, em Lisboa (por volta de 1801?), ora pertencentes à Biblioteca Nacional de Madri, seriam conhecidas. Teria Joaquim Manoel, sobre quem quase nada se sabe, passado um período na Europa e conhecido Caldas Barbosa?

Vem cá, minha companheira é o primeiro verso de **À flor saudade**, escrito por Borges de Barros na Bahia, em 1814.¹⁷ Foi um poema famoso, no seu tempo, tendo sido glosado por vários poetas, entre os quais D. Leonor de Almeida, posteriormente Condessa de Oeyerhausen e ainda Marquesa de Alorna, cujo nome árcade era Alcipe, isto em 1823, antes da data de publicação das

primeiras poesias de Borges de Barros. Identificamos duas versões musicais. Uma delas, de Joaquim Manoel, é a modinha 13 do MS 7699 que, de modo semelhante à modinha anterior, se deve situar entre 1814 e 1816, não mais tarde que 1821.

Uma outra versão de **Vem cá, minha companheira**, é de data provavelmente um pouco posterior à de Joaquim Manoel da Câmara. Mário de Andrade atribuiu-a a um outro carioca, Cândido Inácio da Silva (c. 1800-1838), também mulato e não menos talentoso que Joaquim Manoel, salvo que aluno do famoso Pe. José Maurício Nunes Garcia. Mário de Andrade baseia-se na existência de duas outras modinhas de Cândido Inácio, de autoria conhecida, numa publicação de *A Lira Moderna*, em que todas estão sem indicação de autores, inclusive a que aqui nos interessa. A versão publicada por Mário de Andrade utiliza três das dez quadras de Borges de Barros, a primeira, a terceira e a quinta, escapando a Andrade inteiramente a autoria do poema, ou até mesmo seu simples reconhecimento uma vez que surge também em *A cantora brasileira*. Não há ainda como contestar a sugestão de Mário, nem como confirmá-la tampouco, permanecendo a questão em aberto.

Ainda do Visconde de Pedra Branca, **Põe na virtude**, é a já mencionada "Modinha N° 2", incompleta, do álbum também incompleto da Biblioteca da Escola de Música da UFRJ. Conforme a fonte literária, o título desse poema aparecerá como **A minha filha**,¹⁸ **Conselho paternal**¹⁹ ou simplesmente **Conselho**,²⁰ neste caso com uma nota de importância decisiva para a identificação do compositor: "Posto em música, em Montmorency, por Massemino". A publicação de Gerhard Doderer²¹ a apresenta com o subtítulo de "romance" – um exemplo concreto do uso indiferenciado dos dois termos, "modinha" e "romance", para a mesma canção. O título aqui é **O poder da virtude**, com o adendo "Composta e oferecida a sua filha pelo Ill^o. e Ex^{mo} Visconde da Pedra Branca. Posto em Musica por M^r Massimo. Imprensa de Musica de P. Laforge rua da Cadèa [sic] N° 89."

Constata-se, portanto, que no caso da edição utilizada por Doderer, a publicação é confirmadamente de Pierre Laforge, com a indicação do endereço à rua da Cadeia 89, posteriormente rua da Assembléia, o que corresponde, segundo o cuidadoso estudo de Mercedes Reis Pequeno, aos anos de 1837 a 1851.

Tendo o pioneiro da impressão *regular* de música no Rio de Janeiro trabalhado desde 1834 num outro endereço, à rua do Ouvidor 149, e levando em consideração o título de Visconde na edição revelada por Doderer, podemos daí concluir que a edição da "Modinha Nro. 2" seria a mais antiga, entre 1834 e 1837, e a de Doderer a mais recente, situada entre 1837 e 1851.

Fizemos a identificação do autor da música com a ajuda de obras de referência espanholas. Trata-se de Frederico Massimino, professor de canto e pedagogo nascido em Turim, em 1775, radicado no Chile desde criança. Indo para Paris, fundou em 1816 a Escola Imperial de Música de Saint-Denis. Seus métodos novos e avançados de ensino de canto foram reunidos em sua obra *Nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique* (Paris, 1820).²²

Para uma sugestão fundamentada quanto à data de composição, propriamente dita, temos um limite superior de 1841, em vista da nota a que já aludimos, e um limite inferior de 1824 (presença em Paris), a despeito da não inclusão do poema na coletânea ali publicada no ano seguinte. Temos aqui três fatores a considerar: a relação compositor/poeta, favorecendo as "janelas" de 1824-1825 e a de 1829, da presença de Borges de Barros, em Paris; a idade e circunstâncias de D. Luíza Margarida Portugal de Barros (1816-1891); e o próprio caráter da peça, em adição ao seu estilo. Mas também é possível o período imediatamente anterior ao do casamento de D. Luíza com Eugene de Barral, em 1837, anterior à vinda para o Brasil, do qual

não estaria ausente o pai, conforme a própria correspondência da futura Condessa de Barral atesta.

D. Luíza Margarida viveria no Brasil de 1848 (1838?) a 1865.²³ Tornar-se-ia eventualmente preceptora das filhas de D. Pedro II, com o qual manteria, ao que parece, um relacionamento discreto e platônico. Os zelosos mas amáveis conselhos paternos seriam desastrosos em data tardia, jamais seriam publicados, ainda mais abertamente, sem pseudônimo. O caráter alegre e gracioso da música sugere antes se não a infância ou a adolescência de Luíza, pelo menos sua juventude. Evidentemente, a amarga perda do primogênito, o pequeno Domingos, em 1825, interporia poemas sombrios como os de *Os tímulos*, publicados nesse mesmo ano, excluindo a primeira hipótese. Ficamos, conseqüentemente, com a faixa entre 1829 e 1837 como a mais provável e merecedora de pesquisas adicionais para estreitá-la, o que parece possível.

Se os meus suspiros pudessem, modinha famosa de tradição fluminense, espalhou-se oralmente por todo Brasil. Talvez tenha contribuído, como reforço, o fato de seu texto ter sido utilizado por Manuel Antônio de Almeida (1831-1891), no famoso romance, *Memórias de um Sargento de Milícias*, ainda uma vez publicado em folhetins, entre 1852 e 1853. Cantada pelo personagem Vidinha, parte ativa de uma trama que se reporta à vida no Rio de Janeiro do começo do século 19, nos tempos do velho rei D. João VI, atribuí-la ao século 18, contudo, como o faz Baptista Sequeira, sem base documental alguma, pode ser exagerado. Esse mesmo texto produziu uma modinha totalmente distinta da que utilizamos, publicada pelo menos duas vezes, embora de forma não inteiramente idêntica. Uma dessas edições, provavelmente de Pierre Laforge, situaria o texto como já existente entre 1834 e 1851. Graças à edição republicada por Gerhard Doderer, o compositor da versão mais erudita fica identificado como Lino José Nunes (falecido em 1847?), contrabaixista da Capela Imperial, outro aluno do também modinheiro e bom compositor Pe. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830). Lino, que começou sua vida profissional como professor de canto, em 1821, propondo-se ensinar a cantar "toda a qualidade de música, e demais canções italianas e modinhas portuguesas, tudo com acompanhamento de viola",²⁴ não compôs uma modinha com o potencial de popularizar-se, à vista dos artifícios de suas appoggiaturas, pequenos cromatismos, intercalações de pausas, saltos de sétima diminuta, ágeis vocalizes em colcheias e em ritmos pontuados de colcheias e fusas. Não, sem passar antes por uma rigorosa faxina, de que não se tem qualquer rastro. A versão tradicional fluminense que preferimos, esta sim, resultado de uma vigorosa tradição oral, é a que seria, ainda em 1905, capaz de espargir versos de seu estribilho entre as quadras de **A roseira**, modinha totalmente distinta, anotada por D. Elisa Teixeira Leal [Conde], na Bahia, em seu caderno pessoal de textos de modinhas.

O texto, segundo Batista Siqueira, já é comentado num artigo de um periódico feminino, o *Correio das Modas*, em 1839, aparentemente recolhido em 1837. Se associado à modinha tradicional ou à versão de Lino José Nunes, Siqueira não esclarece. Embora nos inclinemos para uma data mais antiga para a versão tradicional em apreço, pelo contexto histórico do romance (primeiras décadas do século), não temos como comprová-la.

A ambientação de Baptista Siqueira, que já recomendamos, mesmo julgando-a mais adequado estilisticamente a modinhas mais tardias, como ocorre com **Que sorte, que sina**, cantada por Xisto Bahia, provavelmente da segunda metade do século 19, proporciona uma espécie de visão retrospectiva de características da modinha, latentes ou incorporadas nos **Suspiros**, em seu relativamente longo processo de transmissão oral. Siqueira explora os baixos cantantes e os contracantos tão a gosto da futura música popular brasileira, de tal modo que não se sente qualquer anacronismo, mas antes uma exploração de potencialidades já ali presentes.

Hei de amar-te até morrer é um outro item precioso da coleção que Mário de Andrade reuniu e estudou em suas *Modinhas Imperiais*. Sua tradição é baiana, atribuída ao já mencionado Francisco Moniz Barreto (1804-1868), mas há contestação de autoria. É possível que o texto seja do repentista baiano, já mencionado anteriormente como administrador do Teatro São João, e também exaltado partidário de cantoras de ópera que aqui aportavam em companhias de duração efêmera, como o já também referido caso de Adelaide Mugnai, a partir de 1845. Esses partidos, criados em torno de uma ou de outra das cantoras favoritas, constituíam uma parte ruidosa da exacerbada vida teatral da época. Em retorno, as divas italianas cantavam modinhas brasileiras, principalmente nas *serate d'onore*, realizadas em seu benefício financeiro. Já o autor da música poderia ter sido Francisco José Martins, mais uma vez um contrabaixista, ligado também à Capela Imperial, entre 1847 e 1864. Neste caso, em que o acompanhamento é perfeitamente adequado, ainda assim pediria uma exceção em favor da intensidade artística ainda maior da ambientação de Baptista Siqueira. O clima da modinha é romântico e popularesco, pertencendo talvez à segunda metade do século 19.

Saudades fugi de mim é de Domingos da Rocha Mussurunga, na verdade Domingos da Rocha Viana (1807-1856). Viana foi condecorado pela sua participação na Guerra da Independência. O nome Mussurunga resulta de ter sido ferido em combate nas proximidades do Engenho Mussurunga. Latinista, teórico e compositor, foi ocupante da cadeira pública de música, por concurso. A cadeira de música, criada na Bahia por iniciativa de D. João VI, em 1818, teve como seu primeiro ocupante José Joaquim de Souza Negrão, ao que tudo indica, um excelente contrapontista, de quem sobreviveram duas cantatas ainda pouco conhecidas, uma delas, "A Estrela do Brazil" e sua "Abertura", datando de 1816. Negrão faleceu em 1835. Envolvido na Sabinada, em 1837, Mussurunga foi destituído da cadeira que ocupara nesse mesmo ano, ora no Liceu Provincial. Foi preso, julgado, absolvido e eventualmente reintegrado na cadeira, em 1839. Escreveu compêndios de música; projetou a criação de um conservatório para Salvador, em 1846. Sua *Artinha* era ainda publicada em 1905, na Bahia. Entre as obras que sobreviveram, **Saudades fugi de mim**, "modinha bahiana" – isso já agora passa a ser uma designação de tipo estruturalmente mais complexo, não necessariamente de procedência – é de 1853. Há também, entre outras peças dignas de execução, um *Hymno* para solista, coro e orquestra, executado na Catedral da Província da Bahia, no dia 23 de julho de 1841, em que se comemorava o primeiro aniversário da elevação de Pedro II ao trono, sendo a poesia do Presidente da Província, Paulo José de Melo e Azevedo Brito.

Entre os poemas musicados de Castro Alves alguns, teste supremo da popularidade, chegaram a folclorizar-se. **Sonho da Boêmia**, também chamado **Dama Negra**, é o mesmo **Vamos, meu anjo, fugindo**, que aparece na versão musical como **Vamos Eugênia fugindo**. Nome, aliás, é o que não falta, vez que o poema foi publicado em *Poesias*, em 1913, com o título de **Sonho**, sem data. Consta das *Obras Completas* entre as "Poesias Coligidas", com indicação do local e data como sendo Recife, 1866 (p. 429). O poema se refere a Eugênia Câmara (Dama Negra) e à intenção de se refugiarem numa casinha do Barro, arrabalde de Recife, onde também foi escrito o **Gondoleiro do Amor**. O autor da música é ignorado, constituindo 1866 uma data mínima para a composição.

Ainda de Castro Alves, **Ó pálida madona**, ou **Pensamento de Amor**, data da Bahia, de 1865. Está entre as "Poesias Coligidas", nas *Obras Completas* (p. 415). Recebeu títulos como **Anseios** (edição de 1882) e **Devaneios** (publicação de 1913). Inspira-se em Ester Amzalack, uma das belas irmãs judias que moravam em frente do Solar do Sodré. Ester, a predileta, teria sido também objeto de **Hebréia**, com as correspondentes versões musicais. Entre as possíveis

hebréias, aliás, não faltou a própria Virgem Maria, numa melodia popular ouvida por Tobias Barreto em igreja do norte do Brasil. A música de **Ó pálida madona**, da qual existem variantes pelos quatro cantos do Brasil, anônimas, já aparece no Catálogo de gravações da Casa Edison, de 1914, sob o nº 40563, mas pode ser bem anterior, com a data assinalada de 1865 como limite mínimo.

Relacionados a Xisto Bahia, estão incluídos **Que valem flores**,²⁵ poema do ator notável, sem data, música talvez também de sua autoria, e **Que sorte, que sina** modinha da qual sabemos apenas que Xisto a cantava. Totalmente distinta é a situação de **Ainda e sempre**, o **Quis debalde varrer-te da memória**, que utiliza um poema de Plínio de Lima (1847-1873), contemporâneo de Castro Alves também prematuramente desaparecido. Talvez seja a mais famosa modinha baiana, dedicando-lhe Guilherme de Melo, primeiro historiador da música brasileira, quatro páginas de elogios, em sua obra pioneira de 1908. Alcançou duas edições da Casa Leão (utilizamos a segunda), de Salvador, mas teve também o seu necessário percurso na tradição oral. Parece, em função disso, que nunca poderá ser cantada com anuência completa dos mais idosos cultores da modinha. O acompanhamento da citada edição da Casa Leão pode ser mantido, com pequenas alterações, principalmente no sentido de tornar-lhe a textura um pouco mais transparente.

Viola quebrada, poema e música de Mário Raul de Andrade (1893-1945), é magistralmente harmonizada por Heitor Villa-Lobos (1887-1959), como também o fez Camargo Guarnieri. É parte das *Canções típicas brasileiras* (1919), de Villa-Lobos. Já dissemos anteriormente ser calcada na toada caipira, o correspondente rural da modinha, conforme a tese andradeana de nacionalização da música brasileira.

Cantiga de Nossa Senhora, também esteve implícita no comentário inicial destas notas. É a segunda exceção, no sentido de que o amor aqui é à criança, seja a que se embala para dormir, seja o Menino Jesus que não quer dormir, carregados um e outro nos versos de Luiz Peixoto e na música do compositor alagoano Heckel Tavares (1896-1969). O copyright é de 1940. Tecnicamente esse acalanto só seria modinha em sentido lato, pelo aspecto afetivo e pelo espírito da modinha aí presente.

Cláudio Santoro (1919-1989), amazonense, associado ao poeta Vinicius de Moraes (1913-1980), criou **Acalanto da rosa** em 1959, parte de uma série de doze canções sobre versos desse poeta, peças de grande lirismo, merecedoras de maior divulgação. A despeito das harmonias em quartas e das dissonâncias é tudo doçura, mais modinha do que no caso anterior.

Resumindo:

Parece termos aqui quatro agrupamentos de modinhas, quanto à questão da ordenação cronológica, ainda grosseira. Um quinto grupo, arcádico, aqui não representado, seria a dos primórdios, em torno de Caldas Barbosa. Levando em conta a incerteza de muitas datas e a maleabilidade das modinhas de tradição oral, que a rigor deveriam ser por isso excluídas, teríamos numa tentativa prematura e especulativa de classificação e sem definição estilística mais detalhada:

- 1) Um primeiro grupo, pré-romântico, razoavelmente situado entre 1810 e 1840, aproximadamente: **Triste salgueiro**, as duas versões de **Vem cá, minha companheira**, **Põe na virtude** e **Se os meus suspiros pudessem**;
- 2) Um grupo importante, algo embolado, plenamente romântico, da segunda metade do século 19 à virada do mesmo, de crescente

dramatização da modinha: **Hei de amar-te, Saudades fugi de mim, Sonho da Boêmia, Ó pálida madona, Que valem flores, Que sorte, que sina, Ainda e sempre.** Isso alcança os dramalhões mórbidos da decadência, aqui não incluídos, mesmo que em alguns casos a música seja bonita;

- 3) Um grupo deste século, modernista, não necessariamente nacionalista, de continuação esporádica: **Viola quebrada, Cantiga de Nossa Senhora;**
- 4) Uma modinha contemporânea, **Acalanto da rosa**, demonstrando a sobrevivência do gênero ainda em 1959.

Um ano antes, Tom Jobim, associado ao mesmo poeta (Vinicius de Moraes), prestaria seu tributo em **Modinha**. Ouví-la cantada por Tom, acompanhado por uma grande orquestra romântica, num CD apropriadamente intitulado *Terra Brasilis*, dos Arquivos da Warner, é uma experiência nova, até curiosa, mas que nada tira do essencial da modinha e até demonstra a sua vitalidade. Tal como Jobim, Dorival Caymmi, com sua indescritível capacidade de fundir poesia e música evocaria a modinha sem nomeá-la, em sua **Canção antiga**. pura modinha, à qual não falta, mesmo em nossos dias, a mencionada inflexão à subdominante, e artifícios comparáveis aos que Joaquim Manoel usou para valorizar o texto e sublinhar palavras:²⁶

“O portão da minha amada
Adormece sob a lua!...”
Trecho de canção antiga,
Voz de um trovador de rua
Fala em “dolorosa espera”,
Diz que ela não é o que era,
Apesar de ser tão sua.

Ei-lo, solitário, errante,
Ele e o casario imenso.
Fez-se trovador constante
Por força de um amor intenso.
- Oh, ele merece tanto...
Basta ouvir-lhe a voz em pranto...
Deus, fazei feliz o amante!

Também modinha é **Cantiga**, de 1948, “Toda gente no mundo, tem amor, tem seu bem”. Curioso, no caso de Caymmi, é que se afastam da modinha exatamente as canções que designou como tal: em **Modinha de Gabriela** (1975) e, posterior, em **Modinha para Teresa Batista**, com Jorge Amado, o termo passa a ter um sentido relaxado, genérico, de melodia, de canção, não mais de um gênero vocal específico. Não é, entretanto, o que ocorre no caso de Sérgio Bittencourt, jornalista e compositor da época dos grandes festivais de música popular promovidos pelas estações de TV do Rio e de São Paulo, cuja **Modinha** indica uma disposição, tanto no nome quanto na substância, de exibir características do gênero, em sua fase tardia.

Cantiga para Luciana, de Edmundo Souto e Paulinho Tapajós, com seu ternário de valsa cantada, chegaria a alcançar primeiro lugar no IV Festival Internacional da Canção, em 1969, ano após **Até pensei**, de Chico Buarque de Holanda. É possível que nos anos terríveis de repressão política e de censura, ao lado dos protestos, compositores mais jovens se refugiassem e se alimentassem na canção de amor. Diz Chico ao concluí-la:

Toda a dor da vida
Me ensinou essa modinha
Que, de tolo
Até pensei que fosse minha

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) não se contentaria em harmonizar a modinha de Mário de Andrade: *Modinha, pour Chant et Guitare*, publicada pela Max Eschig (Paris: 1975), é realmente de 1926, de uma década em que Villa-Lobos nos dava peças complexas, do porte do *Rudepoema* e da *Prole do Bebê, Série 2*, com as quais contrasta pela simplicidade. Tem várias outras, entre as quais sua versão da *Pálida madona*, com o subtítulo de *Modinha antiga*, parte das *Chansons typiques brésiliennes*.

Já vem vindo a geração novíssima de Márcio Valverde, santamarense cujo CD *Bússola* tem ecos de modinha.

Ontem, foi Machado de Assis, ao confessar ter sido um dos cavalos que puxaram a carruagem da Candiani, para cantar a “Casta diva,” de Bellini, do Alto do Corcovado. Quase hoje, é o tributo ao mesmo tempo nostálgico e realístico de Drummond, com que abrimos estas páginas. Manuel Bandeira, com sua “Literatura de Violão” não lhe ficou atrás. Fato é que, ao diluir-se, a modinha penetrou em tudo, até em música de igreja. Tornou-se uma de nossas músicas, a despeito de suas origens eruditas, influências da ópera italiana e do romance francês, temperos da mãe África, enfim do “maior mistifório de elementos desconexos” de que a acusa Mário de Andrade (1930), um de seus maiores estudiosos e apaixonados cultores.

¹ Para uma abordagem metodológica e crítica polarizada em torno de Mário de Andrade e Mozart de Araújo (estudos musicológicos), de Teófilo Braga e Silvio Romero (estudos pré-musicológicos), e de contemporâneos de Domingos Caldas Barbosa, assim como para uma avaliação de tarefas a serem realizadas, ver Manuel Veiga, "O estudo da modinha brasileira", *Latin American Music Review* 19 (1) (Spring/Summer 1998): 47-91.

² Bem mais entusiásticos são os comentários do viajante inglês William Beckford em seus diários de viagem. A edição original é de 1834, quando o autor já contava com setenta anos de idade: William Beckford, *Italy, with Sketches of Spain and Portugal*, 2 vols. (Londres: Richard Bentley, 1834). Interessa-nos particularmente o vol. 2 que contém as 34 cartas referentes a Portugal, na sua primeira visita de 1787 quando, aos 37 anos de idade, sofria os efeitos devastadores da perda da esposa e de um escândalo desastroso para suas pretensões à nobreza. Há uma edição mais recente, talvez preferível: a de Boyd Alexander, ed., *The Journal of William Beckford in Portugal and Spain 1787-1788* (Londres: Rupert Hard-Davis, 1954). Desta última há uma tradução em português: *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). Num ou noutro caso há discrepâncias no que diz respeito à modinha, sobretudo no contexto onde as surpreende.

³ Cf. "Módinha do Capadócio," in Júlia de Brito Mendes, *Canções populares do Brasil* (Rio de Janeiro: J. Ribeiro dos Santos, 1911), pp. 280-1. Há uma certa semelhança entre isso e o folclore do "Pai João" de que fala Arthur Ramos, no qual não é bem o humor do preto oprimido, rindo de si próprio, que vem à tona, mas a discriminação racial levada ao teatro da época.

⁴ Alguns compositores de modinhas foram também diretores de teatros. Manuel Carlos de Brito, cita Antônio Leal Moreira, em seu verbete "Portugal," in Ludwig Finscher, ed., *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2ª ed. rev. aum., 23 vols. (Basel: Bärenreiter, 1994-), Sachteil 7, col. 1711. Falecido em 1819 mas contemporâneo e colega de Marcos Portugal, Moreira foi mestre do teatro lisboeta da Rua dos Condes (para onde entrou em 1790, segundo diz Ernesto Vieira), transferindo-se para o Teatro São Carlos (inaugurado em 1793) do qual foi o primeiro mestre.

⁵ Antonio Vianna, *Casos e Coisas da Bahia*, Publicações do Museu do Estado, 10 (Salvador: Secretaria de Educação e Saúde, 1950), p.42. Santini é também listado entre os "trovadores" que Guilherme de Melo achou "também dignos de todos os elogios", em sua provinciana mas indispensável *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*, 2ª ed. [(Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947), p 238], mas edição princeps de 1908. Segundo Hildegardes Vianna (comunicação oral), Santini manteve uma litografia para impressão de música na Bahia.

⁶ O *Almanach para o anno de 1845* (Bahia: Typ. de M. A. da S. Serva) em bom tempo reimpresso em edição fac-similar como *Almanaque civil, político e comercial da Cidade da Bahia para o ano de 1845* (Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, Diretoria de Bibliotecas Públicas, 1998) contém uma lista de sete professores de piano, entre os quais nosso grande itaparicano, compositor de mérito e mestre de capela, Damião Barbosa de Araújo (1778-1856) que reencontramos ora residindo ou atuando à Ladeira da Misericórdia. Dois dentre esses, são italianos: Albertazzi (talvez Henrique Albertazzi), sem indicação do local, e Foresti, na rua da Preguiça. Parece também italiano um dos dois afinadores listados: J. Salvi, à rua de Baixo n. 11. É curioso observar que nenhum dos italianos é incluído na relativamente longa lista de 33 "Muzicos, Professores e Compozitores" (pp. 217-8). Num outro extremo da hierarquia, mas também importantes, estão também designadas três "Bandas de Musica de Barbeiros" (p. 247): "A que foi do finado Marciano, ladeira do Aljube", iniciando a lista que termina com "Manoel José de Etre, dono de uma banda na rua das Grades de ferro: a melhor."

⁷ Ver Manuel Querino, *Artistas Bahianos* (Salvador: 1909), p. 81. Querino completa a informação: "De 1830 a 1836 existiu nesta cidade [Salvador], à rua do Bispo, distrito da Sé, uma sociedade denominada Academia de Música, da qual era professor Domingos Mussurunga, e constituída dos melhores elementos da época, a qual se esmerava na propagação da divina arte." [*Artistas Bahianos*, 2ª ed., melhorada e cuidadosamente revista (Salvador: Officina de "A Bahia", 1911), p. 161]. Dessa "distinguida corporação" fizeram parte, entre outros artistas, Damião Barbosa, José Pereira Rebouças e o flautista Francisco Antônio de Araújo.

⁸ Este último ainda era mencionado como administrador do Teatro São João no citado *Almanaque de 1845*, p. 261, com a grafia "Muniz" em vez de Moniz.

⁹ Cf. *Notícias da Bahia – 1850* (Salvador: Corrupio; Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1980), p. 202.

¹⁰ Cf. Ayres de Andrade, *Francisco Manuel da Silva e seu tempo, 1808-1865*, 2 vols. (Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967), Vol 2, pp. 107-8. O desconhecimento do português por parte do elenco de italianos (com uma exceção), segundo Ayres de Andrade, explica o "triumfiasco" (expressão de Carlos Gomes) de sua *Joana de Flandres*, em 1863. No ano seguinte, *O Vagabundo* de Henrique Alves de Mesquita ver-se-ia em situação pior: no elenco um polaco, um espanhol, uma francesa, e o restante italiano.

¹¹ Numa subsequente edição de seu trabalho, David Salles diz que depois de 1973 novas pesquisas lhe permitiram localizar a identidade de A. Ronzi. Vale a pena transcrevê-lo na totalidade. Diz ele: "O olhar crítico do autor de 'Cena da Vida Baiana' parece espelhar um narrador pouco à vontade com hábitos e costumes da Bahia na primeira metade do século XIX. Os poucos dados conhecidos da biografia de Ambrozio Ronzi levam a confirmar a impressão. Nascido seguramente na Itália, já estava na Bahia antes de abril de 1844, quando, de modo atritado, deixa 'de ser sócio da administração' do Teatro São João, em Salvador. Ano e meio depois, identificando-se da maneira com que, na mesma ocasião publica sua peça ficcional – A. Ronzi –, anuncia repetidamente que vai 'princípios em fevereiro um curso de língua italiana'. Dias depois, acrescenta ao anúncio que o curso abrangeria também 'algumas noções sobre literatura italiana'." Conclui David Salles: "É tudo o que se sabe de Ronzi. Mas cabe perguntar: nasceu desse conhecimento da literatura italiana o caráter criticamente dissonante de sua narrativa? Certo é que essa 'espécie de crônica' está avançada na Bahia em relação aos seus contemporâneos. Apesar da defesa de Abílio César Borges dizendo que ele não desagradaria 'se tivesse o título de romance', ela terá desagradado. Mal alcançou o terceiro folhetim, e vale pela sua riqueza de informações sobre o cotidiano da Bahia de 1846." Cf. David Salles, *Primeiras Manifestações da Ficção na Bahia*, Organização, introdução e notas por David Salles, Nova ed. ver. e ampl. (São Paulo: Cultrix; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979), pp. 3, 123. Excluímos as notas que Salles usou para documentar suas afirmações.

¹² David Salles, *Primeiras Manifestações da Ficção na Bahia*, Organização, introdução e notas de David Salles, Estudos Baianos, 7 (Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1973), pp. 15-6. A nota citada é, segundo informa, do exemplar de *A Época* de 1º de maio de 1850 [II (7-8): 2]. Pedro Calmon, em sua *História da Literatura Bahiana*, 2ª ed., Coleção Documentos Brasileiros, 62 (Rio de Janeiro: José Olympio, 1949), pp. 102, considerando o Visconde de Pedra Branca como "o maior da época" menciona *A Época Literária* como órgão de um círculo de poetas por ele chefiados, incluindo Moniz Barreto, Pinheiro de Vasconcelos, Adélia Fonseca e João Gualberto de Passos, dois deles, Moniz Barreto e o Visconde, ligados à história da modinha.

¹³ Está transcrita no livro de Milene Antonieta Coutinho Maurício, ed., *As mais belas Modinhas*, 3ª ed, ver. ampl. (Belo Horizonte: Editora São Vicente, 1982), pp. 15-6. Citá-la em parte não faz justiça ao autor, pelo que não o faremos.

¹⁴ O *RISM: Recueils imprimés xviii^e siècle* (p. 203) lista 22 números datados de c. 1793, no acervo do British Museum. Só a Biblioteca Nacional de Lisboa tem uma coleção possivelmente completa.

¹⁵ No caso são o *Musikbeilage* [Apêndice musical] do *Viagem ao Brasil* de Spix e Martius (para identificação de texto e música de **Foi-se Josino e deixou-me**). Um álbum precioso, embora incompleto, de doze modinhas numeradas em seqüência, da Biblioteca da Escola de Música da UFRJ, registrado como Obra N. 4843, Volume N. 4037, subsequentemente colocado na Pasta Vermelha 327, atualmente Pasta 1, N. 33, contém "Modinha Nro. 2". É uma publicação muito provável de Pierre Laforge, com apenas uma das duas, páginas que deve ter, com 29 compassos, totalmente anônima. Gerhard Doderer, ed., *Modinhas luso-brasileiras*, Portugaliae Musica 44 (Lisboa: Gulbenkian, 1984) contribui com a transcrição de uma versão completa dessa canção, mas com pequenas diferenças de detalhes. Assim recuperamos uma versão integral de **Poem na virtude**, romance, graças a uma segunda publicação de Pierre Laforge da mesma peça. Dois manuscritos essenciais, ora na Biblioteca Nacional de Paris, de vinte modinhas de Joaquim Manoel da Câmara, MSS 7694 e 7699, foram salvas graças à intermediação de Sigismund Neukomm. Sua localização se deve aos esforços sucessivos e tenazes de dois musicólogos brasileiros: Luiz Heitor Correia de Azevedo e Mozart de Araújo. Com isso se permite a identificação de **Vem cá, minha companheira** e de **Triste salgueiro**, tendo Mário de Andrade, *Modinhas Imperiais* (São Paulo: Martins, 1964 [=1930], identificado parcialmente uma segunda versão de **Vem cá, minha companheira**. É possível que ainda se possa recuperar textos musicados do Pedra Branca.

¹⁶ José Aderaldo Castello, ao tratar do Visconde da Pedra Branca, em *A Literatura Brasileira*, vol. 1, *Manifestações Literárias da Era Colonial (1500-1808/1836)* (São Paulo: Cultrix, 1962), pp. 210-212, cita a *Grinalda de Flores Poéticas, coleção dos melhores poetas brasileiros e portugueses...* (Rio de Janeiro: Laemmert, 1857), pp. 175-191 com obras de Pedra Branca, talvez "Os túmulos", cuja 1ª Parte apareceu na publicação de 1825, mas a 1ª ed. completa somente aparecendo na Bahia, em 1850. Não foi possível verificar ainda o conteúdo da *Grinalda*.

¹⁷ Cf. *Poesias oferecidas às Senhoras Brasileiras por um Bahiano* (Paris: Aillaud, 1825), pp. 156-8. O número de página impresso, 146, é um erro gráfico.

¹⁸ Alberto Clemente Pinto, ed. *Selecta em prosa e verso dos melhores auctores brasileiros e portuguezes, Obra adotada nas aulas publicas da provincia e em quasi todos os collegios particulares*, 3ª ed. corr. aum. e acompanhada de notas (Porto Alegre: Rodolpho José Machado, 1889), p. 221.

¹⁹ *A cantora brasileira*, c. 1878, 166-7.

²⁰ *Novas poesias oferecidas às senhoras brasileiras, por hum bahiano*, (Rio de Janeiro: E. H. Laemert), pp. 38-9.

²¹ *Modinhas luso-brasileiras*, pp. xxiii, 20-2. Doderer, contudo, se perde em generalizações pouco produtivas, senão parcialmente falsas: "Todas as modinhas da Biblioteca da Ajuda [é o caso] são muito parecidas quanto à estrutura musical e literária e à sua elaboração, de modo que se pode supor, com uma certa justificação, elas terem nascido na mesma época e na mesma região" (p. xi, nossa ênfase). Não esclarece precisamente que época e que região, mormente operando com um conceito tão amplo quanto o de modinhas "luso-brasileiras". Apenas registra: "Nada se conseguiu saber, até agora, em relação aos restantes compositores mencionados como . . . Mr. Massimo" (p. xii).

²² Para identificá-lo, falham os grandes dicionários e enciclopédias atuais, em língua inglesa e alemã, mas a ajuda vem com Joaquin Pena e Higinio Anglés, eds., *Diccionario de la Música Labor*, v. 2 (Barcelona: Editorial Labor, 1954), p. 1493.

²³ Sobreviveram quatro fotos de autoria desconhecida, de 1865, do Engenho São João, no Recôncavo Baiano, passado à Condessa de Barral por herança do pai. Cf. Gilberto Ferrez, *Bahia: Velhas Fotografias, 1858/1900* (Rio de Janeiro: Kosmos; Salvador: Banco da Bahia Investimentos, 1988), pp. 26-29.

²⁴ Aires de Andrade, *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*, vol. 2, p. 209.

²⁵ Não confundir com **A duas flores**, poema de Castro Alves e música de Xisto, resgatada por Esther Pedreira e da qual Ernst Widmer fez um extraordinário tratamento, anulando-lhe intencionalmente a doçura.

²⁶ O texto e a melodia se encontram em Dorival Caymmi, *Songbook*, Idealizado, produzido e editado por Almir Chediak, 2 vols. (Rio de Janeiro: Lumiar, 1994), vol. 2, pp. 36-37.