

A Modinha e seus paradigmas: a modinha arcádica, romântica e a repopularização de Catulo da Paixão Cearense

Pedro Razzante Vaccari

Universidade de São Paulo | Brasil

Resumo: A Modinha teria nascido de uma simbiose entre a Moda portuguesa séria de salão, com a Modinha brasileira, aparentada do Lundu desde sua origem. Seus primeiros espécimes estiveram a cargo de Caldas Barbosa, brasileiro, responsável pela sua difusão em Portugal. A duas vozes e acompanhada de viola, com caráter de Lundu, era composta em versos arcádicos, e referências a rituais de Baco, seria uma canção realmente derivada da Moda portuguesa, ou esta é que fora influenciada pela brasileira? A modinha romântica, no século XIX, verdadeira ária de ópera, teria alguma similaridade com a de Caldas Barbosa? E a modinha do século XX, repopularizada nos versos de Catulo, teria encontrado eco na modinha arcádica ou seria material novo? As respostas residem na transformação histórica e social pelas quais o país passara, de monarquista e escravista importador de cana-de-açúcar e café, para polo industrial da América Latina, na República da Era Vargas.

Palavras-chave: Caldas Barbosa, Moda portuguesa, Modinha romântica, repopularização, Catulo da Paixão Cearense.

Abstract: Modinha-song was born from a symbiosis between serious Portuguese salon Moda, and Brazilian Modinha, related to Lundu since its origins. Its first specimens were in charge of Caldas Barbosa, Brazilian, responsible for its diffusion in Portugal. In two voices and accompanied by the viola, it was composed in Arcadian verses, and references to Bacchus rituals, it would have been derived from Portuguese Moda, or this one was influenced by the Brazilian one? The romantic modinha, in 19th century, really an Italian aria, would have any similarity with Barbosa's modinha? And 20th century modinha, as a repopularization by Catulo, would be an echo of Barbosa's modinha or it would be a new one? The answers are in the historical and social changes of the political and economical Brazil – from kingdom and slavery with sugar and coffee culture predomination, to Latin America first industrial center, in Era Vargas Republic.

Keywords: Caldas Barbosa, Portuguese Moda, Romantic Modinha, repopularization, Catulo da Paixão Cearense.

A Modinha teria surgido, provavelmente, no século XVIII, a princípio designando a canção dolente e sentimental com resquícios do trovadorismo urbano europeu ocidental da Idade Média. Originalmente apenas “Moda”, posteriormente se transmudaria em seu diminutivo, constituindo isso uma evidência de que sua procedência principal seria brasileira, e não portuguesa, conforme José Monteiro:

Embora seja imprecisa a origem da lexia “modinha”, pode-se dizer que teria se originado da natural inflexão da língua portuguesa, que tende a atenuar a significação das palavras. Sabe-se que os formativos -inho (a) são os mais usados na língua portuguesa e podem expressar dimensão, apreço, desapareço e afeto (MONTEIRO, 2019, p. 98).

Monteiro corrobora a tese de Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil* (1936), sobre o tradicional diminutivo no português brasileiro, por vezes motivo de chiste pelos próprios portugueses a esse costume no Brasil: “A terminação “inho”, aposta às palavras, serve para nos familiarizar mais com as pessoas ou os objetos e, ao mesmo tempo, para lhes dar relevo. É a maneira de fazê-los mais acessíveis aos sentidos e também de aproximá-los do coração” (HOLANDA, 2016, p. 178).

O diminutivo tornando-a mais brasileira, no entanto, não a privou de intensas contendas a respeito da legitimação de sua ascendência principal – os portugueses queriam-na sua, tanto como os brasileiros. Mário de Andrade já atestara, em *Modinhas imperiais*, de 1930, que a proveniência era causa de constantes disputas no terreno cultural entre os continentes: “Os portugueses, com rara exceção, dizem-na portuguesa. E os brasileiros querem-na brasileira. A documentação existente parece não provar nada e as opiniões se formam apenas por dedução e... patriotismo. Não posso entrar nesse miudinho por enquanto” (ANDRADE, 1980, p. 5).

Andrade encerra seu argumento, justamente, com a inserção do diminutivo “miudinho”. A publicação de suas *Modinhas imperiais* teria sido a primeira sistematização do acervo de modinhas brasileiras do século XIX, ou seja, com acompanhamento de piano, modinhas de salão da incipiente burguesia. Seria considerada material definitivo sobre o tema, até vir a lume a obra *A modinha e o Lundu no Século XVIII*, de Mozart de Araújo, de 1963, onde há a primeira constatação incisiva de parentesco entre a Modinha e o Lundu:

Nascidos de berços opostos – ela, açafata de Corte e ele, moleque de oito – Modinha e Lundu, a despeito desse antagonismo social de origem, apresentam conexões históricas tão

estreitas e cresceram numa convivência tão íntima dentro da <<sociedade>> brasileira que, em determinados momentos e principalmente na última década de setecentos, pude encontrar modas ou modinhas que são quase lundus. E lundus que são quase modas ou modinhas (ARAÚJO, 1963, p. 11).

Ao ter atestada, de certa forma, sua hibridez, a Modinha-Lundu ou o Lundu-Modinha começaram a ser tratados como gêneros híbridos, pela musicologia, desde então. Permanecia, entretanto, o argumento de que se chamava, grosso modo, de *Modinha* toda canção sentimental executada na corte ou nos salões, e *Lundu*, uma espécie de “modinha acelerada”, com percussão e dança, que redundaria, no final do século XIX, no *Maxixe*.

De fato, o que parece comprovar tanto a procedência brasileira da Modinha como seu elo sanguíneo com o Lundu é a presença da principal personagem na sua história: o compositor e poeta negro Domingos Caldas Barbosa (1740-1800). Historicamente reconhecido como o responsável por transpor as barreiras do Oceano Atlântico para divulgar seus Lundus e Modinhas em Portugal, Caldas Barbosa parece ter sintetizado, em sua obra, os matizes e tons de simbiose cultural abarcados pelas então chamadas Modas da terra e o Lundu. José Ramos Tinhorão descreve o ambiente em que havia crescido o modinheiro, onde quem entoava as canções eram, muitas vezes, as chamadas “raparigas” dos prostíbulos do Rio de Janeiro. Conclui que a diferenciação fundamental entre Lundu e Modinha é antes na nomenclatura e no lugar onde se executa:

O gênero brejeiro e malicioso do “lundu plebeu” em verdade só aceito com naturalidade entre a gente baixa – ao contrário da modinha, já admitida às salas da minoria branca da colônia –, escandalizava as famílias pela liberalidade das letras que, por vezes, ultrapassava de fato a chulice até os extremos de licenciosidade do duplo sentido escatológico (TINHORÃO, 2004, p. 25).

A contradição reside no fato de que, à mesma época, a então conhecida como “Moda” em Portugal era uma canção séria, de salão. Segundo Paulo Castagna: “A moda, em Portugal no séc. XVIII, foi um tipo genérico de canção séria de salão, que incluía cantigas, romances e outras formas poéticas, compostas por músicos de alta posição profissional” (STROETER, MORI, 2020, p. 51).

A pergunta que se coloca, portanto, é a seguinte: teria tido a Modinha brasileira – derivada das Modas da terra – um gênero de canção tipicamente nacional urbana do século XVIII que, primordialmente com acompanhamento de cordas dedilhadas, teve em Domingos Caldas Barbosa

seu maior expoente e aglutinador, uma origem derivada da Moda portuguesa, canção séria de salão, ou teria sido o inverso? Ou, ainda, teriam sido duas estirpes de canções que, nascidas em países distantes, ainda que dentro da relação colônia – metrópole, haviam encontrado similitudes e condensado características através de décadas ou mesmo séculos de intersecção cultural?

As respostas não são simples, e podem residir na própria trajetória da Modinha brasileira. Da forma como é apresentada na obra *Viola de Lereño*, de Domingos Caldas Barbosa, de 1798, mesmo que somente tenham sido publicados os poemas das modinhas, revela-se como era, essencialmente, o estilo da Modinha brasileira do século XVIII: ali estão esboçados costumes e usanças tipicamente nacionais, e assim reconhecidos em Portugal. Tendo sido o principal propagador da Modinha e do Lundu brasileiros na corte de Lisboa, sendo historicamente notável sua influência e sucesso inquestionáveis, Caldas Barbosa passaria à posteridade como “pai da Modinha”, já que conseguira fundir, em um único tipo de canção, os elementos de ambas as nacionalidades. Claro que isso inclui, inclusive, uma espécie de *deculturação* – quando há a supressão de determinados elementos de uma cultura em prol de outros, estrangeiros – decorrente, por exemplo, quando há a dominação de um povo pelo outro, como foi o caso brasileiro. Darcy Ribeiro define o estágio de *deculturação* como um estágio anterior ao de *aculturação* – termo este que, em antropologia, não é mais utilizado devido à sua crescente conotação pejorativa. Na *deculturação*, para Ribeiro, há um processo violento de eliminação das características culturais de um povo pelo outro, como, no caso do Brasil, a avassaladora dominação exercida pelo português sobre o indígena (RIBEIRO, 2016).

Especificamente na Modinha, entretanto, parece ter havido o oposto: Caldas Barbosa conseguira conservar os elementos musicais do gênero brasileiro, transpondo-os a Portugal com relativa independência da Moda portuguesa. Para Rennó, os críticos literários portugueses dos séculos XIX e XX eram

[...] unânimes em afirmar a indiscutível “brasilidade” de origem e de estilo do poeta da Viola de Lereño, no tocante a sua linguagem, vista como própria dos mestiços coloniais; pela sintaxe, pelo ritmo e vocabulário, e pelas referências a cor local dos trópicos - características insistentemente apontadas em seus versos musicais (RENNÓ, 2004, p. 249).

Apesar dessas evidências da “cor dos trópicos” nas modinhas de Caldas Barbosa, não há como não caracterizar o estilo incipiente dos gêneros Modinha e Lundu como profundamente arraigados

nas concepções europeias culturais – artísticas e musicais. Sendo produto próprio e, de certa forma resultante das Grandes Navegações ibéricas, Modinha e Lundu trazem em seu germe o pensamento e a forma de conceber o mundo e a arte de Portugal no século XVII e XVIII. Nas palavras de Edilson de Lima:

A modinha e o lundu estão ligados à história do expansionismo lusitano, que tem seu início, como sabemos, com a lógica expansionista do renascimento. Dizendo de outro modo, pensar a história, e em consequência a cultura brasileira, é refletir como Portugal, ao longo de vários séculos, buscou implantar em suas colônias em todo mundo, uma cultura européia (sic), monárquica, capitalista e calcada, evidentemente, em seus próprios anseios, ou seja, lusitana (LIMA, 2010, p. 15).

A Modinha brasileira, por conseguinte, se desenvolveria, ulteriormente, obedecendo seus próprios parâmetros e estruturando seu próprio cânone. Esta pesquisa se propôs, após superado o estágio da problemática sobre a origem da Modinha, se lançar à investigação de como se construiria o desenrolar da narrativa modinheira no Brasil.

Primeiramente uma canção dolente e melancólica com forte caráter de Lundu, conforme supracitado, essa Modinha brasileira do século XVIII possuía o que era considerado, ainda, lascivo, sensual e voluptuoso, no tanger das cordas de Domingos Caldas Barbosa.

A partir do século XIX, no entanto, a Modinha adentra os salões e a corte, definitivamente, abandonando, por ora, os violões e a viola de arame para ressoar, por quase um século inteiro – o século XIX – através da sonoridade do piano doméstico burguês. Distanciando-se do Lundu, esta Modinha aproxima-se da ópera italiana, particularmente do *bel canto* de Gioacchino Rossini (1792-1868) e Vincenzo Bellini (1801-1835). O estilo das modinhas brasileiras do século XIX, comprovado em *Modinhas imperiais* (ANDRADE, 1980), plenamente diverso das modinhas-lundu do século XVIII de Caldas Barbosa, levou ao extremo as ornamentações e coloraturas rossinianas, podendo ser simbolizado pela cantora lírica – soprano – de sucesso além-mar, a italiana naturalizada brasileira, Augusta Candiani (1820-1890). Sua morte no esquecimento traça o fim da era das modinhas de salão de ascendência operística no Brasil.

FIGURA 1 – “Desde o dia em que nasci naquelle funesto dia”. Modinha portuguesa anônima do século XIX, excerto.

Modinha n. 9

Adagio Anônimo
Desde o dia em que nasci naquelle funesto dia Edição: Pedro Vaccari
2023

♩ = 50

Soprano

Piano

S

Pno.

S

Pno.

©Gago da Câmara
2023

Fonte: CAMERA, 1820, p. 11. Edição minha.

No excerto acima, das *Modinhas portuguesas* publicadas por Joaquim Gago da Camera, em 1820, vemos prenunciado o destino da Modinha, tanto portuguesa como brasileira, no século XIX:

a ornamentação, estilo melismático e quiálteras, acompanhados por uma escrita pianística essencialmente homofônica, vertical, formariam o modo composicional expressivo favorito dos compositores de modinhas oitocentistas. Conforme veremos a seguir neste texto, as modinhas do século XIX pouco ou quase nada difeririam das árias de ópera italianas, ao estilo de Gioacchino Rossini. Uma das principais características de diferenciação desta modinha oitocentista para a de Caldas Barbosa, além da aproximação com a ópera italiana, parece ter sido a escrita a uma só voz – a maior parte das modinhas setecentistas era a duas vozes, como demonstra Edilson de LIMA (2001). A frequente utilização harmônica de Tônica – Dominante – Tônica ou, mais raramente, Tônica – Dominante – Subdominante – Tônica, permanece na modinha portuguesa do século XIX, como pode ser visto em CAMERA (1820).

FIGURA 2 – “Quando de peijo brilha o robor”. Modinha portuguesa anônima do século XIX, excerto.

Modinha n. 6
Quando de peijo brilha o robor Anônimo

Edição: Pedro Vaccari 2023 Allegretto Edição original: Câmera 1820

Soprano
Quando de pei-jo Brilha o ro-bor Nas faces tuas Adeja o a-

Piano

S
mor As faces de outra mudão de cor O peijo he outro Não vejo o a-

Pno.

S
mor As faces de outra mu dão de cor o peijo he ou tro

Pno.

Fonte: CAMERA, 1820. Edição minha.

Em “Quando de peijo brilha o robor”, figura 2, novamente a estruturação composicional básica calcada na homofonia do acompanhamento visando a dar relevância apenas ao cantor solista. A repetição insistente do verso aproxima-a, ainda, das óperas importadas da Itália, que eram moda em Portugal no século XIX. Nesta Modinha já temos um pouco mais de mobilidade vertical – Tônica, Dominante, Subdominante, e um jogo de construção cromática de *Word painting* -como no Fá# inserido para colorir a frase “mudam de cor” – compasso 6.

Marcos Portugal (1762-1830) traria o mesmo estilo modinheiro- operístico ao Brasil, após a transferência da corte portuguesa ao Rio de Janeiro, em 1808. Com sua chegada, em 1811, estabelecem-se os ditames de uma nova modinha da corte – alternam-se as composições de Marcos Portugal e o compositor brasileiro José Maurício Nunes Garcia (CARDOSO, 2008).

A retomada da Modinha ao gosto popular se daria em fins do século XIX, quando voltaria, gradativamente, ao acompanhamento do violão urbano – principalmente tangido por músicos negros em ascensão. Isso não quer dizer que durante o século XIX a Modinha brasileira fora olvidada nas ruas, mas que a predominância havia sido dada, por um longo tempo, às modinhas com acompanhamento de piano – melismática, executada em sua maioria por cantoras, especialmente no Rio de Janeiro. A presença do acompanhamento de violão e viola de arame na Modinha brasileira do século XIX pode ser comprovada pelas modinhas do padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), por exemplo, que sequer havia possuído piano.

A seguir apresento, dessa forma, duas fases da Modinha brasileira – a Modinha do século XIX protagonizada por Augusta Candiani e a Modinha “repopularizada” do século XX, por, principalmente, Catulo da Paixão Cearense (1863-1946), que teria influência indireta sobre as modinhas compostas e arranjadas por Heitor Villa-Lobos (1887-1959), que a traria, novamente, para o piano e a música de concerto.

1. A modinha brasileira “romântica” do século XIX: *Bel Canto* e Augusta Candiani

A história da música ocidental compreende, geralmente, uma dicotomia que tem sido quase intransponível, ao longo dos séculos – de um lado a música mais hermética no conteúdo e difícil de ser assimilada, doutro a música chamada “popular”, “tradicional” ou “folclórica”. Dentro do último

tipo podemos também incluir alguns espécimes de música de concerto – peças consagradas do repertório vulgo “clássico” ou “erudito” europeu, como as nove sinfonias de Beethoven. Para Eric Hobsbawn, “a história das artes não é uma única história, mas, em cada país, pelo menos duas: aquela das artes praticadas e usufruídas pela minoria rica, desocupada ou educada, e aquela das artes praticadas e usufruídas pela massa de pessoas comuns.” E delimita que: “Os últimos quartetos de Beethoven, por exemplo, enquadram-se quase que totalmente na primeira categoria” (HOBSBAWN, 2020, p. 37).

Do mesmo modo, a Modinha atuara, até o século XIX, como o modelo híbrido por excelência de canção acompanhada de cordas dedilhadas. Ao incorporar a tradicional “sincopação” e a malemolência prazenteira do Lundu, ainda que de certa forma estereotipados, posteriormente, pela historiografia, e a tradição portuguesa das melodias acompanhadas das Modas sérias de salão, a Modinha de Caldas Barbosa, quase sempre a duas vozes, popularizou-se tanto no Brasil como na península Ibérica.

Com a vinda da família real portuguesa ao Brasil em 1808, e a transferência de compositores como Marcos Portugal, em 1811, para o séquito da Real Capela do Rio de Janeiro, a tendência para uma crescente “elitização” da Modinha tornou-se mais presente. Gabriela Gomes da Cruz avalia que, tratando-se da modinha portuguesa do século XVIII, há uma relação entre o gênero de canção e “[...] os vários grupos sociais, desde a nobreza, até a criadagem e assalariados urbanos, passando pela burguesia e clero (que na época é ainda um dos grupos com maior capital musical). [...] Nesta ordem de ideias será também de referir a inexistência ou raridade de testemunhos da prática da *modinha* associada ao Paço Real, à corte e ao seu cerimonial” (CRUZ, 2014, p. 69).

A Modinha portuguesa do século XVIII, portanto, parecia ser antes, como já aqui aventado, um gênero urbano do que uma espécie de ária cortesã. O gênero cultivado por Caldas Barbosa absorvera tanto essa prática como a do *Lundum* brasileiro, tornando a *Modinha* uma canção de gosto voluptuoso. Câmara Cascudo argumenta que: “As mais antigas tinham, mesmo, sabor acentuadamente erótico, e por vezes equívoco”. E adiante conclui: “Versos como os de Domingos Caldas Barbosa [...] exemplificam esse clima erótico das velhas modinhas, que a melodia dengosa, vagamente sentimental, ainda mais acentuava” (CASCUDO, 2020, p. 455).

Para Cascudo, mais que a ópera, fora a valsa, disseminada no Rio de Janeiro no século XIX,

principalmente, a responsável pela nova configuração estrutural da Modinha:

“Com o advento do romantismo e a difusão da valsa, o tipo da *modinha* se modificou profundamente. [...] a rítmica predominante, binária, característica das velhas *modinhas*, passou ao ternário, quase constante das peças choramingas do século XIX” (CASCUDO, 2020, p. 456).

FIGURA 3 – Modinha brasileira de Padre Telles do século XIX, recolhida por Mário de Andrade.

EU TENHO NO PEITO...

Padre Telles

Devagar

Canto

Piano

Eu te nho no pei to um
lin do sem blan te eu te nho no pei to um lin do sem-

Fonte: ANDRADE (1980, p. 36).

Acima vemos a típica Modinha brasileira do século XIX – em compasso ternário, derivado da valsa, com acompanhamento de piano – não mais de viola de arame ou violão, como no século XVIII, e a acentuação da temática romântica e lamentosa.

As quatro modinhas atribuídas ao maior compositor colonial brasileiro, o padre José Maurício

Nunes Garcia, refletem a predominância da tônica amorosa, todavia com uma provável queixa social, em sua conhecida Modinha “Beijo a mão que me condena”, publicada, postumamente, por seu filho, em 1837.

FIGURA 4 – Modinha de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830).

Beijo a Mão que me Condena
Modinha, composta pelo R.S.P.M
José Maurício Nunes Garcia José Maurício Nunes Garcia

Tenor

Piano

T.

Pno.

Fonte: GARCIA, 1837, p. 1. Edição de Antônio Campos Monteiro Neto, 2017.

A poesia desta Modinha traz, pela primeira vez na história do gênero, um tema que – ainda que possa soar como de uma melancolia amorosa – parece denotar antes um queixume por reconhecimento social. Embora o texto muitas vezes tenha sido atribuído a seu filho, o médico José Maurício Nunes Garcia Jr., os versos “Beijo a mão que me condena/a ser sempre desgraçado/Obedeço ao meu destino/Respeito o poder do Fado” têm sido frequentemente apontados como uma reivindicação de melhores condições de trabalho ao rei D. João VI, inclusive em minha tese de doutoramento (VACCARI, 2021) e no meu livro (VACCARI, 2023).

Na Modinha acima, além disso, vemos as características da Modinha brasileira do século XIX:

acompanhamento de piano – ainda que a escrita seja com acentuação “violonística”, visto que o padre José Maurício sequer possuiu um piano, dando aulas com uma viola de arame, seu instrumento (MATTOS, 1997) – em um ternário com caráter de valsa, notadamente as tercinas.

A hibridez da Modinha, por conseguinte, ao abarcar as vertentes de diversos estilos, classes sociais e raças, seria a responsável por levar o gênero a tantos séculos de tradição. Seu parente mais correlato, o Lundu, tenderia a desaparecer com a ascensão do Maxixe, no final do século XIX, e o próprio Maxixe, dança excomungada devido a sua então considerada, pela elite, “lascívia” peculiar, seria gradativamente substituído pelo Samba, já no século XX. A Modinha, notadamente um dos primeiros gêneros profanos de canção a serem aceitos socialmente no Brasil, passaria incólume, até ser suplantada pelo Samba-canção, nos anos 1920, de acordo com Mário de Andrade (Apud TONI, 2003), em uma anotação de um de seus discos particulares.

Difícilmente se admitiria, na condição social do Brasil, outra manifestação que pudesse integrar o sincretismo de brasilidade na música brasileira, fora do sentimento seresteiro. A modinha, feita de elementos comuns à música europeia – o texto, a melodia chegada a padrões conhecidos, nascida e desenvolvida sob o signo de um cruzamento de raças – tinha qualidades para ocupar, culturalmente, o espaço que lhe cabia nessa miscigenação. [...] São cantos seresteiros que traem na obra de José Maurício o cantador de modinhas e xácaras, e revelam o músico que traz dentro de si um vulcão e se rende a esse gênero meio popular, meio erudito, fazendo-o aflorar em várias composições religiosas (MATTOS, 1997, p. 53).

A perspectiva de Mattos, ainda impregnada do nacionalismo dos anos 1930, da Era Vargas (1930-45), não permite que vejamos além da mitificação da democracia racial, amplamente divulgada por Gilberto Freyre e sua obra *Casa grande e senzala*. A Modinha seria, nessa visão, o resultado natural de um “cruzamento de raças” e de uma “miscigenação” idealizada”, sem traumas e sem resquícios de violência, símbolo nacional de canção, híbrida, embranquecida conforme as teorias raciais biológicas da época. Como pondera Abdias Nascimento:

Da classificação grosseira dos negros como selvagens e inferiores, ao enaltecimento das virtudes da mistura de sangue como tentativa de erradicação da “mancha negra”; da operatividade do “sincretismo” religioso à abolição legal da questão negra através da Lei de Segurança Nacional [...] a história não oficial do Brasil registra o longo e antigo genocídio que se vem perpetrando contra o afro-brasileiro. Monstruosa máquina designada “democracia racial” que só concede aos negros um único “privilégio”: aquele de se tornarem brancos, por dentro e por fora. A palavra-senha desse imperialismo da branquidão, e do capitalismo que lhe é inerente, responde a apelidos bastardos como *assimilação, aculturação, miscigenação* [...] (NASCIMENTO, 2016, p. 111).

Desta forma, não usaremos aqui os termos listados acima por Nascimento, porém o vocábulo *deculturação*, já apresentado, anteriormente, na introdução. Fala-se em *deculturação*, quando há uma supressão total ou parcial de uma cultura pela outra – em música, a primeira vez em que empregou-se o termo foi no artigo “A deculturação da música indígena brasileira”, de José Ramos Tinhorão, de 1972. Desta forma inicia Tinhorão:

Se considerarmos, porém, que antes mesmo de surgirem quase simultaneamente em Salvador e no Rio de Janeiro os dois primeiros gêneros populares - o lundu e a modinha - algumas formas de diversão com cantos e danças já deviam existir entre os habitantes dos primeiros núcleos de população colonial. desde a descoberta da terra, no século XVI. então é possível falar de uma pré-história da música popular brasileira (TINHORÃO, 1972, p. 9).

O que Tinhorão esquecera, entretanto, é que a música indígena brasileira – diversa e multifacetada em suas diferentes culturas e povos – não constitui-se apenas uma “pré-história da música popular brasileira”; todos os matizes da música indígena continuaram sobrevivendo, com resiliência, apesar do genocídio e a ampla deculturação promovida pelo europeu.

Do mesmo modo, a Modinha, surgida de uma espécie de hibridização da Moda portuguesa com a seresta popular trovadoresca brasileira, sofreria uma deculturação ao entrar em contato com os estilos operísticos italianos, no século XIX. Como, conforme Abdias Nascimento, não se deve mais falar em “aculturação” ou “sincretismo”, o termo deculturação nos parece mais próprio, portanto, já que a Modinha passaria, por quase um século inteiro, por uma inteira reformulação, mudança de instrumento acompanhador – violão para o piano doméstico ou de salão – tornando-se extremamente melismática e dramática, praticamente uma ária de ópera. A Modinha brasileira do século XIX não lembra, nem de longe, os espécimes de Caldas Barbosa do século XVIII.

FIGURA 5 – Modinha típica do Brasil do século XIX.

Meu destino he immudavel

MODINHA

por

G.^o F. DA TRINDADE

Canto
Mod^{to}
PIANO

Meu desti no he im

mudav: Minha desgraça constan te meu des

ti no he im mu da vel minha des gra ça cons

tante tante Eu cho ro to dos os

Fonte: TRINDADE, s/d.

A Modinha acima é de autoria de Gabriel Fernandes da Trindade (1799/1800-1854), músico mineiro – violinista, cantor (voz de tenor) e conhecido compositor de modinhas. São visíveis, mesmo que de longe, as características rossinianas: coloratura, melismas, grande ênfase ao fraseado colorido, acompanhamento de piano essencialmente homofônico, exploração marcante das quiálteras e ornamentos, destaque do exibicionismo vocal em detrimento do texto e do acompanhamento, meros coadjuvantes.

Uma verdadeira ária de ópera, sem dúvida – não há como hesitar em afirmar que somente um cantor lírico treinado poderia executar uma peça de tal dificuldade. Composições como a Modinha estruturavam-se dentro do panorama estilístico do italianismo, já que, à época em que estamos tratando, coexistiram no Brasil três práticas musicais distintas: o germanismo, nas formas de missas e peças instrumentais, o italianismo, na música vocal tanto sacra como profana, e o colonialismo, que consistia, basicamente, na dominação lusitana ainda operante até a independência, em 1822 (MONTEIRO, 2008).

Uma das mais notáveis rupturas do estilo clássico europeu com seu predecessor, o barroco, é a predominância da melodia sobre a harmonia, o que convencionou-se chamar de ‘melodia acompanhada’. O intrincado contraponto barroco unificou-se e simplificou-se em uma base harmônica relativamente consonante, dando ênfase à voz principal, superior. A ascensão do instrumento solista no século XVIII na Europa ocidental, principalmente nos países de língua germânica, bem como do cantor solista na Itália, coincidiu com o gradual e crescente descontentamento da burguesia com o Antigo Regime – Monarquia, Nobreza e Clero, notadamente. Após a Revolução Francesa (1789-99), a música finalmente refletiria o que sucedera no espectro político – o solista, o indivíduo, representa, simbolicamente, o triunfo da burguesia sobre as formas da Idade Moderna – Absolutismo, Estado-Igreja, Mercantilismo, herança pelo sangue. “Ao contrário do anonimato barroco, da sublimação do espírito através das construções harmônicas, o período “clássico”, ou, mais propriamente, “clássico-vienense” caracteriza-se pelas frases (melodias) curtas, periódicas e articuladas. Não é mais o culto ao Rei e à Igreja”. Adiante, ainda, conclui: “A relação do “clássico” com o “italiano” foi estreita, e tornou-se aquilo que havia de moderno nos fins do século XVIII e começo do seguinte (MONTEIRO, 2008, p. 56, 7).

Da mesma forma, no Brasil do século XIX, a influência da corte lisboeta instalada no Rio de Janeiro acelerou, em pouco tempo, o destino nacional rumo à independência. A constante presença das óperas italianas dominaria não só a música profana como a sacra: “A moda rossiniana era tão pronunciada que, inevitavelmente, transbordaria para as igrejas. Pedro Teixeira de Seixas (c. 1780-1832) explorou com especial sucesso o filão da adaptação de suas óperas para utilização litúrgica: assim, os fiéis embalavam sua devoção ao som de missas do *Barbieri*, da *Gazza Ladra*, da *Cenerentola*” (PERPÉTUO, 2018, p. 82).

Figura sobremaneira relevante nesse cenário fora, indubitavelmente, a cantora lírica italiana – soprano – Carlota Augusta Candiani (Milão, 1820 – Rio de Janeiro, 1890). Consagrada no papel de *Norma*, de Vincenzo Bellini (1801-1835), após ouvi-la o escritor Machado de Assis tecera o seguinte comentário:

A Candiani não cantava, punha o céu na boca, e a boca no mundo. Quando ela suspirava a *Norma* era de pôr a gente fora de si. O público fluminense, que morre por melodia como macaco por banana, estava então nas suas auroras líricas. Ouvia a Candiani e perdia a noção da realidade. Qualquer badameco era um Píndaro (SALLES, 2000, p. 30).

Candiani traduzia o que era a Modinha de salão brasileira do século XIX – derivada da ópera italiana, com acompanhamento de piano, virtuosística como uma ária de Bellini. A Modinha oitocentista no Brasil, portanto, adquire novos ares, onde a protagonista é quase sempre uma mulher europeia, ou da burguesia em ascensão, e não mais a popular Modinha do negro Caldas Barbosa da *Viola de Lereno*. “[...] as cantoras de ópera faziam parte do imaginário dessa elite, no que diz respeito a uma nova figura de mulher, desconhecida na sociedade colonial brasileira. O prestígio, a auréola de glória, o fato de serem estrangeiras contribuía para a construção do mito e para o louvor que os poetas geralmente lhes atribuíam” (SALOMÃO, 2019, p. 265).

De fato, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de 1881, Machado de Assis faz alusões a Candiani diversas vezes. Há referências a cantora, ainda, no conto “A senhora do Galvão” de 1884, e “Verba testamentária”, de 1882. Neste conto, Machado descreve a existência de um conturbado e agressivo indivíduo de nome Nicolau, que desde tenra idade invejava todos que ousassem ter melhores condições de vida do que ele, desde os brinquedos na infância até o próprio talento da cantora Candiani. Este conto tem sido considerado como de uma crítica velada ao imperador Pedro II, tido como um monarca autoritário:

O entusiasmo da população fluminense com a famosa Candiani e a Meréa, mas a Candiani principalmente, cujo carro puxaram alguns braços humanos, obséquio tanto mais insigne quanto que o não fariam ao próprio Platão, esse entusiasmo foi uma das maiores mortificações do Nicolau. Ele chegou ao ponto de não mais ir ao Theatro, de achar a Candiani insuportável, e preferir a *Norma* dos realejos à da prima-dona (ASSIS, 1882, p. 287).

O destaque de cantoras como Candiani serviram de incentivo para que compositores como Antônio Carlos Gomes (1836-1896), maior compositor brasileiro de ópera, encontrassem nas modinhas uma forma de fazer música ao mesmo tempo descompromissada e, também, sem perder o caráter lírico das melodias e o alto virtuosismo técnico da partitura vocal. Grande espécime dessa natureza constitui-se a famosa Modinha “Quem sabe?”, de 1859, com poema de Bittencourt Sampaio, dedicada à sua amada, quando Gomes estava na Itália, sentindo a nostalgia de sua terra natal, a cidade de Campinas.

FIGURA 6– Modinha “Quem sabe?!”, de Antônio Carlos Gomes, canto e piano. Edição de Achille Picchi, s/d.

lon - ge, de mim dis - tan - te, On - dei - rá on - dei - rá teu pen - sa - men - to? Tão
ven - do de ti au - sen - te, Aí meu Deus, aí meu Deus, que a - mar - go pran - to Vi -

Fonte: GOMES, 1859. Domínio público.

Esta tão disseminada Modinha mostra como era possível manter, de certo modo, uma simplicidade melódica próxima da Modinha popular, no que concerne, obviamente, à parte A – a partir do compasso 9 em diante. Mesmo com a extensão vocal pertinente antes ao estilo operístico – a parte A tem um Lá agudo sustentado, sua condução e o próprio caráter do acompanhamento

remetem à escrita violonística das serestas populares. A parte B – figura 7 – efetivamente introduz a seção “Ária”, onde a forma silábica cede a breves melismas e o piano faz uma cadência, reivindicando seu posto como acompanhamento pianístico – típica cadência operística italiana.

FIGURA 7- Modinha “Quem sabe?!”, de Antônio Carlos Gomes. Edição de Achille Picchi, s/d.

25

sa - be se és cons - tan - te S'in - da é meu teu pen - sa - men - to? Minh'
sa - be, pom - bai - no - cen - te, Se tam - bém te car - reo pran - to? Minh'

29

al - ma to - da de - vo - ra Da sau - da - de, da sau - da - de agro tor - men - - - - - tol Tão
al - ma che - ia de a - mo - res Te en - tre - quel, te en - tre - quei já nes - te can - - - - - tol Vi -

agitato

riten.

a piacere

ten. ten.

Fonte: GOMES, 1859. Domínio público.

A retomada de A, ou A', com uma ligeira mudança de letra, caminha para a triunfal cadência final, escrita digna de Candiani e a “Casta Diva” de Bellini – Figura 8.

FIGURA 8– Modinha “Quem sabe?!”, de Antônio Carlos Gomes. Edição de Achille Picchi, s/d.

45

(ad libitum)

al - ma to - da - de - vo - ra Da - - sau - da - de a - - - gro
al - ma che - ia de a - mo - res Te en - tre - guei - - já nes -

49

Oppure

tor - men - ta.
te can - ta.
tor - men - ta.
te can - ta.

espress.

p morendo

Fonte: GOMES, 1859. Domínio público.

O grande exibicionismo vocal das modinhas começaria, no entanto, a entrar em certa decadência. À época da morte, praticamente no esquecimento, de Candiani, em 1890, a Modinha com acompanhamento de violão voltara a ter proeminência nos centros urbanos, e os dois estilos conviveram, em uma alternância de influências que redundaria na Modinha brasileira da virada do século.

A partir daí, inferimos que a modinha passa a ter duas vertentes: uma erudita, executada ao piano nos salões e salas das famílias abastadas, e outra popular, tocada nas ruas pelos boêmios e seresteiros. Por mais que estas vertentes se entrecruzassem e se repelissem, podemos dizer que as elites e as camadas populares passaram a conjugar ao menos um prazer comum, o de cantar e entoar modinhas (MONTEIRO, 2019, p. 151).

Ainda Alberto Nepomuceno (1864-1920) compusera modinhas ao estilo romântico, com escrita para piano, porém a tessitura, grosso modo, compreende a região da música popular – da fala – e a parte vocal elimina a estrutura melismática, apostando em um lirismo silábico e poético, como em “Cantigas”.

FIGURA 9- Modinha “Cantigas”, de Alberto Nepomuceno

Cantigas
(Branca de Gonta Colaço)

Em tom popular

Canto

Piano

p

De al - guns é bran - ca, a ven - tu - ra, a
de ou - tros é cor dos céus! A mi - nha ven - tu - ra é ne - gra.

Fonte: PIGNATARI, 2013, p. 180.

Outras modinhas de Nepomuceno com o mesmo caráter e vastamente disseminadas dentre o repertório erudito são “Trovas op. 29 n.1” e n. 2. Considerado como o primeiro compositor brasileiro a, efetivamente, se debruçar sobre o cancionário popular para criar, posteriormente, um repertório de canção de câmara, Nepomuceno teve a primazia de levar a Modinha a um lugar idiossincrático de destaque, dotando-a novamente de feições populares, e, ao mesmo tempo, centralizando a mulher burguesa no papel de protagonista, como em “Cantigas”, acima. “Nas criações para voz e piano de Nepomuceno observamos uma mescla única de música popular urbana e também folclórica,

recitativo wagneriano, modinha, *lied*” (PIGNATARI, 2009, p. 17).

“Cantigas” destaca-se pelo rico desenho rítmico do piano, contrastando com as tercinas do canto. Pignatari comenta: “Essa complexidade rítmica, importada da África, une-se às características ibéricas presentes na textura do acompanhamento e nos contornos melódico-harmônicos, que sempre deixam perceber o *chiaroscuro* agridoce da modinha ancestral” (PIGNATARI, 2009, p. 113).

Em “Cantigas” vemos a mulher burguesa solitária e enfastada, que se dedica o dia todo a dedilhar modinhas e valsas ao piano, semelhando-se, talvez, à personagem Luísa, de *O primo Basílio*, do romancista português Eça de Queiroz (1845-1900). Ao trazer o canto mais próximo ao popular, de modo silábico e com a poesia em primeiro plano, Nepomuceno antepõe-se às modinhas como “Quem sabe?!”, descrevendo o ambiente doméstico em que estavam inseridas as intérpretes da Modinha do século XIX, as “patroas brancas”.

Um poeta, com uma dedicação obscura, traduzira a letra no Almanaque das Senhoras; Luísa pela sua própria mão a tinha copiado nas entrelinhas da música. E Basílio debruçado sobre o papel sempre torcendo as pontas do bigode:

— Tem tempestades, cóleras, Mas pérolas no fundo!

Os olhos largos de Luísa afirmavam-se para a música — ou a espaços, com um movimento rápido, erguiam-se para Basílio. Quando, na nota final, prolongada como a reclamação de um amor suplicante, Basílio soltou a voz de um modo apelativo:

— Vem! Vem Pousar, ó doce amada, Teu peito contra o meu...

os seus olhos fixaram-se nela com uma significação de tanto desejo que o peito de Luísa arfou, os seus dedos embrulharam-se no teclado.

O Conselheiro bateu as palmas.

— Uma voz admirável! — exclamava. — Uma voz admirável!

Basílio dizia-se envergonhado.

— Não, senhor, não, senhor! — protestou Acácio, levantando-se. — Um excelente órgão! Direi, o melhor órgão da nossa sociedade!

Basílio riu. Uma vez que tinha sucesso, então ia dizer-lhes uma modinha brasileira da Bahia. Sentou-se ao piano, e depois de ter preludiado uma melodia muito balançada, de um embalado tropical cantou:

Sou negrinha, mas meu peito

Sente mais que um peito branco.

E interrompendo-se:

— Isto fazia furor nas reuniões da Bahia quando eu parti.

Era a história de uma “negrinha” nascida na roça, e que contava, com lirismos de almanaque, a sua paixão por um feitor branco.

Basílio parodiava o tom sentimental de alguma menina baiana; e a sua voz tinha uma preciosidade cômica, quando dizia o ritornelo choroso:

— E a negra pra os mares Seus olhos alonga; No alto coqueiro Cantava a araponga.

O Conselheiro achou “delicioso”; e, de pé na sala, lamentou a propósito da

cantiga a condição dos escravos. Que lhe afirmavam amigos do Brasil que os negros eram muito bem tratados. Mas enfim a civilização era a civilização! E a escravatura era um estigma! Tinha todavia muita confiança no imperador... (QUEIROZ, 1912, p. 125-6).

Inaugurando a fase do realismo em literatura em Portugal, Eça de Queiroz expõe as circunstâncias que levam Luísa, burguesa de Lisboa, a envolver-se amorosamente com seu primo Basílio, namorado de adolescência, quando seu esposo Jorge viaja a trabalho. Ao revelar sua perspectiva do que seria um típico lar lisboeta no século XIX, o escritor humaniza as personagens, dotando-as de elementos contraditórios, como hipocrisia, falsa moral, provincianismo e superficialidade de sentimentos.

Ao referir-se à Modinha brasileira, Basílio exemplifica cantando um trecho onde uma “negrinha” apaixonava-se por seu feitor branco. Ao reproduzir o comentário a seguir, do personagem Conselheiro Acácio, representante oficial da burocracia de Estado no romance, lamentando a escravidão, argumentando que no Brasil “os escravos eram bem tratados”, Eça antecipa em pelo menos um século a crítica à “democracia racial”. A literatura portuguesa e, logo após, a brasileira, simbolicamente rumavam a uma mudança de paradigmas, onde o eixo central dos romances eram tramas mais próximas da realidade do cotidiano das famílias, fossem elas burguesas ou pequeno-burguesas.

De modo similar, na música houve uma gradual aproximação com a leitura popular histórica. A alternância entre popular e erudito fez e faz parte da história musical brasileira, e é inerente a ela. Com relação à Modinha, Veiga pontua: “Em relação ao construído dilema erudito-popular, o vai e vem se torna interno: ou é o erudito que se torna popular, ou o popular que se torna erudito” (VEIGA, 1998, p. 25).

2. A Modinha no século XX: a “repopularização” de Catulo da Paixão Cearense e sua apropriação por Villa-Lobos

O retorno da Modinha ao acompanhamento de violão, obviamente, não foi um movimento estático e unilateral. De fato, nunca se deixou de fazer modinhas populares no Brasil – enquanto as modinhas de salão faziam retumbante sucesso entre a incipiente classe média urbana carioca, a

tradição seresteira desenvolveu-se de forma concomitante, ainda que não fosse, quiçá, a protagonista do gênero no momento. Deve-se frisar, no entanto, que mesmo as modinhas compostas pelo padre José Maurício Nunes Garcia foram compostas para serem executadas por viola de arame, seu instrumento, e publicadas, postumamente, com acompanhamento de cravo ou piano.

Ademais, as modinhas brasileiras do final do século XIX e princípio do XX iriam retomando, gradualmente, seu caráter de trovas acompanhadas de violão – especialmente nos elementos do baixo *cantante*, claramente violonístico.

FIGURA 10 – “Lua Branca” de Chiquinha Gonzaga.

The image displays a musical score for the song "Lua Branca" by Chiquinha Gonzaga. The score is titled "Lua branca" and "Canção DA OPERETA 'O FORROBODÓ'". It is harmonized by J. OCTAVIANO and includes the name FRANCISCA GONZAGA. The tempo is marked "Lento" and the instrument is "PIANO". The score consists of a piano accompaniment and a vocal line. The piano part begins with a treble clef and a 2/4 time signature, marked with a forte dynamic (f). The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature, marked with a piano dynamic (p). The lyrics are: "Oh! lu.a bran.ca de ful-go.res e de en-can-to Se é ver. da-de que ao a-mor tu dás a-bri-go Vem ti-rar dos o.lhos meus o".

Fonte: OCTAVIANO, 1940, p. 1.

A famosa canção de Chiquinha Gonzaga (1847-1935), “Lua Branca” é, sem dúvida, um exemplo de Modinha brasileira da virada do século XIX para o XX. Geralmente executada com voz e piano – voz feminina, grosso modo por soprano – além de possuir, notavelmente, o baixo expressamente violonístico – as *annacruzi* em três semicolcheias, os acordes arpejados, o caráter menestral da forma – trata de amor de um jeito sentimental, romântico e ingênuo que só as modinhas conseguem exprimir.

Chiquinha Gonzaga representa, com Ernesto Nazareth (1863-1934), o ápice da música brasileira denominada “de salão”, da virada do século. A música produzida por essa época costuma ser alcunhada, talvez pejorativamente, de “semierudita”, quando, em verdade, era o que havia de música popular a partir da abolição da escravidão (1888) e o advento da República (1889).

“[...] música popular dessa época, quando não havia povo, refere-se àquela dirigida às camadas intermediárias. Isso porque o escravo estava excluído dos benefícios culturais de uma produção destinada ao lazer e as elites serviam-se basicamente de música europeia, importada ou produzida aqui mesmo” (DINIZ, 1999, p. 112).

O lento retorno e aceitação da sociedade à Modinha popular passava, além disso, pelo crivo moral – havia uma resistência contra o violão, sendo considerado instrumento das classes provindas da escravidão. Vemos isso retratado, de forma explícita, na obra *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de 1915, de Lima Barreto (1881-1922):

Além do compadre e da filha, as únicas pessoas que o visitavam até então, nos últimos dias era visto entrar em sua casa, três dias por semana e em dias certos, um senhor baixo, magro, pálido, com um violão agasalhado numa bolsa de camurça. Logo pela primeira vez o caso intrigou a vizinhança. Um violão em casa tão respeitável! Que seria? (BARRETO, 2020, p. 5-6).

Adiante, Barreto descreve ainda melhor a natureza da discriminação sofrida pelos seresteiros no contexto brasileiro do primeiro quartel do século XX:

Policarpo, você precisa tomar juízo. Um homem de idade, com posição, respeitável, andar metido com esse seresteiro, um quase capadócio – não é bonito! [...] – Mas você está muito enganada, mana. É preconceito supor que todo homem que toca violão é um desclassificado. A modinha é a mais genuína expressão da poesia nacional e o violão é o instrumento que ela pede (BARRETO, 2020, p. 7).

Quem faria a ponte, efetivamente, da Modinha de salão com a popular, trazendo-a de volta à seresta e ao violão, seria o compositor e violonista Catulo da Paixão Cearense (1863-1946). Desta forma inicia Guimarães Martins seu prefácio à obra *Modinhas de Catullo da Paixão Cearense*:

De onde veio a modinha? Ninguém sabe ao certo. As opiniões variam. É indiscutível que ela veio dos salões para a rua. [...] Depois desapareceu dos salões nobres e se tornou plebeia. Desde esse tempo, o violão, que foi dedilhado por músicos notáveis, caiu em descrédito e as melhores modinhas ficaram esquecidas, sendo cantadas pelos trovadores incultos umas velharias monótonas e aborrecidas. Foi quando em 1880 surgiu Catullo da Paixão Cearense (MARTINS, 1943, p. 13).

Não sabemos, ao certo, a quais modinhas Martins se refere quando diz que havia modinhas que eram “velharias monótonas e aborrecidas”, se nem mesmo cita um exemplo. O fato é que Catulo traria à Modinha novamente um caráter paradigmático de canção acompanhada de violão, inspirada e composta a partir de poemas consagrados da literatura. “Catulo da Paixão Cearense foi responsável por aristocratizar o violão e, herdeiro do Romantismo, elevou a poética das modinhas, fazendo-a chegar também aos mais diferentes cantos do país” (MONTEIRO, 2019, p. 159).

Um exemplo de seu repertório modinheiro é “Ontem, ao luar”, consagrada Modinha, que ganhou projeção na voz do cantor Vicente Celestino. Ao unir o melodismo popular trovadoresco com a emissão lírica e o fraseado de *lied* alemão, Catulo apresentava o modelo que alicerçaria as modinhas de Heitor Villa-Lobos.

FIGURA 11 – “Ontem, ao luar”, Modinha de Catulo da Paixão Cearense. Versos de Pedro de Alcântara.

ONTEM, AO LUAR
CANÇÃO

CATULLO DA PAIXÃO CEARENSE
PEDRO DE ALCANTARA

Moderato

ff (*Bem ligado*)

(Menos)

1. On-tem, ao lu-ar, nós dois em ple-na so-li-dão, tú me per-guntaste o que era o dór de u-ma pai-xão.
2. tre-i mostrando a fil-los o-llus meus cor-ter senti u-ma ni-vea lá-gri-ma eas - sim, te res-pon-di!

(Sentimental)

1. Na-da res-pon-di!
2. Fi-quei a sor-rir, Cal-me assim fi-quei! Mas, fi-tan-do a-zul de a-zul do céu a-lua a-zul eu te mes-

frit. molto

Fonte: MARTINS, 1943, p. 1.

O estilo de Catulo, como a Modinha acima denota, condensa o retorno do gênero à simplicidade e objetividade do canto nacional, sem os artificialismos e a roupagem italianizada da ópera do século XIX. Dentro do nacionalismo em voga a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, este tipo de canção serviria de base para a criação nacional de uma escola de canto, pensada, principalmente, por Mário de Andrade (1893-1945). Mário, inclusive, foi pioneiro em pensar como seria uma “Suíte brasileira”, coleção de danças e estirpes de música de origem nacional, incluindo, no movimento lento, uma Modinha ou Moda. Assim exprime a ideia em *Ensaio sobre Música Brasileira*, de 1928:

Imagine-se por exemplo uma Suíte:

- Ponteio (prelúdio em qualquer métrica ou movimento);
 - Catereté (binário rápido);
 - Coco [binário lento], (polifonia coral), (substitutivo de sarabanda);
 - Moda ou Modinha (em ternário ou quaternário), (substitutivo da Ária Antiga);
 - Cururu (pra utilização de motivo ameríndio), (pode-se imaginar uma dança africana pra empregar motivo afro-brasileiro), (sem movimento predeterminado);
 - Dobrado (ou Samba, ou Maxixe); (binário rápido ou imponente final).
- (ANDRADE, TONI (org.), 2020, p. 111.

O compositor que parece ter seguido à risca este esquema foi Villa-Lobos. Isto somado ao seu contato permanente com músicos populares, redundaria na sua forma de compor modinhas e outros tipos de canção ao estilo de seresta. Sua proximidade com Catulo é o resgate da Modinha como elemento unificador do nacionalismo, Modinha multifacetada e propícia a diversos lugares, do salão à rua, segundo Paulo de Tarso Salles:

Catulo, com seu programa estético “semierudito”, buscava a um só tempo resgatar a “nobreza” da europeia da modinha como também popularizar o que elegeu como tipo ideal, apresentando sua proposta em todo tipo de ambiente, do mais rústico ao de maior prestígio social. Ele próprio se considerava um “reformador” da modinha (SALLES, 2018, p. 245).

Catulo seria quem, por fim, distanciaria as modinhas de sua época do Lundu, especialmente o ritmo sincopado, lembra Salles. Sua Modinha, no entanto, aproveita-se do cromatismo como expressão reticente e dolorida da saudade (SALLES, 2018).

FIGURA 12 – Modinha “Canção do poeta do século XVIII”, de Villa-Lobos, partitura autógrafa, 1948.

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, it is addressed to 'A' CRISTINA MARISTANY'. The title is 'CANÇÃO DE POETA DO SÉCULO XVIII (MODINHA)' and the composer is 'H. VILLA-LOBOS (Rio, 1948)'. The lyrics are by 'LETRA DE ALBERTO FERREIRA'. The score begins with a tempo marking 'ANDANTINO QUASI LENTO' and a key signature of one flat. The first system shows piano accompaniment with a melody line above. The second system is marked 'ANDANTE MODERATO' and includes the lyrics: 'SO-NHEI QUANTO ERA FES-TI-VAO TRÍSTEA LU-----A E NÓS'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Fonte: Museu Villa-Lobos. MVL 1996-21-0013.

A escrita próxima a violonística – arpejos e condução do baixo – a escolha de textos poéticos de qualidade, o canto silábico e um lirismo romântico, são todos elementos derivados, de certo modo, da Modinha de Catulo. O maior compositor brasileiro de concerto do século XX, e, quiçá, de todos os tempos, Heitor Villa-Lobos, conseguiu unir, em sua Modinha, o trovadorismo de Caldas Barbosa, o sentimentalismo da Modinha romântica e a Modinha popular de Catulo.

4. Considerações finais

Os distintos estilos pelos quais transitou a Modinha não a privou, entretanto, de suas características essenciais: canção profana, com acompanhamento de violão ou piano – e mesmo quando acompanhada de piano, a maior parte das vezes em escrita violonística – lamentosa, melancólica, que trata de amores não consumados ou sublimados, paixões idealizadas e rompimentos traumatizantes. A de Caldas Barbosa, a duas vezes, acompanhada de viola, trazia acentuado caráter de Lundu, dança afro-brasileira, muitas vezes denominada apenas *cantiga*; a do século XIX elitizada, executada para voz e piano, geralmente por mulheres – sopranos cantoras de ópera como Augusta Candiani. A Modinha do século XX, por fim, retorna ao acompanhamento de cordas dedilhadas pelas mãos de Catulo e, de certa forma restaurada em suas funções sociais, é apropriada por Villa-Lobos, que compõe, as obras-primas do gênero de concerto, em matéria do que Mário de Andrade considerava “Música artística”. Ao transmitir diferentes matizes ao longo dos séculos, a Modinha traduz, igualmente, os anseios de uma nação que se transformara, de mero importador de açúcar, depois café, para uma potência industrializada no século XX. A Modinha radiofônica, na voz de Vicente Celestino, um verdadeiro *lied*, lírica e sentimental, era similar à Modinha de Villa-Lobos nas salas de concerto, só que em um ambiente de câmara, intimista – respectivamente macro e microcosmo da saudade nacional em forma de canção.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, imensamente, ao meu supervisor no Pós-Doutorado na USP, Paulo de Tarso Salles, à Revista Vórtex, à minha companheira Laila e aos meus alunos da disciplina “A canção brasileira de

câmara – estudo e interpretação”, da graduação do CMU-ECA/USP, que me possibilitaram experimentar os resultados de minha pesquisa também na prática.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Modinhas imperiais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- ANDRADE, Mário de. TONI, Flávia Camargo (org.). *Ensaio sobre Música Brasileira*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2020.
- ARAÚJO, Mozart de. *A modinha e o Lundu no século XVIII: uma pesquisa histórica e bibliográfica*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Papéis avulsos*. Rio de Janeiro: lombarts e c., 1882.
- BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Barueri: Pé da Letra, 2020.
- CALDAS BARBOSA, Domingos. *Viola de Lereno: collecção das suas cantigas, offerecidas aos seus amigos*. Vol. I. Lisboa: Na Officina Nunesiana, 1798.
- CAMERA, Joaquim Manoel Gago da. *Modinhas portuguezas*. Paris: edição particular, 1820. Partitura, 40 p. Canto e piano.
- CARDOSO, André. *A Música na Corte de D. João VI*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 12ª edição. São Paulo: Global, 2020.
- CROCE, Marcela. *Índice Onomástico anotado: historia comparada de las literaturas argentina e brasileña, 1808-2010*. Villa María: Eduvim, 2022.
- CRUZ, Gabriela Gomes da. A modinha, o cotidiano e a tradição musical portuguesa em finais do séc. XVIII. *Revista Portuguesa de Musicologia*, v. 1, 67-74, 2014.
- DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Record – Rosa dos tempos, 1999.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos – decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 5ª edição. 1º tomo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- GOMES, Antônio Carlos. *Quem sabe?!*. Rio de Janeiro: s/l, 1859. Partitura, 4 p. Canto e piano.
- HOBBSAWN, Eric. *História social do Jazz*. 20ª edição. Tradução de Ângela Noronha. Rio de Janeiro e São Paulo: Paz e Terra. 2020.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 27ª edição. São Paulo: Companhia das letras, 2016.
- LIMA, Edilson. *As modinhas do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2001.
- LIMA, Edilson. *A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos*. Tese [doutorado]. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010. 248 fl.
- MARTINS, Guimarães. *Modinhas – Catullo da Paixão Cearense*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Império,

1943.

MARTINS, Guimarães. *Ontem, ao luar* de Catulo da Paixão Cearense e Pedro Alcântara. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, 1943. Partitura, 3 p. Canto e piano.

MATTOS, Cleofe Person de. *José Maurício Nunes Garcia: Biografia*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1997.

MELLO, Luiz Gonzaga de. *Antropologia cultural: iniciação, teoria e temas*. 3ª edição. Petrópolis: Vozes, 1986.

MILCENT, Francisco Domingos. *Jornal de modinhas com acompanhamento de cravo pelos melhores autores* – dedicado a sua alteza Real, princesa do Brazil. Lisboa: Real Fabrica e Armazem de Musica, 1820.

MONTEIRO, José Fernando Saroba. *A modinha brasileira: trajetória e veleidades (séculos XVIII-XX)*. Curitiba: Appris, 2019.

MONTEIRO, Maurício. *A construção do gosto: música e sociedade na corte do Rio de Janeiro 1808-1821*. São Paulo: Ateliê, 2008.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2016.

OCTAVIANO, João (arr.). *Lua Branca* de Chiquinha Gonzaga. São Paulo: Irmãos Vitale, 1940. Partitura, 3 p. Canto e piano.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Questões de Antropologia Sonora. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 44, n. 1, 221-86, 2001.

PAZ, Ermelinda. *500 Canções Brasileiras*. 2ª edição. São Paulo: Musimed, 2010.

PERPÉTUO, Irineu Franco. *História concisa da Música Clássica Brasileira*. São Paulo: Alameda, 2018.

PIGNATARI, Dante. *Canto da Língua: Alberto Nepomuceno e a invenção da canção brasileira*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.

PIGNATARI, Dante. *Alberto Nepomuceno: canções para voz e piano*. 2ª edição. São Paulo: Edusp, 2013. Partitura. 281 p. Canto e piano.

PRADO, Caio Jr. *Evolução política do Brasil: Colônia e Império*. 13ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1983.

QUEIROZ, Eça de. *O primo Bazilio: episodio domestico*. Porto: Lello Irmãos, 1912.

RAMOS, Arthur. OLIVEIRA, Waldir Freitas. *A mestiçagem no Brasil*. Maceió: EDUFAL, 2004.

RENNÓ, Adriana de Campos. Além da viola: Caldas Barbosa e o cânon poético neoclássico. *Gragoatá*, Niterói, v. 1, n. 17, 247-257, 2004/ago.

RIBEIRO, Darcy. *Configurações histórico-culturais dos povos americanos*. São Paulo: Global, 2016.

ROMERO, Silvio. *Introdução á Litteratura Brasileira*. Vol. I. Rio de Janeiro: Tipographia Nacional, 1882.

- ROMERO, Silvio. *Cantos populares do Brasil*. Vol. I. Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1883.
- SALLES, Paulo de Tarso. DUDEQUE, Norton (org.). *Villa-Lobos, um compêndio – novos desafios interpretativos*. Curitiba: UFPR, 2019.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: forma e função*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018.
- SALLES, Vicente. Carlos Gomes e sua música no Brasil Novecentista. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 4, 2000/jan.
- SALOMÃO, Sônia Netto. *Machado de Assis e o Cânone Ocidental: itinerários de leitura*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2019.
- SAWAYA, Luiza. *Domingos Caldas Barbosa – para além da Viola de Lereno*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2011.
- STROETER, Guga. MORI, Elisa (org.). *Uma árvore da música brasileira*. São Paulo: SESC, 2020.
- TINHORÃO, José Ramos. A deculturação da música indígena brasileira. *Revista Brasileira de Cultura*, Rio de Janeiro, v.4, n.13, 9-26, 1972/jul. set.
- TINHORÃO, José Ramos. *Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800)*. São Paulo: 34, 2004.
- TONI, Flavia Camargo. *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: SESC, 2003.
- TRINDADE, Gabriel Fernandes da. “Adorei hum’alma impura”. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, s/d. Partitura, 2 p. Canto e piano.
- VACCARI, Pedro Razzante. *O negro e a música nos trópicos: o embranquecimento histórico do padre José Maurício Nunes Garcia*. São Paulo: Unesp, 2021. Tese [Doutorado]. 235 fls.
- VACCARI, Pedro Razzante. “*Beijo a mão que me condena*”: resistência e embranquecimento histórico do padre José Maurício Nunes Garcia. Londrina: Eduel, 2023.
- VEIGA, Manuel. O estudo da modinha brasileira. *Revista de Música Latino Americana*, Texas, v. 19, n. 1, 47-91, 1998.

SOBRE OS AUTORES

Graduado em Música com habilitação em Canto (Unesp), com Mestrado em Performance (Unesp) e Doutorado em Musicologia (Unesp), desenvolve seu Pós-Doutorado na USP em Música. Em 2023 está publicando o livro “*Beijo a mão que me condena*”: resistência e embranquecimento histórico do padre José Maurício Nunes Garcia, pela Eduel. Publicou artigo na Revista Internacional em Língua Portuguesa, de Lisboa, e na de Etnomusicologia da Turquia. Publicou na Revista Música, Tulha (USP), Orfeu, Ictus, Labor Histórico, participou dos Simpósios Villa-Lobos da USP como mediador e leciona disciplina na graduação da USP. Apresentou-se no SATMUS de Madrid e no CIPEM de Porto.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2492-9362>. E-mail: pedrovaccari@usp.br