



**A Modinha e géneros relacionados
desde as suas origens até 1833**

Marcos Magalhães

Tese de Doutoramento em Ciências Musicais Históricas

Julho de 2018

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Ciências Musicais Históricas, realizada sob a orientação científica do Professor David Cranmer

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

À Marta, o amor da minha vida, e aos nossos queridos filhos Vicente e Joana

AGRADECIMENTOS

Agradeço todo o apoio e aconselhamento do meu orientador, o Prof. David Cranmer, e também a ajuda do Prof. Rui Vieira Nery, Prof. Manuel Pedro Ferreira, Prof.^a Luísa Cymbron, Prof. Carlos Sandroni, Luísa Gomes, Lino de Almeida Cardoso, Paulo Lima e aos meus amigos Rui Magno Pinto e Sílvia Sequeira. Agradeço o incentivo e ajuda dos meus familiares Helena Guimarães Morais, Filipe Araújo, Julia Kavka, Filomena e Helena.

Agradeço à minha mãe, Teresa Magalhães, pelo apoio e incentivo.

Um grande obrigado à Marta por me ter ajudado sempre tanto e aos meus filhos, também pela ajuda, incentivo e paciência.

**A Modinha e géneros relacionados
desde as suas origens até 1833.**

**Modinha and related forms
from its origins until 1833.**

Marcos Magalhães

RESUMO

A tese aqui apresentada dedica-se ao tema das canções em língua portuguesa denominadas genericamente de *modinhas* e que se desenvolveram em Portugal e no Brasil nos séculos XVIII e XIX. Mais do que comentar esses produtos culturais com base na vária bibliografia existente e nas fontes indirectas da época, pretendeu-se extrair imagens globais e perspectivas sintéticas a partir das tendências maioritárias que emergem da análise comparativa das fontes musicais.

A principal ferramenta de pesquisa em que este estudo se baseia é uma base de dados criada para o efeito (em formato *excel*) e que pretendeu tratar um grande número de fontes musicais deste repertório específico (algumas delas ainda não abordadas na bibliografia existente). A base de dados (com, aproximadamente, novecentos registos analisados segundo uma grelha com vinte e um campos) constituiu-se pela descrição das várias peças musicais recolhidas e serviu, posteriormente, para levar a cabo vários tipos de análise musical e poética, a maior parte de base estatística. Registaram-se várias características das canções sob análise, como sejam a autoria, número de vozes, instrumentação, tonalidade, entre outras, e foi dada especial importância à descrição dos poemas musicados, em especial no que toca à sua estrutura rimática, divisão estrófica, presença de estribilho e quanto aos padrões métricos.

Procurou-se estabelecer uma contextualização do fenómeno da *modinha* no âmbito luso-brasileiro, mas também europeu. Num contexto mais alargado, salientaram-se aspectos comuns entre estas canções portuguesas e outras formas aparentadas muito disseminadas em vários países europeus, como sejam a *romance*, a *canzonetta*, a *seguidilla*, o *notturmo*, entre outras, assim como a circulação destes repertórios entre vários âmbitos (salão, teatro público) e sob várias formas (manuscritos, publicações impressas, publicações periódicas). Essa circulação foi, também, discutida no âmbito particular do mundo luso-brasileiro: o conhecimento das formas europeias e sua circulação, em conjunto com a análise do seu contexto particular serviu para comparações com a realidade luso-brasileira, identificando nessa realidade mecanismos e processos que possam não estar muito aparentes pela escassez de fontes históricas que tem condicionado bastante o estudo deste tema. A contextualização que se fez do panorama luso-brasileiro permitiu, também, relacionar a prática da *modinha* com as práticas poéticas de entretenimento da época, estabelecendo ligações entre estes modos de criação literária fugaz com a produção de *modinhas* e englobando-as num mesmo espaço abrangente de entretenimento social urbano-burguês.

O estudo completa-se também com a discussão de abordagens de ordem prática à execução musical deste repertório tendo como base a minha própria experiência como intérprete deste vasto e cativante conjunto de canções.

PALAVRAS-CHAVE: modinha, lundum, Portugal, Brasil, duo, Palomino, Caldas Barbosa, redondilha, improvisação, estrofe, música doméstica, publicações periódicas, Jornal de modinhas

ABSTRACT

The present dissertation is centred in the study of the so-called *modinhas*, portuguese texted songs that developed in Portugal and Brazil in the 18th and 19th century. More than discuss these cultural products based on the diverse existing literature devoted to the subject and the indirect sources of the time, the aim of this research was to create a synthetic perspective from the comparative analysis of the musical sources.

The main tool for the research was the creation of a specific database (in *excel* format) that would describe a great number of musical sources (some of them not yet discussed in previous studies). The database (with approximately nine-hundred entries analyzed through a grid of twenty-one fields) consists of a thorough description of the various musical pieces that were gathered and, afterwards, used as a mean to conduct musical and poetic analysis, mostly of a statistical nature. Several features of the songs were registered, like authorship, number of voices, instrumentation and types of accompaniment, among other, and special attention was given to the treatment of the poems that are set to music, particularly concerning their rhyming structure, strophic division, existence of refrain, and metric divisions used.

An attempt was made to build a strong contextualization of the *modinha* phenomenon in the luso-brazilian scope, but also in a european range. In the wider outlook, common aspects between these Portuguese songs and their counterparts in other European cultures – like the romance, canzonetta, seguidilla, nocturno, among others – were underlined, along with describing the circulation of these repertoires between several contexts (domestic salon, public theater) and through several media (manuscripts, publications – some of them periodical). That multi-directional circulation was also discussed in the particular scope of Portugal and its brazilian colonies. Knowledge of European forms and their circulation, together with the analysis of their particular context of development was applied in comparative research in the specific terrain of *modinhas*. In this manner it was possible to identify similar processes that are not too apparent due to lack of historical material. The wide description of the luso-brazilian context was also crucial to establish connections between the *modinha* phenomenon, and its *praxis*, and the poetic entertainments of the time which was often of improvisatory nature. These literary games and the *modinha* creation and performance were all part of the same world of social entertainment that characterized certain urban and bourgeois populations.

The study is also completed with the discussion of practical approaches to the modern performance of this repertoire based upon my particular experience as a musician devoted to present this vast and captivating *corpus* of songs.

KEYWORDS: modinha, lundum, Portugal, Brazil, duo, Palomino, Caldas Barbosa, improvisation, roundel, estrofe, domestic music, music periodicals, Jornal de modinhas, stanza

ÍNDICE

Resumo	vii
Abstract	viii
Introdução.....	1
Capítulo I: Canção urbana – contexto europeu.....	26
França	32
Itália.....	36
Espanha.....	38
Capítulo II: O contexto luso-brasileiro	46
O quadro geral das mentalidades.....	47
Teatro e música.	51
<i>Modinhas em entremezes e farças</i>	58
Poesia e convívio.	61
Capítulo III: A base de dados	74
Os campos da base de dados.....	78
Título uniforme.....	78
Primeiro verso	79
Título patente	79
Designação.....	79
Autor da música.....	79
Autor do texto poético	80
Vozes.....	80

Acompanhamento.....	81
Indicação de andamento.....	81
Métrica do poema.....	82
Estrutura rimática.....	83
Número de estrofes	84
Presença de estribilho	84
Tonalidade	85
Tipo de compasso.....	85
Número de compassos.....	86
Manuscrito ou impresso	86
Fonte ou cota.....	86
Datas patentes.....	86
Observações	87
Principais implicações e conclusões da elaboração da base de dados	87
Capítulo IV: O <i>Jornal de modinhas</i>	91
Dados e considerações sobre o <i>Jornal de modinhas</i>	91
Análise do <i>Jornal de modinhas</i> através da base de dados	96
Designação.....	96
Autor da música.....	100
Autor do texto	104
Vozes.....	106
Acompanhamento.....	109
Indicação de andamento.....	111
Tonalidade	114

Tipo de compasso.....	116
Número de compassos.....	120
Métrica do poema.....	121
Estrutura rimática.....	122
Número de estrofes	124
Existência de estribilho.....	128
Conclusão.....	129

Capítulo V: Análise de dados referentes às modinhas noutras fontes, em comparação com os

dados do Jornal de modinhas	137
Descrição e comentário das várias fontes tratadas na base de dados. ..	138
Kestner I a IV – Recolhas manuscritas de Hermann Kestner	139
Schütze I a VIII: colectânea de modinhas recolhidas por Schütze	141
Bortolazzi I e II: Collecção de Modinhas Brasileiras de Bartholomeu Bortolazzi	142
BN várias: várias modinhas soltas conservadas na Biblioteca Nacional de Portugal	145
Lereno Viola de Lereno: colecção de modinhas sobre poesia de Caldas Barbosa	147
AjudaBrazil: modinhas do Brazil	147
Manizola: Collecção de Modinhas do Fundo da Manizola	148
Schlegel: colecção de Modinhas dedicada a Thereza Benedicta de Brito e Cunha, editada por Schlegel	150
Wien: colectânea de modinhas na Gesellschaft der Musikfreunde em Viena	151

HK1 e HK2: canções espanholas e portuguesas (em dois volumes) editadas por Kestner	152
AjudaMoniz: colecção Barrêto Moniz na Biblioteca da Ajuda.....	153
MadridTeatrais: colecção de modinhas orquestrais da Biblioteca Nacional de Espanha em Madrid.....	154
Waltmann: Jornal de Modinhas novas editadas por Waltmann	155
VV: Modinhas conservadas no Santuário de Nossa Senhora da Conceição em Vila Viçosa	155
Paixão: Modinhas no tratado Nova Arte de Viola	156
Análise de Schütze I a VIII.....	157
Designação.....	158
Autor da música.....	161
Autor da poesia	164
Vozes	166
Acompanhamento.....	168
Indicação de andamento.....	170
Tonalidade	172
Compassos.....	175
Métrica.....	178
Estrutura rimática.....	180
Número de estrofes	182
Estrilho	184
Observações finais.....	184

Capítulo VI: A execução de <i>modinhas</i> hoje	186
Vozes	187
Poesia	189
Tipo de voz.....	191
O agenciamento das partes	193
Alguns exemplos.....	194
<i>Modinha</i> a duo	194
<i>Modinha</i> a solo	197
<i>Modinha</i> de teatro	199
<i>Lundum</i>	202
Conclusão	208
Bibliografia	216
Lista de gráficos e Figuras	236
Anexo I: Base de dados de <i>modinhas</i>	

Introdução

Como muitos outros músicos, cruzei-me com as *modinhas* no decorrer do processo de pesquisa de repertório de música antiga portuguesa cantada em português. A predominância do latim, do italiano e do castelhano, como línguas utilizadas na música vocal composta em Portugal, poderá, de certo modo, dissuadir quem procura investigar a música portuguesa, cantada na nossa língua, anterior ao século XIX. Com excepção de alguns *vilancetes*, algumas árias de *ópera ao gosto português* e outras obras dramáticas, só no final do século XVIII, com o aparecimento da *modinha*, assistimos a uma prática mais recorrente de composição musical sobre textos em português.

Devo confessar que, numa primeira abordagem, senti um grande distanciamento face a esse repertório. Por um lado, a ambiência poética, a simplicidade musical e uma estética que tendia a considerar “empoeirada”, “*kitsch*”, e que atribuía a estas fontes musicais; por outro lado, as interpretações (quer em disco, quer em concerto) em que não se sentia, na minha perspectiva, uma expressão natural destes produtos culturais, mas antes um gesto expressivo sem vida e sem alma, foram alguns dos factores que me fizeram encarar estas canções, inicialmente, com algumas reticências relativamente a outras canções da mesma época, no contexto europeu.

Alguns anos mais tarde, por via de um conjunto de coincidências e reflexões, retomei o trabalho sobre as *modinhas* com um novo olhar, o que aliás resultou na edição do disco *Sementes do fado*¹, uma recolha de *modinhas* e peças instrumentais coevas, com a participação da soprano Ana Quintans, do guitarrista Ricardo Rocha e da minha participação ao cravo e como director musical. Foi justamente em torno do *fado*, da sua fruição pessoal como ouvinte e do contacto com estudos recentes, em particular o de Rui Vieira Nery ([2005] 2012), *Para uma história do fado*, que encontrei uma nova perspectiva criativa para abordar este repertório. A principal ideia orientadora foi a de que se uma música tão simples como o *fado* podia, no momento da sua execução e interpretação, proporcionar momentos artísticos ricos, profundos, e até complexos, então isso indicava ser possível encarar outros repertórios vocais, igualmente simples e aparentemente pouco ambiciosos, como passíveis de serem o veículo de práticas artísticas com grande investimento expressivo dos músicos-intérpretes e

¹ Os Músicos do Tejo. “*Sementes do fado.*” *Modinhas e música instrumental do século XVIII.* direcção de Marcos Magalhães. CD edição de autor, 2007.

ricas em conteúdo musical para o ouvinte. É de notar que Nery inicia a sua abordagem histórica ao fenómeno do *fado* pelas manifestações tardo-setecentistas da *modinha* e do *lundu*, assim como da prática da guitarra inglesa (que viria, depois de algumas evoluções organológicas, a ser chamada de guitarra portuguesa), veiculando a ideia de que nesse terreno podemos encontrar as raízes de um processo que viria resultar mais tarde no *fado* propriamente dito².

Coloquei, assim, a hipótese de descobrir a riqueza escondida deste repertório adoptando uma perspectiva flexível e contextualizada das fontes musicais: em suma, encarar essas partituras mais como vestígios incompletos de um fenómeno musical, do que como instruções detalhadas e suficientes para reconstituir a música composta por via de uma intencionalidade criadora.

O disco, *Sementes do fado*, resultou então de uma interpretação das *modinhas* em que uma parte considerável de liberdade, em termos de fraseado e *rubato*, ornamentação vocal, flexibilidade e enriquecimento do acompanhamento instrumental, era procurada como forma de acrescentar uma espontaneidade criativa ao registo textual das partituras que chegaram até nós. Uma reflexão sobre a dicção e pronúncia do português cantado foi igualmente integrada nesse trabalho, o que permitiu a tomada de consciência da necessidade de aprofundar esse trabalho sobre a expressão musical da nossa língua que, por vários factores históricos e sociais, não tem o mesmo lastro interpretativo e crítico que outras línguas europeias foram adquirindo ao longo de vários séculos de musicalização (composição, prosódia) e de interpretação (execução vocal sob a forma de ‘escola’).

Desta forma, abria-se, para este repertório vocal, um vasto terreno de possibilidades interpretativas. Estas canções, de um tempo distante, foram encaradas, não como um conjunto de obras musicais que deveriam ser analisadas *per se* (eventualmente, em comparação com outras canções de compositores consagrados e que fazem parte do cânone ocidental), mas como vestígios de um fenómeno social e cultural complexo, que pressuponha, na época, uma prática interpretativa que se podia inferir ter sido bastante desenvolvida. Uma prática musical estimulante das capacidades artísticas dos agentes participantes e que, portanto, pôs (e ainda pode pôr) em jogo a música e a poesia de forma intimamente ligada à cultura portuguesa.

Ao longo deste contacto abrangente, com um forte pendor prático ligado à execução

² Ver, sobretudo, primeiro capítulo.

musical, fui tomando contacto com os vários estudos existentes sobre a matéria em causa, ao mesmo tempo que lia e executava outras fontes da época, em especial manuscritos ou impressos musicais. Ao lidar com esse manancial de canções, foram surgindo várias interrogações, tanto questões a que era preciso responder para que fosse possível estruturar a nossa prática interpretativa, como outras questões mais teóricas e ou indirectas que só a curiosidade ditava.

Esse conjunto alargado de questões, que emergiram de forma intuitiva ou sistemática, pode resumir-se da seguinte forma:

O que é exactamente uma *modinha*?

Quando surgiu o termo, e em que contextos?

O termo tem sempre o mesmo significado?

O que é um *lundum* (ou *lundu*, *landu*, *londu*, *landum*)?

Quantas *modinhas* existem e onde se encontram?

A *modinha* foi inventada por alguém?

Veio do Brasil?

É um produto musical criado por compositores ou expressão musical popular?

Qual a importância e estatuto da *modinha* nos contextos da época?

Quais os contextos em que a *modinha* floresceu?

Que tipo de práticas interpretativas lhe estão associadas?

Quando desaparece a “febre” da *modinha*?

Perante este conjunto de interrogações e num contexto de necessidade e curiosidade, desenvolvi uma abordagem à literatura dedicada a este tema. Mais tarde, este interesse foi vocacionado no âmbito da tese de doutoramento aqui apresentada, para a qual essa revisão bibliográfica se impõe como condição necessária ao prosseguimento de qualquer

investigação. Apresento de seguida, sob uma perspectiva cronológica, uma primeira descrição geral e análise crítica da bibliografia que se tem vindo a desenvolver desde os finais do século XIX até aos dias de hoje.

Panorama da bibliografia

Pode mencionar-se que, muito provavelmente, a primeira obra que se refere às *modinhas* já como algo do passado e, portanto, definindo uma perspectiva histórico-científica, é o *Cancioneiro* de César das Neves (1898)³. Concebido sob influência de perspectivas folcloristas muito em voga em países como a Alemanha ou do Reino Unido, esta obra em três volumes com prefácios de Teófilo Braga, Sousa Viterbo e Manuel Ramos (respectivamente, no 1º, 2º e 3º volumes), consiste numa extensa recolha de trechos musicais (156 no primeiro volume, 180 no segundo e 287 no terceiro), na maioria vocais, e onde algumas das canções são designadas como *modinhas* e incluindo também alguns *lunduns*. Esta obra de César das Neves é, fundamentalmente, uma recolha musical e não um estudo que discuta aprofundadamente a *modinha* ou o *lundum*. Contudo, tem a sua importância, pois algumas referências relevantes (sob a forma de notas de rodapé) fazem-se numa lógica de recolha de canções que ainda eram cantadas e estavam, segundo César das Neves, ainda presentes na tradição oral da época.

Uma importante contribuição para o tema foi publicada, por Mário de Andrade (1930), que apresentou uma antologia de *modinhas*, intitulada *Modinhas imperiais*. Neste caso, estamos perante o estudo de um fenómeno passado, feito já, claramente, numa perspectiva de investigação histórica.

No extenso prefácio deste livro, Andrade apresenta um estudo sobre as várias questões em jogo neste repertório, tentando problematizá-las de forma coerente. O estilo em que escreve é livre e fluente, como que registando a digressão espontânea de uma conversa, no entanto, a impressão que deixa é de pouca clareza (o que é, por um lado, natural, dadas as características do fenómeno em causa).

É necessário considerar que este estudo introdutório e a transcrição das obras baseia-

³ Ver, em especial, o prefácio em Neves (1898), v. 3, VII-VIII.

se, principalmente, em edições feitas no Brasil. Apesar de a maioria destas fontes não ser datada, pode inferir-se, pela componente física da impressão e por características musicais e poéticas, que estas provêm de século XIX, algumas possivelmente da segunda metade. Apesar de mencionar a segunda metade do século XVIII como o período de surgimento da *modinha*, aparentemente Andrade não teve acesso a fontes mais antigas, o que condicionou consideravelmente a sua investigação. Nesse sentido, um maior esclarecimento da gênese da *modinha*, para o qual o autor pretende contribuir, pode estar à partida distorcido. Contudo, aborda questões muito pertinentes como: *modinhas* que são traduções/paródias de árias de ópera de Rossini ou Verdi; relação da *modinha* com práticas poéticas de glosar sobre um mote; proximidade da *modinha* com a música vocal europeia, ao que chama “um modinhismo universal” (Andrade 1980, 6); e a análise musical que faz das peças, em especial da forma e dos percursos modulatórios.

Com o acesso restrito às fontes, certas problematizações que o autor propõe verificam-se, agora, como prematuras e continuam difíceis de argumentar de forma sustentada, nomeadamente a questão da origem geográfica da *modinha* e do *lundum*. Não obstante, a sua perspectiva nacional brasileira, baseada num conhecimento abundante do contexto do Brasil que lhe era contemporâneo, permite-lhe ir, de certa forma, de frente para trás: Andrade fala deste género e sugere pontes para repertórios ainda cultivados no seu tempo e que, no Brasil, corporizavam uma tradição ininterrupta e autóctone da *modinha*, tradição essa que nessa época, em Portugal, já se havia praticamente desvanecido. Essa tradição brasileira mais prolongada, que inclui um transbordar de práticas vocais dos contextos burgueses para contextos claramente populares, faz o autor declarar que seria este um caso único de transferência de um género musical de um contexto erudito para outro de teor popular.

No que respeita a bibliografia posterior sobre a *modinha*, segue-se, a partir desta obra, um certo enviesamento da discussão da *modinha* para a questão da genealogia geográfica, debatendo-se a questão sobre se, na sua gênese da *modinha* e do *lundum*, haveria uma maior contribuição portuguesa ou brasileira. Vê-se, portanto, que a discussão em torno deste tema revelou desde a fase inicial, uma preponderância excessiva. Se, por um lado, essa discussão será sempre difícil com as fontes históricas existentes, tal como Mário Andrade o reconhece (Andrade 1980, 5), por outro lado, muitos sentiram a obrigação de participar nesse debate sem procurar aumentar o conhecimento das fontes históricas, alargando a sua sistematização e

estudo comparativo.⁴

Vasco Mariz (1981) na *História da música brasileira* logra apresentar descrições do mundo musical brasileiro no período aqui em estudo, tanto nos seus aspectos musicais como sociais, que considero de utilidade para situar de forma mais precisa os fenómenos da *modinha* e outros géneros associados. Nesta obra, que é estruturada em torno dos compositores, existem poucas referências específicas à *modinha*.

A obra *A modinha e o lundum no século XVIII* de Mozart de Araújo (1963) é, na minha perspectiva, a primeira a basear-se, principalmente, no conhecimento de fontes mais antigas, como o *Jornal de modinhas*⁵ ou a *Nova arte de viola* (Ribeiro 1789), das quais reproduz alguns excertos, assim como do *Cancioneiro* de César das Neves. O fulcro conceptual do estudo é apresentar-nos a *modinha* e o *lundum* como dois “pilares” do que seria mais tarde entendido como a história da música brasileira. Aos dois géneros corresponderiam géneses muito diferentes. Num dualismo muito claro, o *lundum* descenderia do *batuque* africano e era portanto expressão do povo escravo de origem africana, a *modinha* viria da corte e portanto de origem metropolitana e branca. Por particulares formas de interacção e mestiçagem social e cultural que o contexto no Brasil sob domínio português propiciou, assistiu-se, por um lado, à “descida” da *modinha* a um contexto mais popular e, por outro lado, à “subida” do *lundum* aos salões e a toda a sociedade (chegando a ser dançado nos teatros de Lisboa) (Araújo 1963, 12-13). O autor descreve convincentemente, citando documentos coevos, tanto a génese do *lundum* (em ligação com uma sua dança irmã, a *fôfa*) como as suas características. Ao mesmo tempo, esclarece algumas interpretações menos coerentes sobre o termo e o seu desenvolvimento que emergiram no seio dos estudos de literatura.

Na descrição que faz do que concerne à *modinha* e a apresentação de algumas fontes e referências relevantes, Araújo elabora um quadro de definições pouco comprovável e apresenta conclusões que deveriam manter-se em aberto. Nomeadamente, que a chamada *moda* era resultado da criação de compositores cultivados e seria predominantemente a duas vozes, tanto em Portugal como no Brasil, sendo que no Brasil teria passado para uma canção

⁴ Salvo erro, seguir-se-ia a obra *A canção popular brasileira* (1948) de Vasco Mariz. Este autor tem dedicado uma parte substancial da sua investigação à questão da musicalização da língua portuguesa, tanto nesta obra, que infelizmente não foi possível consultar exceptuando o prefácio, como em obras posteriores.

⁵ MARCHAL, Pedro Anselmo & MILCENT, Francisco Domingo, *Jornal de Modinhas*. Anos I-V. Lisboa: P.A.Marchal e Milcent [1792-1796]. Cotas: P-Ln M.P.P. 46 A e P-Ln M.P.P. 119 V.

popular – também denominada *moda caipira* ou *moda de viola* – ainda praticada (na época em que escreve Araújo) em São Paulo, Minas e Goiás. Mais tarde a *moda* a solo teria sido, por influência brasileira, transformada em *modinha*. Tudo isto é confuso e dificilmente defensável, apesar de o autor fazer uma crítica exigente a outros autores.

O autor debruça-se também sobre a hipótese de Caldas Barbosa ter sido responsável pela introdução das *modinhas* em Portugal e cita, no seguimento de outros autores, possíveis precedentes das práticas deste poeta, detendo-se, em particular, na figura de Gregório de Matos. Uma suposta implicação de António José da Silva no desenvolvimento da *modinha* (tese errada que foi veiculada, com base em pressupostos errados, por Teófilo Braga e outros) é também clarificada por Araújo, que procura determinar um dos pontos importantes da pesquisa sobre este objecto de estudo: qual a primeira referência histórica do termo *modinha*? A que responde com a data de 1779, na poesia de Nicolau Tolentino de Almeida.

Outro ponto importante é tratado nesta obra, o da naturalidade portuguesa ou brasileira da *modinha* que, para o autor, se decide, sem dúvidas, para o lado brasileiro face a documentos vários de Tolentino, Caldas Barbosa, Beckford e Ribeiro dos Santos. Acrescenta também que essa precedência histórica da (“nossa”) *modinha* brasileira face à portuguesa não será tão comprovável documentalmente, pelo facto de não ter existido impressão musical no Brasil “do tempo da colônia” (Araújo 1963, 47). O autor ressalva que há algum material “brasileiro” no *Jornal de modinhas* e em livros de viagens, se bem que “deformado pelos acompanhamentos “clássicos” dos “mestres contrapontistas de então” (Araújo 1963, 48), de influência italiana, predominante em Portugal. Há, também, ao longo deste estudo, referências oportunas, mas não muito desenvolvidas, a canções congéneres europeias: *romance*, *seguidillas*, etc.

Num artigo de Gerard Béhague (1968), é apresentado um contributo significativo à bibliografia sobre este tema. Trata-se da primeira discussão de duas fontes relevantes, duas coleções de *modinhas* até então pouco conhecidas. Béhague reconhece o estilo poético de Caldas Barbosa na fonte intitulada *Modinhas do Brazil*, uma vez que dois dos textos são comprovadamente deste autor (e muitos dos restantes seguem um estilo semelhante), além de salientar a utilização do ritmo sincopado, presente tanto na melodia como no acompanhamento, que, segundo o autor, caracterizariam a *modinha* do Brasil, face a uma *modinha* mais portuguesa ou europeia. Esta fonte é também descrita pelo autor como sendo um documento essencial para a história da música brasileira. Este texto destaca-se por traçar,

fugazmente, um paralelismo entre a *modinha* e o género da *romance*, muito popular em França.

Numa outra publicação, Gerhard Doderer (1984), que segundo creio é o primeiro a introduzir o termo *modinha* “lusó-brasileira”, elabora uma periodização sucinta da *modinha* elencando alguns traços definidores organizados em três períodos distintos. Para o primeiro, delimitado pelo final do século XVIII, Doderer defende que a *modinha* recebe o seu maior impulso na metrópole onde nasce nos salões aristocráticos e na “ópera popular”, com predominantes influências do estilo operático italiano. É composta principalmente a duas vozes, com acompanhamentos para a guitarra ou cravo sob a forma de baixo-contínuo. No segundo período, a partir do final do século XVIII, começa a surgir a *modinha* a solo com acompanhamento de piano, mais marcada pela cultura musical da alta burguesia. Doderer apresenta uma análise musical das características que concorrem para o seu estilo próprio: linha do canto mais variada melódica e ritmicamente, importância da subdominante na constelação tonal, perspectiva masculina da poesia. O terceiro período (1860/70), de banalização e produção em massa, com natural “queda de qualidade”, já só decorre no Brasil independente pois que, entretanto, a *modinha* já não é cultivada em Portugal (Doderer 1984, x). No estudo introdutório são fornecidas informações sobre alguns dos compositores menos conhecidos e que encontramos nas fontes musicais transcritas. Essas canções provêm de duas fontes: uma recolha de *modinhas* que se encontra na Biblioteca da Ajuda⁶, sendo muitas impressas por Laforgue, provavelmente no Rio de Janeiro entre 1837 e 1851, e a publicação de obras de José Francisco Leal (1830), muito provavelmente em Viena. Trata-se, portanto, de obras tardias no que toca ao aparecimento do fenómeno. Na primeira fonte aparecem algumas canções que são adaptações de câmara, e com texto traduzido em português, de árias de Bellini e de motivos instrumentais de Auber (Rui Vieira Nery identificou, mais tarde, algumas canções do mesmo tipo nesta colectânea numa resenha crítica (Nery 1985, 284-289) dedicada à edição de Doderer (1984).

Valença (1985) fala da *modinha* e de outros aspectos da música no Brasil dentro de uma continuidade que perpassa até ao fim do século XIX. Apesar de não acrescentar nada de novo, o livro é complementando com excelente e profusa iconografia, pouco acessível até então.

⁶ *Modinhas do Brazil*, P-La 54/X 37/26-55.

O estudo de Maria João Albuquerque (1996) que serve de introdução à publicação em fac-símile de parte do *Jornal de modinhas* (ano I) fornece um relato detalhado desta fonte fulcral (editada em Lisboa, entre 1792 e 1796) e sistematiza num anexo essencial todo o conteúdo da publicação e as várias existências em bibliotecas. Adicionalmente, colige informações novas (corrigindo algumas veiculadas por outros autores) sobre os indivíduos envolvidos na publicação: Francisco Domingos Milcent e Pedro Anselmo Marchal. Estas informações permitem o estudo mais aprofundado sobre as questões de mercado e difusão da música, que adquirem muita importância no processo de florescimento da *modinha*. A importância dos dois agentes mencionados, ambos franceses, no desenvolvimento da *modinha* é grande e urge perceber melhor a sua actividade ainda em França, antes de chegarem a Portugal. Especialmente no caso de Marchal, que esteve ligado, em Paris, à produção de edição de composições que parecem destinar-se a um tipo de público amador mais generalizado que o desenvolvimento da burguesia urbana potenciava⁷, manifestação sintomática de um mercado/mundo musical em desenvolvimento na Europa e que deve ser conhecido para melhor situar os fenómenos especificamente portugueses.

José Ramos Tinhorão (1997) apresenta novas considerações sobre a questão do contexto social e performativo da *modinha*, numa obra que põe em perspectiva toda a canção urbana em Portugal delineando uma contextualização histórica a partir do século XV. Recorrendo a inúmeras referências a factores da história universal, também apresenta propostas ousadas e genealogias para explicar o fenómeno da *modinha* e géneros afins, tomando como base um abrangente conjunto de fontes da literatura de cordel, entre outras. Nas suas teses, a *modinha* é apresentada como uma prática musical que surgiu num contexto popular no Brasil e que terá chegado a Portugal pela influência de emigrantes, escravos e outros elementos das classes mais baixas. Só mais tarde, em Lisboa, a prática desta canção encontrou novos terrenos de influência e próximos de uma cultura escrita. A recolha documental de Tinhorão é admirável, mas algumas das conclusões têm sido contestadas por não assentarem em argumentos sólidos e completos. Faz uma crítica bem justificada à afirmação de Andrade de que se assistiria, com a suposta passagem da *modinha* de um quadro erudito para o campo popular de tradição oral, a algo único na história da música. Tinhorão defende, claramente, que a *modinha* tem uma origem popular brasileira e que foi Caldas Barbosa, cantando-as e acompanhando-se a si próprio à guitarra, o seu introdutor em Portugal. Esta afirmação, que se apresenta plausível, carece de maior sustentação enquanto não se

⁷ Por exemplo, o Marchal, P.A. *Troisième pot pourri pour le Clavecin ou Forte-Piano* [...].Paris: s.t., 1783.

reunirem mais dados sobre o período brasileiro de Caldas e todo o contexto em que este autor desenvolveu a sua actividade. Com efeito não parece haver nenhuma menção a *modinhas* oriunda do Brasil que seja anterior ao século XIX. Tinhorão aborda também, no último capítulo, as práticas de difusão de versos que os “*curiosos de musica*” poderiam musicar posteriormente (Tinhorão 1997, 153-158).

Manuel Veiga (1998), num artigo extenso, procura fazer um ponto da situação e uma crítica do estado da arte que possa apontar caminhos para a investigação futura. A sua discussão, que reflecte um pensamento crítico com fundamentos na etnomusicologia e estudos literários, mas também na filosofia e na linguística, é intensiva e não se restringe em apresentar um panorama das várias imagens mentais, preconceitos, limitações e tensões, situados entre perspectivas brasileiras e portuguesas nas várias áreas de estudo presentes.

Salienta as dificuldades deste objecto de estudo na definição de palavras e termos – o que é subentendido a algumas designações; a diferença entre géneros e formas; a dificuldade de diferenciar o erudito, o folclórico, ou popular; a porosidade entre musical e literário, entre outras questões. Veiga realça, com pertinência, que sem mais conhecimentos do contexto setecentista brasileiro não é possível avançar na genealogia brasileira ou metropolitana da *modinha*, assim como na avaliação do real contributo de Caldas Barbosa para este género (Veiga 1998, 7-10). Veiga também sugere novas metodologias de pesquisa, nomeadamente o recurso a bases de dados.

Capazes de conduzir a uma problematização pertinente das questões aqui tratadas, são as considerações sobre as origens e desenvolvimento da *modinha* que Rui Vieira Nery (Morais 2000) acrescentou a este campo de estudos. Num extenso prefácio que precede a colectânea⁸ de *modinhas* e *lunduns* transcritas e editadas por Manuel Morais, Nery formula uma contextualização social e económica do florescimento da *modinha* extremamente clara. Essa contextualização reflecte, pela primeira vez o panorama europeu e é solidamente desenvolvida considerando as relações entre as canções portuguesas e outras congéneres de Espanha, França, Itália, Inglaterra, etc. Não apenas no que toca às semelhanças entre si, mas também aos fluxos de circulação, nomeadamente os que se criavam em torno dos palcos que apresentavam ópera ou teatro musical. Outro aspecto novo trazido à discussão por este estudo é a questão da improvisação, presente em alguns relatos que Nery transcreve. Aborda, em

⁸ É de lamentar a paginação muito pouco prática desta obra, em que várias modinhas curtas de duas páginas estão encadernadas com uma viragem de página pelo meio.

algumas linhas prudentes, a genealogia e a periodização destes fenómenos apontando o Brasil como contexto do desenvolvimento inicial da *modinha*, que depois teria sido trabalhada por compositores da metrópole e para a metrópole. Expõe a ideia, citando relatos da época, da presença simultânea de dois tipos de *modinha* – a portuguesa e a brasileira (Morais 2000, 13).

Nery aponta para um período de decadência, que delimita em torno do segundo quartel do século XIX, distanciando-se neste ponto de Doderer (1984), em que a *modinha* perde muita da sua especificidade ao ser “colonizada” pela ópera italiana de Rossini, Bellini e Donizetti. Aliás, é graças ao seu conhecimento aprofundado desse período operático que Nery identifica e citações de árias italianas em algumas das *modinhas* publicadas por Doderer. Resta acrescentar que o estudo de Nery se baseia, em grande parte, numa recolha minuciosa de relatos de viajantes estrangeiros no reino português que este investigador tem vindo a efectuar. Alguns desses relatos viriam a ser também utilizados por Moraes (2003). Neste livro são disponibilizadas muitas *modinhas*, de acesso difícil e ainda sem edição moderna, são também de salientar as notas da responsabilidade de Manuel Moraes que acrescentam informações muito precisas sobre organologia, compositores e poesia. Em referência a uma *modinha* atribuída a Caldas Barbosa, Moraes procura refutar a opinião de alguns autores que afirmam – que Barbosa cantaria *modinhas* acompanhando-se à guitarra – uma questão relevante a propósito deste objecto de estudo. O autor procura, em algumas notas, fornecer uma descrição do que seriam as características concretas que atribuíam o “perfume brasileiro” às *modinhas* brasileiras.

Em 2000 surgiu uma edição moderna com *modinhas* de Joaquim Manoel da Câmara harmonizadas por Sigismund Neukomm, numa edição da responsabilidade de Gabriela Cruz, que também assina a nota introdutória (Câmara & Neukomm 2000). Esta edição, além de permitir o acesso a uma nova fonte, ilumina uma questão secundária, também referida na nota introdutória, mas que ainda não tinha tido atenção por parte dos investigadores: o interesse por parte de músicos e estudiosos estrangeiros pela *modinha* num contexto de investigação folclórica que, por essa altura, começava a despontar. Esse processo é responsável por algumas edições na Alemanha que contêm *modinhas* e que ainda se encontram por estudar. Cruz também menciona uma das questões prementes, que não tinha sido explorada até esse momento, da prosódia musical que revela, algumas vezes, discordâncias entre acentuação musical e poética. Este é um ponto importante, que poderá estar relacionado com as práticas poéticas da época. O seu estudo poderá esclarecer alguns elementos relacionados com a

produção e interpretação de *modinhas* na época.

Outra contribuição por parte de Carlos Sandroni (2001) resultou na sua obra *Feitiço decente*. Apesar de o tema desta publicação ser o *samba de roda* no século XX, o autor explicita uma genealogia do *samba* que principia, justamente, com a *modinha*, referindo-se, em especial, à coleção de *Modinhas Brasileiras* da biblioteca da Ajuda. A predominância da síncope, que o autor analisa pormenorizadamente, seria reflexo de uma importante característica da música sul-americana (o *tresillo*, como é referido) que se tem mantido na música brasileira (Sandroni 2001, 21-63).

No estudo introdutório que faz à sua edição⁹ da fonte manuscrita (descoberta em 1991) intitulada *Viola de Lerenó*, de Domingos Caldas Barbosa, Manuel Morais (2003) elabora uma descrição bastante completa acerca do objecto de estudo desta dissertação. Numa primeira secção centrada no estudo do manuscrito em questão, Morais aflora vários temas ainda pouco investigados. A questão da designação (*modinha*, *romance*¹⁰, etc.), um tema que urge trabalhar, é, apesar das inconsistências e incoerências do tema, discutida com exigência, com destaque para aspectos da poesia não tratados na maior parte dos estudos e abordados pelo autor com profundidade. São também de salientar as análises poéticas e musicais com que Morais enriqueceu o seu estudo introdutório. Na secção “esboço biográfico” acrescenta informação documental importante, para além daquela já conhecida sobre a vida e obra do célebre Lerenó Selinuntino (o nome arcádico do poeta). A terceira parte, “Modinha e lundum: testemunhos históricos” colige, talvez com a maior abrangência até então, muitos testemunhos históricos, e, segundo creio, os primeiros ligados à relação entre *modinha* e *lundum*, por um lado, e o teatro musical da época, por outro.

Em 2003, foi editada uma obra em torno das *modinhas* de Marcos Portugal. Com transcrição e edição de David Cranmer e Rejane Paiva, e prefácio desta autora. Ao procurar reunir todas as *modinhas* de um só autor, os autores desta publicação deparam-se com algumas questões interessantes discutidas no prefácio. Em primeiro lugar, a problemática da atribuição: apesar da maioria provir do *Jornal de Modinhas* com a identificação da autoria, é possível que existam outras canções de Marcos Portugal sem autoria identificada, uma vez que essa era uma prática comum neste campo. É também discutida a variedade de

⁹ Morais também inclui neste volume outras *modinhas* cuja poesia se pode atribuir sem dúvidas a Caldas Barbosa.

¹⁰ No manuscrito, só uma das canções tem a designação de *romance*, mas Morais usa essa designação em várias que a essa se seguem.

proveniências e teor subjacente ao aparecimento de diferentes *modinhas*, nomeadamente como adaptações de números vocais com orquestra de obras musico-teatrais, dos quais a *moda do saboeiro* é um exemplo (Cranmer & Paiva 2006, 32-35). A autora do prefácio levanta a questão da cronologia (um ponto difícil no que toca a estes repertórios), procurando perceber se haveria uma evolução no estilo das várias obras de M. Portugal a que pudesse estar associada uma diferença de períodos estilísticos na *modinha* em geral. Nesse sentido, é evocada a ideia, citando Doderer e Nery (Cranmer & Paiva 2006, IX e XI), de que haveria uma mudança de paradigma entre uma *modinha* inicial, de registo mais português, mais elaborada composicionalmente, a duas vozes, principalmente, e influência italiana; e, por outro lado, uma *modinha* posterior, a que se chamaria de brasileira, mais simples, frequentemente a uma voz, iniciando recorrentemente em menor e terminando em maior, com uma mudança de andamento no decurso da canção. Parece-me que esta diferenciação, explícita na análise das fontes, é aqui abordada de forma pouco sustentada. Os próprios autores citados não foram decisivos e nem categóricos nas suas afirmações (respondendo assim à falta de sistematização encontrada em todo este objecto de estudo). Mas esta permanece, sem dúvida, uma das problemáticas principais e pode observar-se, de facto, uma diferenciação entre fontes que se deveria poder explicar cronologicamente. A autora procura também introduzir, num esforço inédito, uma perspectiva mais semiótico-sociológica na análise, ao abordar algumas questões do *eu* que se exprime no poema (e, por conseguinte, na *modinha*), sobretudo no que toca aos textos de Gonzaga musicados por Portugal (numa atribuição, que os autores consideram duvidosa), e que decorreria das características do mundo multipolar da cultura portuguesa (Cranmer & Paiva 2006, x).

Na tese de mestrado de Alferes (2008) em torno de João Francisco Leal e as suas *Modinhas de bom gosto* é apresentado um estudo aprofundado de um só compositor inserido num contexto definido e delimitado. Perante os resultados desta investigação encontramos, pela primeira vez, análises extensas de aspectos característicos das canções: forma, modulação, estruturas melódicas e rítmicas, e a sua ligação com a estrutura dos textos poéticos. Este estudo pormenorizado, que se debruça até sobre a prosódia das estrofes não assignadas à melodia na partitura, revela uma ligação muito forte à execução musical, ostentando uma investigação documental sólida que, inclusivamente, permitiu identificar o verdadeiro autor desta colecção, em oposição ao defendido anteriormente por Doderer (Alferes 2008, 59-71).

Já a recente investigação de Rogério Budasz (2007), apesar de não se centrar especificamente na *modinha*, mas sobretudo nas interacções musicais ibero-africanas em Portugal e no Brasil (com acento especial na música para guitarra), ilustra um quadro de intercâmbios musicais que importa conhecer. O principal eixo colonial português do século XVII e XVIII – África, de onde vinham os escravos, Brasil, cuja economia deles dependia, e a metrópole – constituía-se como um conjunto de fluxos (que se cruzavam com fluxos de outros impérios coloniais) onde eram difundidas formas musicais híbridas com fortes influências extra-europeias. Neste sentido, um estudo aprofundado das *modinhas* poderá tentar explicitar a inscrição destas numa “mecânica de fluidos” particularmente complexa e flexível.

Em 2008, Marcelo Fagerlande (2008) publicou um artigo onde revela novos dados sobre Manoel da Câmara, salientando o seu papel de músico improvisador e a sua presença em Lisboa, que é corroborada indirectamente por Bocage e por uma fonte de *modinhas* orquestrais associadas ao compositor José Palomino e aos teatros do Salitre e da Rua dos Condes (Fagerlande 2008, 3-8). A ligação ao empresário António José de Paula é também discutida. Este investigador foi igualmente responsável pela descoberta do único exemplar impresso da edição de Neukomm das *modinhas* de Manoel da Câmara, conservado na British Library¹¹.

A questão do teatro no século XVIII e XIX e a sua ligação à música (que tem sido pouco tratada), teve em 2013 um contributo sólido por parte de David Cranmer (2013) decorrente do seu estudo aprofundado em torno do teatro musical em Portugal. Neste curto artigo, Cranmer esclarece-nos como a *modinha* é mencionada, mas também cantada, no repertório de *entremezes* e *farças*, identificando as primeiras referências no fim da década de 70 do século XVIII. Para além destas menções precederem alguns anos a principal fonte musical datada, o *Jornal de Modinhas*, permitem avançar a hipótese de este fenómeno ter as primeiras manifestações já na década de 60. Não apenas por a publicação dos *entremezes* acontecer, habitualmente, bastante depois da sua representação, mas também pelo facto de os fenómenos sociais tratados ou satirizados no teatro serem habitualmente o reflexo de algo já presente há algum tempo na sociedade. Este artigo é relevante também por demonstrar um paralelismo com outros países, onde canções simples tinham lugar no teatro e, resultado desse contexto, eram difundidas a um público alargado.

¹¹ GB-Lbl F.1771.cc.(1).

No seguimento desta revisão da literatura (não sistemática) do que concerne a investigação científica em torno do objecto de estudo que proponho tratar aprofundadamente nesta dissertação, julgo ser necessário sintetizar o conjunto de questões e problemáticas que têm emergido em torno deste, procurando apontar novas interrogações e, por fim, propor uma metodologia que possa conduzir a novas conclusões e acrescentar algo a este objecto de estudo, constituindo-se na presente tese de doutoramento.

Síntese das problemáticas face ao estado da arte

Como referido por vários autores, apesar da simplicidade das canções em causa, este assunto é bastante complexo. Uma das questões com que me deparei, em primeiro lugar, foi a abrangência significativa dos termos. As designações de *modinha* ou *lundum* são designações que podem levantar dúvidas: a correspondência entre o termo e o fenómeno concreto que designam não é directa e isenta de ambiguidades. São termos, em especial o de *moda* ou *modinha*, que se situam num registo da linguagem aberto e flexível. Ainda actualmente, um coral de *cante* alentejano pode designar como *moda* ou *modinha* um dos trechos que interpreta¹²; ou podemos consultar algum livro impresso em 1836, contendo poemas intitulados de cantigas ou *modinhas* mas incluindo apenas o texto sem qualquer partitura¹³; ou depararmo-nos, por exemplo, com um disco de 78 rotações editado no Brasil em 1906 contendo canções intituladas de *modinhas*¹⁴; além, evidentemente, das partituras que encontramos nas bibliotecas, como por exemplo, o *Jornal de Modinhas*, entre muitas outras. Isto, para não mencionar o duplo sentido mais evidente, que sempre foi associado ao termo, entre moda-canção e moda-tendência comportamental ou de vestuário.

Foi possível constatar que o termo *modinha* tem sido trabalhado, sobretudo, em estudos científicos de teor musicológico (e menos no âmbito de outros campos das humanidades, como o literário ou sociológico) e que a principal definição consensual do termo que tem sido apontada é a seguinte: fenómenos musicais situados temporalmente entre

¹² “O jantar não terminou sem a famosa modinha, entrelaçámos os braços, Pipe Roque deu o mote e como bom grupo de alentejanos cantámos em velocidade reduzida capaz de impressionar qualquer Sevilhano.” Ver <http://www.forcadosdemontemor.com/noticias_detail.php?aID=1130> (última consulta 11/03/2015).

¹³ Por exemplo, “Tão infeliz, tão desditoso.” In *Collecção de novas modinhas* (1836, 8).

¹⁴ Por exemplo, “Quanto eu sinto ser pobre”, modinha gravada para a Casa Edison - Odeon em 1906, n.º 10.235 (cit. in Ulhóa 2008).

o último quartel do século XVIII e a primeira metade do século XIX, decorrendo geograficamente nas principais cidades de Portugal (em especial, Lisboa) e cidades das colónias brasileiras (em especial, o Rio de Janeiro). Entre as fontes históricas que têm sustentado os vários estudos, contam-se, principalmente, manuscritos e edições musicais (em notação musical), poemas, relatos e descrições (em texto), correspondentes ao período já mencionado. Pretende-se, fundamentalmente, estudar, fenómenos musicais que se definam, genericamente, como canções para uma ou duas vozes com acompanhamento instrumental e texto em português.

Apesar da abrangência alargada desta perspectiva permitir uma grande heterogeneidade de características, esta é a definição geral do objecto de estudo que pretendo tratar e que, sem esquecer as dificuldades que daí advêm, designo resumidamente de estudo da *modinha*. Dentro desta definição geral, e face a alguma confusão que transparece da análise de toda a bibliografia e discussão sobre o tema, considero ser necessário, numa primeira fase, procurar elencar as várias realidades associadas à *modinha*, como resultado de uma análise global das fontes históricas. Essa tipologia estará sempre sujeita a revisão, contudo, proponho defini-la da seguinte forma:

- 1) Canção (maioritariamente) a duas vozes e acompanhamento de câmara (principalmente baixo-contínuo ou guitarra ou teclado), com poema em língua portuguesa de estrutura estrófica registada numa partitura. Datável do período em torno do fim do século XVIII.
- 2) Canção a uma voz com acompanhamento de câmara, com texto em português, com características muito próximas da ópera italiana, de autores como Rossini e Bellini, em partitura. Associada à primeira metade do século XIX e a edições no Brasil.
- 3) Canção para uma ou duas vozes com texto em português e acompanhamento orquestral, que foi executada em espectáculos dramático-musicais, *entremezes* e *farças*. Registadas em partituras.
- 4) Canção (maioritariamente) a uma voz com acompanhamento de câmara (principalmente baixo-contínuo guitarra ou teclado), com poema em português, e adaptada e traduzida de uma ária de ópera, em geral italiana, em partitura.
- 5) Texto poético sem música, que pode ser cantado com uma melodia nova criada para o

efeito, ou a de uma *modinha* já conhecida num processo de *contrafacta*, integrando uma recolha em livro ou registada numa folha separada.

6) Forma de designação popular em Portugal, especialmente fora do meio urbano, de uma melodia vocal ou instrumental presente principalmente no âmbito das práticas musicais em transmissão oral.

7) Forma de designação popular no Brasil, de uma canção presente, principalmente, no âmbito da música popular brasileira. Pode ser de teor romântico mas também satírico e tem parentescos com práticas de improvisação poético-musical, associadas ao meio rural.

É importante notar que o aprofundamento desta problemática nem sempre foi tomado em conta nos estudos de forma clara, o que tem causado alguma confusão sobre este tópico, já de si muito “aberto”. É um facto que a realidade documental é claramente heterogénea e pouco sistemática. Em termos históricos, as grandes normalizações e uniformizações, em muitas das várias actividades humanas e que parecem basear a nossa experiência humana nas chamadas “civilizações avançadas”, só têm sido possíveis (e desejadas), recentemente, já no século XX, e em sociedades que decidem (e conseguem) institucionalizar certas estruturas organizacionais, sejam elas mais ou menos imateriais. Em períodos históricos mais recuados, deparamo-nos, quase sempre, com um discurso de excepções, incongruências, mal-entendidos que decorrem de um mundo menos “liso” do que o actual: um mundo com barreiras geográficas e sociais diferentes das que conhecemos, com variadas velocidades de comunicação e sem práticas e estruturas de normalização impostas institucionalmente, o que resulta na coexistência, num mesmo período histórico, de várias práticas de ordem conceptual e linguística correspondentes a várias interpretações pessoais ou grupais de uma mesma realidade.

Essa realidade nunca irá mudar e, portanto, será talvez melhor abdicar de querer encontrar definições estanques e de tentar interpretar de forma demasiado literal o que dizem os contemporâneos mas, sim, olhar mais demoradamente para as fontes em si. Esta é uma questão de metodologia geral, que pretendo desenvolver mais tarde.

Relativamente à datação exacta das várias fontes musicais, é essencial considerar as práticas da época, que lançam grandes desafios à historiografia por raramente se encontrarem datadas, tanto fontes manuscritas como impressas. Nas fontes impressas, que procuravam

atrair o interesse dos consumidores, receava-se, ao que parece, que a informação da data pudesse trazer desvantagem comercial às publicações, pois num ambiente cultural ditado sobretudo por modas passageiras, uma canção com um ou dois anos corria o risco de parecer, aos olhos do público, definitivamente ultrapassada. Portanto, a questão da organização cronológica das fontes aparece como um dos pontos essenciais ao conhecimento dos processos de génese e desenvolvimento da *modinha*, e aquele que revela obstáculos de mais difícil resolução. Tanto pela raridade das fontes datadas, como pelo facto de, mesmo quando existe a indicação da data, subsistirem algumas dúvidas sobre se correspondem unicamente à data de fixação e compilação da ou à data de aparecimento/composição.

Essa génese da *modinha* que, evidentemente, se procura desvendar, mesmo que isso possa acabar por se revelar impossível, levanta, também, a “questão-berço”: Portugal *versus* Brasil - um tema recorrente na bibliografia e cuja discussão têm levantado alguns interesses nacionalistas da parte dos investigadores. Não tem sido reconhecido, suficientemente, que existem muito poucos dados históricos que possam, um dia, vir a esclarecer efectivamente este ponto. Sobretudo, no que toca ao Brasil, não foi ainda possível identificar qualquer fonte anterior ao século XIX que mencione, claramente, o termo *modinha*. Será possível descobrir algo de novo, por exemplo, sobre a personagem de Caldas Barbosa no período anterior à sua vinda para a metrópole? Ou sobre o teatro musical no Rio de Janeiro sob a égide de António José de Paula, actor e empresário? Ou descobrir algo mais sobre a juventude de Manoel Gago da Câmara? Respostas a estas perguntas poderiam colocar a investigação sobre o objecto aqui em estudo num novo patamar.

Toda a investigação musicológica pode ser terreno de novos questionamentos. Por exemplo, poderá ser aberta a discussão sobre um ponto que tem sido tratado com grande unanimidade e que é o facto de o fenómeno da *modinha* ter desaparecido rapidamente em Portugal no século XIX: uma primeira análise da recente tese de doutoramento de Albuquerque (2013), que cataloga toda a impressão musical portuguesa no século XIX (entre 1834 e 1900), permite-nos listar cerca de 60 ocorrências do termo (embora a maioria sejam traduções de árias de ópera).

Outro ponto importante no estudo de um fenómeno multimodo é o da sua contextualização. Na perspectiva de analisar estes fenómenos musicais com conhecimento do quadro mental em que se desenvolveram, não podemos deixar de procurar aprofundar a sua contextualização, mas questiono qual o caminho a percorrer? Apesar desta contextualização

ter sido feita em quase todos os estudos, identificam-se vários campos que podem necessitar de um maior desenvolvimento.

Em primeiro lugar, a contextualização geral não foi suficientemente abrangente, nomeadamente a nível europeu. Os autores têm salientado as especificidades da *modinha* e do *lundum*, negligenciando as suas semelhanças com outros repertórios coevos fora da geografia luso-brasileira. As manifestações vocais congêneres que se conhecem provêm de movimentos novos do tecido cultural de ordem geral e extensa e devem ser reconhecidos como tal. Estas movimentações são importantes e de ordem variada – económica, política, estética, filosófica – e têm implicação no aparecimento de formas e géneros (*seguidillas*, *romances*, *canzonets*, por exemplo) ligados a instituições com novas características de implantação e produção (*opéra-comique*, Teatro de la Cruz de Madrid, por exemplo) e a novas formas de circulação e difusão (periódicos musicais, almanaques de poesia para cantar, por exemplo).

É possível identificar uma tendência geral europeia durante a segunda metade do século XVIII-para o desenvolvimento de repertórios de canções de vários tipos, mas que têm em comum uma ênfase na simplicidade e naturalidade (recusando o virtuosismo), com a adopção de textos poéticos de tipo estrófico, e escritas com acompanhamento de câmara (normalmente para instrumento de tecla ou guitarra ou harpa, por exemplo). Estas manifestações musicais estão ligadas a um contexto em que um, número maior de cidadãos tinham acesso à educação, nomeadamente musical, e no qual surgem várias ocasiões de encontro e convívio social (com muita importância nos processos económico-sociais) em que a prática da música tinha um papel central. A reconhecida ascensão da burguesia acarreta novas práticas sociais que têm na participação mais livre da mulher, um factor de particular relevância no tema em questão. Este movimento que se baseia tanto em condicionantes económico-sociais, como em mudanças estéticas com intencionalidade política teve reflexos evidentes na cultura e na arte com uma amplitude de Moscovo ao Rio de Janeiro, de Beethoven a Caldas Barbosa.

Relativamente às práticas musicais, surge, indiscutivelmente, um novo repertório acessível em termos de execução técnica, difundido em partituras dentro de novos paradigmas, cuja manifestação é considerável, tanto no número e variedade de publicações, como nas maiores tiragens que reflectem uma procura inimaginável até então. Apesar dos conteúdos poéticos não revelarem, a maior parte das vezes, uma relação com as formas dramáticas da ópera, este repertório contém frequentemente referências a, ou provém mesmo

de, novas formas operáticas ou semi-operáticas que estavam em franco desenvolvimento neste período pré-industrial.

Estas novas declinações do fenómeno de teatro musical constituem o resultado de novos empreendimentos na área do espectáculo: teatros geridos por iniciativa privada pouco (ou nada) dependentes do mecenato proveniente das estruturas monárquicas e aristocráticas. Por conseguinte, estes teatros estariam muito mais dependentes do gosto do público, que paga as entradas, e onde passam a ter papel central (em espectáculos muito variados e destinados a públicos abrangentes) canções simples de temática poética geral e pensadas para poderem “viajar” para fora do palco, para a rua e para o salão.

Na bibliografia dedicada ao estudo da *modinha*, estes repertórios – com diversos elementos comuns ao género aqui tratado – tem sido mencionada superficialmente e sem serem investigadas as características comuns e mesmo as possíveis pontes de influência directa que poderão ter existido à época. A sociedade portuguesa, em especial em Lisboa e Rio de Janeiro, estava especialmente exposta pelas suas rotas mercantis à circulação de estrangeiros em número considerável e de várias proveniências, assim como de bens e produtos culturais como as canções (que tanto podem ser transmitidas sob a forma de documentos, como, imaterialmente, sob a forma de transmissão oral ou aural). A própria edição do importante *Jornal de Modinhas* é da responsabilidade de dois franceses, um músico e um gravador. O primeiro, André Maréchal, esteve envolvido, ainda em França antes da sua vinda para Portugal, na composição e publicação de folhetos com um tipo de música acessível a um público musical abrangente (semelhante ao que, em Portugal, iria “consumir” as *modinhas*).

O teatro assume-se como um elemento incontornável nos eixos de circulação destas canções e danças com um apelo abrangente. A situação luso-brasileira, no que toca ao papel dos teatros, não difere muito das principais capitais europeias, mas esse factor tem sido pouco mencionado na literatura dedicada ao estudo da *modinha*. Uma das fontes mais importantes, por notar em partitura *modinhas* com acompanhamento orquestral associadas a representações teatrais, e que está depositada na biblioteca nacional de Espanha em Madrid¹⁵, ainda não foi praticamente trabalhada. Este terreno de estudos musico-teatrais em Portugal na época aqui

¹⁵ Digitalização da *Colleção de modinhas portuguesas* disponível na Biblioteca Digital Hispánica em: <<http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/Collec%C3%A7%C3%A3o%20de%20modinhas%20brasileiras%20%20:%20%20acompanhamento%20de%20piano%20/qls/bdh0000138877;jsessionid=9ED6B700E05B7F2148AE761F882C3528>> (última consulta 28/6/2014).

tratada tem evoluído dificilmente, talvez devido ao carácter compósito e híbrido do próprio teatro em questão, pois nele se combinam, de forma pouco sistemática, o teatro declamado, a música vocal (e alguma instrumental), o bailado e as operações de máquinas e efeitos cénicos. Por um lado, os investigadores teatrais viam, até há pouco tempo, esse hibridismo como uma decadência em relação a modelos considerados mais puramente teatrais e próximos aos ideais/modelos que governavam o teatro, quer no início da historiografia teatral, quer mesmo em tempos recentes. Por outro lado, no âmbito musicológico, a música ligada ao contexto teatral tem suscitado menos interesse, principalmente, pela falta de fontes musicais que chegaram até nós e, por outro, por aparecer, nas poucas fontes existentes, como uma música mais imediatista e efémera, devendo agradar a um público abrangente e pouco conhecedor, cujos aspectos práticos da sua execução se manifestam demasiado condicionados aos intérpretes, habitualmente actores sem formação musical de bases sólidas. No entanto, há ligações notórias entre este contexto musico-teatral e várias fontes musicais, nomeadamente algumas peças presentes no *Jornal de Modinhas*, que permitem justificar a potencialidade desta linha de investigação.

Aliás, esta importante fonte, que assume um papel central neste estudo, não teve ainda a análise abrangente e aprofundada que merece e que pode servir como referência ao estudo de outras fontes musicais. O estudo e comparação de características das várias peças desta colecção e da maneira como as suas designações são utilizadas pode esclarecer várias facetas que poderão ser indicadores essenciais a uma abordagem geral do repertório, pelo menos no que toca às suas manifestações coevas do fim do século XVIII.

Outra conclusão que se pode extrair da análise da bibliografia citada diz respeito ao aspecto central na produção da *modinha*: a poesia que lhe serve de texto não tem sido muito investigada. É necessário estudar as poesias e o reflexo das suas características no tipo de música criada, mas também o estatuto da poesia e a maneira como ela fazia parte da cultura social da época no contexto português. Mais uma prática do que uma obra, mais uma ferramenta de performatividade social do que uma disciplina artística de contemplação íntima. As práticas de criação extemporânea “em tempo real” de poesia efémera estavam muito difundidas e a poesia integrava a actividade escrita corrente de indivíduos de várias classes, por essa razão, subsistiram muitos exemplos poéticos desta época como resultado, anónimo, desta naturalidade com que a poesia era encarada. A feitura de *modinhas* encontra-se num mesmo campo de prática artístico-social. Subsistem também obras, algumas impressas, de

poetas (para alguns como ocupação principal, outros só ocasionalmente), em que a aquisição de prestígio se devia a práticas improvisadas que só subsistiram por descrições e relatos indirectos. Importa conhecer esses hábitos culturais, sobretudo porque estão ligados a uma das figuras principais no âmbito da *modinha*. Domingos Caldas Barbosa, mas também outros menos conhecidos e que (como é o caso de Manoel Gago da Câmara) poderiam desenhar uma paisagem menos unipessoal do fenómeno da *modinha* cantada em público, ou mesmo improvisada em público.

Caminhos da investigação

Após a descrição do que tem sido alcançado pelos estudos publicados sobre o objecto de estudo aqui tratado, elencando as suas problemáticas e a maneira como estas foram reflectidas no estado da arte, é tempo de propor algumas acções concretas de investigação que possam partir para uma abordagem frutuosa às fontes. Como referido anteriormente, é necessário tentar olhar mais demoradamente para as fontes, tentando manter em suspenso algumas das conclusões conhecidas e, inclusivamente, pôr em perspectiva crítica as definições que os próprios contemporâneos veiculam, ou as que se podem deduzir dos seus testemunhos.

A primeira decisão que se tomou para prosseguir este objectivo foi opção por uma perspectiva verdadeiramente abrangente de grande parte das fontes musicais encontradas, entre as quais se encontram *modinhas*, *modas*, *lunduns*, *cançonetas*, *duos*, entre outras formas aparentadas e conhecidas. Sendo assim, a principal acção que foi empreendida no âmbito desta investigação foi uma primeira inventariação de todas as *modinhas* sob a forma de base de dados em formato *excel*. Uma listagem que registou diversos itens de caracterização (tonalidade, compasso, instrumentos, vozes, métrica poética, estrofes, compositor, entre outras) de cada fonte musical e que permitiu o tratamento estatístico dos dados.

Através deste instrumento quantitativo e de recolha de dados, foi depois possível estruturar algumas conclusões, e compreender melhor as possíveis falhas, assim como, novos percursos de investigação.

Em todo o caso, a feitura da base de dados não foi a única acção investigativa no âmbito deste doutoramento. Em seguida, apresentam-se as diversas etapas metodológicas que

orientaram a presente tese e que decorrem da análise crítica do estado da arte do objecto de estudo e de problemáticas particulares do material recolhido. Consideraram-se também questões práticas de interpretação que se inserem no meu próprio percurso como músico, em especial, no que toca à execução pública destes repertórios em disco e em concerto. Os passos foram então os seguintes:

1) Contextualização de âmbito europeu que descreva formas e géneros de tipo canção aparentados à *modinha* e que permita compreender de forma clara a interligação dos vários contextos (teatro, salão, corte, rua), dos diversos agentes (poetas, compositores, improvisadores, cantores, empresários teatrais, comerciantes e impressores de música, professores privados de música, amadores), em torno dos vários tipos de repertório. A contextualização europeia será seguida de uma abordagem particular aos casos de França, Itália e Espanha.

2) Contextualização de âmbito luso-brasileiro no que se refere às noções gerais de mudanças de mentalidade e desenvolvimentos socioeconómicos, com particular enfoque nas primeiras menções e na existência das fontes mais antigas de *modinhas*. Levantamento e discussão de todas as ocorrências ligadas ao teatro. Identificar os lugares de execução, meios de circulação e, com particular relevo, descrever a poesia relacionada e as suas práticas sociais.

3) Apresentação dos dados referentes à base de dados das *modinhas* e a maneira como foram tratados e apresentados.

4) Análise de todo o *Jornal de Modinhas*.

5) Análise de dados referentes às *modinhas* em fontes diversas, em comparação com os dados relativos ao *Jornal de Modinhas*.

6) Discussão das práticas de interpretação de *modinhas* com atenção às noções de improvisação, acompanhamento, prosódia (incluindo das estrofes adicionais). Identificar as problemáticas essenciais e argumentar novas propostas de solução.

Esta é, portanto, a estrutura fundamental da presente dissertação e que culmina com uma secção que tenta apresentar algumas conclusões da investigação realizada. De seguida, o primeiro capítulo descreve o contexto europeu das formas vocais de tipo canção, no qual o fenómeno da *modinha* se pode inserir.

Capítulo I

Canção urbana – contexto europeu

Para uma maior proximidade dos fenómenos musicais historicamente distantes que pretendemos aprofundar nesta investigação, será necessário pensar numa perspectiva de um panorama cultural alargado, que deverá considerar um âmbito europeu, em paralelo com o panorama luso-brasileiro. Como mencionado na introdução, o repertório das *modinhas* e *lunduns* tem sido discutido sem que seja dedicada a devida atenção a outros repertórios vocais similares, a nível europeu. Esses repertórios, que se enquadram no âmbito da música doméstica (depois de ultrapassados alguns preconceitos de uma musicologia, em geral, mais interessada nas grandes obras de compositores consagrados), têm sido objecto de considerável investigação. A partir destes repertórios europeus podemos estabelecer pontos em comum com o objecto desta tese, em aspectos tão diversos como a instrumentação, o âmbito vocal, a musicalização, carácter da poesia, as formas de difusão e circulação. Por isso, será oportuno que, antes de abordar as principais questões musicológicas, se debata alguns aspectos socioculturais que caracterizam a segunda metade do século XVIII em alguns dos países europeus.

Por variadíssimos factores, o século XVIII é um século de fortalecimento dos estados e das suas estruturas centralizadoras, de um considerável aumento demográfico e de grandes mudanças culturais e económicas. Decorrente destes factores de mudança, em que notamos a diminuição da influência do pensamento religioso no governo das nações e na tutela das mentalidades, regista-se um avanço da educação na Europa e uma valorização, cada vez maior, de ideais racionais e científicos, em simbiose com os múltiplos avanços que, entretanto, aconteceram na ciência.

Em algumas sociedades europeias nota-se, também, um decréscimo do peso da agricultura no cômputo geral das actividades da população, em favor de um desenvolvimento do comércio e manufacturas cada vez mais acentuado. Estas actividades abrangem um mundo mais alargado, com novos meios de produção e difusão, envolvendo grupos sociais cada vez mais diversificados e com uma crescente autonomia perante as estruturas aristocráticas e eclesiásticas. Estes novos agentes do mercantilismo e da burguesia (e da classe de funcionários de um Estado, cada vez mais desenvolvido em várias nações europeias) acediam a um nível de vida com outro poder económico. Mesmo não alcançando os enormes

privilégios que, até então, estavam reservados à nobreza absolutista, estes cidadãos activos dispunham agora de meios para aceder a uma educação mais completa e à possibilidade de disfrutar de vários momentos de lazer fora da esfera do trabalho. Para além disso, a enorme subalternização da mulher, até então apoiada num pensamento obscurantista, começa cada vez mais a ser posta em causa. Gradualmente, nas sociedades mais desenvolvidas, especialmente nas (cada vez maiores) cidades, a mulher obtém o direito de frequentar locais públicos, aceder à educação e ao convívio em sociedade. Iniciam-se, assim, vários processos políticos e culturais, que têm como objectivo a emancipação da mulher e a sua igualdade de direitos face ao homem (e que ainda hoje decorrem). Nestes novos contextos, algumas mulheres ganhavam uma liberdade, até então inaudita, para actividades de lazer. Em alguns estratos da média e alta burguesia, a mulher, liberta dos constrangimentos do trabalho doméstico mas ainda impedida de realização profissional, desempenha um complexo papel na organização, liderança e performatividade em vários momentos e instâncias de convívio e entretenimento doméstico, que assumiam uma importância fulcral nas políticas familiares e comerciais dos seus agentes.

Estas novas camadas populacionais, letradas e com razoável autonomia económica, são cada vez mais numerosas e activas, o que irá, inevitavelmente, provocar o desenvolvimento de toda a esfera pública, entendida como o campo comunicacional multidireccional, multi-escala e multi-suporte que se estabelece entre grupos de indivíduos de uma determinada sociedade. A actividade desta rede de interacção social fez-se notar de várias formas: pelo incremento do número e da circulação de publicações (jornais e periódicos, livros de literatura e divulgação científica, almanaques de poesia, folhetos), pelo aparecimento de novos espaços públicos de convivência (cafés, jardins, clubes, sociedades), espaços privados (salões, assembleias, academias), e pela abertura de novas salas de espectáculo (teatros de iniciativa privada, jardins públicos com concertos, salas ou clubes de concerto). Na esfera pública de países como Inglaterra, França, Estados Alemães e Áustria, em que as notícias de outros países chegam com mais facilidade pelos avanços das comunicações e viagens, assiste-se a uma grande circulação de ideias e à discussão intensa de temas políticos, económicos e culturais por parte de um público interessado e cada vez mais abundante. Este público activo e numeroso, em que as mulheres desempenham um papel relevante, começa a influenciar consideravelmente o mundo da arte e da cultura, dando origem a novas procuras e ofertas, e resultando em novas configurações do mercado artístico.

Todas estas transformações, aqui referidas de forma sintética, aconteceram progressivamente entre o século XVII e o século XIX e decorreram, temporal e geograficamente, de maneira muito diferente, no entanto, há uma efervescência generalizada na segunda metade do século XVIII. No campo da música, sobre o qual nos debruçamos, é importante identificar várias mutações ao longo deste período e depois centrarmo-nos nesta segunda metade de setecentos, início de oitocentos.

Com o Renascimento, a criatividade humana, inspirada pelo mundo antigo greco-latino, descobria novas maneiras de se desenvolver fora das orientações delimitadas pela religião. Esta descoberta de um homem novo, orgulhosamente humano e não necessariamente cristão, teve um impacto transversal a todas as áreas da cultura e caracterizou-se, na música, pelo aparecimento de novas formas e géneros exteriores ao contexto religioso, nomeadamente a ópera, que evoluíram durante o período Barroco em simbiose com o contexto aristocrático em que florescia.

O mundo operático, que se tornou o estrato mais central e prestigiado da criação musical e cuja estética influenciou tanto a música religiosa como a puramente instrumental, estava dependente, durante os séculos XVII e XVIII, maioritariamente do financiamento monárquico e aristocrático. Nesse período impôs-se um modelo de produção operática ligado às estruturas absolutistas e que tem como referências a corte de Versailles, sob a égide de Luís XIV, e a corte de Viena, sob a égide de Leopoldo I. Este tipo de produção, com financiamento aparentemente inesgotável e só dependente da vontade do monarca ou de um nobre, era o terreno ideal para a procura de todos os superlativos: do virtuosismo vocal ao refinamento do libreto, do conjunto de instrumentos na orquestra à invenção composicional, assim como dos mecanismos cénicos. Toda esta máquina de produção expressiva envolvia o trabalho de músicos e artistas que, na sua maioria, não eram mais que criados dos seus amos, sendo a música que compunham e executavam veículo de entretenimento e glorificação para essas classes dominantes. Este modelo serviu de referência para muitas outras cortes e/ou contextos, surgindo, em muitos casos inevitavelmente, as situações de desequilíbrio financeiro que este tipo de produção artística potenciava. Podemos observar alguns exemplos nos teatros de ópera de Londres, ou mesmo no funcionamento sempre instável do Teatro de São Carlos, em Lisboa. Em todo o caso, a *opera seria*, luxuosa e de rosto absolutista, representava uma das grandes linhagens da produção de música na cultura europeia dos séculos XVII e XVIII.

Porém, na segunda metade do século XVIII, vemos aparecer novas práticas e géneros

musicais relacionados com novos contextos capazes de patrocinar a atividade musical. Isso foi bastante evidente, especialmente, nos palcos – no campo da ópera não *seria* ou do teatro musical – mas também em outros campos da arte dos sons. Saltam à vista vários fenómenos que nos permitem apontar a génese de uma outra linhagem. Fenómenos esses que poderiam já estar presentes na sociedade anteriormente, mas que na segunda metade de setecentos, surgem de forma mais aparente e consistente. É possível identificar alguns dos fenómenos gerais e outros mais particulares que deles decorrem.

Um conjunto numeroso de cidadãos, incluindo uma percentagem considerável de mulheres, dedicou-se à prática musical na esfera privada. Depois de adquirir alguma proficiência em algum instrumento, por vezes dois, ou no canto, por ensinamento de familiares ou professores privados, a burguesia urbana florescente não deixou de ter oportunidades de actuar em ocasiões de convívio social (festas, salões, assembleias). O tipo de música tocada era, maioritariamente, de fácil execução, de fácil fruição para quem assiste e acedida em suportes de fácil acesso. Contudo, não se tratava de aprender música com o objectivo profissional, por isso, esta prática revelava pouca exigência, com o intuito principal de cultivar a música como arte social e convivial, com particular destaque para os momentos de ócio.

Despontaram novos contextos de contacto com a música que não dependem da igreja ou dos espectáculos com mecenato aristocrático e com um novo tipo de abertura ao público: salas de concertos públicos (*Concert Spirituel* em Paris, *Hanover Square Grand Professional Concerts* em Londres, *Grosse Konzert* em Leipzig), jardins públicos com orquestras residentes (*Vauxhall Gardens* em Londres) e também clubes em que se reuniam músicos amadores e que se apresentavam também em concerto (*Anacreontic Society* em Londres). Em todos estes casos, o desenvolvimento de novas instituições acompanha a criação de agrupamentos de tipo orquestral, num movimento que adquire enorme importância no desenvolvimento da orquestra como instituição ao longo destes períodos, e também na importância que a música orquestral vai ter durante todo o século XIX.¹⁶

Tornou-se progressivamente mais comum a criação de teatros fora do eixo de influência dos monarcas. Aristocratas e/ou membros da burguesia lançam projectos teatrais em vários modelos, maioritariamente ou totalmente dependentes das receitas de bilheteira. Os

16 Sobre estes tópicos, consultar Spitzer & Zaslav (2004).

próprios actores, reunidos em companhias, lançam empreendimentos e gerem teatros, usando recintos por temporadas ou soluções mais permanentes. Surgiram novos géneros de espectáculo operático ou de teatro musical, entre os quais, o teatro de *vaudeville* dos teatros de feira parisienses, ou os teatros de Nápoles, nos quais viria a despontar a *opera buffa*. Estes empreendimentos, pelo risco envolvido, exigiam um controlo das despesas e que se conseguisse atrair um público numeroso. Por estas (entre outras) razões, a *opera seria* – género muito exigente economicamente, quer pelos honorários dos cantores, em especial os *castrati*, quer pelas exigências de montagem cénica do seu imaginário de grandiosidade heróica e mitológica – perderá a predominância face a novos tipos de espectáculo. Essas novas formas e géneros respondem a novas condições culturais e económicas: seja a *opera buffa*, ou o teatro de *voix de ville*, a *ballad-opera*, ou o *entremez*. Em todos estes espectáculos encontramos um novo modo de funcionamento e deparamo-nos com o nascimento de novos modelos estéticos. Na sua vontade de agradar a um público mais vasto do que o monarca ou o conhecedor, estes novos espaços de espectáculo acabam por usar a canção (no sentido de uma forma vocal simples e acessível) como estratégia central na procura de empatia com o público. Muitas vezes, a maneira como o espectáculo veicula a canção poderá realçar a sua portabilidade, no sentido em que as canções são facilmente segmentáveis e podem valer por si próprias, fora do contexto dramaturgico em que foram inseridas.

Estas múltiplas actividades musicais (públicas e privadas) dependem do acesso a vários produtos: instrumentos musicais, partituras impressas e manuscritas, e outros suportes escritos, e tratados, para os quais o comércio se constituiu num mercado autónomo e em clara expansão. Comprova-se este incremento pelos números, cada vez maiores, relacionados com a actividade da edição musical e do comércio ligado a estas actividades (venda de instrumentos e partituras). Esta expansão do mercado, com particular destaque em países como a França, Inglaterra e Alemanha, aconteceu no início do século XVIII e tornou-se particularmente expressiva na segunda metade do século nesses países.

No campo da venda e difusão de partituras surgem novas estratégias comerciais que tentam responder à procura decorrente dos fenómenos descritos anteriormente: publicações periódicas, almanaques e recolhas para amadores no campo da imprensa musical; difusão por subscrição, por cópia manuscrita encomendada ou por aluguer de partituras – *abonnement musical* ou *circulating libraries* (Albuquerque 2014). Estas novas condições de circulação de suportes musicais pressupunham lógicas comerciais até então inexistentes na edição musical:

publicaram-se edições em tiragens mais numerosas e sem que a venda estivesse assegurada por subscrição ou outro método. O próprio teor musical dessas obras tinha de ter em conta, de uma forma bem premente, as habilidades técnicas e a compreensão estética dos potenciais compradores.

Em cidades como Londres, Paris ou Viena começou a ser possível que vários músicos sobrevivessem profissionalmente sem estarem necessariamente ligados aos postos fixos que sustentavam, tradicionalmente, a carreira musical. Um violinista poderia encontrar trabalho regular, por exemplo, a tocar num dos vários teatros em funcionamento, em festivais provinciais sazonais, em aulas privadas, a fazer trabalho de copista e mesmo a imprimir, por subscrição ou não, algumas das suas composições (sonatas, canções). Por outro lado, em vários países, aumentam as tensões entre os músicos e seus empregadores tradicionais, ou entre músicos e estruturas corporativas que estes sentem como antiquadas e constringedoras da sua liberdade e desenvolvimento pessoal (*ménéstrandise*, por exemplo). No que toca aos empresários e produtores independentes de espectáculos, também estes se deparam com alguns constrangimentos perante os sistemas de privilégios monopolistas de ordem monárquica nas casas de espectáculos. Aconteceu, por exemplo, em Paris na oposição entre os teatros da monarquia – *Académie Royale de Musique* e *Comédie-Française* – e os teatros de iniciativa privada – *Foire du Trône* e mais tarde *Opéra Comique*.

No campo da circulação de ideias e das forças estéticas em jogo, estaremos sempre em face de um conjunto complexo de motivações e questionamentos que se entrecruzam. É difícil sintetizar este panorama, contudo, é de notar o aparecimento de novas propostas e perspectivas críticas no contexto geográfico e temporal aqui abordado. A arte baseada em modelos clássicos começava a ser alvo de questionamento, uma postura crítica que procura novas formas de expressar, emocional e artisticamente, a realidade contemporânea. Perante a tradição estética que se servia do modelo greco-latino surgiu a contraposição de uma nova estética de expressão das emoções, dando voz às preocupações do homem moderno. O interesse pelas raízes mais locais da cultura dos povos – a perspectiva folclórica – serviu também para procurar estabelecer uma estética sentimental do homem comum, de um homem simples e natural que veicularia a arte com uma nova naturalidade – emocionalmente mais impactante, sem artifícios, nem modelos antigos. Simultaneamente, procuraram-se, em vários países, alternativas mais locais à hegemonia da *opera seria* italiana. São disso exemplos a *ballad opera*, o *singspiel*, ou a *ópera ao gosto português*. Por outro lado, em França, no que

se chamou a *querelle des bouffons*, manifestou-se a crítica da música francesa de inspiração Lulliana contrapondo a naturalidade da *opera buffa* se bem que, quase em simultâneo, se desenvolveu uma crítica do sistema de produção italiano centrado no cantor, da qual Gluck é a principal referência, e que procurou recuperar a primazia dramática do espectáculo operático.

Todos estes factores, aqui destacados, tiveram um papel relevante na construção do contexto geral em que devem ser pensados os fenómenos musicais que pretendemos aprofundar. Por conseguinte será, também, útil analisar um pouco mais pormenorizadamente alguns contextos culturais em particular¹⁷.

França

O caso francês é merecedor de uma análise atenta, por nele encontrarmos todos os factores acima elencados e podermos verificar como as formas vocais simplificadas, as canções, tiveram aí particular desenvolvimento: tendo como referência os teatros de feira (*Foire St. Germain* e *Foire du Trône*) numa primeira fase e as actividades da *Opéra Comique*, em particular, na segunda metade do século XVIII.

Os teatros que se desenvolveram no início do século XVIII eram instituições de iniciativa privada inseridas numa lógica principalmente comercial. Dependiam da venda de bilhetes como fonte de receita. Durante o seu florescimento, estes teatros foram vítimas constantes de hostilidade por parte das instituições que derivavam da iniciativa do rei (a *Académie Royale de Musique*, o *Théâtre-Italien*, também denominada *Comédie-Italienne*, e também por parte da *Comédie Française*, que apresentava principalmente teatro falado mas também musical, e encarava o trabalho dos outros teatros como ameaça ao monopólio real). Evoluindo a partir do teatro falado, estas *comédies en voix de villes* (ou *vaudeville*) intercalavam texto falado com números cantados. Numa primeira fase, e para evitar a censura, estas peças não tinham música composta, mas certos textos poéticos eram cantados sobre melodias populares conhecidas de todos. Os números musicais evoluíram, mais tarde, para composições originais criadas para o efeito, mas mantendo um teor popular cheio de

¹⁷ Optou-se por abordar, unicamente, três diferentes contextos nacionais - França, Itália e Espanha - o que não invalida o interesse de outros terrenos, também eles, de grande riqueza no que toca à canção de câmara como, por exemplo, a *Ballad* na Grã-Bretanha e o *Lied* na Alemanha.

simplicidade e o carácter momentâneo. A ópera de corte e os estratos mais aristocráticos também se interessaram por estas formas mais prosaicas e por as cultivar, tanto em instâncias mais ligeiras (normalmente cómicas ou pastorais) da ópera de corte, como ainda em contextos de convívio privado. É certo, que a influência e predominância de um conjunto de géneros vocais de tipo canção foi aumentando em França, sobretudo em Paris.

As principais formas de canção eram o *vaudeville*, *romance*, *brunette*, *chansonnette*, *chanson de société*, *air à boire*. A *romance* adquiriu uma relevância particular, sobretudo a partir de 1753, com a estreia da obra *Le Devin du Village* de J. J. Rousseau em Paris. Nesta obra, Rousseau procurou um modelo para uma ópera francesa com a autenticidade e naturalidade dos italianos, e atribuiu um grande destaque à célebre *romance*, “Dans ma cabane obscure”, cantada pelo famoso tenor Jélyote. A *romance* tinha um estilo musical simples: parte vocal silábica com fraseado regular e de âmbito reduzido, muitas vezes em estrutura estrófica, e acompanhamento discreto e secundário (distante da forma *ritornello* da ária barroca), orquestral quando apresentada no teatro, ao cravo, piano, guitarra ou harpa quando tocada no salão. Os acompanhamentos de câmara apresentavam normalmente texturas harmónicas regulares, apoiadas nas fórmulas arpejadas decorrentes da linguagem musical da época.

A poesia versava, em geral, temas amorosos e bucólicos, mas havia muitas *romances* com textos narrativos e carácter político ou moral, sobretudo no período revolucionário. O tom da poesia e da música era intencionalmente ingénuo e gracioso, esperando-se que recriassem um ambiente melancólico e inefável, em que o decurso da acção dramática ficava suspenso. No teatro, a *romance* surgia, quase sempre, como um momento em que uma das personagens cantava efetivamente uma canção e não como um momento em que a personagem se exprime através do canto, declamando, ou revelando um pensamento, de acordo com as convenções da ilusão operática. Por essa razão, a *romance* teatral era facilmente “destacável” do seu contexto dramatúrgico.

A *romance* – na segunda metade do século XVIII, o período de maior prevalência – nasceu pela pena de alguns dos principais compositores franceses como Mondonville, Grétry, Philidor, Monsigny; assim como de compositores italianos residentes em França, como Duni, Martini, Blangini; mas, dado o estilo simples e natural que insinuavam no ouvido da sociedade, também os próprios apreciadores as compunham (muitas compostas por mulheres),

quer escrevendo apenas só a poesia, ou também a música¹⁸. A *romance* podia ser a solo ou em duo. Blangini, que no período napoleónico se tornou uma espécie de “rei da *romance*”, escrevia-as sob a forma de duo, que depois cantava no salão em conjunto com as suas alunas e protectoras, tendo ficado famosa a sua proximidade amorosa com a irmã do imperador, Pauline Bonaparte. Blangini adaptou, portanto, a tradição dos *duetti noturni*¹⁹ e géneros semelhantes do contexto italiano para o mundo parisiense. É certo que *romance* era a designação principal para canção simples em França, a que se associava um determinado carácter poético e musical e, eventualmente, um determinado estilo interpretativo²⁰. A difusão da *romance* fazia-se devido à grande variedade de publicações – por exemplo, recolhas de *romances* só com o texto, com anotação da melodia, inseridas em publicações periódicas de música, em conjunto com outros tipos de obras vocais e instrumentais, ou mesmo em jornais generalistas e almanaques – mas também por transmissão oral.

A França era, juntamente com a Alemanha e a Inglaterra, um dos maiores mercados de edição, com especial destaque para a impressão de música. Já em 1678 o *Mercure Galant* incluiu na sua publicação algumas peças vocais e continuou a fazê-lo, ocasionalmente, por mais dois séculos (Miller 1994, 887). Outros periódicos generalistas incluíram música, entre eles, o *Journal Encyclopaedyque* (Liège, 1756-1793), *Journal de Paris* (Paris, 1777-1840), ou o *Courrier Lyrique et Amusant* (Paris, 1785-1788) (*Idem*). A procura consistente justificou a edição de periódicos unicamente dedicados à publicação de partituras, como foram exemplos, o *Journal de clavecin composé sur les ariettes des comedies* (Paris, 1762-1772), o *La Feuille chantante (...) composé de chansons, vaudevilles, rondeaux, ariettes, romances, duos, brunettes (...)* (Paris, 1764-1766) (Boyd 1992). Este tipo de publicações desenvolveu-se de forma exponencial na segunda metade do século XVIII, como resultado de vários tipos de iniciativa (de editores profissionais, músicos *freelancer*, professores) com objectivos, claramente, comerciais.

Pierre Anselme Marchal (Rocha 2015), cravista, editor ocasional de música e compositor, que desempenhou um papel determinante na história da *modinha*, esteve também

18 Para mais informação sobre estes tópicos consultar Cheng (2011), Gustafson (1987), Isherwood (1978, Martin (1996) e Hertz (1981-1982).

19 Género descrito em Slater (2011).

20 Note-se como a designação de *romance* podia, no fim do século XVIII, englobar formas musicais que se tinham desenvolvido até aí de forma independente como, por exemplo, é o caso da *romance* dos *vaudevilles* que vai “contaminando” a própria *opera-ballet* e a *romance* de compositores como Blangini que consistia na tradução dos *duetti notturni*, que havia cultivado em Itália antes da sua entrada na sociedade parisiense. A designação funciona mais como um “íman” para as várias derivações da canção simples, do que um termo claramente associado a características definidoras.

activo nesse mercado francês, nomeadamente com a composição de rapsódias para cravo (e com acompanhamento de um ou dois violinos) que incluíam temas conhecidos de outros autores (por exemplo, a secção inicial do primeiro número do *stabat mater* de Pergolesi, ou um excerto de uma ária em voga de *opéra comique*) e secções compostas pelo próprio Marchal, sob o título de *Pot pourri pour le clavecin ou forte piano*²¹. Estas obras enquadram-se no âmbito da música instrumental, contudo, revelam alusões, principalmente, à música vocal teatral com uma forte ligação à *opéra comique*, cujas árias são frequentemente usadas. Publicou também *Ouverture et airs d'Alceste arrangés pour le clavecin ou le forte piano*.

Nas publicações da autoria de Marchal, na sua maioria editadas por Guénin, encontramos semelhanças com algumas publicações de lógica eminentemente comercial (vocais ou instrumentais) que, mais do que uma publicação de prestígio com as melhores obras de um compositor acessíveis ao interesse de outros músicos profissionais, assim como a uma elite de estudiosos e *connaisseurs*, pretendia dirigir-se a um público que fosse o mais alargado possível e que praticasse música, em particular, num registo doméstico. A circulação dessas publicações²² nesse mercado restringia-se à condição inevitável da simplicidade dos repertórios, com vista à acessibilidade por amadores, com particular incidência no repertório vocal que não era, evidentemente, virtuosístico. Consequentemente, destacou-se a preferência pela canção, com âmbito reduzido, acompanhamento de câmara e maioritariamente estrófica. Num processo onde é difícil distinguir entre acção e consequência, muitas destas publicações estavam ligadas aos repertórios executados no teatro musical, sobretudo no caso de França, e mais acessíveis aos teatros de iniciativa privada. Nesses teatros ouviam-se trechos vocais com uma simplicidade apreciada pelo público, não só no contexto da recepção imediata mas também porque poderia, mais tarde, através das suas capacidades vocais reproduzir esses trechos em privado, mediante as edições musicais que os faziam circular. O palco tornou-se, assim, o epicentro de uma experiência complexa de recepção musical que possibilitava uma participação implícita do público, criando um movimento fluido de repertórios entre o contexto do palco e o contexto doméstico da assembleia burguesa. Questiona-se neste momento a importância da transmissão oral/aural, contudo, o número elevado de publicações

²¹ A Bibliothèque nationale de France conserva várias obras de Marchal, umas como arranjador, outras como compositor. Existem vários exemplares com o título *Pot pourri pour le clavecin ou forte piano* (ou semelhante), do *Premier pot-pourri* ao *Cinquième pot-pourri pour clavecin ou piano forté*.

²² Não conhecemos muitos pormenores sobre as publicações de Marchal em França, mas no que diz respeito à publicação intitulada *Pot-pourri* é importante notar que existe uma certa periodicidade evocada pelo facto de se conhecerem vários “números”: do *premier pot-pourri* ao *cinquième troisième pot-pourri* disponíveis em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9083353m.r=Marchal%2C%20Pedro%20Anselmo?rk=128756;0>

no âmbito já referido parece corroborar a relevância das partituras neste contexto. Estas ganharam uma circulação intensa, no sentido de ampliar o impacto de um determinado espectáculo, ou de determinado autor ou cantor, fazendo transitar para o contexto doméstico parte da “aura” que os teatros evocavam. É, portanto, nesta rede de circulação artístico-social que viriam a germinar os novos géneros musico-teatrais: o *vaudeville*, a *opéra comique* e as novas formas vocais como a *romance*, a *ariette*, a *chansonette*, ou o *nocturne*.

Itália

A situação nas cidades e reinos italianos, apesar de bastante diferente, revela diversas tendências comuns. Na cultura musical italiana dos séculos XVI e XVII existia o precedente das canções polifónicas simples e rítmicas denominadas de *canzonette*. No ímpeto inicial da imprensa musical, estes géneros foram estatisticamente importantes. À semelhança das *villannelle napolitane*, apresentam uma prosódia silábica, estrutura estrófica e são muito propensas a assimilar traços melódicos e rítmicos oriundos da tradição popular italiana. Estas *canzonette* foram particularmente influentes por toda a Europa, especialmente na Alemanha e Inglaterra. No século XVIII essas canções, agora já não tão polifónicas, mas a duo ou a solo, continuaram a existir em Itália e certos traços da sua linguagem musical (sobretudo o 6/8 veneziano) tornaram-se referência e representavam, potencialmente, um conjunto de gestos e tópicos a utilizar em canções ligeiras pelos compositores. Entre essas formas é possível incluir a *canzonetta*, a *canzoncina*, a *arietta*, a *anacreontica*, a *barcarolla*, a *canzona da battello*, e os *duetti*, *terzetti* e *quartetti*.

Apesar de pouco estudados pela musicologia italiana, a par com o gigantesco terreno da música italiana mais *mainstream*, estes géneros secundários tiveram considerável difusão em Itália, incluindo repertório de compositores anónimos, mas também de nomes como Paisiello, Millico, Leo, e de estrangeiros como Mayr, Hasse, Christian Bach, Haydn e Marcos Portugal. Muitas dessas obras, incluindo as compostas por compositores italianos, foram editadas fora de Itália, muitas em Londres, onde existia um público ávido por esse tipo de peças.

Um género em particular deve captar a nossa atenção: o *duetto notturno*, ou simplesmente *notturno*. Consiste numa peça a duas vozes, geralmente com acompanhamento

só com uma linha de baixo; a sua poesia, normalmente duas quadras de setenário, era musicada numa canção em duas partes. A textura vocal caracterizada por terceiras ou sextas, estilo simples e silábico. Os *notturni* evocam o elemento popular próximo das *barcarolle* e *canzonette* apesar de não seguirem uma estrutura estrófica. Pode mencionar-se uma tradição de *duetti notturno* que marcou grande presença a partir da segunda metade do século XVIII, que manteve ao longo de quase um século. A poesia é muitas vezes retirada da obra de Metastasio. Guglielmo d'Etto, o Padre Martini, Paisiello, Mozart, Bertoni, Blangini, Bonifazio Asioli, Cherubini, Francesco Pollinni, Rossini, Donizetti, entre muitos outros, compuseram *notturni*. É importante notar como a *modinha* a duas vozes revela tantas características comuns com o *notturmo*, como veremos mais adiante²³.

É de salientar, no caso italiano, duas diferenças importantes relativamente a outros países onde encontramos música doméstica (a tendência onde se insere a *modinha*): é raro, ou inexistente, o teatro musical falado e cantado e, por outro lado, a impressão de periódicos de música em partitura só surgiu no século XIX. Aliás, a impressão musical na Península Itálica, passado um período inicial fulgurante no século XVI, manteve pouca actividade durante todo o século XVIII, retomando um novo desenvolvimento, à imagem de outros países, a partir do século XIX.

Pode dizer-se que conhecemos mal a música doméstica no contexto italiano, mas, por outro lado, pode afirmar-se que foi de Itália que chegou parte da influência para a linguagem musical das canções de outros países. Não só pelo facto de Itália continuar a ser, no período aqui estudo, uma nação central na produção musical mas, também, pelo facto de nela se ter desenvolvido, a partir dos anos 30 do século XVIII, uma estética baseada intencionalmente em valores de simplicidade, de naturalidade e *cantabile*. Essa estética está ligada ao aparecimento da *opera buffa*, sempre em conexão com as condicionantes das expectativas do público, da dramaturgia e das capacidades e intenções dos seus intervenientes.

²³ Para mais informações sobre estes tópicos ver Sirch e Piras (2005) e Slater (2011).

Espanha

As formas vocais que, em Espanha, podemos associar ao conjunto de características elencadas anteriormente (formas musicais vocais, a uma ou duas vozes com acompanhamento harmónico, normalmente atribuído à guitarra ou instrumento de tecla, com poesia em língua autóctone musicada numa linguagem melódica e harmónica simples, fraseado regular, tessitura acessível e com considerável difusão social) estão fortemente ligadas a um fenómeno de teatro musical cujo desenvolvimento se baliza entre 1751 e 1845, mas que teve o seu verdadeiro apogeu nas décadas de 70, 80 e 90: a chamada *tonadilla*. Caracteriza-se por ser uma espécie de *intermezzo* com texto praticamente todo cantado por uma a quatro personagens, por vezes, incluindo música instrumental, que se executava nos intervalos entre actos de obras teatrais, óperas ou *zarzuelas*. Nas *zarzuelas* encontramos danças e canções com um tom popular mas, na *tonadilla*, que surgiu no contexto dos teatros condicionados principalmente pela venda de bilhetes, encontramos um pequeno espectáculo intencionalmente popular e castiço pelas histórias, personagens e música em que se alicerçava. As formas musicais patentes – as *seguidillas*, *tiranas*, *tonos*, *xácaras*, *boleras*, entre outras – têm um teor popular pronunciado. Todas apresentam uma linguagem musical simples, prosódia silábica, a maior parte seguem uma estrutura estrófica e baseiam-se nos ritmos e padrões de acentuação que associamos à música espanhola. Compostas por um grande número de compositores da época como Guerrero, Palomino (que viria a residir em Lisboa²⁴), Galván, Castel, e escritas por autores como Luciano Comella, Ramón de la Cruz, Tomás de Iriarte, o sucesso das *tonadillas* dependia, em grande parte, do talento e vivacidade dos actores. Entre estes, destacaram-se Gabriel López, *El Chinita*, María Ladvenant, *La Caramba*, entre muitos outros, que não tinham, necessariamente, formação musical mas que, ao longo do espectáculo, teriam de declamar, cantar, dançar e, por vezes, tocar castanholas ou guitarra.

No campo musical, uma forma em particular que adquiriu muita importância na

²⁴ Subirá (1928), que fez um extenso trabalho de investigação em torno das *tonadillas* – *La tonadilla escénica*, refere José Palomino como um dos principais compositores destas formas teatro-musicais. É importante ter em mente esta informação porquanto Palomino teve um papel muito importante no meio musical português – entre 1774 e 1808 - e com particular importância na produção de *modinhas* como se pretende comprovar demonstrar nos capítulos seguintes da presente dissertação.

tonadilla, foi designada por *seguidilla*. Esta correspondia, precisamente, à terceira e última secções correspondentes ao esquema formal genérico de uma *tonadilla* cénica. Fernandez de Moratín, na sua sátira *La Comedia Nueva*, descreve essa *tonadilla* genérica, ao mesmo tempo que insinua o seu baixo estatuto artístico:

¿Qué dificultad? Ocho o diez versos de introducción, diciendo que callen y atiendan, y chitito. Después unas cuantas coplillas..., cuatro equivocadillos,... y luego se concluye con seguidillas... La música ya se sabe cual ha de ser: la que se pone en todas; se añade o se quita un para de gorgoritos, y estamos al cabo de la calle” (Moratín 1970, 92-93).

No final da *tonadilla*, depois de terminada a mini-intriga, era introduzida essa parte mais apreciada pelo público, as *seguidillas*.

Cantadas sempre com acompanhamento de castanholas e, por vezes, dançadas, incluíam um complemento poético, habitualmente sem relação temática com a parte anterior da intriga em particular. O compasso era um 3/4 rítmico e veemente, o tom burlesco e irónico. Musicalmente acessíveis, tanto para o público como para os actores que as cantavam, as *seguidillas* eram habitualmente incluídas em alguns livros e compilações manuscritas e algumas, ao que tudo indica, para uso doméstico. Essas fontes incluem outras formas aparentadas, que foram surgindo nos palcos madrilenos (*Teatro de la Cruz de Madrid* e *Teatro del Príncipe*): em particular as *tiranas* e *boleras* que, em conjunto com a *seguidilla*, adquiriram sucesso internacional. Para avaliar a circulação destas canções e danças, será necessário ter em consideração que o género teatral da *tonadilla* também foi cultivado em todo o mundo colonial espanhol, de Lima a Havana. A *seguidilla* era, portanto, a ocasião para os actores mostrarem todo o seu talento e graça, o culminar da sua *performance*. A importância dos intérpretes está também patente no facto de algumas recolhas manuscritas que chegaram até nós terem assinalado o nome do actor/cantor que as cantou²⁵.

O acompanhamento musical das *tonadillas* no teatro era orquestral. Até às últimas décadas do século XVIII, a composição de *seguidillas* e de outras canções fazia-se principalmente para o teatro mas, num período posterior, parecem ter existido obras compostas fora dessa contingência específica. Veja-se, por exemplo, a publicação, em 1801,

²⁵ Por exemplo, no volume *Seguidillas a solo para diversion de la Sma. S^a. Princesa de Asturias* que está acessível na Biblioteca Digital Hispánica, encontramos na primeira página com notação musical, com o título *Seguidillas majas y jocosas*, uma canção com a indicação *La cantò Polonia Raquel*, ou noutra canção: *Petronila Morales*.

Acessível em: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000111601&page=1> (consultado em 12/7/2014).

de um livro de *6 Seguidillas voleras para cantar com acompanhamento de guitarra* compostas por José León²⁶.

A impressão musical em Espanha, utilizando a calcografia, desenvolveu-se bastante na segunda metade do século XVIII²⁷. O desenvolvimento da imprensa musical não aconteceu em simultâneo nos diferentes países europeus, o que não implica que não existisse uma grande circulação de música, uma vez que esta circulava principalmente sob a forma de cópia manuscrita. Parece, no entanto, estar patente uma forte ligação entre as formas musicais de tipo canção sobre as quais nos debruçamos e a imprensa musical, uma vez que a abrangência deste repertório poderá ter atribuído alguma sustentabilidade a este mercado.

Como vimos de forma resumida, existia alguma diversidade no panorama de canções e formas vocais simples que se desenvolveram em paralelo na Europa da segunda metade do século XVIII. Contudo, podem apontar-se várias características similares:

- estrutura estrófica;
- melodia, de fácil execução, sem ênfase virtuosístico e de âmbito pouco alargado;
- melodia de prosódia silábica com pouca tendência melismática;
- naturalidade periódica da frase;
- clara divisão formal e hierárquica entre um acompanhamento harmónico que é secundário, que pode alterar-se entre as várias versões da mesma canção, e a melodia que define a identidade da canção;
- presença ininterrupta da linha vocal, eventualmente com pequenas intervenções instrumentais – introdução, interlúdios, coda – mas sem o jogo concertante de tipo *ritornello* da ária *da capo* ou outras formas de ária operática;
- poesia maioritariamente sentimental e/ou espirituosa;
- elementos do estilo e da estética, que remetem para as produções de ópera ligeira, ou teatro musical dos teatros de iniciativa privada;
- na perspectiva da execução, ligação ao contexto de câmara;
- enquadradas em novas formas de difusão abrangente;

²⁶ Biblioteca Nacional de España, cota M/2463(3).

²⁷ “Es sintomático observar cómo la centralidad de la industria editorial musical también se vio sometida a profundos cambios. En Italia, por ejemplo, la industria editorial basada en la sólida tipografía de los siglos XVI y XVII se colapsó poco antes de entrar el XVIII, coincidiendo con un cierto declive económico y social. Como el negocio no era capaz de sostenerse, se volvió a la copia manuscrita como medio dominante de difusión musical. Al igual que en España, no será hasta la segunda mitad del siglo XVIII cuando el grabado comience a generalizarse.” (Bernardó & Marín 2012, 211)

Em termos de circulação e difusão, estes repertórios vocais inseriam-se em redes de edição e distribuição inovadoras e dependiam de uma nova classe numerosa de amadores, que procurava prolongar o brilho dos palcos nos seus espaços privados. As características do público, em termos de capacidades técnicas e musicais, e de preferências estéticas, influenciaram decisivamente as características deste repertório.

Apesar da simplicidade formal que cativava um público alargado, os processos musicais, estéticos e económicos que estão subjacentes a estes repertórios são complexos. É, quase sempre, difícil delimitar as características identificadoras de um determinado género ou designação. As metamorfoses das designações, as influências internacionais, as variações de estatuto artístico e estético são difíceis de mapear e descrever. A mesma designação – por exemplo, *romance* – pode encontrar-se em peças com características muito diversas, sobretudo, pode continuar a ser utilizada em diferentes períodos para designar novos objectos musicais sendo criados. Esta complexidade é potenciada por factores tão distintos como as evoluções tecnológicas da impressão e difusão, o incremento das comunicações e viagens, a emancipação da mulher e o aumento da população com capacidades económicas que permitem o acesso à educação, ao entretenimento e ao lazer.

Em oposição à actualidade, em que o consumo da música popular consiste na mera audição, os “consumidores” daquelas épocas não fruía dos produtos musicais de uma forma passiva. Pelas contingências da época eram agentes mais participantes: tocavam e cantavam música, escreviam poesia para melodias pré-existentes e participavam, criativamente compondo as suas próprias obras.

É necessário considerar que este panorama ocorreu num campo europeu e das suas correspondências coloniais, mas de forma diversificada entre os vários países abordados. Assim, a título de exemplo, veja-se como, no caso da França, a impressão e publicação de música vocal destinada a um público abrangente inicia-se ainda no século XVII, enquanto que, em Espanha, apenas no início do século XIX. Em Portugal não havia praticamente sociabilidade doméstica com prática musical antes do terramoto, algo já existente em Inglaterra desde o século XVI. Não obstante, é possível identificar nos vários países um sistema de difusão e circulação semelhante pela centralidade que atribui ao palco dos teatros no processo de desenvolvimento destes repertórios vocais. O repertório efémero das canções

teatrais, é documentado e ampliado pelas publicações musicais periódicas, transferindo-se para os salões e outros espaços, e atravessando, inclusivamente, fronteiras.

Este comércio de música ligeira e doméstica pode representar para os compositores, mesmo os mais conceituados, um novo terreno de segurança financeira e de difusão artística. É possível incluir nessa perspectiva, obras como as canções ao estilo escocês de Haydn²⁸, as adaptações de canções populares de Beethoven²⁹, ou *Bolero 'Tirana alla spagnola (rossinizzata)'* de Rossini³⁰. Em certos mercados, estas canções despretensiosas podiam gerar consideráveis lucros. A esse título é bem ilustrativo um relato presente nas memórias de Blangini. Este conta como vendeu à casa Leduc uma recolha de *romances* suas, incluindo a famosa “Il est trop tard”, por “cent-vingt francs en musique, ce qui ne faisait en réalité que soixante francs en argent. Depuis Leduc m’avoué qu’avec cette seule romance... il avait gagné vingt mille francs.”³¹.

Como referido, será imprudente pensar que o terreno fácil das *romances* e *canzonette* era um estrato inferior da música, desprezado pelos compositores mais exigentes e inovadores. Vários compositores que hoje associamos ao repertório mais “erudito” da sua época, abordaram criativamente nas suas obras os registos subentendidos a alguns géneros introduzindo, formas de tipo canção em momentos ou secções surpreendentes. Gluck, por exemplo, recorre a esta estratégia mesmo nas suas obras mais sérias: em *Paride ed Elena*, o esbelto e elegante Paride anuncia-se cantando duas árias³² que são, após uma análise, *romances* com acompanhamento orquestral e não árias com *ritornelli*, o que demonstra a sua consonância com as modas culturais mais “modernas”. Num dos pontos climáticos da mesma obra, Gluck retrata Paride seduzindo Elena através da execução de uma canção com acompanhamento de harpa³³. A esta textura, típica das *romances* na época, são acrescentadas intervenções em recitativo com acompanhamento de orquestra, em que se ouvem os comentários sussurrados entre Elena e Erasto (Amore). Também a ária mais conhecida de Gluck, “Che faró senza Euridice?”, poderá ser considerada mais próxima de uma *canzonetta* ou uma *romance*, do que uma ária de ópera como se esperaria para ilustrar um momento tão

²⁸ HAYDN, Joseph. *A Selection of Original Scots Songs in Three Parts, the Harmony by Haydn*. Londres: William Napier, s.d. [1792, 1795]. Hob.XXXIa:1-150

²⁹ BEETHOVEN, Ludwig van. *23 Lieder verschiedener Völke*. WoO. 158a (1816)

³⁰ ROSSINI, Gioacchino. *Péché de vieillesse, I. Album italiano: Bolero 'Tirana alla spagnola (rossinizzata)'*. Editor: Sergio Cafaro. Miami: Edwin F. Kalmus, n.d.(ca.1975-80)

³¹ Blangini (1834, 62)

³² “O del mio dolce ardor” e “Spiagge amate”.

³³ “Quegli occhi belli”.

importante da obra. Estas propostas de Gluck podem ser analisadas, tanto como uma atitude política e crítica à proeminência do virtuosismo na prestação do cantor (ou mesmo da ambição e elitismo dos compositores), mas também como forma de seduzir um público novo que reencontra no mundo distante dos mitos e heróis gregos, a sentimentalidade moderna da música do próprio salão. Nesta perspectiva, é possível encarar a 9ª Sinfonia de Beethoven como uma peça coral-sinfónica que termina numa efusiva *romance* ou *gesellschaft-lied* de teor popular.

Por outro lado, a circulação destes repertórios nacionais fez, de certa forma, emergir a consciência de uma cultura musical folclórica europeia que se distinguia pelas características profundamente arraigadas dos géneros de canção de cada nação (e que viriam a constituir-se como inspiração para o nacionalismo musical nascente no século XIX). A seguinte citação, retirada de um jornal espanhol, pode ser vista como um sintoma da naturalidade com que esta percepção caracterizou a cultura europeia do final de século:

Una noche que no le asistia nadie mas que su criado, le cantó este una simple vaudevilla (canto alegre al modo de la seguidilla nuestra) y el enfermo recibió algun alivio. (Noches 1802, 180)

Ou na citação seguinte, com um sentido ainda mais intencional, retirada da obra *Du chant et particulièrement de la Romance*, publicada em 1813 pelo Barão Thiébault (que esteve em Portugal nas guerras peninsulares):

Chaque peuple a conservé pour ses danses, comme pour ses chants habituels et familiers, une musique qui convient particulièrement à ses goûts et à son caractère: de cette manière [...] les Italiens ont leurs santarelles, leurs siciliens et leurs channsonettes [...] les Allemands ont leurs vales, leurs allemandes et leurs touchantes Lieders; les Anglais, assez mal organizés pour la musique comme pour tout ce qui tient aux grâces, ont cependant leurs plaintives écossaises et leurs anglaises [...] les Français ont leurs menuets, leur contre-danses, leurs chansons, leurs ariettes, leurs vaudevilles, leurs troubadours, leurs romances, et même les gavottes, les musettes, les branles, les rondes, etc.; les Espagnols ont leurs fandangos, leurs folies, leurs boleros, leurs sorongos, etc., [...] [et] les Portugais leur landon (Thiébault 1813, 28-29).

Relativamente ao caso português, parece ser o único repertório europeu com influências extra-europeias (brasileirismos vocabulares, os padrões sincopados nas vozes e acompanhamento de *lunduns* e *modinhas*).

O conhecimento das várias especificidades e a identificação das semelhanças revelam-se importantes na discussão e aprofundamento de toda a problemática em torno das canções nos séculos XVIII e XIX. Um aspecto relevante e que sobressai da análise dos diferentes contextos nacionais, diz respeito às várias declinações da relação entre poesia, composição e interpretação: aos contextos dos diversos países correspondem diferentes equilíbrios entre esses três eixos. Importa perceber qual o factor predominante: veicular claramente o texto num contexto marcadamente teatral (*vaudeville e seguidilla*), criar um ambiente poético melancólico onde se destaca a graça e espírito do cantor (*canzonette, romance*), ou fixar por meio da música uma interpretação “definitiva” de um poema em música (*lied*) – neste último caso tendencialmente menos estrófica e mais “*durchkomponiert*”. Este tema foi também discutido na época. A esse respeito, é interessante referir a definição de *vaudeville* da autoria de Rousseau no *Dictionnaire de Musique*:

Vaudeville. Sorte de Chanson à Couplets, qui roule ordinairement sur des Sujets badins ou Satyriques. [...] L’Air des Vaudevilles est communément peu Musical. Comme on n’y fait attention qu’aux paroles, l’Air ne sert qu’à rendre la récitation un peu plus appuyée [...]. (Rousseau 1792, 531-532)

Para o presente estudo, tentaremos decifrar qual a forma desse equilíbrio poesia-música-intérprete na modinha portuguesa. Será uma música funcional só para comunicar o poema? Será pretexto para uma *performance* vocal sofisticada? São aspectos inefáveis que, apesar de, historicamente, se terem perdido, se traduzem em elementos essenciais para um confronto actual com a recriação deste repertório.

No seguimento da contextualização europeia aqui esboçada e para uma problematização aprofundada do fenómeno da *modinha* e *lundum* podem colocar-se as seguintes questões: não será estranho pensarmos a *modinha*, só acompanhada do *lundum*, como o único género nacional? Onde estão em Portugal as diversas designações que apareceram nos vários países que estudamos? Não se esconderão sob o termo *modinhas* vários tipos de canções? Uma *modinha-canzonetta*? Uma *modinha-notturmo*? Uma *modinha-seguidilla*? Quais as diferentes influências subjacentes às *modinhas*? Tendemos a salientar o eixo brasileiro, mas seria plausível, numa cidade tão mercantil como Lisboa, a circulação de *romances, notturnos, seguidilas, boleras* e, portanto, a sua conseqüente influência na composição de um género semelhante, em língua portuguesa? E, ainda, perante um repertório de teatro musical com alguma dinâmica no último quartel do século XVIII, não estará a sua

influência sub-representada documentalmente?

São algumas das perguntas que surgem depois de encararmos a paisagem global da canção no fim do século XVIII. Paisagem essa que é de alvorada para algo que continuará até aos nossos dias num processo ininterrupto. No conjunto de repertórios aqui mencionados apercebemo-nos também dos primeiros passos da sua “industrialização” futura. Com a abordagem estrófica, o canto silábico não melismático, o distanciamento face à voz operática e a poesia sentimental edificaram-se alguns dos reconhecidos alicerces da música popular actual.

Capítulo II

O contexto luso-brasileiro

Como foi explorado no primeiro capítulo, as práticas musicais centradas em formas vocais simples de tipo canção subsistiram em vários países da Europa, de forma perfeitamente consolidada nos anos 60 e 70 do século XVIII. Os palcos, em especial aqueles que se dedicaram aos novos paradigmas de teatro musical, eram um dos principais contextos de produção dessas canções. Os compositores compunham, cada vez mais, música para espectáculos em que se incluíam esse tipo de peças vocais. Muitas dessas canções eram executadas em ambiente doméstico, depois de se fazerem ouvir nos palcos, sendo muitas vezes objecto de publicação impressa. Devido ao sucesso que estes trechos alcançavam, a produção começou também a ocorrer fora do contexto teatral e de forma isolada para consumo privado. Esse repertório vocal adquiriu grande importância nas práticas musicais de entretenimento doméstico.

Neste capítulo, a realidade europeia (e as suas conseqüentes ramificações coloniais) irá servir de referência para uma abordagem da situação em Portugal e no Brasil, principalmente, no que concerne aos seguintes temas: o teatro (em especial, o teatro musical), a poesia, a música, as várias formas de difusão dos textos e práticas musicais e o entretenimento doméstico. Esta proposta pode resultar em diversos graus de aprofundamento, mas, neste momento, pretende-se delinear um resumo abrangente, que poderá ser desenvolvido em confronto com o material exposto nos capítulos seguintes. Para sustentar estas perspectivas específicas e relacionadas com o tema aqui desenvolvido, impõe-se traçar um quadro geral das estruturas mentais e sociais que definiam a cultura e comportamento das populações urbanas portuguesas, em especial no espaço temporal da segunda metade do século XVIII.

O quadro geral das mentalidades

Os processos de metamorfose da sociedade portuguesa ocorreram mais tardiamente do que noutros países, como a França e a Grã-Bretanha. O desenvolvimento de classes mercantis com alguma autonomia em relação às estruturas da corte e detentoras de poder económico e capital cultural, o aparecimento de empreendimentos privados de produção e de difusão da cultura, a evolução de mentalidades, potenciaram o aparecimento de novos contextos de interacção social. Deve salientar-se a participação das mulheres em actividades de convívio e sociabilidade, que se afirma com maior destaque na segunda metade do século XVIII, pela acção de várias forças históricas globais e locais ou pelo voluntarismo de alguns agentes, em particular do governo de Marquês de Pombal.

No seguimento da tomada de consciência que emergiu na sociedade portuguesa, perante os principais desequilíbrios do país, em especial após o terramoto, e que se tentou estruturar na política do governo pombalino, surgiram em Portugal várias forças de mudança que se podem resumir da seguinte forma: favorecer a iniciativa privada, o desenvolvimento do comércio, das manufacturas, da educação e da cultura científica, tendo como objectivo último a conquista, para Portugal, de maior autonomia no panorama das nações europeias. Estas políticas reformistas tiveram que lidar com a forte reacção de forças conservadoras, que resultavam dos muitos atavismos da sociedade portuguesa. As consequências dos processos reformistas não foram tão expressivas como noutros países, no entanto, registaram-se ao longo do século XVIII várias mudanças a diversos níveis da sociedade portuguesa. Neste contexto de evolução urbana apareceram, especialmente em Lisboa, certos indicadores, ainda que tímidos, de progresso de influência europeia: cafés³⁴, teatros, jornais, publicações, academias de ciência, arcádias, assembleias e funções³⁵.

³⁴ Segundo Tinop, em 1745 já existia o Café do Rosa na Rua Nova (só frequentado por comerciantes estrangeiros) e, na mesma rua, o Café da Madame Spencer, mas só depois do terramoto começaram a aparecer em Lisboa estabelecimentos deste género semelhantes aos que existiam no estrangeiro. Este autor aponta a influência directa do Marquês de Pombal neste movimento urbano. Salientamos o relato com informações sobre a existência de um botequim no Teatro do Bairro Alto que terá funcionado entre 1761 e 1770. O primeiro café de luxo terá sido fundado, por instigação do Marquês de Pombal “que reconhecia a importancia d’este elemento da vida pública nos grandes centros populosos”, pelo italiano Marcos Felipe Campodonico. “Em 1783 existiam vários botequins [...] *Caffé Neutral*, [...] o *do Casaca*, o do Antonio Luiz Capellista [...], o d’um reposteiro junto á praça dos Leilões, e outros que haviam tirado licença para jogo de bilhar, mas que tinham diversos jogos [...] a loja de caffè de um Manuel José na rua Nova d’El-Rei [...] e a d’um relojoeiro na rua Augusta.” “A Casa da Opera da Rua dos Condes possuia seu botequim [...] Na escada das varandas do teatro de S. Carlos existia uma casa de bilhar em 1796. E [...] a loja de bebidas do Bento Valença, que vendia as obras de José Daniel [Rodrigues da Costa] [...]. Diz o Intendente Manique, que [n]uma taberna [...] varios francezes tocavam rabeça e cantavam canções sediciosas. [o Martinho da Arcada] existia em 1782, e que lhe chamavam a Casa da Neve” (Carvalho 1898, 19-22).

³⁵ Onde “era uso cantar ao cravo o *de saudade morrerrei*, entoar a *Comporta*, dançar a contradança” (Carvalho

Igualmente importantes, como já referido, são as alterações na atitude social perante a mulher³⁶. Até à primeira metade de setecentos, a mulher vivia uma situação de grande reclusão. O termo *mourisco* era muitas vezes usado, por aqueles que criticavam a situação, para retratar os usos do povo português no que toca às mulheres. O autor anónimo do livro intitulado *Description de la ville de Lisbonne où l'on traite de la cour de Portugal de la langue portugaise et des moeurs de habitants du gouvernement* descreve a situação das mulheres portuguesas, antes de 1730, desta forma:

[...] a sua sorte é triste; por tal forma vive enclausurada que é vulgar haver simples mercadores com capela em casa e missa privada, a fim de não darem a suas mulheres e filhas o único pretexto que podem ter para pôr o pé na rua. Quanto a conversações com homens, as mulheres portuguesas só podem falar com frades e com padres e quanto a recreações não lhes é permitida outra, que não seja a de espreitar, através das rótulas das janelas, quem passa ao alcance da vista. (*apud* Lopes 1989, 46)

Também D. Mariana Victória (1718-1781), mulher de D. José I, via com tristeza as diversas interdições com que as mulheres se confrontavam, como se pode ver num excerto do seu diário (escrito num francês algo bizarro):

[...] je ausi un autre petit divertisemens depuis quelques mois qui et daler jouer les soirs alapartement avec les fidalgos qui sent lá qui sont touts de la maison car ici nantre persone qui ni et quelques officio; et cet une for grande chosse pour ce pais car je crois que la Reyne ne la jamais fait, mais mon Prince net pas si atache a ces coutumes come eux et il fait tout ce quil peut pour me faire plaisir (26/3/1745).³⁷ (*apud* Lopes 1989, 50)

A reclusão da mulher, cada vez mais indefensável, era contestada por várias vozes, como se pode ver por esta citação de um *entremez*:

1898, 25) ou como se vê na comédia de José da Silva Mendes Leal, *Os Primeiros Amores de Bocage: Comedia em Cinco Actos*: “Préga hoje o Padre Mestre Fr. Joaquim, que vae ás nossas assembléas, e canta á viola franceza ‘De saudades morrerei’, com tantos requebros, que é mesmo uma suspensão?” (Leal 1865, 121).

³⁶ Muita da informação para este capítulo vem de Lopes (1989).

³⁷ “Tenho aqui um outro pequeno divertimento desde há alguns meses que é ir jogar ao serão no salão com os fidalgos que são todos da casa, pois aqui não entra ninguém que não sem officio; e é uma coisa muito grande para este país pois creio que a Rainha nunca o fez, mas o meu Príncipe não é tão arreigado a esses costumes como eles e faz tudo o que pode para me agradar.” [tradução do autor].

Ai, meu compadre!
Tu cuidas qu inda tão alarves somos
Como no tempo em que d'aqui te foste?
Já lá vão os biocos portugueses,
Mourisca usança, bárbaro ciúme,
Que uma pobre mulher aferrolhava
Quais se guardam frenéticos orates:
Há gente mais feliz! Outros costumes
Adoptou a nação, abriu os olhos. (Garção 1989, 66)

O grande terramoto de 1755 marcou um momento de charneira para um novo período em Portugal. As práticas e mentalidades que germinavam, ou eram preconizadas por alguns agentes isolados, na sociedade portuguesa generalizaram-se em alguns estratos sociais da aristocracia, alta burguesia e classes mercantis. Essas mudanças foram protagonizadas por indivíduos da nova geração, suscitando, aliás, algumas tensões inter-geracionais, amplamente reflectidas na literatura da época, em especial nas sátiras e obras teatrais da chamada literatura de cordel. Se na vivência de tipo rural, só os eventos cíclicos do quotidiano (feiras, comércio, efemérides religiosas, missas) traziam oportunidades de maior interação, agora no meio urbano novas formas de convívio surgiam. Vários dos textos teatrais que chegaram até nós, de autores como Correia Garção ou Daniel Rodrigues da Costa, capturaram essa dinâmica, como exemplifica a seguinte citação:

E chamas tu mania, Gil Fustote,
O viver como vive a gente séria
Hoje em Lisboa? Grandes e pequenos
Todos querem gozar das sãs delícias
Do suave prazer da companhia. (*apud* Lopes 1989, 67)

Ou, este exemplo:

Algun tempo na minha mocidade, [...]
Não se via a mulher como hoje a vejo,
Mil funções se não vião,
E as filhas ao Domingo na janella,
Hum livro lião de moral novella (*apud* Lopes 1989, 68).

As “mil funções” a que se refere o texto (sendo “função” o termo que designava, de forma abrangente, um evento social de entretenimento e que ocorria, geralmente, em contextos privados) são as muitas formas de convívio que começavam a pontuar a vida de alguns estratos da sociedade portuguesa, em especial em ambientes urbanos, entre eles, banquetes, saraus e assembleias³⁸. Aqui eram praticadas actividades como a música (que poderia incluir a execução de peças para cravo solo ou apresentação de óperas com cenários e figurinos), a dança, a leitura e a improvisação de poesia, os jogos de cartas e de sociedade, entre outras. Enquadradas nos novos ambientes de lazer das classes média e média alta, em que homens e mulheres estão presentes, a dança e a música assumem invariavelmente um papel central. As mulheres tendem a assumir um papel principal nessas formas musicais, no canto, ou na música instrumental. Ainda arredadas do mundo do trabalho na esfera pública e comercial, afastadas, pelo recurso à criadagem, das tarefas principais da lida da casa (incluindo o cuidar dos filhos), às mulheres estava reservado um papel de alguma centralidade no funcionamento deste contexto doméstico aberto à interacção social, no entanto, em última instância, era o poder masculino que regulava todo este processo. Neste contexto de demonstração que surgia nas *funções* e *assembleias*, a prestação das jovens podia integrar-se, subtilmente, no jogo amoroso que precedia as escolhas matrimoniais futuras. Esse jogo, na segunda metade do século XVIII, era, em Portugal, jogado com uma mais que declarada abertura (Carrère 1797, 298-308), o que escandalizava as gerações mais antigas. Diversas formas de prestígio estavam associadas aos patriarcas dessas famílias, com destaque para a “modernidade” representada socialmente pela presença exuberante das mulheres do círculo familiar nos “palcos” de sociabilidade. Este papel de evidência social para a mulher era fonte de prazer e prestígio. A educação feminina, na música, artes, ou ciências, estava sempre condicionada ao controle masculino, uma educação demasiado intensa para a mulher era, ainda assim, considerada desnecessária e, mesmo, perigosa pois poderia perturbar o equilíbrio entre os sexos dentro da sociedade tradicional.

Após uma reflexão introdutória em torno do quadro de referências para a sociedade portuguesa, com vista ao aprofundamento da compreensão do fenómeno da *modinha*, pretende-se discutir outras questões que tenham contribuído para a definição dos elementos envolvidos na produção e prática de canções de câmara na sociedade portuguesa, durante a segunda metade do século XVIII, focando o contexto teatral português, particularmente em

³⁸ *Os Primeiros Amores de Bocage: Comedia em Cinco Actos* por José da Silva Mendes Leal: “A menina Escolastica hade-nos cantar depois aquella modinha brasileira com primeiras e segundas... tão linda, tão linda... uma suspensão mesmo!... Aquella... Recorda-se?... (achando) Ah! ‘Os Melindres da Sinhá!’” (Leal 1865, 171).

Lisboa.

Teatro e música

No contexto do teatro em Portugal existem diversas ligações à música e uma conexão forte entre as práticas da *modinha* e *lundum* e os espectáculos teatrais a partir de um dado período histórico, que será abordado de maneira abrangente neste capítulo e de forma mais pormenorizada em capítulos posteriores. Ressalva-se que, ao referirmos o contexto teatral, será focado um conjunto de fenómenos performativos do teatro declamado com música e não de espectáculos operáticos de estilo italiano. No entanto, a divisão entre estes dois campos nem sempre é linear e deve ser sempre analisada na perspectiva da flexibilidade com que esta questão era encarada na época.

O paradigma teatral das comédias do chamado *siglo de oro* foi verdadeiramente ibérico, quer pela sua difusão em Espanha e Portugal, quer por incluir obras de autores portugueses que escreviam em castelhano (alguns vivendo e trabalhando em Espanha). Este repertório adquiriu uma enorme importância em Portugal e constituiu a base textual para práticas teatrais, por ocasião de festas e efemérides, assim como dos poucos teatros existentes no nosso país. Entre eles, o chamado Pátios das Arcas ou da Comédia³⁹ (activo durante os séculos XVI a inícios de XVIII), propriedade do Hospital Real de Todos os Santos, que daí tirava importantes receitas, e outros palcos semelhantes em Lisboa (como o Pátio do Borratém, na Mouraria) ocupados, geralmente, por espectáculos de companhias itinerantes espanholas. Para este repertório era essencial a presença de música. Esta era enquadrada em momentos variados e podia aparecer em formas variadas: entrada cerimoniosa de personagem nobres (com *clarines y cajas*); um coro vocal, denominado de *musica* que comentava a acção a partir dos bastidores, como uma espécie de coro grego; alguma cantiga ocasionalmente cantada por uma das personagens; danças vilãs e bailes de companhia. Os diversos exemplos apontam para práticas musicais que não exigiam grandes meios, como uma orquestra ou um corpo de baile.

Paralelamente, a este teatro do *siglo de oro*, com as suas peças longas e apresentadas em castelhano, encontramos também obras teatrais (maioritariamente) em português, das quais se salientam os *entremeses*: peças curtas que costumam apresentar, de forma satírica e caricatural, cenas urbanas e rurais de um quotidiano próximo do público. Nestas obras

³⁹ Ver, também, sobre este assunto: Vasques (2009) e as informações disponíveis em <https://lisbon-pre-1755-earthquake.org/wp-content/uploads/2009/05/microsoft-word-texto_a-festa_.pdf>

encontramos também momentos musicais – que, numa primeira fase, se limitaram a alguma dança modesta, ou uma pequena canção, e que assumiram maior importância ao longo do século XVIII e XIX. O teatro jesuítico, teatro de tipo catequético produzido em Portugal pela Companhia de Jesus desde o século XVI até à expulsão dos Jesuítas em 1759, caracterizava-se por ser um espectáculo abrangente que incluía efeitos cénicos, instrumentos e coros (Miranda 2006, 391-409). Os próprios *villancicos*, executados nas igrejas principalmente na quadra natalícia e proibidos [...] por D. João V, eram uma espécie de *intermezzo* que musicalizava um substrato teatral ibérico (praticamente todos são cantados em castelhano) ligado ao teatro religioso, atraindo grande público às igrejas. Também a *zarzuela*, um género musico-teatral cultivado na corte espanhola ao longo dos séculos XVII e até ao fim do século XVIII, manifestou a sua presença em Portugal, especialmente em ambientes de corte e aristocrático (Brito 1989, 123-135)⁴⁰. Era um teatro declamado mas com grande presença de música cantada, em *recitados*, *arias*, *seguidillas* e *coplas*. Apesar de não ser imune às influências operáticas vindas de Itália, a *zarzuela* era vista, pelos seus cultores e apreciadores, como uma tradição espanhola própria, à qual se deveria dar continuidade defendendo-a das investidas da ópera italiana.

Salientamos a transversalidade da presença de música em todos estes espectáculos, uma característica extremamente arraigada na nossa cultura e que se regista ao longo dos séculos, desde o teatro vicentino até ao século XX. No século XVIII seria muito difícil encontrar um espectáculo teatral unicamente declamado, a música foi sempre uma das principais atracções e aquela que aliciava, infalivelmente, o público.

A ópera italiana em Portugal, com presença no país a partir do reinado de D. João V, sempre se distinguiu como um espectáculo com música do início até ao final, com um sistema de produção financeiramente exigente e com características próprias muito ligadas aos centros italianos. A sua prática em Portugal teve uma enorme influência social e cultural. Tendo começado com apresentações em espaços privados e semi-privados de iniciativa real ou aristocrática, assiste-se, no reinado de D. João V, com a entrada dos músicos italianos, à ascensão da ópera italiana e ao progressivo distanciamento, por parte da corte, das *zarzuelas* e *villancicos* (que, no início do reinado joanino, ainda eram presenciados pelos monarcas). A ópera italiana conheceu um apoio declarado através da política de D. José I (centrando-se, primeiro, no Paço da Ribeira e na malograda Ópera do Tejo e, mais tarde, nos teatros reais da

⁴⁰ Estão documentadas, ainda no século XVIII, perto de vinte representações de zarzuelas em Portugal até quase à década de 30.

Ajuda e de Salvaterra), estabelecendo-se, posteriormente, de forma definitiva e central na cidade de Lisboa, tanto geográfica como socialmente, com a fundação do Teatro de São Carlos – um empreendimento privado, mas com forte apoio real. Nestes contextos da ópera sob a alçada da monarquia portuguesa, imperou a vontade de manter a conformidade⁴¹ com os modelos do mundo operático transalpino, mantendo-se uma aura de exclusividade e exigência (factores esses que tiveram impacto na sua sobrevivência económica ao longo dos tempos.) A ópera italiana em Portugal não foi um elemento completamente determinado pelo núcleo restrito da corte, o século XVIII português assistiu a várias iniciativas de apresentação de ópera fora da corte ou dos teatros reais, que demonstram, por um lado, a evolução quantitativa de um público interessado e disposto a pagar pelo seu desfrute e, por outro, a capacidade de alguns agentes se lançarem nesta actividade com uma perspectiva comercial. Contudo, estava subjacente alguma flexibilidade financeira decorrente da posição social em que estes empresários se inseriam. São exemplos disso, a presença de ópera italiana na Academia da Trindade e no Teatro da Rua dos Condes, devido, principalmente, à companhia dirigida pelo núcleo familiar Paghetti e outra em torno de Zamperini.

As novas iniciativas teatrais privadas ou semi-privadas diferem de outras anteriores, como as ligadas à actividade dos pátios de comédia. Estes espectáculos são apresentados em novos espaços, alguns construídos de raiz, de acesso público e gestão privada, que fomentam repertórios bastante diferentes dos géneros ibéricos acima referidos. Muitas dessas iniciativas ambicionavam uma dinâmica diferente, como o teatro de bonifrates da Casa dos Bonecos do Bairro Alto que apresentava repertório escrito por António José da Silva e outros autores. O contributo deste autor para a história da cultura portuguesa (certamente com a colaboração de outros agentes) revelou-se no novo tipo de espectáculo musico-teatral em língua portuguesa, com bastante sucesso na época. A acção era pontuada por vários números musicais – os *recitados* (recitativos acompanhados pela orquestra) e *arias, duettos e finais* – as chamadas cantorias, que eram peças vocais com acompanhamento orquestral – num estilo semelhante à música italiana, escritos por compositores reputados, nomeadamente António Teixeira (um nome central na sociedade da época). Cada peça podia conter cerca de vinte e cinco números musicais e tratar-se, portanto, de uma obra claramente musical, designada como *opera ao gosto portuguez*.

Igualmente importante no repertório de teatro falado em português, o *entremez* era

⁴¹ Mesmo assim, encontram-se no Teatro de São Carlos pequenos desvios à norma, que são bastante importantes no âmbito do assunto que aqui estudado, como se irá compreender mais adiante.

também passível de ser enriquecido com música. Marcou a sua presença no repertório de teatro em Portugal desde o século XIV e definia-se por ser uma peça um acto, que se representavam nos intervalos ou no final de uma peça mais longa, drama ou comédia. As peças extensas, que constituíam o momento principal das sessões multifacetadas organizadas nos teatros de Lisboa, versavam, a maior parte das vezes, sobre temas mitológicos, históricos, bíblicos, ou mesmo, mágicos, os *entremezes*, apresentavam quase sempre situações próximas da vida corrente e contemporânea do público em questão. A acção decorria frequentemente em Lisboa ou nos arredores, com personagens conhecidos e tipificados, como marujos, regateiras, médicos, saloios; com particular ênfase nas vivências daquilo que se poderia chamar uma família prototípica lisboeta de classe burguesa. Eram caracterizadas em palco famílias cujos criados assumiam um papel bastante participativo na intriga⁴². A interacção calorosa e constante de amos e criados, que era essencial no enredo das peças, correspondia a um traço cultural da nossa sociedade, muito notado, aliás, pelos estrangeiros que nos visitavam e que deixaram testemunhos escritos. Por exemplo, na *Viagem em Portugal: 1798-1802* de Ruders (1981, 123).

Estes *entremezes*, que hoje conhecemos através das diversas edições de cordel, ou em textos manuscritos, constituem um campo literário com alguma homogeneidade, mesmo entre obras de diferentes séculos. Por influência do teatro francês, através da actualização de tradições ibéricas, ou pelo contacto com o teatro ou ópera *buffa* italiana, apareceram nestes *entremezes*, a partir da segunda metade do século XVIII, várias obras que põem em cena personagens e situações próximas da vida contemporânea. Este aspecto é relevante no âmbito deste estudo, uma vez que um teatro que reflecte a actualidade poderá ser analisado como uma fonte importante de informação histórica. Estes textos incluíam elementos contemporâneos e destacavam, neste período, alguns temas como: conflitos de gerações perante as novas modas e comportamentos; tensões entre casais perante o lazer e situações de adultério potencializadas pelas novas formas de sociabilidade; diferenças ainda acentuadas entre os modos de vida urbano e rural; e, sobretudo, cenas protagonizadas por personagens que representam uma nova época. Entre os exemplos da mentalidade urbana contam-se tipos e caricaturas que eram comuns a diferentes peças e aos quais eram atribuídas designações, já não usadas, como: *peralvilhos*, *casquilhos*, *peraltas*⁴³, *checisbéus*, *petimetres* e as *sécias*,

⁴² O facto de terem criados não representava, necessariamente, um estatuto social elevado para a dita família, pois o serviço de criados estava difundido em quase todas as famílias directamente acima das classes mais desfavorecidas

⁴³ “e dos capotes em que todos os bons peraltas se embuçavam, porque lá se cantava: *Toque, toque, toque, / Vamos a S Roque / Vêr os peraltas. / Que vem de capote.* que era a letra do *lundum* do Monroy, uma peça

entre outros.

O *entremez* (que, no século XIX, passou a ser denominado de *farça*⁴⁴) era um ponto de referência da tradição teatral portuguesa, e ocupou um lugar central na economia dos novos contextos teatrais ao longo do século XVIII distinguindo-se pela caricatura, mais do que pela sátira. O seu objectivo primordial era entreter o público, intercalando uma peça principal longa. Como já foi mencionado, estes *entremezes* eram o terreno ideal para textos que reflectissem, satirizando e exagerando, uma actualidade mais próxima dos usos e costumes da sociedade de então. Por isso, encontramos no teatro, já desde a década de 70 do século XVIII⁴⁵, referências a *modinhas* nesse novo tipo (do período pós-terramoto), de *entremezes* e *farças*⁴⁶. Referências essas que surgem nos textos manuscritos ou folhetos, mas também em descrições e relatos (normalmente por estrangeiros) das práticas teatrais da época.

É importante considerar aspectos relativos à economia destes teatros de iniciativa privada, que estavam dependentes da gestão eficaz das despesas e também das receitas conseguidas com a venda de ingressos (entre outras receitas paralelas: o Teatro da Rua dos Condes, por exemplo, geria um café no mesmo edifício). Relativamente à ópera italiana, a tensão financeira era elevada uma vez que alguns espectáculos tendiam para o prejuízo. É uma forma de espectáculo dependente da prestação dos cantores, que quanto melhores na sua exibição artística, maior o valor que recebiam. Nesse sentido, em Portugal, cedo surgiu a ideia de que apenas com cantores italianos se poderia fazer um espectáculo de alto nível. A ópera é uma actividade artística praticamente impossível de levar a cabo numa lógica totalmente comercial. Sempre assim foi, e ainda hoje assim é. Por influência da ópera italiana, ou por outros factores, constatamos um aumento da importância da música nos contextos teatrais, e como consequência a presença regular de uma orquestra nos teatros. Com efeito, nos teatros do século XVIII português – Bairro Alto, Salitre, Rua dos Condes – à semelhança dos teatros reais e, mais tarde do Teatro de São Carlos, existia uma orquestra. De maior ou menor dimensão, dependendo do repertório executado nestes teatros e das condicionantes económicas, um agrupamento constituído unicamente por músicos (principalmente de cordas, acompanhados pelo cravo, oboés e trompas) e um director musical estavam incluídos no conjunto de elementos contratados por estes teatros. Apesar da escassez de fontes históricas

musical que fez tanto furor como a modinha *As azeitonas novas*” (Carvalho 1898, 73-74).

⁴⁴ Ver Cranmer (2017, 119)

⁴⁵ Ver, em particular o capítulo sobre *entremezes* em Cranmer (2017, 115-139).

⁴⁶ Utiliza-se o termo na ortografia usada no século XVIII, seguindo a opção de David Cranmer (2017) para distinguir este género teatral específico em um ato e do período histórico aqui em discussão, das farsas de Gil Vicente, Francisco Manuel de Melo, etc., assim como do uso moderno deste vocábulo.

que permitam esclarecer aprofundadamente estas questões, conhecem-se várias instâncias de produção teatral que contaram com a presença de orquestras nos teatros, dos quais se podem elencar alguns exemplos (não serão considerados aqui os teatros da corte e o Teatro de São Carlos):

- o teatro de bonifrates da Casa dos Bonecos do Bairro Alto, que esteve activo com repertório escrito por António José da Silva entre 1733 e 1738, e por outros autores até 1742;
- a companhia de ópera italiana de Paghetti, que se estabeleceu gradualmente, inicialmente com algumas actuações efémeras em casas nobres e, mais tarde, em teatros públicos, entre 1735 e 1738 na sala da Academia à Praça da Trindade e de 1739 a 1742 no novo Teatro da Rua dos Condes;
- o Teatro do Bairro Alto, na década de 60 e início de 70, com predominância de *opera giocosa* e a presença de Luísa Todi;
- a actividade do Teatro da Rua dos Condes depois do terramoto, entre 1762 e 1775, com destaque para o momento da companhia que coincide com a presença de Zamperini e família;
- o Teatro da Rua dos Condes, na década 80, com a direcção de Marcos Portugal;
- as produções musico-teatrais no Porto, a partir de 1760, no Teatro do Corpo da Guarda, Teatro Público (Martins 1980, 103-108).
- as várias produções musico-teatrais no Brasil, em Rio de Janeiro, Vila Rica, Cuiabá (Budasz 2005).

Poderá afirmar-se que a ópera italiana, com toda a sua força resultante da junção de teatro e música, foi a principal motivação para novas iniciativas de produção teatral no contexto luso-brasileiro. Contudo, mais tarde, neste contexto de empreendimentos comerciais, prevaleceram outras formas de teatro musical. Géneros adaptados ou próximos da realidade nacional no que diz respeito ao gosto do público, às possibilidades económicas dos teatros e aos horizontes político-culturais de criatividade e performatividade.

De certa forma, a história do teatro português do século XVIII é indissociável de um ingrediente de publicidade em torno do termo *ópera*. Procurar cativar um maior número de espectadores com gostos diferenciados era preocupação central dos empresários teatrais. Uma das estratégias utilizadas era a diversificação dos espectáculos. Assim se obstava às

dificuldades inerentes de manutenção económica destas instituições. Uma sessão (que podia durar mais de três horas) num destes palcos constituía um conjunto heterogéneo de *performances* artísticas. As sessões podiam incluir teatro declamado, *ballet d'action*, *entremeses* cómicos ou *farças* com números musicais, e até recriações de batalhas ou peças de inspiração bíblica.

O panorama teatral foi influenciado, paralelamente, por forças estéticas e políticas. Neste sentido, devemos mencionar um factor em particular: os espectáculos que importados de Espanha começaram a encontrar resistências no século XVIII. Diversos elementos da elite nacional descobriam (bastante tarde) o teatro francês e italiano e advogavam a sua superioridade formativa relativamente ao rocamboloso e arcaico teatro espanhol, cheio de aventuras inverosímeis e “pancadaria” pouco instrutiva. Personalidades como Alexandre de Gusmão, D. Luís da Cunha, Luís António Verney, e o próprio Marquês de Pombal influenciaram, directa ou indirectamente, a entrada no nosso país do teatro francês ou italiano. Estes modelos apresentavam uma certa modernidade que o teatro espanhol ainda não conhecia. Aliás, as obras espanholas apresentadas em Portugal eram, no século XVIII, provenientes do século XVII. Uma perspectiva iluminista do teatro como meio nobre para a instrução moral e artística dos povos fez-se sentir lentamente, tentando lutar contra a visão do teatro como uma fuga à realidade, carnavalesca e perigosa, animada por actores e atrizes de vida dissoluta. A Real Mesa Censória, trazida pelo Marquês de Pombal para o eixo do estado, agiu também como “braço armado” da reforma teatral, recusando obras do modelo espanhol, como demonstra a seguinte citação:

A comédia que tem por título *O Príncipe Prodigioso*, como nada conta senão de traições e de brigas, e toda está concebida no mau gosto espanhol, é indigna de se representar em público. Lisboa, 27 de Novembro de 1769. António Pereira de Figueiredo, Frei João Baptista de São Caetano, Frei Luís do Monte Carmelo⁴⁷.

Dada a necessidade de espectáculos teatrais mais evoluídos, várias vozes procuraram incentivar a escrita e produção de obras de autores portugueses no estilo da tragédia ou da comédia sofisticada. O despontar desses valores não foi fácil, tal como afirma Ricardo Raimundo Nogueira em 1778, reflexo desta problemática:

⁴⁷ *P-Lant* Real Mesa Censória, caixa 5, n.º 132 – 1. Parecer desfavorável para a representação da comédia *O Príncipe Prodigioso* (27/11/1769) disponível em <<http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/documento.aspx?docId=434&sM=t&sV=O%20Pr%C3%ADncipe%20>> (última consulta 23/8/2014).

[...] para que gasto o tempo em persuadir a utilidade das Tragedias, se em Portuguez não ha composçoens d’esse genero, que possaõ pôr-se no theatro? [...] Assim he, que os nossos Poetas se não applicàrão a escrever semelhantes dramas [...] não ha Tragedia Portugueza comparavel com as dos Mestres assim antigos, como modernos [...] quem sabe se Portugal poderia algum dia jactar-se de ter taõ bem os seus Corneilles, e os seus Racines? [...] e que Comedias temos Portuguezas de origem capazes de pôrem nos Theatros? Eu cuido que a falta he igual à das Tragedias [...] (*apud* Brito 1989, 195).

A tradução e adaptação de obras de autores estrangeiros era recorrente, com o intuito de obviar a esse facto. Integram-se nesse movimento a tradução de peças de autores como Molière, Metastasio, Goldoni, Voltaire, entre outros. Essas peças traduzidas, fortemente adaptadas ao gosto português, tiveram um lugar preponderante no repertório de vários teatros, algumas adaptações foram também enriquecidas com música. Não obstante, o uso da língua portuguesa encontra agora um contexto favorável, tanto pelo próprio funcionamento das “leis do mercado” e de novas propostas criativas, como pela influência voluntária, sob a égide de novos valores estéticos e educativos (de agentes como, por exemplo, a Arcádia Lusitana), ou outros, como se pode ver neste excerto de um texto que a direcção do Teatro do Salitre publicou, em 1790, no libreto de *Os Viajantes Ditosos*:

[...] a nossa linguagem própria é susceptível de toda aquela branda, e suave harmonia com que a música compassada, e gostosamente entranha as expressões de que a poesia se serve nos Teatros para instruir, e deleitar. [...] agora que vemos entre nós [...] talentos capazes capazes de emparelhar com Jomeli, com Peres, com Paesiolo, com Cimarosa, e com todos os bons italianos, porque os deixaríamos em ócio perder a fama que eles podem ganhar para os seus portugueses. E porque tendo de nosso para nos deleitarmos, iremos sempre mendigar um favor estrangeiro? E muito mais vendo com o exemplo, que a nossa mesma linguagem não resiste a arte do perito, que cuide em a pôr nas regras da harmonia musical? Acresce a isto mais a razão de atendermos a que na nossa linguagem se faz mais geral a instrução, e mais proporcionado o divertimento para os nossos patrícios ouvintes (*apud* Cranmer 2012, 147).

Modinhas em entremezes e farças

Na segunda metade do século XVIII registou-se uma procura de espectáculos teatrais em língua portuguesa que incluíssem momentos musicais. Entre os tipos diversificados de espectáculos, aqueles onde mais facilmente se encontram canções simples de tipo *modinha* são os *entremezes*. Estas obras têm, de certa forma, um carácter “realista”, contudo, o

momento em que se cantava uma *modinha* num *entremez* correspondia a uma cena do enredo da peça onde a personagem cantava as ditas *modinhas* ou *lunduns*. Quase todos os *entremezes* e *farças* eram pontuados por um ou mais momentos musicais. O elemento da actualidade coadunava-se perfeitamente com os temas tratados, com o tom geral das peças e com o gosto do público. Assistiu-se à emergência de um contexto de produção artística com uma forte ligação à cultura portuguesa, distante de influências externas e capaz de criar os próprios sistemas de valores e prestígio. Estes sistemas de produção muito dependentes do gosto do público estão também abertos a uma considerável liberdade criativa e afastados do peso de regras e hábitos conservadores.

Segundo Cranmer (2017, 126), a primeira menção a uma *modinha* num texto teatral encontra-se no *entremez A scisma do velho poeta*, impresso com a data de 1778. Sabemos que, em geral, os *entremezes* foram publicados depois de subirem à cena, conseqüentemente é possível que a representação tivesse ocorrido em 1777, ou antes. Nesta obra, o protagonista Trifónio incita a sua filha, Beatriz: “Cantai aquela *modinha*, que vos ensinou o Mestre de cravo”, seguida pela didascália “Canta o que quer”, sem citar o texto de nenhuma *modinha* específica. São várias as ocorrências semelhantes a este exemplo no repertório dos *entremezes*. Nestas peças teatrais descrevem-se várias situações que incluem a prática das *modinhas* ou *lunduns*: convívios e festas em que as mesmas eram cantadas; processos de aprendizagem com professores (os chamados *mestres de muzica*); momentos em que se improvisa uma nova poesia para a melodia de uma *modinha* já existente; momentos em que se dança um *lundum*; momentos em que se dança um *lundum* também cantado e ainda outras situações. Veja-se, ainda, outra fonte, desta feita com uma descrição de Beckford (11 e 15 de Outubro de 1787):

Our play was a translation of Voltaire’s Merope, with ballets and a farce. [...] Two young fellows, one dressed as a girl and very becomingly, sung an enchanting *modinha* (Boyd 1954, 228-229).

Na consulta às fontes que chegaram até nós, identificamos várias situações e diversos graus de definição em relação às canções, por exemplo: a) obras teatrais em que uma didascália indica que naquele momento deve ser cantada uma *modinha*, no entanto, sem fornecer texto ou música; b) exemplos de obras em que uma didascália indica que naquele momento deve ser cantada uma *modinha*, identificando-a, unicamente, por meio de um título,

verso ou mote sem fornecer o texto completo; e c) obras em que uma didascália indica que naquele momento deve ser cantada uma *modinha*, com registo do texto. O facto de se ter mencionado unicamente *modinha* é resultado de ser esse o caso mais recorrente, contudo, foi também possível identificar referências a *lunduns* e *seguidillas*.

Em termos práticos, colocando a hipótese de recriar estes repertórios, incluindo os respectivos momentos musicais, será necessário associar as fontes musicais coetâneas a determinadas obras teatrais específicas. Neste campo, as situações são muito variadas. Quando dispomos do texto e da partitura, são raros os casos em que o texto inclui todos os elementos musicados na partitura. Para algumas fontes musicais, conseguimos estabelecer uma ligação, através dos títulos, com uma obra teatral concreta, contudo, nem sempre é possível determinar, nas versões dessa obra teatral que chegaram até nós, o momento específico em que essas partes musicais seriam interpretadas. Algumas partituras também podem incluir as deixas ou outras indicações relacionadas com a encenação, para as quais não foi possível determinar a obra teatral correspondente. Em suma, através das fontes existentes constata-se que existiu algum dinamismo no mundo teatral luso-brasileiro na segunda metade do século XVIII. O tipo de espectáculo de teatro declamado integrando vários números musicais alcançou cada vez mais notoriedade. Espectáculos de tipo *entremez* ou *farça* em que todo o tipo de canções de forma simples encontravam lugar. Incluíam formas vocais, a maior parte das vezes, distintas das formas vocais de tradição operática, como as *árias*, *recitados*, *finais*, prevalecendo as formas vocais do tipo *modinha*, *lundum* e outras do mesmo género.

A produção de espectáculos musico-teatrais oscilou entre dois pólos extremos que podem caracterizar-se da seguinte maneira. O pólo mais “minimalista”, em que uma produção teatral – uma companhia com actores em que alguns cantavam e/ou tocavam algum instrumento – introduzia um pequeno número musical, como uma *modinha*, *lundum* ou *dueto* de forma de acrescentar variedade e uma potencial atracção para o público. Para esta tipologia propõe-se a designação: situação *canta o que quer*⁴⁸. Por outro lado, o pólo mais “maximalista” seria uma produção teatral – uma companhia com actores, orquestra, dramaturgo e compositor – em que se planeia, compõe e executa uma obra com vários números musicais e/ou danças. Para esta tipologia propõe-se a designação: situação *entremez para muzica*⁴⁹. A primeira situação pouco difere do que teria sido praticado no tempo de Gil

⁴⁸ Tomando como inspiração um tipo de didascália que aparece frequentemente nos textos em que são incluídos esses pequenos momentos musicais.

⁴⁹ Segundo a designação que consta num *entremez* intitulado *Entremez da saloia fingida* (não a obra com o mesmo título de Caldas Barbosa) publicado em 1816.

Vicente. A segunda situação, apesar do seu carácter local, era também uma resposta a várias influências estrangeiras, onde não será despropositado identificar o teatro musical francês – *opéra comique* – mesmo que chegando, indirectamente, pela *farça* ou *burlatta* italiana que, também, reagia a essas influências. A estes dois pólos correspondem diferentes exigências económicas, mas também estavam representados diferentes graus de “modernidade” para a sociedade da época, pois a situação *entremez para muzica* cortava, definitivamente, com as tradições do passado e apresentava um espectáculo novo para um público urbano, aberto à mudança, e especialmente receptivo a um novo *air du temps*. Um marco importante para a situação designada *entremez para muzica*, terá sido a apresentação no Teatro de São Carlos de duas obras, *A saloia namorada* e a *Vingança da cigana*, ambas com música de Leal Moreira e libreto de Caldas Barbosa. A presença de Caldas Barbosa nestas produções, que para o contexto da época podem ser consideradas de inovadoras, deixou bem patente a personalidade deste autor. Não só na criação do texto, em que Barbosa mostra a sua excepcional adequação à linguagem teatral de tipo *entremez*, mas também na forma como se manifesta a presença das práticas de entretenimento de sociedade onde o poeta-mulato tanto brilhava. Na *Vingança da cigana* podemos ver o ponto culminante da acção, em que Pepa e Chibante fazem uma espécie de torneio musico-amoroso cantando, respectivamente, uma *seguidilla* e uma *modinha*, acompanhados com guitarra solo, que estaria muito possivelmente no palco.

Poesia e convívio

Os contextos teatrais eram terreno natural para *modinhas* e outras canções simples e devem ser conhecidos, assim como, a poesia e as suas práticas devem ser analisadas. Este tema é essencial e tem sido, até ao momento, pouco tratado. Apesar do presente estudo ser desenvolvido partindo de uma perspectiva musicológica, isso não deve fazer esquecer que uma parte muito importante da *modinha* assenta no seu texto poético. Impõe-se, portanto, analisar a poesia que a *modinha* coloca em música, mas também o contexto alargado da cultura poética desse momento histórico em Portugal. Tratava-se de uma cultura muito presente na vida quotidiana e com manifestações circunstanciais e efémeras que, pelos contextos de convivialidade em que ocorriam, pela performatividade que lhe estava associada e pelo valor ou estatuto implícito dos seus produtos pode ser relacionada com diversos aspectos do fenómeno da *modinha*. O estudo deste contexto particular é exigente e

multidisciplinar, para o qual será fundamental recorrer a fontes históricas distintas.

Numa pitoresca descrição, feita por um dos vários viajantes que escreveram sobre Portugal no século XVIII, Arthur W. Costigan explica num excerto da carta 42 escrita em Lisboa, em 1779, que:

Existem aqui os mais inexoráveis poetas do mundo; precisam absolutamente de fazer versos em todas as ocasiões, tanto a propósito de ninharias como por coisas importantes. [...] Os glosadores, sobretudo, são, na minha maneira de ver, os mais divertidos e os mais extraordinários dos seus poetas; são tidos em grande apreço, e há-os muito originais e repentinos. [...] Eis a sua maneira de glosar: quando a assembleia, geralmente muito numerosa, está reunida, o pedante que quer fazer-se ouvir, se está conversando com uma dama, sobretudo aquela de que se dá por admirador, apanha um conceito curto, que escapou à dama na conversação, e repetindo-o exclama: – Lá vai; por esta palavra avisa a assembleia que vai glosar esse conceito, que pode ser chamado o seu tema e que eles distinguem pelo nome de mote; isto é: deve fazer quatro, oito ou mais versos *ex tempore* relacionados com esse conceito e contendo a maior parte das vezes cumprimentos extravagantes à dama ou à noiva que se encontra na assistência. Os versos devem se feitos de maneira a apresentarem o mesmo sentido não só do mote ou do conceito que contém, mas, se são bem feitos, a expressão completa do pensamento, e a ênfase dos versos deve recair sobre o conceito, que deve constituir a última linha da peça, e isto rapidamente e de impronto. Muitas vezes pedem às damas um mote ou texto para o glosar imediatamente, e quando o conseguem (bem ou mal) toda a assembleia bate as palmas e ouve-se de todos os lados: bravo! viva! belo! sublime! excelente!. O homem capaz de glosar desta maneira é considerado um génio de primeira ordem, e passa por ter atingido o cume do Parnaso [...].

Mas quando uma dama colabora, e muitas o fazem e muito bem (e julgo esses improvisos mais naturais à vivacidade do sexo), aplaudem-na, louvam-na, põem-na nas nuvens, e declaram-na sem igual na ciência, na sabedoria e na perfeição (Costigan 2007, 264-265).

Esta citação é extremamente informativa, realça como a produção de versos consistia numa prática muito comum da sociedade portuguesa, descreve pormenorizadamente a poesia improvisada (o glosar por mote), e informa-nos que as mulheres também participavam na poesia improvisada em Portugal, algo que, pela sua raridade, era ainda mais apreciado. É fácil encontrar outras referências à prática do glosar por mote e que coincidem com a descrição de Costigan, citemos alguns exemplos retirados de *entremezes* do final do século XVIII, princípios do XIX. No *entremez* intitulado *Os efeitos da poezia varia* diz-se a dada altura:

Florianna: [...] Dezejára, senhor Leopoldo, me glozasseis huns mottes em que sou interessada
(*Os effeitos* s.d., 7).

No *entremez Outeiro nocturno mal concertado, e à pancada esbandalhado* um poetastro de seu nome Camelo diz:

[...] e certamente estão á espera de nós para ver se lhe pedimos mote; pois eu certamente venho hoje de pachorra para versos [...]

Camelo: As meninas deitão mote? *chegando debaixo da janella*

Mira: Pois não meu Senhor; lá vai mote.

Os dotes da natureza

São prizões da liberdade (Outeiro nocturno 1802, 1).

Respondendo Camelo com uma décima, a forma predominante com que se glosava um mote:

Nessa tão rara belleza,

Nessa tua formuzura

Pintou Deos, oh que pintura!

Os dotes da natureza:

Ponho a mão a pyra acceza,

E juro á sã verdade

Enleio sem falsidade

São os teus olhos brilhantes,

Para corações amantes

São prizões da liberdade (Outeiro nocturno 1802, 2).

Com semelhanças relativamente a estes exemplos, existem muitos outros *entremezes* onde a improvisação poética corresponde ao assunto principal, mas encontram-se em muitas outras fontes descrições desta prática poética repentista de entretenimento. Por exemplo, William Beckford escreve em 1787:

Caldas, o poeta, o qual, assim que trouxeram a sobremesa, se desentranhou numa torrente de improvisados versos e durante mais de meia hora prossegui[u] lamentando a minha querida partida em rimas extraordinariamente harmoniosas (Beckford 1983, 159).

Pode estabelecer-se uma associação entre estas práticas poéticas e um tipo específico de fontes, tais como dicionários, tratados de oratória, poéticas, tratados de versificação e

metrificação, e dicionários de rimas. Estas obras tinham uma considerável difusão em Portugal e é plausível assumir que servissem de auxílio a muitos dos que desejavam progredir na arte poética, para escrever ou para desenvolver capacidades para criar poesia de improviso, através da memorização e outras técnicas.

A tratadística de tipo prescritivo sobre metrificação tem uma das principais referências em Portugal durante os séculos XVII e XVIII, intitulada a *Arte poetica española*, obra escrita por Diego García Rengifo. Esta obra representa duas principais valências: um tratado sobre os princípios e regras da poesia nas suas várias formas e géneros e um extenso dicionário de rimas. A primeira parte trata as noções básicas como letras, sílabas, acentos, acentos predominantes, consoantes (rimas), toantes, verso, sinalefa, *sinersys*, entre muitas outras definições. São também apresentadas sugestões práticas como a seguinte:

[...] y guarde siempre el mejor pra la postre; porque el oído casi nunca juzga del primero verso, sino del que cierra la Copla [...] (Rengifo 1606, 26)⁵⁰.

A segunda parte, *Silva de consonantes* (dicionário de rimas), apresenta-se como um texto de consulta extremamente pragmático. Completa o livro a *Explicacion de los consonantes propios que van en la Silva*, com definições de nomes próprios, como podemos ver neste exemplo curioso:

Crocodilo, un pescado del rio Nilo, que sale a comer la gente a la ribera (Rengifo 1606, 343).

Ao que se sabe, o primeiro tratado de versificação em português é a *Arte poética* de Filipe Nunes, publicado em Lisboa, em 1615, que segue de perto a obra de Rengifo, algo decorrente da proximidade que sempre existiu entre a poesia portuguesa e a poesia espanhola. A esta obra seguiram-se *Luzes da poesia* de Manoel da Fonseca Borralho (1724), e outros exemplos, como o *Tratado da versificação portuguesa* de Pedro José da Fonseca (1777), e o *Tratado da versificação portuguesa* de Miguel do Couto Guerreiro (1784), que apresenta a curiosidade de reunir para cada uma das regras e definições alguns versos⁵¹:

Nos poemas compridos he beldade

⁵⁰ Primeira edição em 1592, a que se juntaram edições posteriores com vários acrescentos.

⁵¹ Este autor não terá sido poeta particularmente refinado, em especial depois da consulta da sua obra *Epigrammas portuguezes*, donde extraímos esta quadra tão pitoresca como pouco conseguida: “Dos que cantaõ modinhas pela rua./Quem pela rua caminha,/Exercitando a guela/Em exercitar sua modinha,/Sempre foi suspeita minha,/Que lhe falta huma aduela” (Guerreiro 1793, 20).

Haver nos consoantes variedade;
Mas he menos defeito, que os repitas,
Que vir a dar em phrases inauditas (Guerreiro 1784, 20).

Ainda no século XVIII, outra *Arte poética*, ou seja, um tratado sobre as regras de versificação, tem autoria de uma figura associada ao fenómeno da *modinha*: Domingos Caldas Barbosa. Com efeito, encontramos na obra *Almanak das musas* (Barbosa 1793) dois textos facilmente atribuíveis ao poeta das *modinhas*, que se constituem como um verdadeiro tratado de versificação. Estas duas cartas em verso, são dirigidas a Arminda, uma incógnita dama: a primeira (*id.*, 47) é dedicada à poesia em Arte Menor e a segunda (*id.*, 71) à Arte Maior. Apesar de escritas em verso, esta fonte insere-se na linha dos tratados acima referidos pois diz o autor:

Espero que se me aceite
Este gostoso trabalho;
E que meu trabalho aproveite,
Salvo a atenção a Borrvalho. (*id.*, 50)

Estas obras afastaram-se de uma tradição literária mais reservada e erudita. Os autores, ou editores, destes tratados parecem ter tido consciência do público abrangente que acederia às suas obras, sobretudo como auxiliares a uma prática poética alargada de um público abrangente. É perfeitamente plausível imaginar que alguém com intuito de se apresentar em sociedade, improvisando alguns versos, pudesse recorrer a estes tratados, em especial aos referidos dicionários de rimas. Estes serviam, certamente, na assistência à poesia escrita, mas também à própria memorização de rimas para palavras especialmente importantes e frequentemente utilizadas em contexto de improvisação poética. Perante estas fontes constatámos que não se enquadram no campo dos estudos literários, em contexto académico e reservados a uma elite, mas representam documentos com um forte enraizamento cultural na sociedade e que foram utilizados, de forma prática, por leitores de diversas proveniências socioculturais. Os próprios autores referem esta abrangência, como é o caso de Borrvalho:

Naõ escrevo para os Doutos, de quem só quero os documentos para o Acerto: só sim escrevo para os principiantes, que póde ser que com estes pueriz avisos, venhão brevemente a subir ao cume de tão alta ciencia, como a Poesia, sem o temor, & receyo, de que não levão os documentos letra por letra (Borrvalho 1724, 9).

Ou Fonseca, na *Prefação* do seu tratado:

Nem convem (me parece) nas obras desta natureza, dirigidas ao commum aproveitamento, opprimir o público com superabundante erudição. Os conhecimentos elementares em quaesquer Artes, com tanto que sejam sólidos e claros, bom he que igualmente sejam succintos. Desta sorte chegão a todos, e não motivão nausea (Fonseca 1777, s.p.).

É difícil determinar qual a origem desta tendência, se de uma vontade *iluminada* de propagar o conhecimento de forma democrática, se de uma resposta comercial a uma efectiva procura. A este propósito, transcreve-se um parágrafo da obra de Guerreiro:

Excepto as palavras que já disse ter omittido de proposito, não perdoei a outras, que me lembrassem, ou fossem pulidas, ou chulas; porque assim como em qualquer grande edificio não entra só pedra de cantaria, e lavrada; tambem no nobre edificio da Poesia não entraõ só palavras pulidas, tem igualmente lugar as chulas para Poemas jocosos, e burlescos, como Satyras, Entremezes, e outros quaesquer, em que se houverem de imitar pessoas que usem de semelhantes palavras (Guerreiro 1784, 28).

Esta citação não só nos informa sobre como as diferentes palavras foram tratadas com neutralidade científica moderna, como também nos diz algo acerca dos diferentes usos que poderiam estar associados a estes tratados de versificação. O autor parece situar o uso da sua obra na vida prática daqueles que a lêem, em especial, no uso de dicionários de rimas na mesa do escritor de *entremezes*, ou como auxiliar na preparação do glosador ou glosadora. Pense-se, também, que esta literatura prescritiva tenha favorecido a difusão das práticas poéticas num espectro alargado da sociedade portuguesa, integrando esta prática em contextos da classe dos proletários ou campesinos, que persistiram ao longo do século XIX até aos nossos dias (Lima 2004). Referimo-nos à chamada poesia popular onde a décima é a forma dominante, tanto na escrita como no improvisado. Estas décimas seguem as formas já estabilizadas no século XVII, que Caldas Barbosa define no seu “tratado”:

Seis Versos acrescentando
À redondilha depois,
Hides Decimas formando,
De que eu sei que amiga sois.

Com o quarto rima o quinto;
Seis e sete ao do fim vêm
O oitavo ao nono: Eu vos pinto
Que forma as Decimas tem (Barbosa 1793, 58).

Se a décima se assumiu como a forma por excelência do repentismo poético, também outras formas de interacção artística se integraram nos novos contextos de convívio. O castiço *Almocreve das petas* incluía sempre, nas suas múltiplas edições, uma ou mais décimas⁵², e nas suas “notícias” mirabolantes descrevia cenas que parecem corresponder a hábitos bem arreigados:

[H]ouve em casa de huma Senhora, que fazia 96 annos, huma grande função [...] ao som dos instrumentos cantavão as folias de Hespanha, dançavão a chula, fofa e o fandango [...]. Glosárão-se muitos Sonetos velhos, e também muitas Decimas em verso [...] (*Retorno do almocreve* 1798, 3).

Como se vê, aqui num tom caricatural, a literatura e outras produções apontam para a mudança geral de mentalidades em Portugal que se iniciou no período pós-terramoto, no que concerne o convívio social. Nesta sociedade mais mercantil e burguesa, banalizaram-se certos comportamentos próprios das classes aristocráticas e um número crescente de núcleos familiares organizaram nos seus lares actividades que incluíam banquetes, música (onde a *modinha* se destaca), jogos de cartas, sessões de leitura e improvisação poética.

Muitas fontes da época demonstram uma crítica ou comentário a todas estas novas formas culturais da coexistência urbana e os novos tipos humanos decorrentes – *tafuis*, *peralvilhos*, *peraltas*, *casquilhos*, *sécias* – com seus próprios comportamentos, linguagens, modas, que evoluíram nos palcos modernos: *funções*, *partidas*, *saraus* e *outeiros*. O entremez *O castigo bem merecido à peraltice vaidosa* é um excelente exemplo desta ruptura sociológica, pois baseia-se na oposição de gerações e de mentalidades entre um pai austero à velha moda portuguesa, a sua filha e o mundo dos modernos peraltas.

Pantalaõ: Ora dize-me, como vais tu a respeito da solfa, que diz o Mestre, vai levando o dinheiro de gaudere, ou cança-se com tigo? [...] e já cantas alguma couza?

⁵² Uma forma recorrente são décimas a glosar um mote. Como o mote, normalmente, tem quatro versos e cada décima deve terminar com um dos versos do mote, esta forma constitui-se tipicamente de um mote e quatro décimas. É muitas vezes denominada por quadra.

Clarice: Huma modinha a penas.

Pant: Vamos a ella.

Clar: Desculpe alguns defeitos.

Pant: Eu sim, que vos intendo bem.

Clar: Escute. *Canta* [uma modinha] (*O castigo*, 5).

Pode afirmar-se que estes dotes eram obrigatórios nas *assembleias* ou *funções*, tal como o seu primo Armelindo descreve:

Clarice: Ora dizei-me de que consta esse divertimento?

Armelindo: Lindas, e agradáveis modinhas, Cotilhões [,] Contradanças, Sonetos, Minuetes, a encantadora Poezia, e lauta mesa de refresco, e no fim desfecha tudo no celebre Landum, q a fallar a verdade he o baile q mais me agrada (*id.*, 7-8).

Primo esse que, como que renunciando o assunto do romance *A capital* de Eça de Queiroz, tinha transcendido em Lisboa as suas origens provincianas:

confesso-vos Prima, que nem fallar sabia, mas logo que tive a comonicação dos Tafuis, e girei as Academias que elles giraõ, como Izidros, Piasmontezas, Bilhares, e Paccios Públicos, Jogo, fui scientifico, aprendí a lingoa Franceza, e a Italianna, entreguei-me á lição de maravilhosos Livros, e não tenho duvida de fallar em Publico, porque estou certos, que todos me haõ de louvar, finalmente sou outro homem (*id.*, 2).

E mais tarde, depois de se ter tornado taful em Lisboa, expulso de novo para casa do pai, afirma:

Ao menos fica-me a consolação, do grande jubilo que meu Pai terá, quando me vir na sua presença, sabendo falar Francez, sabendo dançar, compor o meu Verso, empovizar de repente, progreços que tenho feito, depois q da sua companhia me auzentei (*id.*, 14).

Conhecer estas realidades pode transmitir-nos uma visão mais contemporânea do território cultural da *modinha*, apontando, também, para possíveis “contaminações” entre práticas. Veja-se o excerto retirado do folheto *Retorno do almocreve das petas*. Num quadro de mocidade em interação romântica, descrevem-se práticas extremamente flexíveis do uso da *modinha* como na improvisação de novas letras:

Há varias Senhoritas nesta terra, que se costumão ajuntar em certos dias [...], em huns jogão o seu voltarete [...], em outros dançam as suas contradanças e minuets, e nos intervalos, aquellos dos tafuis⁵³ namorantes, que tem a habilidade de fazer o seu versinho, segundo a Musa lhes ditcta, procurão nos motes dados expressar as suas inclinações ás Marcias bellas, e ás [...] Olaias, que da parte, com hum sorriso lhes dão os agradecimentos, e ao mesmo tempo as esperanças de galardoadem os seus amores. E como em taes ajuntamentos se não poupão as bellas modinhas, succedeo cantarem duas Madamas em hum dos dias de assembléa aquella, que tem por mote = O teu rosto encantador. = Foi muito applaudida a musica, muito gabadas as letras, repetirão-se as que havia, e entrão finalmente os Poetas a discorrer sobre o mote, e cada qual se sahia com a sua cantiga. Certo Estudante prendado, e que nesse tempo aprendia Arithmetica pelo Besout⁵⁴, julgando ser occasião de mostrar o seu talento para versos, e ao mesmo tempo querendo ostentar de erudito, sahio á luz com a seguinte cantiga, que se offerece ás Senhoras de bom gosto, para se servirem della quando houverem de cantar a sobredita modinha, certas da geral acceitação.

Pôde dividir Besout
Dividendo, e divisor;
Mas não póde dividir
O teu rosto encantador.

Bravo... Bravo (*O retorno* 1798, 2-3).

Apesar do *Almocreve das petas* ser conhecido pelas suas histórias exageradas para efeito cómico o processo descrito poderá corresponder a práticas comuns.

Outro testemunho da época encontra-se numa carta de Dona Leonor de Almeida Portugal, Marquesa de Alorna, que usava o pseudónimo literário Alcipe. Esta personalidade notável escreveu, para além de um *corpus* considerável de poesia elevada, um conjunto de quase 100 poemas que correspondem ao texto para *modinhas*, a maior parte com as características mais utilizadas – redondilha, rima *abcb* e refrão – e, em dois exemplos, podemos mesmo ler a indicação “cantigas para a mesma música”. Nessa carta escrita na reclusão forçada de um convento, a futura marquesa de Alorna afirma:

[...] canto-as [estas cantigas] não como todos, porque lhe meto umas repetições, que lhe ficam bem quis mandar-te a solfa; mas vejo agora que B. Miguel me fez tal embrulhada ao meter da

⁵³ Malandros, elegantes, janotas.

⁵⁴ José Monteiro da Rocha (1734-1819) traduziu do original francês os *Elementos de arithmetica por Mr. Bezout* (Coimbra: Imprensa da Universidade, 1773, 1784, 1795, 1801, 1805, 1816, 1826 e 1842).

letra [...] eu sempre faço diligência por vencer a melancolia e uma das coisas que me diverte é cantar com a mana cantigas de repente. [...] Estas cantigas não necessitam da mínima aplicação. É o que vem à boca (*apud* Anastácio 2010, 159).

O panorama da poesia e práticas poéticas apresentado é, na sua essência, o contexto abrangente em que se enquadram os textos das *modinhas*. A presença viva da poesia na sociedade portuguesa, no período histórico da *modinha*, incorporava um teor performativo substancial. Muitos indivíduos escreviam poesia sem se intitularem poetas e o estatuto dessas produções era efêmero. Uma espécie de regra não escrita indicava que só a certos autores reconhecidos, para quem a poesia era a ocupação principal, era permitido assinar os textos sem serem acusados de imodéstia e pretensiosismo. Consequentemente, a autoria da poesia surge raramente assinalada nas fontes históricas, mas pode presumir-se que seria revelada oralmente nos círculos sociais próximos. Muitos adquiriam a capacidade de improvisar poesia (sendo a décima a forma mais usada) seja por aprendizagem oral, pelo estudo dos modelos ou pelo estudo da literatura prescritiva bastante abundante. Este talento poético era valorizado, pelo meio social correspondente, como cume da arte poética⁵⁵. A fruição da poesia era predominantemente colectiva, em interacção e não em contemplação intimista. A apreciação dos talentos poéticos (escritos, ou *de impromptu*) e de outros como a música, a dança, a conversação, o conhecimento das modas vestimentais e códigos comportamentais inseriram-se nas mudanças de mentalidade que fizeram nascer novos terrenos de convivialidade (e onde a mulher também começava a participar). Era nesses espaços (assembleias, funções, partidas, outeiros) que os talentos eram mostrados, e a essas manifestações artísticas estava associada uma nova modernidade.

A distância entre o criador e o intérprete era pouco marcada, e esse facto pode explicar a abundância de vestígios e testemunhos de práticas flexíveis em torno do género das *modinhas*, como a circulação de letras para melodias pré-existentes. As possibilidades de práticas improvisadas na *modinha*, improvisando uma melodia para uma dada poesia, improvisando uma letra para uma melodia pré-existente, ou a improvisação simultânea de texto e melodia podem ser deduzidas de algumas fontes históricas, tornam-se hipóteses com forte probabilidade de existência. Poderá, então, pensar-se em *modinhas* de várias “proveniências”: a *modinha* improvisada, a *modinha* “feita em casa” (escrita e musicada por algum músico dileitante), a *modinha* “novamente composta” (em geral, por algum músico

⁵⁵ Em Março de 1791 o poeta italiano Angelo Talassi improvisou para a Rainha D. Maria e recebeu 480\$000 (Brito 1989, 64).

profissional de renome) não para um espectáculo teatral, mas directamente para uso “doméstico”, e, por fim, a *modinha* teatral, ou seja, composta para um espectáculo teatral específico. Este último tipo de *modinha* é o que tem sido menos comentado (e aquele com menos testemunhos documentais) mas que parece ter tido uma importância maior do que a análise das fontes tem sugerido. Está documentada a execução de *modinhas* nos palcos em múltiplas ocasiões. Integram momentos musicais de tipo canção a uma ou duas vozes, com texto em português e acompanhamento de câmara ou orquestral, que, em geral, são expressamente designados de *modinhas* (por vezes *lunduns*) no texto e nas poucas partituras que chegaram até nós. Estes números vocais têm, geralmente, lugar em peças de tipo *entremez* e/ou *farça*, géneros que eram produzidos para os teatros públicos (Bairro Alto, Mouraria, Rua dos Condes, Salitre, Rio de Janeiro, Vila Rica) e (praticamente) nunca para os teatros reais (Ribeira, São Carlos, Ajuda, Salvaterra).

Estes teatros sofreram uma evolução considerável ao longo do século XVIII, em especial na segunda metade. As (aparentemente) poucas instâncias de teatro público do início de século XVIII, e que já tinham vários momentos musicais, irão gradualmente desenvolver-se para uma pequena constelação de teatros públicos (Bairro Alto, Rua dos Condes, Salitre) com uma implantação especialmente consolidada a partir da década de 60. Essa era uma situação lisboeta mas que servia de referência principal para outras capitais do mundo lusobrasileiro.

A variedade de espectáculos apresentados – ópera italiana, *farças* e *entremezes*, dramas falados, óperas de Metastasio ou Goldoni traduzidas e adaptadas, *balli*, concertos instrumentais, acrobacias – cedo começou a pressupor a presença de uma orquestra profissionalizada e de um director musical (que dirigia, compunha e/ou adaptava obras com música de outros autores). Estas estruturas musicais permanentes nos teatros públicos estiveram ligadas ao desenvolvimento de formas teatrais específicas e com certas características: textos cómicos e curtos, em português, com um enredo próximo do mundo contemporâneo; com números musicais (em quantidade variável), cantados na sua maior parte, com linha vocal sem ênfase virtuosística e acessível mesmo a cantores não treinados, normalmente acompanhados por orquestra. Além disso, estas formas teatrais eram produzidas com uma grande flexibilidade e eram feitas adaptações diversificadas conforme as exigências de cada momento particular. Em suma, um teatro especialmente adaptado às várias condicionantes socio-económicas, capaz de atrair público numeroso com interesses diversificados, recorrendo a um elenco, quase sempre, de origem portuguesa e sem formação

obrigatória em música. Assim, o fenómeno musical da *modinha* ou do *lundum* (cantado e/ou dançado) alcançou um lugar importante na música que se tocava nos teatros.

Nesta dinâmica particular da criação teatral pode identificar-se um sistema (quase se poderia falar de uma estética) de produção que implicava uma maior criatividade e, conseqüentemente, uma maior independência face a modelos de criação externos. Portanto, é neste tipo de espectáculo que se encontra uma maior ligação com os repertórios vocais de tipo canção e uma ligação próxima a uma ideia de expressão musical nacional.

Com uma nova estética, que talvez seja possível de apelar de “tendência-entremez”, a música tornou-se um dos principais elementos atractivos de uma ida ao teatro. Criou-se uma ligação próxima e interdependente entre três factores:

- a nova organização dos teatros que tendem a contar com a presença de uma orquestra e um director musical/compositor;
- a expectativa do público em assistir a espectáculos com forte componente musical, declamados ou cantados em português, e a existência de formas e géneros teatrais com estas características (e que incluíam, frequentemente, *modinhas* ou outra música vocal aparentada);
- a capacidade que os teatros encontraram de apresentar espectáculos deste tipo a um preço que permitia o acesso a um público urbano alargado, que excedia o público aristocrático, tornando-se economicamente mais viáveis.

A este espaço de criação, *performance* e produção estiveram ligados nomes como: Marcos Portugal, Leal Moreira, José Palomino na direcção musical e composição; António José de Paula, José Daniel Rodrigues da Costa, José Caetano de Figueiredo, José Procópio Monteiro e Domingos Caldas Barbosa na escrita dos libretos; António José de Paula, António José da Silva, Luísa Todi, Joaquina Lapinha como actores e/ou cantores; António José de Paula, Agostinho da Silva e António Figueiró como empresários. Estes nomes contam-se entre muitos outros, cujos percursos artísticos estabeleceram ligações diversificadas com o repertório da *modinha*. Pode, então, concluir-se que o desenvolvimento do mundo teatral português está intimamente ligado ao desenvolvimento da *modinha*.

Muitos compositores de *modinhas* foram músicos amadores, dos quais não se conhecem outras criações musicais. No entanto, alguns dos compositores mais reconhecidos da época participaram no fenómeno da *modinha*. Este tópico será devidamente explorado nos capítulos seguintes. Com efeito, no reinado de D. José I, e mais tarde no reinado de D. Maria I,

continuaram a existir os organismos estabelecidos no reinado de D. João V, em especial, a Capela Real com a sua orquestra e os seus cantores. Esta elite musical assegurava as principais execuções de música por ordem do rei, com especial ênfase na ópera e nas cerimónias religiosas. Nestas instituições estavam presentes vários músicos, maioritariamente estrangeiros ou descendentes de estrangeiros, que participam também em actividades musicais paralelas de iniciativa privada ou semi-doméstica.

Por conseguinte, o campo de acção dos músicos alargou-se bastante. Nomes como Avondano, Palomino, Rodil, entre outros, dividiam o seu tempo entre as exigências da corte (ópera, missas, *Te Deums*, serenatas) e outras possibilidades de apresentação que, até ao momento do terramoto, eram raras ou inexistentes⁵⁶. Paralelamente a essa abertura das possibilidades de actuação dos músicos, assiste-se a algumas iniciativas no campo do comércio de instrumentos musicais e partituras, e também na impressão e edição de música. Se considerarmos esse panorama alargado, verificamos como personalidades de campos distintos se encontram numa situação de interacção próxima: músicos da Capela Real, aristocratas, ou comerciantes, que se lançaram como empresários teatrais, dramaturgos, impressores, actores⁵⁷. Este substrato comum tem certamente muita importância na génese e desenvolvimento da *modinha* e seus géneros associados.

⁵⁶ Ver artigo de Fernandes (2013)

⁵⁷ Exemplo expressivo é o concerto de benefício a 6 de Junho no Teatro da Rua dos Condes na temporada 91-92 dado por Monsieur e Madame Maréchal, pianoforte e harpa, com música instrumental e árias, um teatro público, onde no ano anterior se tinha com *modinhas* acolhe um músico francês que edita ao mesmo tempo o *Jornal de modinhas* e que alguns anos mais tarde vai editar uma variação sobre *Azeitonas* (Brito 1989, 110).

Capítulo III

A base de dados

A contextualização abrangente apresentada nos capítulos anteriores permite situar as fontes e as práticas da canção de câmara no contexto português comparativamente a outros países, compreender as tendências culturais que influenciaram estes fenómenos musicais (tanto a nível europeu, como nacional) e pensar os fenómenos num quadro conceptual alargado. Contudo, é essencial desenvolver uma pesquisa aprofundada partindo das fontes principais, as canções que chegaram até nós em fontes manuscritas e impressas.

Como referido na Introdução, a bibliografia dedicada a este tema não revela como preocupação principal a tentativa de obter uma visão inicial global e objectiva de todas as fontes existentes, uma visão que precedesse e refreasse a tentativa de, com base em visões parcelares, definir, esquematizar e compartimentar o fenómeno em análise. Assim, um dos objectivos deste trabalho foi conseguir suspender a produção de definições e explicações sobre os objectos artísticos, em simultâneo com recolha de mais informação sobre os mesmos. Com o propósito de questionar algumas teorias prevalentes, discutindo a sua validade e procedendo a uma argumentação com base em dados mais sólidos. Por conseguinte, a tarefa ambiciosa de analisar o maior número possível de fontes musicais (e algumas unicamente poéticas) definiu a etapa central da investigação. Partindo dessa análise, elaborou-se uma base de dados de composições do campo temático da *modinha* com o intuito de servir como ferramenta principal de trabalho no âmbito deste estudo (para consulta da informação recolhida e extracção de relatórios estatísticos), mas que permitisse, numa possível continuação desta pesquisa, a criação de uma base de dados relacional *online*, complementada por outras tabelas. A base de dados inclui, sobretudo, descrições detalhadas das peças recolhidas, do ponto de vista da análise musical e literária, fundamentais para responder a algumas questões numa fase posterior de análise dos dados recolhidos. Mesmo considerando ser difícil encontrar respostas inequívocas, crê-se ser possível “cartografar” de forma mais detalhada algumas das relações e tendências presentes. Numa perspectiva estatística, será possível identificar padrões partindo das ocorrências aparentemente isoladas e considerando um número significativo de elementos. Relativamente às *modinhas*, por se tratar de um repertório do qual subsistem um número elevado de espécimes bastante diversificados,

temporal e geograficamente, esta abordagem coloca-se como hipótese viável para o estudo deste objecto.

Ao analisarmos com atenção o repertório de canções tardo-setecentistas e oitocentistas tornam-se evidentes um conjunto de ligações em rede. A presença de processos de produção cultural que decorrem da actividade de um conjunto alargado de agentes com capacidades técnicas muito díspares, que incluem desde o compositor profissional ao simples diletante, cruzando-se com o músico profissional que não trabalha sobre suportes escritos, mas que opera numa *praxis* decorrente da transmissão oral. O conceito de autoria não é um conceito central nesta prática, nem encontramos uma primazia da vontade de originalidade e de diferenciação. Mesmo a valorização do suporte escrito sobre a transmissão oral ou a produção extemporânea não é significativa: existiu, neste mundo sócio-artístico, espaço para actividades não registadas e efémeras de que temos notícias por descrições coevas. Estamos, portanto, perante um campo de teor colectivo, com um funcionamento integrado em rede, em que as canções circulavam eficazmente dentro de um conjunto auto-consensual de constrangimentos reconhecidos e reconhecíveis. Mesmo que esse factor implicasse um movimento de simplificação por parte de compositores de formação aprofundada ou, por outro lado, um esforço suplementar de fixação para quem, sem formação específica, produzia música de forma empírica.

A circulação das peças está sujeita a fenómenos subtis de popularidade que dependem de vários factores que, com algum esforço, conseguimos vislumbrar: a facilidade da sua reprodução em *performance*, a sua qualidade intrínseca, o teor do poema, a sua associação a um espectáculo teatral específico ou ao intérprete que a popularizou, ou também por mero acaso. Em suma, existem fenómenos que decorrem da interacção complexa entre vários estratos sociais (burguesia, povo, corte, escravos), criadores/agentes (poetas, compositores, músicos e cantores que seriam diletantes ou profissionais), tipos de circulação (impressão, manuscrito, *contrafacta*) e contextos (salão, teatro, rua), que, portanto, se situam numa dinâmica complexa, perante a qual a base de dados poderá afirmar-se como uma ferramenta essencial.

Na actualidade, uma das perspectiva sobre o passado constrói-se, principalmente, com base nas fontes escritas conservadas. É precisamente esse material que se pretende organizar e descrever através da base de dados, possibilitando, mais tarde, responder a um conjunto alargado de questões. Colocam-se algumas perguntas de teor abrangente e específico como, por exemplo:

Que leque de padrões literário-musicais são abrangidos por termos como *modinha* e *lundum*?

Qual é a percentagem de *modinhas* anónimas?

Qual é a percentagem de solos em relação aos duos?

Quais são as tonalidades e os compassos mais usados?

Quais os tipos e instrumentos de acompanhamento mais usados?

Quais os metros mais usados na poesia?

Qual é a percentagem de *modinhas* a que está, claramente, associada uma data que permita estabelecer uma cronologia?

Haverá alguma mudança ou diversificação de paradigma com a passagem das décadas?

E, eventualmente, outras perguntas que não foram contempladas no âmbito da presente investigação poderão surgir posteriormente, inclusive no trabalho de outros investigadores. Contudo, numa perspectiva pragmática do trabalho desenvolvido, foram consideradas as seguintes problemáticas principais:

1) Esta base de dados pretende garantir a consulta dos materiais recolhidos e, por outro lado, permitir extrair análises estatísticas a partir do conjunto de dados recolhidos.

2) Não foi desenvolvido um *software* próprio, nem usado um *software* especificamente destinado à criação de bases de dados. Neste caso, optou-se pelo *software* Excel da Microsoft que, por razões práticas, demonstrou estar perfeitamente adequado ao tipo de trabalho efectuado. A facilidade de inserção dos dados e a possibilidade de importação de dados por programas mais complexos a partir de tabelas Excel foram algumas das razões para a escolha desta ferramenta informática.

3) Como se trata de um estudo sobre o género da *modinha*, para a análise musical e literária, foi utilizada uma tabela única, composta por vinte e um campos de carácter textual ou alfanumérico, que pretendem tratar as peças recolhidas na sua estrutura musical e literária. Não se recorreu a várias tabelas de acordo com as diversas entidades seleccionadas, uma vez que se pretendia, fundamentalmente, extrair relatórios estatísticos da análise musical e literária, deixando para um desenvolvimento futuro a questão das intersecções entre os vários campos, numa perspectiva da utilização eventual desta informação para a construção de uma

base de dados relacional.

5) A selecção dos campos obedeceu a critérios de análise musical e literária, deixando para desenvolvimentos futuros outros campos que possam aproximar este trabalho de um verdadeiro catálogo de *modinhas* ou uma base de dados *online* como algumas que têm surgido, inclusivamente no seio do CESEM. Por uma questão de tempo e de exequibilidade, não foram considerados campos muito pormenorizados sobre os documentos, como a descrição física, dados sobre os intérpretes, editores, dedicatários, antigos possuidores, autores da recolha, autores do arranjo, autores do acompanhamento, copistas, gravadores, encadernadores, antigos possuidores, etc. O uso do termo “autor” foi feito no sentido habitual do criador do texto e/ou da música, não incluindo outros intervenientes na produção das fontes.

6) É necessário referir que esta base de dados não possui formulários próprios para o carregamento dos dados, para a pesquisa dos mesmos, ou para a extração de relatórios estatísticos, pois esse não era o objetivo fundamental deste estudo, sendo o carregamento dos dados efetuado na própria tabela Excel. A pesquisa é efectuada através da ferramenta “Find” do Excel e os relatórios estatísticos são realizados utilizando as ferramentas do Excel. Precisamente por ser um programa de contabilidade, permite a ordenação, contagem e outras funções particularmente úteis no decorrer da investigação. Igualmente importante foi a capacidade de apresentar os resultados sobre a forma de gráficos de vários tipos.

7) Define-se como uma base de dados de fontes/obras. Por isso, procurou-se que o conceito de obra (uma questão teórica bastante complexa) fosse pensado de forma a não tornar demasiado complexa a identificação das entradas. Pelo carácter funcional desta base de dados, para efeitos do estudo da *modinha*, a obra é definida com o título presente no respectivo item e o título atribuído ao item pelo investigador para a identificação. Estabeleceram-se, assim, os seguintes campos: a) título uniforme, que corresponde ao primeiro verso de cada poema de cada *modinha*; b) título patente, que corresponde ao título que consta no cabeçalho do documento e que foi atribuído pelo seu autor (ou editor).

Perante a variedade de questões levantadas, e procurando delimitar um trabalho exequível e não demasiado pormenorizado, delimitaram-se um conjunto de campos a preencher para cada fonte que constituem a estrutura da base de dados. De seguida, são enumerados todos os campos, assim como uma breve descrição das normas utilizadas para o seu preenchimento.

Os campos da base de dados

Título uniforme

Para identificar os vários espécimes a opção tomada foi associar um título, no entanto, neste aspecto o panorama das fontes é muito variado. Muitas canções carecem de título definido ou apresentam apenas uma numeração (quando se trata de uma colectânea). Pelo contrário, outras canções têm títulos claramente notados nos cabeçalhos ou folhas de guarda. Alguns exemplos referem-se ao teor do poema, por exemplo, *Almira*⁵⁸; outros, a uma obra teatral que integravam, por exemplo, *Moda do saboeiro*⁵⁹ ou *Modinha a duo feita para as matracas*⁶⁰, alguns títulos referem-se a um verso no final da quadra, geralmente quando é sempre o mesmo nas várias estrofes, por exemplo, *Modinha portugueza dos efeitos da ternura*⁶¹. Em especial no *Jornal de modinhas*, encontram-se títulos bastante completos que indicam várias informações como o autor, a instrumentação e/ou o primeiro verso – por exemplo, *N.º 4 Moda del S.r Marcos Ant.º com accompag.to de cravo, e 2 mandolinos perdoar con condições*⁶². A hipótese de atribuir o título partindo do primeiro verso (ou dois primeiros) do poema respectivo é também uma prática corrente que se encontra em fontes coevas – por exemplo, *Lundum pernambucano, tenho ainda hum coração*⁶³.

Perante a variedade de casos encontrados, a solução encontrada para fixação na base de dados foi a de criar um título com base unicamente no primeiro verso (modernizando a ortografia) do poema de cada *modinha*. Seguiu-se essa regra mesmo no caso de métricas curtas em que o primeiro verso soa algo incompleto. Com esta solução combate-se qualquer confusão que possa surgir, permitindo, ao mesmo tempo, identificar facilmente várias versões ou cópias da mesma *modinha*. Para desenvolver este tipo de comparação e detectar facilmente duas versões da mesma canção, decidiu-se que esse título, correspondente ao verso, seria transcrito com ortografia moderna. No entanto, acrescentou-se um campo para a transcrição

⁵⁸ *Jornal de modinhas*, ano 1, n.º 17. M.P.P. 46//17 A. ALMIRA *Moda novam. te composta pelo S r Jozé Palomino* [1792-1793].

⁵⁹ *Jornal de modinhas*, ano 4, n.º1. M.P.P. 119//1 V. *Moda novo a Solo do Saboeiro, composta por Marcos Antonio* [1795-1796]

⁶⁰ P-Ln MM 696.

⁶¹ E-Mp/3173/24 Madrid Digital, disponível em:
<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000165059&page=1>

⁶² *Jornal de modinhas*, ano 2, n.º4. M.P.P. 46//28 A.

⁶³ E-Bbc M 1460 *Collecção de Modinhas Brasileiras com Acompanham. to de Viola Franceza composição de varios Autores.*

do primeiro verso de cada *modinha* na ortografia original, uma vez que esse pode ser um elemento útil na datação das fontes.

Primeiro verso

Primeiro verso na ortografia original, cf. explicação no campo anterior.

Título patente

Para este campo foi recolhida informação textual, entendida aqui como um título constante na fonte, claramente associável a uma canção específica. Como já referido, esse título encontra-se, geralmente, na zona do cabeçalho, mas pode também estar apontado numa folha de rosto. Frequentemente o título assinalado na fonte engloba mais informações, como o tipo de canção e o compositor (em particular no JM), por exemplo, *N.º XVI Modinha do Zabumba, por Joze Roíz d’Jezus*⁶⁴. Nestes casos foi inserida a informação do título completo.

Designação

Esta secção refere-se à identificação do tipo de canção: *modinha*, *lundum*, *duo*, *emprovizo* e outras designações (sendo a maior variedade encontrada no JM). Este item só foi preenchido no caso de a designação ser mencionada na fonte, em clara associação com uma canção específica. No caso das canções que integravam uma edição ou colectânea manuscrita cujo título do volume incluía uma referência à designação – por exemplo *Collecção de modinhas brasileiras com acompanham. to de viola franceza compostas por Bartholomeu Bortolazzi*⁶⁵ – nos casos que não incluíam nenhuma indicação no cabeçalho ou na folha de rosto optou-se por indicar “sem designação” na base de dados.

Autor da música

A questão da autoria da música no repertório em análise, pela quantidade de peças anónimas encontradas, revelou ser uma questão quase secundária, pelo menos sem a

⁶⁴ *Jornal de modinhas*, ano 3, n.º 16. M.P.P. 46//64 A.

⁶⁵ E-Bbc M 1459, *Collecção de Modinhas Brasileiras com Acompanham. to de Viola Franceza compostas por Bartholomeu Bortolazzi Professor, e compositor de Musica, Mestre de Canto, de Viola Franceza*.

importância semelhante a outros repertórios e contextos musicais. Por exemplo, no JM a percentagem de anónimos é 20%, mas existem igualmente colectâneas sem autoria, por exemplo, na fonte *Portugiesiche Lieder*⁶⁶ conservada na biblioteca de Viena nenhuma das doze canções tem autoria assinalada. Surgem dúvidas sobre a autoria, sobretudo quando se trata de colectâneas em que é mencionado um autor, por vezes na capa, mas que pela organização e características do volume não é totalmente evidente se a autoria se refere a todas as canções ou apenas a algumas. Por exemplo, no conjunto *Collecção de modinhas brasileiras com acompanham. to de viola franceza compostas por Bartholomeu Bortolazzi*⁶⁷, depois das primeiras canções sem qualquer indicação, surgem algumas indicações no cabeçalho com o nome Bartholomeu Bortolazzi. Da mesma forma, no caso da colectânea manuscrita *Muzica escolhida da viola de Lereno*⁶⁸ (1799) em que devido ao título ser igual a um livro de poesias de Caldas Barbosa e à dedicatória ser do mesmo autor, tem levantado a possibilidade, que não pode ainda ser completamente eliminada, de a autoria da música ser do próprio poeta. Quando uma mesma canção aparece numa fonte com a atribuição da música e noutra sem autoria, inseriram-se nas duas entradas da base de dados o autor referido.

Autor do texto poético

A menção expressa ao autor da poesia de uma canção foi encontrada muito raramente nas fontes da época. Em documentos datados do século XVIII essa indicação é inexistente. Apenas em alguns documentos foi possível identificar o autor, com recurso a ferramentas e estratégias de pesquisa alternativas. A autoria do texto é identificada em algumas *modinhas* de origem brasileira, datáveis de períodos mais tardios do século XIX. No entanto, algumas das identificações detectadas, apesar de não estarem mencionadas nas fontes, também foram incluídas na base de dados. Se essa identificação foi feita por outros investigadores, a proveniência foi assinalada no campo final, das “Observações”.

Vozes

Neste campo registou-se o número de partes vocais notadas nas canções e a respectiva clave. Recorreu-se à indicação em numeração árabe, seguida do sinal de multiplicação x e da

⁶⁶ Q 8363 VT (?) 2723o.

⁶⁷ E-M2261 Madrid digital, *Collecção de modinhas portuguezas*, disponível em: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000113405&page=1>

⁶⁸ P-Ln M.M. 4801.

descrição das claves – por exemplo, 2xdó1 ou 2xsol2+fá4. Além disso, no caso de haver uma designação inscrita na partitura em frente às claves, essa informação foi incluída neste item respeitando a ortografia original – por exemplo, *Vóz* - sol 2⁶⁹.

Algumas questões relacionadas com este campo, podem ser relevantes no aprofundamento do conhecimento do tema em análise. Se for possível ter várias *modinhas* ou colectâneas com referências temporais, pode-se verificar se há, ao longo dos tempos, uma tendência geral de evolução que parte de *modinhas* maioritariamente a duo para um paradigma posterior de modinha a uma só voz. Ao comparar certas fontes datadas, como o JM e Schlegel, verificou-se que há uma preponderância de duos no caso mais antigo e unicamente solos na colectânea mais recente. Outra questão que deve ser tomada em conta, relativamente às vozes femininas, é o facto de ter havido uma transferência histórica do uso maioritário da clave de dó na primeira linha para o uso da clave de sol na segunda. Este campo foi também importante para verificar a existência de versões a solo de duos.

Acompanhamento

A questão dos acompanhamentos foi registada de forma semelhante ao campo anterior. Neste caso indicou-se o número de partes de acompanhamento nas canções e a respectiva clave. A maioria tem apenas um instrumento no acompanhamento – por exemplo, pianoforte ou guitarra ou, muitas vezes, apenas uma simples linha de baixo – mas é necessário assinalar que existem também combinações de dois ou mais instrumentos acompanhadores – por ex. *Basso*, duas guitarras e uma viola⁷⁰. Para a indicação recorreu-se à indicação de um número, o sinal de multiplicação x e a descrição das claves, por exemplo, 2xdó1 ou 2xsol2+fá4. Da mesma forma, quando existia uma designação inscrita na partitura a seguir às claves, essa indicação foi registada neste campo, respeitando a ortografia original, por exemplo, *Pianno forte* sol2 fá4⁷¹. Foi também importante analisar nas diferentes versões de uma mesma canção, a eventualidade de os instrumentos acompanhadores serem também diferentes

Indicação de andamento

Neste campo seguiu-se a ortografia original das principais indicações de andamento presentes em cada canção: a indicação inicial e outras correspondentes às secções ao longo da

⁶⁹ *Ternos suspiros saudosos. A-Wn*, Mus.Hs 19168/3.

⁷⁰ *Jornal de modinhas*, ano II, nº 19

⁷¹ *Roubome toda ventura. A-Wn*, Mus.Hs 19168/4.

obra com mudanças de andamento, algo que é bastante comum, por exemplo: *Andantino - Allegretto - Allegro assai - Andantino - Allegro assai*⁷². Para simplificar e não preencher demasiado este campo, não foram consideradas indicações secundárias de andamento como, por exemplo: *rallentando, a piacere, com la voce*.

A partir deste campo foram analisadas várias questões:

- O uso intensivo de indicações com sufixo *etto* ou *ino* e/ou termos mais modernos como *expressivo*, que podem decorrer de uma estética da “naturalidade” e expressão individual claramente pós-barroca e pré-romântica.
- O aparecimento de tipologias. Canções que recorrem muitas vezes a certos conjuntos *standard* de dois ou três andamentos. Padrões recorrentes de estruturas musico-poéticas em que, por exemplo, o estribilho é musicado num tempo mais rápido que as estrofes.
- Certas indicações que, apesar de recorrentes noutros géneros musicais, se verificaram bastante raras como *presto* ou *vivace*.
- O aparecimento de algumas indicações em língua portuguesa, por exemplo, *sentimental, agitado*.

Métrica do poema

É necessário voltar a frisar a importância que o poema tem nas canções aqui estudadas. Uma análise atenta das várias questões relacionadas com a temática do texto contribuiu para o nosso conhecimento da coordenação entre melodia e poema, da interacção complexa entre o ritmo melódico, o ritmo harmónico e a divisão dos versos e estrofes. A métrica é um dos factores mais importantes para compreender todas estas questões. Existe também a influência de elementos de ordem social, como as práticas improvisatórias, os modelos poéticos e o fluxo das suas tendências, tal como comentado no capítulo anterior.

O preenchimento deste campo decorreu da identificação da métrica ou métricas presentes em cada canção. A nomenclatura usada foi a mais corrente na época, por vezes chamada de sistema grave/agudo, em que a contagem é feita até à última sílaba acentuada. Os termos usados foram:

⁷² *Alcina bela. P-Ln MM 656/2.*

- quinário (4 sílabas);
- redondilha menor (5 sílabas);
- heróico quebrado (6 sílabas);
- redondilha maior (7 sílabas);
- eneassílabo (9 sílabas).

A estas métricas estão associados outros elementos como os padrões de disposição de acentuações internas de cada verso, que o uso dos mestres cristalizou e a “Arte Poética” teorizou. No entanto, no âmbito da base de dados, este campo não foi tratado, embora para a análise aprofundada de cada *modinha* seja premente a averiguação destas questões. Em termos mais estatísticos, o registo da métrica do poema permitiu:

- identificar as canções que seguem apenas uma métrica e outras que seguem mais do que uma;
- as relações entre a métrica e o tipo de canção – por exemplo, a tendência clara de associar o quinário a uma peça a três tempos, muitas vezes no estilo minuete⁷³;
- identificar tipologias recorrentes de *modinha*;
- cruzar dados da métrica com eventuais dados cronológicos, e outros.

Estrutura rimática

Com este campo pretende-se registar dados sobre a rima entre os versos. Utilizou-se, para o efeito, a nomenclatura habitual abcd. Verificou-se que, a maior parte das *modinhas*, tinham um padrão de rimas simples dentro de estrofes de quatro versos, por exemplo abcb, e nesse caso registámos o padrão de quatro versos, apesar de, pela soma das estrofes, se tratarem de dezasseis ou mais versos. No entanto, surgiram alguns exemplos com estruturas mais complexas, na presença de estrofes com mais de quatro versos, ou mesmo em duas estrofes com combinações de rimas entre si e com o estribilho – por exemplo abcb debdcb⁷⁴.

Esta secção serviu para obter conclusões sobre o grau de complexidade da rima na poesia e, por conseguinte, o tipo de produção a que correspondem: uma produção extemporânea próxima das práticas de improvisação poéticas que, explorado no capítulo anterior, marcava bastante presença na sociedade portuguesa – e a que podem estar associados

⁷³ Canções que provêm de uma longa tradição que inclui os minuetes cantados nas óperas de António José da Silva (Cranmer 2017, 122).

⁷⁴ *Fingiome Anarda*. P-La 54/X/37 9-20.

os esquemas rimáticos mais simples como abcb – ou uma produção mais elaborada e reflectida – a que podem estar associados esquemas mais complexos.

Número de estrofes

Uma das principais características da cultura da *modinha*, à semelhança de outras formas semelhantes cultivadas na Europa, é a sua estrutura estrófica. Neste campo registou-se o número de estrofes adicionais, para permitir calcular um valor médio do conjunto em análise. Os registos neste campo seguiram as normas seguintes: foram consideradas estrofes adicionais que aparecem de forma externa ao texto musical, normalmente numa folha suplementar ou no fim da partitura. Portanto, se uma *modinha* integrava duas estrofes adicionais (por exemplo, numa folha suplementar) foram contabilizadas três estrofes neste campo da base de dados. Existem alguns casos de *modinhas* “*durchkomponiert*”, em que se chegou à conclusão de que o autor musicou três ou quatro estrofes com música diferente, nesses casos registou-se apenas uma estrofe.

Presença de estribilho

Este campo foi preenchido unicamente com as indicações “sim” (presença de estribilho) ou “não” (ausência de estribilho). Mas a definição do termo estribilho não está absolutamente fechada, até porque foi um termo usado ao longo de vários séculos da história da poesia ibérica, tendo portanto acompanhado muitas transformações. De uma forma simples, por estribilho entende-se um ou mais versos que são repetidos ciclicamente ao longo de um poema, normalmente no fim de cada estrofe. Como aquilo a que hoje se chama, vulgarmente, refrão. O estribilho diferencia-se muitas vezes por usar uma métrica diferente do resto das estrofes. Em termos de sentido ou expressão poética pode ter muitas formas: resumo da ideia do poema, exteriorização de um sentimento geral, eixo de um pensamento irónico, citação de uma frase conhecida ou de um mote. Na musicalização do poema, esta secção tem tendência a ser tratada de uma forma que a distingue das outras secções – por mudança de andamento; mudanças expressivas no ritmo, na melodia ou harmonia; modulação; mudança de modo; maior número de repetições de uma mesma palavra ou verso, entre outras modalidades. Esse é um fenómeno que se encontra em muitos exemplos do repertório registado, mas não é raro identificarem-se também *modinhas* que não denotam diferenças musicais substanciais entre as estrofes e o estribilho. Muitas canções incluem a indicação

escrita do “estribilho” ou “estr^o” em determinadas secções e, nesse caso, foi fácil decidir que informação registar na base de dados. Para canções sem estrofes suplementares foi possível identificar o estribilho através da análise do texto poético e da sua relação com a música, em alguns casos onde não existia nenhuma indicação escrita na partitura.

Tonalidade

Neste campo foi registada a tonalidade principal de cada peça. Em quase todos os casos referente ao início da peça. O registo das tonalidades usadas e a sua análise estatística pode iluminar várias questões:

- as características maioritárias relativamente ao modo usado;
- características poético-musicais;
- condicionantes de afinação e temperamento;
- condicionamentos ligados ao possível diletantismo tanto de compositores como de intérpretes;
- instrumentos usados no acompanhamento.

Tipo de compasso

Foram registados, sistematicamente, os tipos de compasso usados em cada peça. Identificaram-se diversos exemplos que incluíam dois ou mais tipos de compasso na mesma peça, por exemplo, 6/8 - 2/4 - 6/8⁷⁵. Este campo revela muito sobre as canções em apreço. As principais questões prendem-se com:

- compassos maioritariamente usados;
- percentagem de peças com mudança de compasso;
- identificação de eventuais tipologias recorrentes;
- ligação entre métricas poéticas e tipos de compasso;
- comparação com outras formas musicais;
- identificação de tendências cronologicamente situadas

⁷⁵ *Oh que linda borboleta. A-Wn*, Mus.Hs 19168/2.

Número de compassos

Neste campo, o número de compassos foi registado de forma a extrair elementos para as diferentes fases de análise:

- o tamanho médio das canções;
- a relação entre poema e a prosódia, em especial, a repetição de versos e o maior ou menor tratamento melismático do texto;
- este campo pode ter implicação no tipo de acompanhamento: numa publicação impressa em que um maior número de folhas exige um maior investimento financeiro a opção por um acompanhamento com uma linha simples de baixo poderá ser uma solução económica.

Manuscrito ou impresso

Neste campo registou-se se os documentos da época correspondiam a manuscritos ou fontes impressas. Foram registadas como impressas algumas fontes que tratámos com base em edições modernas (por não ter sido possível acesso às respectivas fontes originais).

Fonte ou cota

Neste campo registou-se a fonte segundo o título que lhe foi atribuído na biblioteca em que está depositada.

Datas patentes

Neste campo registou-se a existência de menções a datas específicas, que podem contribuir para a datação da respectiva fonte. Infelizmente, são poucas as fontes com indicação de alguma data, mesmo entre as fontes impressas este elemento não aparece como algo sistemático. Evidentemente, a presença de datas nos manuscritos ou recolhas impressas não garante uma datação efectiva da composição da peça musical. Pode, contudo, informar sobre a data em que determinada cópia ou recolha de um grupo de canções foi efectuada. Na base de dados não se propôs, por ora, uma datação das fontes sem data patente. Dada a dificuldade em chegar a conclusões sólidas, uma vez que as diferenças estilísticas não são significativas entre vários períodos e, uma vez que, dependendo dos autores, podemos estar em presença de vários graus de domínio do *métier* ou de adesão a novas tendências.

Observações

Foram introduzidas neste campo todas as observações relevantes sobre aspectos que não foram contemplados nas secções anteriores da base de dados. No conjunto final, alguns dos aspectos registados poderiam conduzir à subdivisão de novos campos, separação que poderá ser contemplada futuramente. Entre outras questões, obteve especial atenção o registo da existência ou omissão nas canções de cadências ornamentais escritas (normalmente em pontos de suspensão na parte final das peças), à semelhança da ópera italiana ao gosto rossiniano, assim como, a existência de coloratura ou ornamentações. Em suma, factores relacionados com o virtuosismo vocal que podem ser relevantes para a caracterização cronológica da *modinha*.

Foram também registadas sistematicamente:

- o número de secções e repetições;
- existência de versos recorrentes em forma de estribilho;
- introduções, interlúdios e codas instrumentais;
- indicações ou anotações na partitura;
- eventuais erros.

Principais implicações e conclusões da elaboração da base de dados

A elaboração da base de dados pressupôs, em primeiro lugar, um esforço de recolha do maior número possível de fontes, sendo que muitas delas se encontram dispersas por várias bibliotecas mundiais. Por esse motivo, não foi possível tratar todas as fontes identificadas. É facilmente imaginável que a continuação deste trabalho poderia fazer aumentar as cerca de 900 entradas para 1500.

Foram identificadas fontes em países que não estão directamente ligados ao fenómeno das *modinhas* (não devemos esquecer que a *modinha* não foi um fenómeno musical que

extravasou significativamente as fronteiras ligadas à língua portuguesa, salvo raras exceções, em contraste com outros fenómenos semelhantes como a *canzonetta*, o *notturmo*, a *romance* e mesmo a *seguidilla* que tiveram um alcance internacional). Foi conservada, por exemplo, uma colecção de *modinhas* de Palomino na biblioteca do *Museo Canario* em Las Palmas, uma ocorrência certamente ligada ao facto de Palomino aí ter residido e trabalhado após a sua estada em Lisboa. No entanto, a extensa colecção recolhida por Kestner, depositada na *Stadtbibliothek* em Hanôver, que está relacionada com a publicação impressa que este estudioso das culturas musicais europeias fez de uma colecção de *modinhas*, mostra que houve algum interesse externo pela nossa “canção nacional”. Apesar da importância (documentada e comentada) da sociedade brasileira para o desenvolvimento da *modinha*, a situação arquivística brasileira não foi muito explorada na elaboração desta base de dados pela impossibilidade de consulta *in loco* dos arquivos (com poucos documentos digitalizados e raramente disponibilizados *online*). No entanto, não foram ainda encontradas referências a *modinhas* em arquivos brasileiros anteriores ao século XIX.

Uma das ideias iniciais que conduziu à elaboração da base de dados foi a vontade de alcançar uma perspectiva geral do fenómeno da *modinha* e géneros aparentados através da recolha de dados necessários a uma análise quantitativa das várias questões relativas a este repertório. No entanto, cedo se tomou consciência das dificuldades relacionadas com a questão cronológica: por um lado, o facto do fenómeno da *modinha* ter continuado, no Brasil, por todo o século XIX até ao século XX podendo afirmar-se que o fenómeno continua, de certa forma, até ao presente; por outro lado, o facto das datas não estarem patentes na maior parte das fontes, torna muito difícil uma ordenação do repertório de forma cronológica. Um conhecimento da variável cronológica para a maior parte do repertório permitiria o tratamento dos dados presentes na base de dados de uma forma muito mais evidente. Por essa razão, optou-se por procurar analisar uma fonte importante e claramente datável, no sentido de obter um conjunto de análises conducentes ao estabelecimento de uma referência forte para o estudo de outras fontes. Procedeu-se a uma análise do *Jornal de modinhas*⁷⁶, tendo como principal referência os respectivos dados recolhidos na base de dados. É plausível concluir que esta importante colecção, a mais antiga fonte impressa datável, constitui-se como o espelho fidedigno de uma determinada situação histórica da *modinha*, ao que tudo indica a mais antiga. Pode-se inferir que, dada a quantidade de números publicados e a conseqüente exigência de variedade que uma edição dependente da procura e interesse do público

⁷⁶ A datação desta fonte foi efectuada por Maria João Albuquerque (1996, IX-X).

acarretou, a colecção reflectiu o panorama de produção e circulação de *modinhas* sob a forma manuscrita ou oral naquele momento histórico. Definir um retrato fiel desta situação permitirá depois partir para a comparação com outras fontes que, aparentemente, pertenceram a momentos históricos e contextos diferentes e, possivelmente, conseguir cartografar as tendências de mudança ao longo do tempo.

Capítulo IV

O *Jornal de modinhas*

Dados e considerações sobre o *Jornal de modinhas*⁷⁷

O *Jornal de modinhas* (JM), publicado entre 1792 e 1796, é uma referência incontornável no conjunto das fontes para a história da música portuguesa⁷⁸. Na perspectiva do comercial da impressão e publicação de música, este periódico constitui uma iniciativa ousada para o seu tempo, pelo facto de ser a primeira publicação musical periódica a aparecer em Portugal, e por ter sido levada a cabo com eficácia e persistência durante um período considerável de tempo. Os seus impulsionadores parecem ter percebido a existência de procura para este tipo de publicação e não deixaram fugir a oportunidade de um negócio que, tomando em conta os quatro anos de edição ininterrupta em que se publicaram (presumivelmente) cento e quatro canções, das quais oitenta e três chegaram até nós, se revelou bem sucedido. Esta publicação foi pioneira, em Portugal, de um género de periódico musical já corrente em Inglaterra, França e outros países, como referido nos capítulos anteriores. Após o JM, este tipo de publicações teve continuidade inicialmente por Waltmann, em 1801, e por vários editores durante todo o século XIX. Contudo, apenas na década de 30 de oitocentos surgiu uma publicação periódica musical com uma dimensão (em número de fascículos e anos de publicação) igual ou superior ao *Jornal de modinhas*. É o caso do *Semanário harmónico* que publicava, principalmente, árias de ópera italiana com textos traduzidos para português e que apareciam com a denominação de *modinhas* com pelo menos 135 fascículos publicados entre 1835 e 1841 (Albuquerque 2006).

No âmbito das *modinhas*, o JM é a fonte musical datada mais antiga. Se considerarmos as primeiras referências a estes fenómenos musicais, reunidas a partir de diversas fontes literárias dos últimos anos da década de setenta⁷⁹, como contemporâneas ao aparecimento deste género musical na sociedade portuguesa, poderá afirmar-se que a publicação do JM aconteceu cerca de quinze anos depois de o termo *modinha* assumir um papel considerável no

⁷⁷ MARCHAL, Pedro Anselmo & MILCENT, Francisco Domingo, *Jornal de Modinhas*. Anos I-V. Lisboa: P.A.Marchal e Milcent [1792-1796]. Cotas: P-Ln M.P.P. 46 A e P-Ln M.P.P. 119 V.

⁷⁸ Este capítulo baseia-se, em grande medida, na investigação patente em Albuquerque (1996).

⁷⁹ O professor Carlos Sandroni, da Universidade Federal de Pernambuco, em Recife, no Brasil, alertou-me, gentilmente, para uma menção a *modinhas* que ainda não tinha sido referida em nenhum estudo e que aponta para uma data anterior a 1772. Trata-se de verso do Soneto XXXV que aparece nas *Obras Poéticas de Correia Garção*, publicadas em 1778 (tendo o poeta falecido em 1772): “Quem? O Padre António, que tocava/Diversos minuets e modinhas...?” (Garção 1778, 35).

contexto cultural lisboeta e num período do qual existem várias menções a este fenómeno. O JM é, portanto, uma fonte que aparenta estar muito perto da génese deste fenómeno e que participa activamente no seu desenvolvimento. Curiosamente, a publicação desta obra onde se destacam as características locais resultou da iniciativa de dois estrangeiros que se radicaram em Lisboa durante alguns anos: Francisco Domingos Milcent (fl. 1765-1797) e Pedro Anselmo Marchal (Nantes, ca. 1758-Bordéus, 1821)⁸⁰. Milcent viajou de Madrid, em 1765, a convite do embaixador português. Fez vários trabalhos de gravura usando a estamperia de Francisco Manuel Pires e, em 1785, obtém alvará para abrir a sua própria “fábrica de impressão” (Araújo 2003, 1332). Ainda antes da chegada de Marchal, já Milcent “esculpia” (o termo para designar o acto de desenhar/gravar na placa de metal que irá servir de matriz à impressão) livros de música, como sejam o *Minuetto Con due cento Variazioni differenti* “Minuete com variações de Marra” (Marra [1765-1766]), o livro de peças para tecla de Xavier Baptista [1765-1777] ou *La Primavera* de Policarpo da Silva (1787).

Marchal instalou-se em Lisboa em 1791, pouco tempo depois de se ter apresentado à sociedade lisboeta num concerto na Assembleia das Nações Estrangeiras, em 12 de Dezembro de 1789⁸¹. Como mencionado no capítulo anterior, Marchal já tinha experiência como editor⁸² de partituras e o *modus vivendi* que, presumivelmente, pretendia seguir na sua estada em Portugal seria uma conjugação de músico *freelancer* (como se diria hoje em dia), editor e comerciante de música. Esta sua vontade comprova-se pela rapidez com que conseguiu estabelecer-se como impressor, uma vez que em 16 de Setembro de 1791 anunciou pela primeira o seu negócio na *Gazeta de Lisboa*:

Gazeta de Lisboa, 38, 2.º supl. (16/09/1791): Mr. Marechal, morador na rua das Parreiras, ao largo do Convento de Jesus, recebeo ha pouco huma excellente Collecção de Musica nova para cravo, Rebeca, Flauta, clarinete, e outros instrumentos, a qual, com faculdade da Real Meza da Comissão Geral, tem posto em venda: o que faz saber ao publico, para que quem quizer alguma parte da dita Collecção acuda ao indicado lugar⁸³.

Menos de um ano depois da abertura do seu negócio, Marchal associou-se a Milcent, o

⁸⁰ Cf. a introdução da edição crítica da partitura: Pedro Anselmo Marchal, *Six rondos pour le clavecin ou piano forte avec accompagnement de flûte ou violon*, disponível em: <http://arhispana.com/en/keyboard/140-marchal-six-rondos-pour-le-clavecin-ou-piano-forte-9790805412214.html> (última consulta 12/05/2018).

⁸¹ *Gazeta de Lisboa*, 8/12/1789 (apud Brito 2007, 213).

⁸² O termo editor, que aqui se utiliza para Marchal, não quer dizer que este dominasse todas as tarefas dessa profissão ou que possuísse um estabelecimento dedicado à edição regular de publicações. Como outros músicos, recorreu aos serviços de gravadores e “distribuidores” de música já estabelecidos; no entanto, pelo tipo de obras publicadas, revela-se um pensamento de “editor”, no sentido em que são, principalmente, obras que pretendem reagir à procura de publicações acessíveis por um cada vez maior número de músicos amadores.

⁸³ Do estudo de Maria João Albuquerque (2009, XII-XIII), complementado com comunicação privada da autora.

compatriota francês já estabelecido em Lisboa, e fundaram um negócio de impressão de música, a *Real Fábrica e Impressão de Música*, que tinha sede na oficina da propriedade de Milcent. Consistiu numa associação inteligente, Milcent complementar as capacidades de Marchal (compor e adaptar música, conhecer os gostos do público) com o seu saber e prática de gravador exímio. Esta parceria iniciou-se a 24 de Maio de 1792 e a publicação do primeiro fascículo do JM data de 1 de Julho do mesmo ano⁸⁴. Eventualmente, o JM terá sido a principal razão da sua associação e o principal sustentáculo da sociedade. A sua periodicidade, decorrente da lista de subscritores que pagaram adiantado e dos possíveis compradores avulso, permitiu sustentar as despesas da impressão de música (se bem que nos anúncios à empresa também se mencionava outro tipo de serviços de gravura que não de música).

Não se conhecem as razões pelas quais a sociedade acabou por durar pouco tempo, de 24 de Maio de 1792 até Setembro de 1793. Contudo, ao que parece, ambos aproveitaram o contacto profissional mútuo: Milcent continuou a publicar o *Jornal de modinhas* (já sem o nome de Marchal na capa) ainda durante quase quatro anos, assegurando uma presença regular no campo da gravura e a publicação de música, por outro lado, Marchal continuou a sua própria oficina de publicação de música usando, possivelmente, alguns ensinamentos resultantes do convívio com Milcent, mas não temos informação sobre quem efectuava os trabalhos de gravura para Marchal. Parece ter havido alguma tensão e rivalidade posterior. Ambos seguiram com negócios de impressão e publicação de música, com denominações quase idênticas: Milcent continuou como *Real Fábrica e Impressão de Música*; Marchal, menos de um ano depois (em Julho de 94) pede alvará para estabelecer uma fábrica de impressão de música que lhe é concedido em Setembro desse ano, estabelecendo-a com a designação de *Real Impressão de Música*⁸⁵. Milcent ainda responde, em Julho de 95 aquando da mudança de instalações, mudando o nome para *Real Fábrica de Música* (Albuquerque 2006, 120-121).

Deve considerar-se que o JM só resultou de um esforço conjunto de Milcent e Marchal durante o primeiro ano de publicação, de Julho de 1792 a Junho de 1793. Portanto, desde o primeiro até ao número 24 do ano I. Na folha de rosto do segundo ano, logo no primeiro número, o nome de Marchal já não aparece. Pela análise das folhas de rosto depreende-se que Milcent terá, já depois da cisão, reimpresso quase todos os fascículos do ano II e pelo menos

⁸⁴ O início de publicação faz-se, então, cerca de vinte e sete anos depois da chegada de Milcent a Portugal e um ano depois da de P. A. Marchal.

⁸⁵ *P-lant/TT*. JC, L. 76, ff. 44v-45 (*apud* Albuquerque 2006, 114).

o último fascículo do ano I (Albuquerque 1996, x). O que parece provar que a(s) impressão(ões) se tenham esgotado, concluindo-se que a empreitada teve bastante sucesso.

Talvez por constatar que Milcent fazia reimpressões de material correspondente ao período em que estiveram associados, Marchal solicitou no pedido de alvará para a Real Impressão de Música (em Julho de 1794) o privilégio de exclusividade de impressão de música da sua autoria, impedindo assim Marchal de reimprimir fascículos do JM que tinham sido compostos⁸⁶ ou adaptados por Marchal.

Contrariamente ao afirmado por Edite Rocha (Rocha 2015, 8), a periodicidade anunciada de duas *modinhas* por mês (uma no primeiro dia, outra no dia 15), parece ter sido estritamente cumprida como se pode ver pelo quadro das fontes e respectivos anúncios nos jornais da época publicado por Albuquerque (1996, ANEXO). Pela consulta dos anúncios publicados na *Gazeta de Lisboa* e no *Correio Mercantil e Economico de Portugal* comprova-se o recomeço de contagem cíclica a partir de 1 de Julho de cada ano. Se olharmos para as edições de Marchal em França, verificamos que foram publicadas obras rapsódicas e de adaptação em torno de um conjunto de temas/trechos musicais que seriam muito conhecidos. Quase todas as obras são instrumentais, para piano ou cravo. Como exemplo dessas publicações, podem citar-se *Ouverture et airs d'Alceste arrangés pour le clavecin ou le forte piano, avec accompagnement de violon ad libitum*, publicada em 1779 ou *Quatrième pot-pourri pour clavecin ou piano forté avec accompagnement de violons IIII*, publicada em 1786. Quando chegou a Portugal, as decisões editoriais de Marchal foram de outra ordem, apesar de manterem o ênfase num repertório fácil e de espectro alargado. Se, em Paris, Marchal decidiu fazer adaptações para piano de temas e trechos célebres, tomando como potencial clientela um conjunto abrangente de praticantes amadores de instrumentos de teclado (e de corda, como mencionado nos frontispícios) no contexto português, a escolha recaiu sobre um repertório vocal com acompanhamento para um ou mais instrumentos (teclado, guitarra, bandolim, baixo contínuo). Atente-se também à diferença de repertório escolhido entre Paris e Lisboa. Em Paris, Marchal engloba nos seus *pot-pourri* trechos de Gluck (Alceste), de Pergolesi (Stabat Mater), e vários do âmbito da *opera-comique*; em Lisboa, apesar da actividade regular dos teatros de corte e dos teatros públicos em torno do repertório operático italiano, este é, claramente, posto de lado como base para a edição de um periódico musical⁸⁷.

⁸⁶ Os fascículos n.ºs 8, 11 e 15 do ano I têm a indicação “com Accomp to de P. A. MARCHAL”.

⁸⁷ Mas é interessante notar que Marchal depois da dissolução da sociedade, publica uma *Feuille de Terpsicore ou*

Há, portanto, na definição do JM, uma escolha consciente por um tipo de repertório que se crê estar acessível a um espectro muito abrangente do público, tanto na capacidade estética de o apreciar, como nas capacidades técnicas para o executar e interpretar. Pelo que observamos na cronologia do aparecimento do fenómeno *modinha* na sociedade portuguesa, houve uma escolha por um repertório reconhecido, ou seja, por uma prática musical já enraizada e em circulação naquele momento histórico. Como já referido, tratava-se de um fenómeno musical recente, perfeitamente em moda, como se pode ver por outras fontes literárias (datadas) com referência a *modinhas* e que ocorriam em contemporaneidade com a edição do JM. A título de exemplo, as obras *A saloia fingida* e *A vingança da cigana, entremezes por música* levados à cena em 1793 no Teatro da Rua dos Condes e em 1794 no Teatro de São Carlos, respectivamente, apresentam *modinhas* e *lunduns* (expressamente denominados na partitura ou não).

O *Jornal de modinhas* constitui uma referência de peso, por ser contemporâneo de uma fase particularmente fervilhante do fenómeno *modinha*. Por essa razão, impõe-se uma análise aprofundada do seu conteúdo, que será apresentada seguidamente, tomando em consideração várias categorias registadas e contabilizadas na base de dados.

Choix d'Airs d'Opéras, obra semelhante às que produziu em Paris no sentido em que transmite ao público, através de partitura e com arranjo facilitador da sua execução doméstica, repertório vocal presente nos teatros de ópera (Albuquerque 2006, 316 e 336).

Análise do *Jornal de modinhas* através da base de dados

Designação:

Para esta categoria foram contabilizadas oitenta e seis *modinhas* (entre as cento e quatro referenciadas)⁸⁸. No conjunto dos dados recolhidos encontra-se um conjunto variado de designações, como se descreve no quadro seguinte:

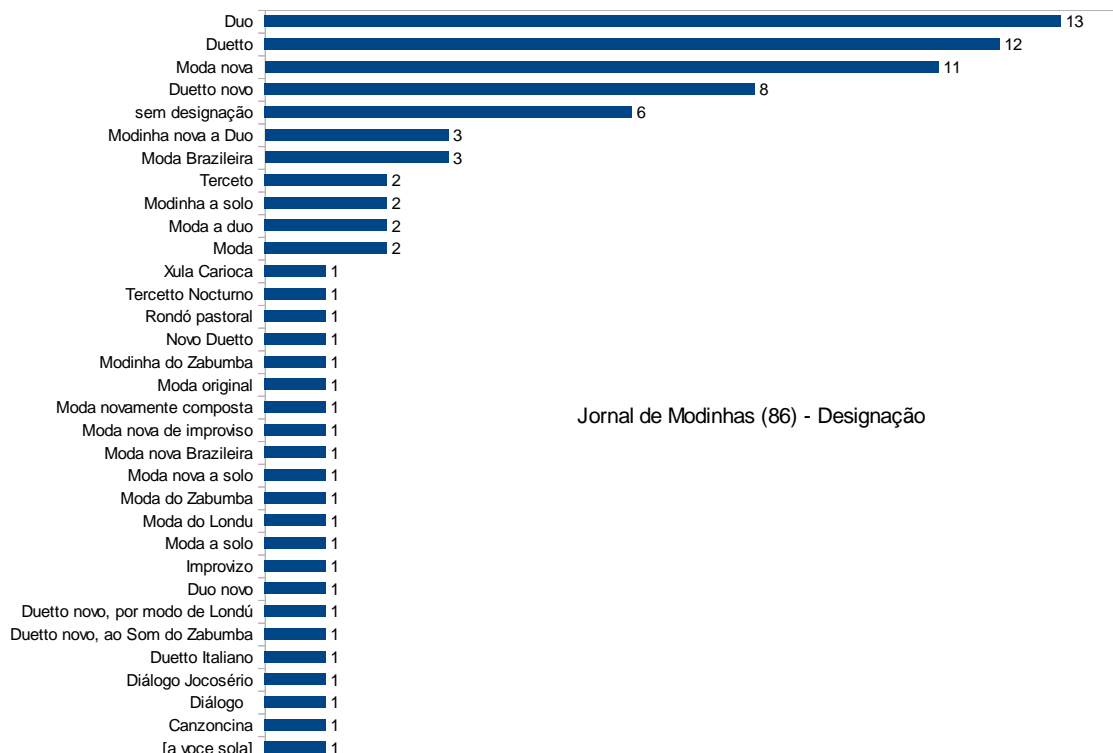


Gráfico 1: Designações, com número de ocorrências, presentes no *Jornal de Modinhas*

Verifica-se uma grande variedade de designações aplicadas segundo uma lógica de difícil sistematização: o que dizer da diferença entre *moda* e *modinha*? É relevante? Como lidar com uma designação que parece misturar duas diferentes numa só, como por exemplo *moda nova a duo*? O que é um *Improviso*? Como lidar com esta profusão de designações e como analisar todos os elementos reunidos, ou que podemos descobrir, sobre elas e as peças a

⁸⁸ Para efeitos das análises neste capítulo, foram introduzidas na base de dados todas as cento e quatro *modinhas* anunciadas nos jornais, apesar de só terem chegado até nós 83. No entanto, algumas características (vozes e instrumentação, metro, autor) podem ser conhecidas pelos anúncios, mesmo que não se disponha da fonte musical, daí o total variável de *modinhas* consideradas para algumas análises.

que se referem?

Num primeiro momento poderá proceder-se à simplificação das designações: por exemplo, o destaque dado à questão da novidade. Esta indicação pode referir-se unicamente à “frescura” da peça, composta recentemente, adquirindo uma perspectiva de *marketing* sem relação com as características da peça; também pode indicar que a peça foi composta originalmente para o JM, não existindo antes, seja como *modinha* solta, ou como número de uma obra mais longa (mas nesse caso haveria uma contradição no caso da *modinha* “Venturoso quem ainda não teve”⁸⁹ de Marcos Portugal que se trata de uma adaptação, que tudo indica ser do próprio Portugal) de um número na obra *Lo spazzacamino principe* e na sua adaptação portuguesa, *O Basculho da chaminé* (Cranmer 2012a, 400). São vinte e nove as peças onde aparece a menção *nova* ou *novamente composta*, sendo que cinco dessas não têm indicação de autor. Se levada à letra essa indicação, poderá indicar que a maioria das peças já existia antes de serem publicadas no JM. No entanto, para uma análise da questão das designações deverá excluir-se a questão da “novidade”. Nesse sentido, talvez se possa atingir, desde já, alguma clarificação apresentando os dados sobre as designações, presentes no JM, da seguinte forma simplificada:

- **24 duetti**, dos quais três têm indicação suplementar: *Duetto ao som do zabumba*, *Duetto italiano*, *Duetto por modo de londú*.
- **26 modas**, nas quais se encontram cinco tipos de indicação suplementar: *Moda brasileira* (três vezes), *Moda a solo* (duas vezes), *Moda do londu* (uma vez), *Moda do zabumba* (uma vez), *Moda nova brasileira* (uma vez), *Moda nova de improviso* (uma vez) e *Moda original* (uma vez). Atenção que estas vinte e seis *modas* são quase todas duos, excepto quatro (das quais duas são a solo sem indicação expressa desse facto).
- **14 duos**, sem qualquer indicação suplementar. Se bem que, como vimos, há três *modinhas a duo*.
- **6 modinhas**, todas com indicação suplementar: três *Modinha a Duo*, duas *Modinha a solo* e uma *Modinha do Zabumba*.
- **6 peças sem qualquer designação**, todas duetos.
- **3 tercetos**, dos quais um tem a indicação suplementar *Nocturno*.
- **5 peças com designações que só aparecem uma vez**: *Canzoncina*, *Improvizo* (se bem que existe uma moda de improviso), *a voce sola* (que aparece numa peça sem designação principal), *Rondó pastoral* e *Xula Carioca*. Só uma destas é um solo.

⁸⁹ Nº 1 do ano IV

- **2 diálogos**, dos quais um tem a indicação suplementar *jocosério*.
- **2 indicações de Londu**, mas não como designação principal da peça.

Com o panorama assim simplificado, constata-se algumas características particulares: a primazia da designação *duetto* e *moda*, sendo que as designações (semelhantes) de *duo* e *modinha* aparecem numa proporção bastante menor. Analisando a questão em termos cronológicos considerando os quatro anos de publicação, constata-se que, no primeiro ano, a designação mais usada é *moda* (treze vezes), sozinha ou em combinação com *brazileira* (quatro vezes), *do zabumba* (uma vez) e *do londu* (uma vez). *Duo* em segundo lugar e *duetto* em terceiro. Olhando para o ano III, constata-se que a designação *duetto* tem a maioria (oito vezes), *duo* (cinco vezes) aparece muito mas já *moda* (uma vez) e *modinha* (uma vez) aparecem raramente neste ano III. É interessante notar que a designação *Moda brasileira* só aparece no ano I.

O JM reuniu peças musicais vocais publicadas segundo o plano estabelecido de periodicidade. Os dois sócios no primeiro ano, e Milcent nos subsequentes, tentavam promover e aumentar as vendas com uma política continuada de publicidade, publicando anúncios na *Gazeta de Lisboa* (vinte anúncios) e no *Correio Mercantil e Económico de Portugal* (doze anúncios). As obras eram publicitadas com as designações completas que aparecem nas partituras. Seria perfeitamente plausível imaginar um JM em que cada peça nova fosse metodicamente designada com o número correspondente, ou só o primeiro verso, mas seria certamente algo mais cinzento e pouco atractivo em termos comerciais. Depreende-se das informações escritas no cabeçalho de cada peça (e também nos anúncios) uma vontade de tornar estas peças musicais atractivas à compra. O nome do compositor é anunciado quando existe essa informação. A obra é também definida segundo um conjunto numeroso de designações (*duetto*, *moda*, *modinha*, etc.) aos quais é, várias vezes, acrescentada uma menção específica (*por londú*, *do zabumba*, etc.), do instrumento (*dois mandolinos e basso*, etc.), e/ou de novidade (*moda nova*, *modinha novamente composta*).

É necessário ter em conta que o modelo desta publicação musical não depende do apoio de um mecenas, ou dos constrangimentos de uma subscrição pública que previamente garantisse as despesas de produção e lucros como era apanágio de grande parte dos exemplos referentes a épocas anteriores. Mesmo que houvesse um número considerável de consumidores que pagassem inicialmente o valor da colecção inteira do JM, haveria sempre algum risco envolvido de despesas inesperadas ao longo do ano de produção. Ao mesmo

tempo, a venda regular de fascículos avulsos seria uma hipótese atractiva de aumento dos lucros para um editor. Seria, portanto, com toda a plausibilidade, intenção dos editores acrescentar alguma surpresa e apresentar quinzenalmente ao público peças com algum elemento de novidade, sendo essa uma das possíveis razões para a profusão de atribuições, designações e instrumentações patentes no JM. Não esquecendo que o JM foi um projecto comercial implantado num país onde as iniciativas de edição musical eram raras e cuja sistematização e organização poderiam ser interrompidas por factores mercantis imprevistos, é forçoso reconhecer que a uma variedade considerável de designações corresponde uma considerável variedade de tipos de peças e não uma homogeneidade absoluta de géneros, formas, número de vozes, instrumentações, etc. Há uma certa flexibilidade que emana da maneira como alguns espécimes encontram lugar nas decisões de publicação do JM: em peças específicas como *canzoncina*, *duetto italiano* ou *diálogo jocoserio*, por exemplo, nota-se alguma distância face a um eixo comum, a um género que podemos chamar de *modinha*. Mas, relativamente a possíveis vestígios de influências de géneros estrangeiros no fenómeno da *modinhas*, deve atribuir-se algum destaque a uma designação em particular: o *terceto nocturno*. Esta denominação, que se refere a um fascículo perdido e do qual só conhecemos o anúncio⁹⁰, é curiosa por ser exactamente uma designação muito em voga em Itália e outros países. Aliás, para ser mais preciso, o elemento mais importante desta designação é a palavra *nocturno*, porque a ela se associava um tipo de duetos vocais, a que se juntava, frequentemente, uma terceira voz grave que é muito próxima da parte de *basso* instrumental. Temos colectâneas de *duetti* (ou *terzetti*) *nocturni* de Bonifazio Asioli, Felice Blangini, Wolfgang Amadeus Mozart, entre muitos outros (Slater 2011). Este tipo de canções partilham muitas características com as *modinhas*, em especial a tendência para um paralelismo das duas vozes. Esta simplicidade contrapontística decorria de várias forças: em primeiro lugar, esse paralelismo era intencional, pela concentração da energia musical no fenómeno acústico das terceiras e sextas e a sua ligação metafórica à união, aos laços amorosos, com tanta tradição no dueto amoroso da ópera, em especial ao longo do século XVIII; e, em segundo lugar, era uma questão de “acessibilidades”, tanto para o compositor, que não tinha de ser versado nas regras do contraponto estrito para compor estas peças simples, como para os potenciais intérpretes, que não tinham de cantar duas linhas solistas, em contraponto complexo. Num eventual terceiro lugar, este ainda mais subjectivo, o assumir do papel de

⁹⁰ Mas que pode ser, provavelmente, um terceto “As vagas sombras dispersas”, “*composée par Mr. Joseph Palomine*”, que se encontra na Biblioteca Nacional de Portugal digitalizado: <http://purl.pt/23589/1/index.html#/1/html> (última consulta 1/4/2016).

“artista intérprete” perante o público era, num quadro burguês com acesso ao estudo da música, de certa forma atenuado por ser feito em conjunto com um companheiro(a). Retirava-se, assim, alguma carga simbólica ao acto ousado de se apresentar em público.

Independentemente destas considerações, este *terceto nocturno* pode também ser posto em paralelo com outra obra musical, *La Primavera* de Policarpo José António da Silva, publicada em Lisboa em 1787. Este conjunto de peças a duas vozes e baixo, com textos de Metastasio, são chamados de *Musicali Notturni* e inserem-se na, já mencionada, tradição dos *duetti notturni*, muitos deles também sobre textos do Poeta Cesareo. Se analisarmos estas canções, verificamos que, exceptuando o texto em italiano, existem diversos elementos semelhantes às canções do JM.

Autor da música:

Para esta categoria, só são contabilizáveis cem fascículos do JM. Destes, oitenta e três têm autoria da música identificada, sendo os dezassete restantes de autoria não identificada. Mas convém mencionar que nesses dezassete estão incluídas três *modinhas* que, apesar de não mencionarem um compositor identificam o autor do acompanhamento: P. A. Marchal. Há uma *modinha* não contabilizável⁹¹ pois não temos a primeira página da partitura musical propriamente dita (que é aquela onde, no JM, aparece escrito, ou não, o nome do autor) nem nenhum anúncio. De um ponto de vista estatístico, a maior parte das *modinhas* têm a autoria do compositor mencionada. 17% das *modinhas* não têm a autoria identificada, uma percentagem, ainda assim, não desprecienda. O compositor mais representado é Antonio Galassi (com dezasseis *modinhas*), ocupando José Rodrigues de Jesus (com onze) o segundo lugar. Marcos Portugal e António da Silva Leite (ambos com nove), ocupam o terceiro lugar, como se pode ver no gráfico em baixo:

⁹¹ E, obviamente, as quatro *modinhas* que fariam parte do plano do ano IV e das quais não temos nem qualquer exemplar, nem anúncio correspondente.

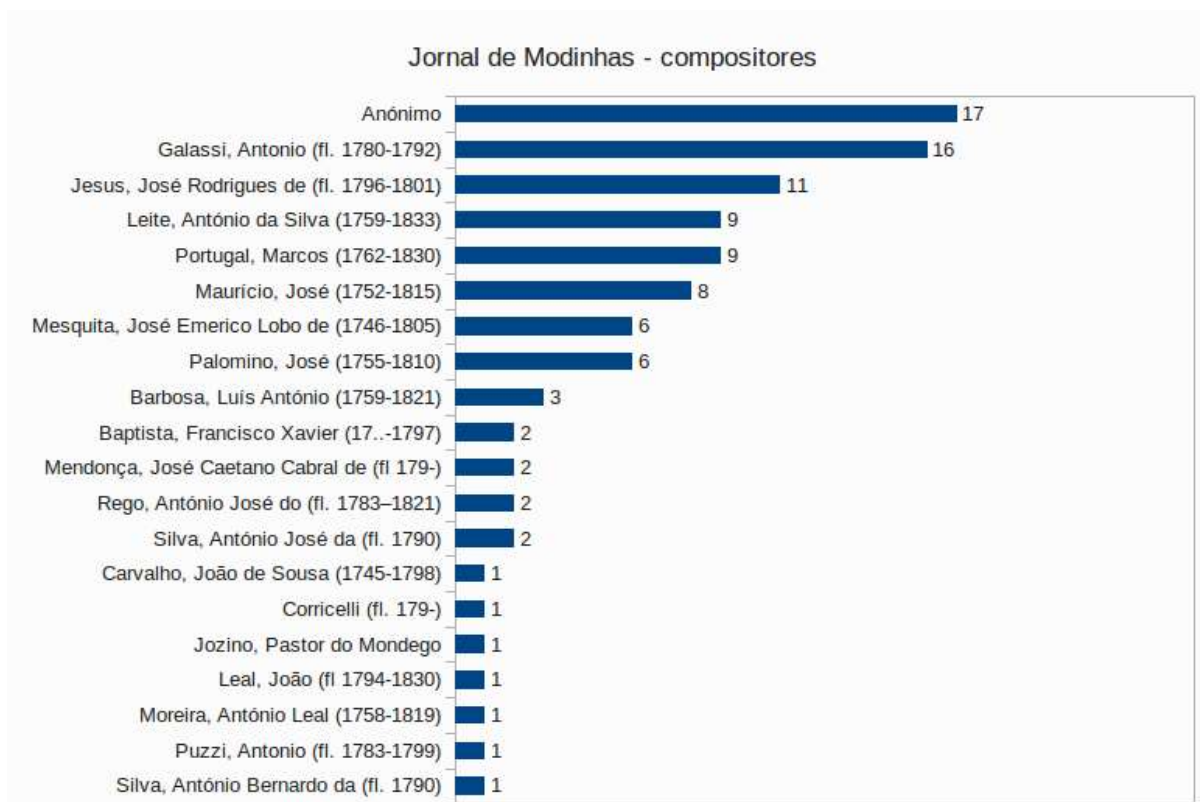


Gráfico 2: Compositores, com número de ocorrências, no Jornal de Modinhas

José Maurício, um nome representativo do panorama musical português naquele período histórico, aparece em quarto lugar com oito *modinhas*. É de salientar que vários destes compositores tinham ligação aos teatros públicos onde viram ser estreadas peças com música de sua autoria e onde, a maior parte das vezes actuaram como directores musicais: músicos como Portugal (Teatro do Salitre)⁹², Palomino (Salitre e Teatro da Rua dos Condes) (Fernandes 2013, 158), Leal Moreira (Rua dos Condes⁹³ e São Carlos), A. J. do Rêgo⁹⁴ (Salitre), foram chamados, nesses teatros, a compor música para *entremezes* e *farças*⁹⁵ e também a assumir a direcção das orquestras. A *modinha do saboeiro* de Marcos Portugal é, comprovadamente uma *modinha* teatral (pois tem indicações de instrumentos orquestrais e aparece na obra de Portugal *Lo spazzacamino principe* e na versão em português *O basculho da chaminé*) mas, é possível que outras *modinhas* publicadas no JM tenham sido compostas,

⁹² Para mais informação sobre o papel de Marcos Portugal como director musical do Teatro do Salitre ver Cranmer (2012a, 145-156).

⁹³ Ver, por exemplo, como Leal Moreira foi director musical do drama jocoso *A italiana em Londres* em 1791. Cf. *Folheto do drama jocoso* (1791), Biblioteca geral da Universidade de Coimbra (Misc. 590). Disponível em <http://ww3.fl.ul.pt/cehttp/webinterface/documento.aspx?docId=3581&sM=t&sV=ant%C3%B3nio%20jos%C3%A9%20da%20silva> (consultado em 4/1/2015)

⁹⁴ Por exemplo, a obra *O gato por lebre*, mencionada em Cranmer (2017, 133 e 150).

⁹⁵ O Professor David Cranmer tem estudado este repertório, por exemplo, em Cranmer (2017).

inicialmente, para contextos teatrais. Encontramos *modinhas* de outros compositores de renome: Xavier Baptista, Sousa Carvalho e, de todos os principais compositores activos nesta última década do século XVII, só talvez falte o nome de Jerónimo Francisco de Lima, João Cordeiro da Silva ou de algum dos Avondanos. Por outro lado, encontramos canções de compositores pouco conhecidos. Sobre João Cabral de Mendonça, por exemplo, não foram encontradas outras informações complementares, apenas duas *modinhas* da sua autoria no JM⁹⁶. Além deste nome e de outros dos quais não se conhecem outras actividades musicais como, por exemplo, António Bernardo da Silva, encontramos também *modinhas* escritas por cantores. Entre eles, Antonio Puzzi, Corricelli e António José da Silva, este último, não o célebre dramaturgo, mas um cantor com participações documentadas em vários elencos do Teatro da Rua dos Condes⁹⁷.

Pode também tentar identificar o estatuto dos compositores que colaboraram no JM: se eram compositores profissionais ou amadores, com obra extensa ou meramente ocasional. Esta é uma tarefa difícil e bastante subjectiva, pois não se pode afirmar com certeza que um compositor sobre o qual não temos muitas informações não tenha composto em quantidade e até de forma profissional. No entanto, numa contabilização bastante subjectiva, podemos considerar que oitenta e três *modinhas* com indicação de compositor, trinta e oito são de nomes de primeiro plano no mundo musical português⁹⁸, tal como percepcionado actualmente, quarenta e cinco são de um plano secundário, e alguns deles provavelmente amadores⁹⁹. A análise dos compositores representados na colecção permite supor, com quase toda a certeza, que as *modinhas* presentes no JM tenham sido publicadas ao longo da vida dos respectivos compositores. Apesar da falta de diversas datas de nascimento, encontramos vários compositores que, no primeiro ano de publicação do JM, tinham idades compreendidas entre os trinta e os cinquenta anos: Sousa Carvalho (1745-1798) quarenta e sete anos, Leal Moreira (1758-1819) trinta e quatro anos, Luís Ant. Barbosa (1759-1821) trinta e três anos, José Emerico Lobo de Mesquita (1746-1805) quarenta e seis anos; Palomino (1755-1810) trinta e sete anos, José Maurício (1752-1815) quarenta anos, e Silva Leite (1759-1833) trinta e três anos.

Por outro lado, pode analisar-se a questão dos compositores no decorrer dos vários

⁹⁶ A *modinha* n.º 9, do ano II, da qual só se conhece o anúncio (Albuquerque 1996, Anexos) e “Só me vejo nesta gruta”, n.º 17, do ano II. Exemplar digitalizado e disponível: <http://purl.pt/101>.

⁹⁷ Ver, por exemplo, como António José da Silva também cantou em *A italiana em Londres em 1791*. Ver nota 92

⁹⁸ Silva Leite, Portugal, Maurício, Palomino, Xavier Baptista, Rego, Sousa Carvalho e Leal Moreira.

⁹⁹ Galassi, Jesus, Lobo de Mesquita, Barbosa, Mendonça, da Silva, Corricelli, Jozino, Pastor do Mondego, Leal, Puzzi, e António Bernardo da Silva.

anos de publicação. Por exemplo, João Rodrigues de Jesus só participou a partir do ano III, e logo com alguma regularidade. Silva Leite só a partir do ano II até ao último ano de publicação. José Palomino publicou quatro *modinhas* no primeiro ano, uma no princípio do segundo e, depois, apenas mais uma no último ano (integrando o grupo do qual só temos anúncios). Leal Moreira, uma figura bastante importante na época, só tem uma *modinha* no primeiro ano. Tendo em conta a separação da sociedade, pelo menos em Julho de 1793, podemos arriscar deduzir que o contacto privilegiado com certos compositores fazia-se por intermédio de Marchal, uma vez que nomes importantes como Leal Moreira ou Rêgo desapareceram do JM logo no ano II. Galassi, Mestre de Capela da Sé de Braga, que parece não ter tido muita participação no meio musical da capital, esteve sempre presente em todos os anos: três *modinhas* no ano I, duas no ano II, seis no ano III, seis no ano IV e uma no ano V. Pode, a este título, quase ser considerado um sócio-fundador deste empreendimento (assim como José Rodrigues de Jesus). A primeira *modinha* de toda a colecção publicada é da autoria de Galassi. O ano III foi o ano com menos *modinhas* sem identificação de autoria: apenas três fascículos, contudo no ano II foram sete. No ano I encontramos peças de nove compositores diferentes, no ano II de oito compositores, no ano III de dez compositores e no ano IV de seis compositores.

O frontispício do JM anuncia *modinhas* pelos “milhores autores”, e encontram-se, de facto, vários nomes reconhecidos já referidos, mas podemos afirmar que contribuem para o JM compositores de vários estatutos. Entre os nomes mais conhecidos e centrais do mundo musical português, encontram-se nomes desconhecidos em outros âmbitos e vários anónimos. A composição destas peças não estava reservada a compositores de profissão, mas faziam-se representar também músicos instrumentistas ou cantores dos quais não se conhecem outras composições para além das *modinhas* e músicos diletantes apelidados de *curiozos* em música. A presença de compositores profissionais pode indicar situações similares às de outros centros urbanos com mercados culturais mais desenvolvidos, em que a venda de canções para publicações periódicas podia estar associada a novas fontes de rendimento para os autores. Contudo, no caso do JM, não foi encontrada informação disponível sobre o eventual pagamento aos autores.

A presença de compositores anónimos e autores dos quais se desconhecem outras

composições será sintomática da facilidade de produção destas canções. Podem apontar-se várias razões para a presença de muitas *modinha* anónimas. Por desconhecimento do autor ou por não ter sido considerado relevante incluir o seu nome (não era considerado necessariamente importante nesta época), mas muitas vezes também (eventualmente o motivo mais comum) porque o autor não quis ser identificado, devido ao estatuto social (elevado) ou ao género (feminino) que, por convenção, não se poderia apresentar desta forma. Neste último caso, não implicava que o autor não fosse conhecido do público ou revelada essa informação oralmente.

Autor do texto:

Sobre esta categoria não reunimos nenhuma indicação expressa nas partituras. No entanto, cinco *modinhas* foram sendo identificadas com autoria de Caldas Barbosa, sobretudo por comparação com a sua poesia publicada.

Na actualidade a autoria é um valor defendido juridicamente, mas também convictamente reivindicado por qualquer criador, é, por isso, difícil compreender as razões para esta realidade. Seria por falta de espaço nas folhas? Seria por decisão editorial? Como vimos, no capítulo anterior, à poesia estava associado um teor efémero e a improvisação poética era uma prática extremamente valorizada e cultivada por muitos. Apenas em ocasiões bastante raras, alguns indivíduos extremamente dedicados às questões literárias, a maior parte também excelentes improvisadores, reuniram a sua obra poética e decidiram imprimi-la: a maior parte das vezes, “contra a sua vontade” e cedendo aos pedidos insistentes de admiradores e amigos. Acontecia muitas vezes a publicação coincidir com o período do final da vida ou até postumamente, e deve ser salientado que a poesia assinada e publicada tinha a tendência a aproximar-se de um teor elevado, como, por exemplo, esta fragmento de Bocage:

[...] Grato silencio, trémulo arvoredo,
Sombra propícia aos crimes, e aos amores,
Hoje serei feliz; longe, temores,
Longe, phantasmas, illusões do medo:

Sabei, amigos zephyros, que cedo,

Entre os braços de Nise, entre éstas flores,
Furtivas glórias, tacitos favores,
Heide enfim possuir; porém segredo!

Nas azas froxos ais, brandos queixumes
Não leveis, não façais isto patente,
Que nem quero que o saiba o pae dos numes:

Cale-se o caso a Jove omnipotente,
Porque se elle o souber, terá ciúmes,
Vibrará contra mim seu raio ardente. [...] (Parnaso 1827, 34)

Por outro lado, o conteúdo da poesia associada às *modinhas* não era completamente “inofensivo” para a época: os seus temas, a linguagem usada, a sua disseminação na sociedade representavam, para certos grupos sociais, alguns problemas morais e educacionais. Para uma franja considerável da sociedade estes poemas eram imorais, por se centrarem em temas amorosos, por fazerem muitas vezes alusões indirectas de teor erótico e por deixarem intuir uma mentalidade moral geral mais liberta e desempoeirada, em que são exemplo gritante as *modinhas* com textos de influência brasileira¹⁰⁰. Para o quadro moral da época é notório que algumas destas poesias poderiam chocar, como a seguinte¹⁰¹:

Nem ao confessor
Eu disse o que tinha
Quando elle o não sabe
Ninguem adevinha

A noite passada
Não sei o que tinha
Os Sonhos que tive
Ninguem adevinha.

Por outro lado, a simplicidade da poesia modinheira era menos apreciada perante

¹⁰⁰ Poemas com construções gramaticais diferentes do Português falado na metrópole, vocabulário com termos coloquiais ou formas de tratamento associados aos contextos brasileiros.

¹⁰¹ “Fui-me confessar” de Marcos Portugal. *Jornal de Modinhas*, ano I, nº 3.

formas mais elevadas de poesia: uma poesia com referências clássicas e eruditas, que não tinham lugar na *modinha* de salão, estas canções pediam uma poesia “chula” que, para muitos, seria sacrilégio denominar de poesia. Igualmente censurável para camadas sociais mais conservadoras era a ausência de potencial educativo, seja moral, religioso ou ético destas poesias efémeras que não apresentavam comportamentos modelares, sacrifícios nobres e formadores do carácter, pelo contrário, demarcavam-se por uma certa ligeireza e inconsequência que se depreende de histórias de amores fugazes e paixões exageradas. Será, possivelmente, por estas razões (além da, já mencionada, etiqueta que impedia as mulheres ou membros de classes altas de se apresentarem como autores) que não se encontra poesia assinada no JM. Existe também a possibilidade de alguns poemas terem sido escritos pelos compositores, que não assinariam para não serem acusados de pretensão por se intitularem de poetas, para além de músicos. Por outro lado, a comunicação oral tinha uma grande importância no contexto social da época. Notícias e dados importantes, neste caso a autoria de determinada letra, eram do conhecimento geral sem nunca passarem ao registo escrito (para desespero do historiador...).

Vozes:

Um factor relevante para o presente estudo é a diferenciação entre *modinhas* a uma ou duas vozes. Este elemento será essencial na comparação com outros livros ou colecções de *modinhas*. Relativamente ao JM foi possível contabilizar algumas peças que não subsistiram até aos dias de hoje, mas das quais nos chegaram anúncios que as descrevem como duos (e um terceto). Dessas oitenta e nove peças no total, contam-se: setenta e seis duetos, cinco tercetos e oito a solo. O seguinte gráfico permite visualizar as percentagens:

Jornal de Modinhas (89) - Vozes

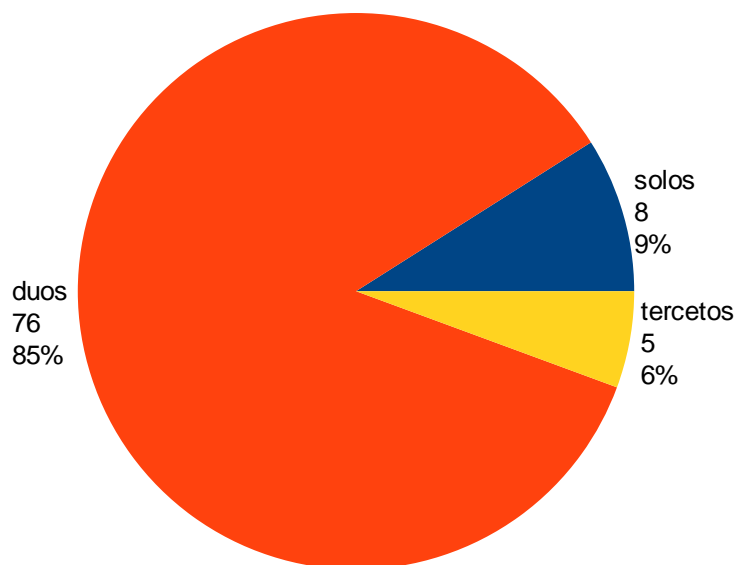


Gráfico 3: Número de vozes, com número de ocorrências e percentagens, no Jornal de Modinhas

Perante outras colecções de *modinhas* que se conhecem, o JM é, claramente, uma colectânea de duos, em que os trios e os solos representam um número muito reduzido de peças. Dois dos tercetos perderam-se e só conhecemos o anúncio nos jornais, contudo, sabemos que um deles é um duo ao qual se junta uma voz suplementar, *ad libitum*. Quanto aos solos, um deles é denominado *Canzoncina*, tem texto italiano, foi composto por Puzzi num estilo (desastradamente) virtuoso (coloratura, saltos de registo) que contrasta com a maior parte das canções do JM. Curiosamente, um outro solo é uma das *modinhas* bastante característica: “Tempo que breve passaste”¹⁰² de Silva Leite. Foi também a primeira contribuição de Silva Leite para o JM.

Com este item do número de vozes toca-se num aspecto fulcral da análise do fenómeno da *modinha*. Haveria uma expectativa, coeva do JM, de que a *modinha* seria principalmente um trecho a duas vozes? Parece ser esse o caso dada a prevalência de *duos* que consta no JM. Se nos detivermos na análise dos solos, que são uma muito pequena minoria, esse facto está praticamente sempre assinalado: dos oito espécimes a uma só voz – com a indicação *a solo* ou *a voce sola* – apenas dois não têm essa indicação, um deles é uma canção

¹⁰² *Jornal de modinhas*, ano II, n.º 18. Exemplar digitalizado disponível em: <http://purl.pt/14642>.

italiana e o outro uma *modinha*, curiosamente, também da autoria de um italiano. No entanto, há várias peças que são duos, portanto para duas vozes, e que não têm designação especificada na partitura ou no anúncio. Se se eliminar todos os fascículos que aparecem com a indicação *duetto, duo e diálogo* restam cerca de vinte e sete espécimes com designações genéricas várias (*moda, improvizo*) e que não assinalam tratar-se de um duo. Dessas vinte e sete peças, a maior parte localizam-se no primeiro ano, enquanto nos anos subsequentes encontram-se as indicações do número de vozes (*duetto, duo*) e várias em jeito de complemento de informação: *moda a duo* e *modinha a duo*. Será que no primeiro ano da publicação o público associava *modinha* a uma peça a duas vozes e isso se começou a esbater em anos posteriores, de maneira que Milcent julgou por bem assinalar de forma explícita e mais coerente?

Há também a possibilidade de considerarmos o tipo de textura em que as vozes aparecem, por exemplo terceiras e sextas paralelas, como um “registro” (tal como se denominam os registros do órgão) acústico, um efeito de teor tímbrico só possível com a junção de duas vozes, e não como uma composição polifónica de duas linhas independentes. Um efeito que se pode encontrar em fenómenos musicais contemporâneos como, por exemplo, a prática vocal dos Everly Brothers¹⁰³, ou certos duos do nordeste brasileiro, em que as duas linhas se misturam de forma a soar como uma única voz. Muito pelo jogo de dinâmicas entre as vozes, um saber prático do material sonoro que se denomina, na linguagem comum, de “fusão de vozes”. Contudo, dado a grande predominância de duos, parece ser consensual que, pelo menos na época do JM, associada à ideia de *modinha* estava o facto de ser um dueto e não uma canção a voz solista. Parece-me ser essa uma característica importante e definidora de *modinha*, pelo menos nesta fase do seu desenvolvimento. Coaduna-se também cronologicamente com algumas descrições que temos de contextos teatrais e outros.

¹⁰³ Duo vocal norte-americano, no âmbito da música *rock* de influência *country*, constituído pelos irmãos “Don” e “Phil” Everly que estiveram activos (com interrupções) entre 1951 e 2005, cf. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Everly_Brothers.

Acompanhamento:

Com informação enquadrada neste item contabilizam-se oitenta e três peças. Destas, quarenta e duas têm um baixo simples (em clave de fá na quarta linha) como acompanhamento, mas no qual nunca encontramos cifras¹⁰⁴. Trinta e oito peças têm um acompanhamento totalmente realizado de tecla (em clave de sol² na m.d., fá⁴ na m.e.), mas o instrumento é mencionado expressamente no começo de uma peça apenas uma vez, em *Moda del Sr. Marcos Ant^o com accompag.to de cravo, e 2 Mandolinos* (mas, o título patente sempre na página de rosto do JM, é *Jornal de modinhas com acompanhamento de cravo*). Três peças têm acompanhamento de guitarra¹⁰⁵. Estas são, portanto, as três divisões claras que se podem fazer entre as oitenta e três peças no que toca aos acompanhamentos: baixo simples, acompanhamento escrito de tecla e acompanhamento escrito de guitarra. Adicionalmente, constata-se, que há quatro peças (entre as peças com baixo ou com tecla) que têm instrumentos suplementares: baixo e duas guitarras e viola; baixo e dois mandolins; baixo e violino; tecla e dois bandolins. É interessante notar que peças com estas combinações de acompanhamento, ou com acompanhamento de guitarra só aparecem a partir do segundo volume. No primeiro ano, com participação de Marchal, só temos peças com acompanhamento de cravo (vinte e dois fascículos) e com baixo simples (dois fascículos). Três destas mencionam *Acompanhamento del Sig.or P. A. Marchal*. Poderá supor-se que terá havido ao princípio a intenção, por parte dos editores, de restringir os acompanhamentos aos escritos para cravo (sem baixo contínuo com cifras), no entanto, no segundo ano aparecem peças com guitarras, bandolins, cujas instrumentações, são também anunciadas no cabeçalho e nos anúncios. Nos anos seguintes continuam a aparecer peças só com baixo: doze no ano II (com unicamente nove de tecla), treze no ano III (com unicamente quatro de tecla) e quinze no ano IV (com unicamente três de tecla). Ou seja, não houve, com excepção do ano I, uma maioria de *modinhas* com acompanhamento de cravo totalmente escrito. Sendo que, evidentemente, dentro da prática do baixo-contínuo, era comum realizar-se (com relativa facilidade) um acompanhamento de duas mãos no cravo, ou qualquer outro instrumento harmónico. Veja-se o seguinte gráfico, para um resumo da situação no JM, relativamente aos acompanhamentos:

¹⁰⁴ Dois dos tercetos são constituídos por três pautas, com três partes vocais e respectivo texto, não há parte de acompanhamento propriamente dita, contudo, isso não significa que não fossem acompanhadas por um instrumento.

¹⁰⁵ Utiliza-se o termo guitarra para simplificar, no JM, as indicações patentes são *guitarra, viola e duas guitarras*.

Jornal de Modinhas (83) - Acompanhamento

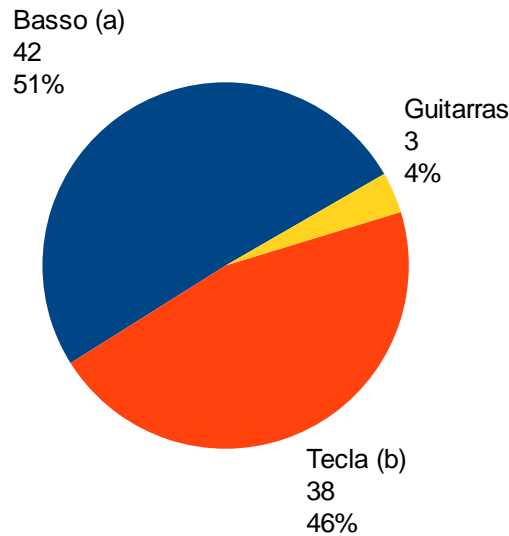


Gráfico 4: Acompanhamentos, com número de ocorrências e percentagens, no Jornal de modinhas.

(a) - inclui três peças com instrumentos suplementares; (b) inclui uma peça com instrumentos suplementares

Pela análise dos dados é possível lançar algumas propostas de conclusões. Uma delas prende-se com a concepção inicial do JM e sua evolução posterior face às condicionantes. Como o título indica e à semelhança de muitos outros periódicos musicais que se conhecem a nível europeu, o JM terá sido concebido como uma colectânea de peças para vozes e acompanhamento de tecla. A diferença entre o ano I e II, com a saída de Marchal, que seria o responsável pelos acompanhamentos, poderá ter sido a razão para o desentendimento entre os dois sócios, o facto de o JM ter sido anunciado como “com acompanhamento de cravo” e depois Marchal não ter assegurado essa tarefa em dois casos? Ou terá, por outro lado, Marchal defendido o modelo genérico canção com acompanhamento de tecla, e Milcent contrariado esse purismo com uma atitude mais eclética, baseada num conhecimento mais experiente da realidade lusa? É possível imaginar que a intenção seria assegurar um jornal com acompanhamento de cravo, mas possivelmente muitos dos compositores apresentavam os seus manuscritos só com baixo e seria Marchal quem acrescentava um acompanhamento totalmente escrito para as duas mãos. O que é certo é que, no segundo ano de publicação, Milcent publica quase metade das vinte e quatro peças sem acompanhamento, ou seja, doze

destas têm um baixo simples como acompanhamento. Terá sido essa aparente limitação, essa falta de coerência a nível de acompanhamentos instrumentais, um factor favorável na posterior boa implementação do JM? São conhecidas, por várias fontes, as práticas organológicas no mundo musical português, seja em contextos urbanos, ou em relação a tradições mais antigas. O bandolim, a guitarra, a viola francesa, a guitarra inglesa teriam uma difusão talvez maior que os instrumentos de tecla, e estariam intimamente ligadas à prática da *modinha*.

Essas peças com guitarras, bandolins teriam, eventualmente, cativado público com ligação a esses instrumentos. No entanto, a baixa percentagem de peças com acompanhamentos escritos dedicados a instrumentos de corda dedilhada é, de facto, uma característica do JM. No que toca à minoria de peças com acompanhamento de tecla, também se pode propor a justificação de que que estes acompanhamentos ocupavam mais espaço na folha, sendo por isso menos económicos em termos de gastos e de tempo.

Uma conclusão geral que há que realçar é o facto de haver uma presença considerável do baixo-contínuo, mesmo que não de forma óbvia, o que poderá distinguir o JM de outras fontes em que predomina o acompanhamento completamente escrito para piano (e guitarra, em menor número). Este factor tem implicações cronológicas, uma vez que a prática generalizada do baixo-contínuo teve tendência a desaparecer, gradualmente, durante o século XIX.

Indicação de andamento:

As indicações de andamento encontram-se em oitenta e três *modinhas*. Quando existem dois ou mais andamentos numa mesma peça, estes começam sempre com um andamento mais lento e seguido de um mais rápido, como estes seguintes exemplos: *Andantino espressivo – Allegretto*; ou *Adagio - Più Andante*; ou *Moderato – Allegretto*. Há sempre um andamento que aumenta de rapidez, nunca o oposto (apesar de dois casos um pouco ambíguos: *Andantino Gracioso – Espressivo ou Larghetto Comodo – Andante*). Diversas *modinhas* têm secções com várias indicações de andamento ao longo de cada peça, normalmente, com dois andamentos que correspondem, respectivamente, à estrofe e ao estribilho. Muitas destas peças têm três ou quatro andamentos diferentes constituindo-se como peças em mosaico, como “Ouvi, duras penhas” onde se identifica a sequência *Andantino –*

Allegretto— *Adagio* – *Allegretto* – *Adagio* – *Allegretto*. Ou, no caso de “Entre a selva de Diana” que segue a sequência *Cantabile* – *Andante più molto* – *Allegro* – *Largo* – *Agitato*.

Pela variedade de casos, este tema das indicações de andamento é difícil de ser tratado estatisticamente. Todavia, será útil verificar se existem andamentos ou combinações de andamento que tendem a aparecer mais do que uma vez. No quadro a seguir apresentam-se várias indicações de andamento ou combinações de indicações de andamento repetidas em diversas peças no JM:

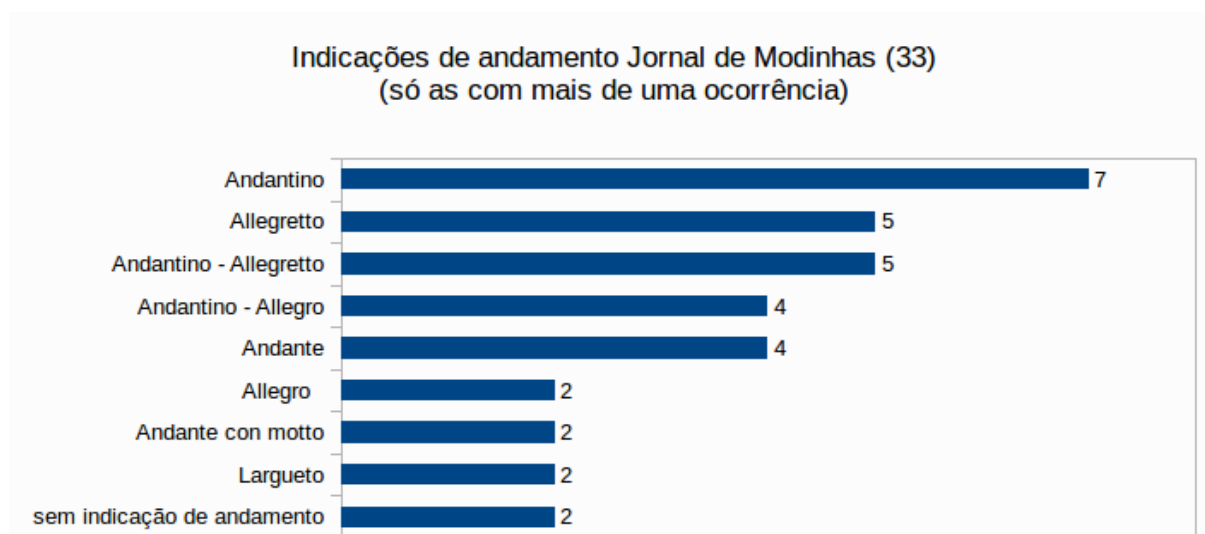


Gráfico 5: Indicações de andamento que aparecem mais de uma vez

Olhando para este quadro, apesar de se referir apenas às combinações que aparecem mais de uma vez, destaca-se a presença importante das indicações de andamento *Andantino* e *Allegretto*. Poderiam analisar-se as várias combinações que aparecem uma única vez (e que, portanto, não são consideradas no gráfico precedente) e tomar em consideração, para cada *modinha*, uma só indicação de andamento principal. Ou seja, salientar só uma indicação de andamento, seja tomando só a primeira indicação, sem considerar as seguintes, seja tomando apenas o primeiro termo das indicações que juntam dois ou mais termos, como por exemplo *Andante Sostenuto*. Como resultado desse processo, configura-se um panorama que o seguinte gráfico traduz:

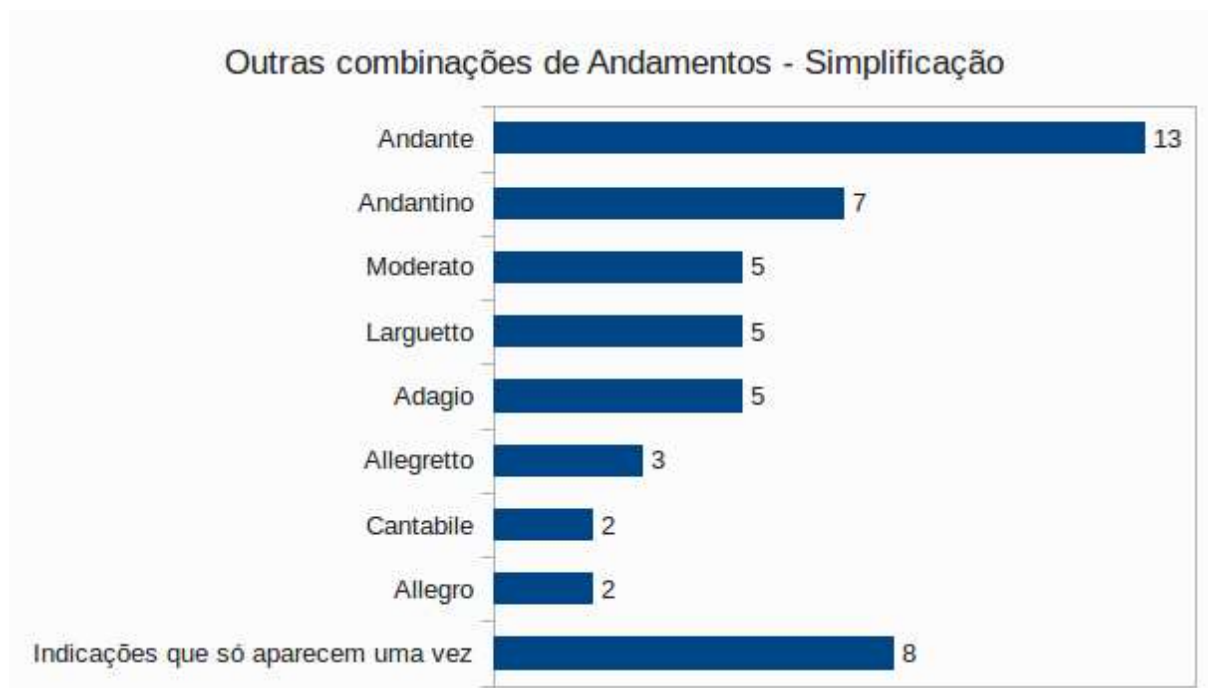


Gráfico 6: Indicações de andamento nas restantes modinhas, com número de ocorrências, no *Jornal de Modinhas – simplificação*

Em relação ao quadro anterior, nota-se a presença das mesmas indicações, contudo surgem ainda outras três com importância: *Moderato*, *Adagio* e *Cantabile*. Em termos estatísticos, mas sem ser possível fazer nenhuma sistematização, está patente uma grande “criatividade” nas indicações: por exemplo, *Andante con motto: quasi Allegretto*; *Andantino poco allegretto*, *Larghetto Affetuooso* ou *Andante Scherzando*.

É, também, oportuno registar que, de entre as oitenta e três canções, trinta e oito (um pouco menos de metade) apresentam uma única indicação de andamento. É relevante notar que há uma maioria de peças que têm mais de uma indicação de andamento.

Numa primeira análise aos tipos de indicação mais recorrentes, *andantino* e *allegretto*, verifica-se que, pelo uso do diminutivo, pretendem mostrar-se flexíveis, veiculando alguma liberdade ao intérprete (e ao mesmo tempo “dando-lhe espaço”). Corresponde a uma indicação ambígua, que deixa em aberto a medida certa em que o sufixo afecta a indicação de base (*andante* e *allegro*).

Transparece, igualmente, uma alusão ao carácter evanescente da *modinha* que, por detrás de uma aparência de extrema simplicidade, esconde alguns poderes misteriosos de sedução. É como se com indicações mais “poéticas” e “criativas” a imaginação do intérprete

pudesse ser estimulada. De certa forma, estes termos também reflectem uma estética tardo-oitocentista (ou pré-romântica) e que caracterizava a música doméstica dessa época, assim como outros estratos mais exigentes da criação musical. Há um tom “moderno” nos diminutivos que pretende criar distinção perante as estéticas “barrocas” anteriores. Se nos “antigos” se buscava o contraste, “artificialmente” exagerado, nos “modernos” o que conta é a naturalidade da vida real, do *mezzo-caractère*, em que se joga a vida urbana e burguesa. Salienta-se também o facto de se registarem algumas indicações de andamento em língua portuguesa, especificamente, *Adagio com expressão* e *Pouco Andante*.

Tonalidade:

Para este item contabilizamos as oitenta e três *modinhas* existentes. Só se tomou em consideração a tonalidade principal e não eventuais mudanças ao longo do trecho. As tonalidades usadas podem ser esquematizadas no seguinte quadro:

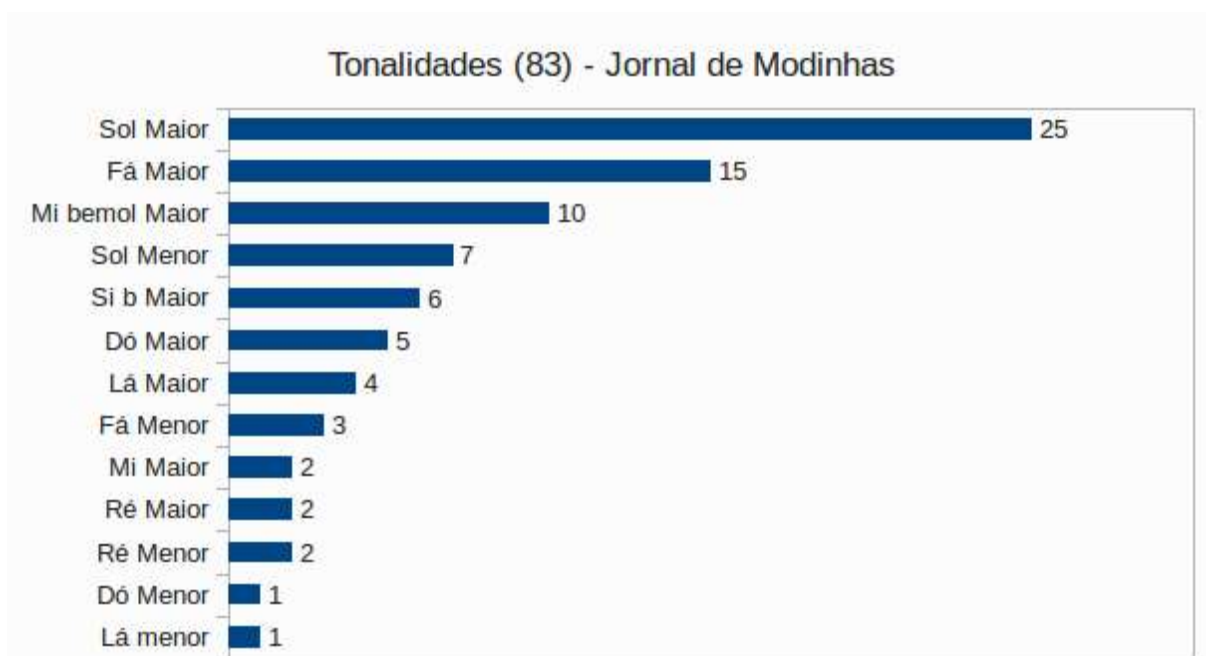


Gráfico 7: Tonalidades, com número de ocorrências, presentes no Jornal de Modinhas

A tonalidade de sol maior é a mais usada, seguida pela tonalidade de fá maior, que é

usada cerca de metade das vezes e por mi bemol que é também bastante usada. Não se encontram tonalidades com mais de quatro alterações. Uma constatação importante é a grande maioria de peças em modo maior, como se pode ver no seguinte gráfico:

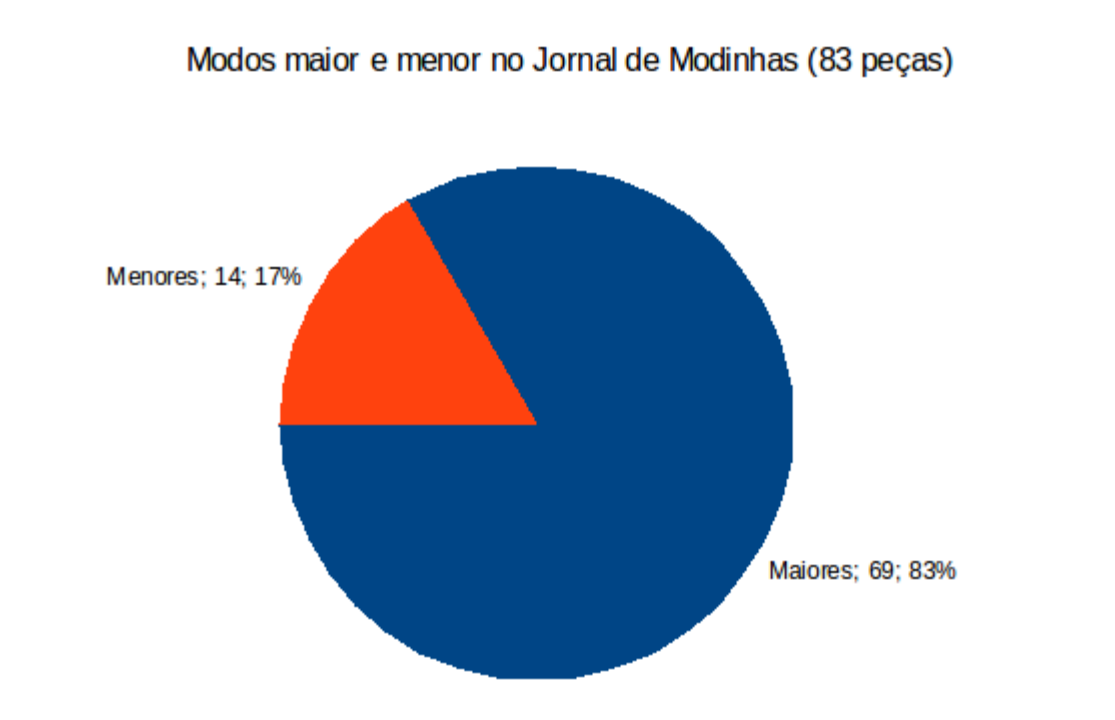


Gráfico 8: Modo maior e menor, com número de ocorrências e percentagens, no Jornal de Modinhas

Apesar de haver várias peças que mudam de modo, maioritariamente do modo maior para menor, essa passagem é, em geral, fugaz e não preenche secções muito longas da peça. É possível cruzar os dados da tonalidade e do tipo de acompanhamento e reflectir sobre algumas questões levantadas nas conclusões do ponto 2.5. Olhando, por exemplo, para as peças com apenas um baixo de acompanhamento, verifica-se que a ordem das três tonalidades mais usadas é igual à do gráfico 7.

O JM e talvez todo o repertório *modinha* e da canção de câmara urbano-burguesa no contexto português se desenvolve-se privilegiando a facilidade e comodidade na interpretação. Tratava-se de um repertório acessível, tanto para o ouvinte como para os intérpretes. O aparente sucesso da *modinha*, assim como algumas menções sobre a educação musical que era veiculada em aulas domésticas com os *mestres de muzica* permite supor que não existiria uma educação musical muito desenvolvida. Portanto, da facilidade e comodidade

dos repertórios vocais também dependia o sucesso comercial ou a boa circulação e transmissão de cópias privadas, assim como da comunicação oral.

A predominância da tonalidade de sol maior, tonalidade muito usada na guitarra, pode revelar uma ligação profunda entre este âmbito musical da canção de câmara e esse cordofone em particular. No entanto, no teclado essa é também uma tonalidade cómoda e acessível a todos os diletantes. Mi bemol é igualmente bastante usada. Aqui dir-se-ia por ser uma tonalidade bastante em voga no período clássico e que simbolizava o espírito da música “moderna”. O modo maior é, claramente, predominante nesta fonte. Comparando com outras *modinhas* semelhantes da época, é uma característica que será possível atribuir, com bastante certeza, a este género nesse período temporal. Será, por isso, uma característica que deve ser contraposta com exemplos que se possam comprovar serem de um período histórico posterior.

Tipo de compasso:

No que diz respeito ao tipo de compassos utilizados, consideramos as oitenta e três *modinhas* existentes e traçamos o panorama geral descrito no seguinte gráfico:

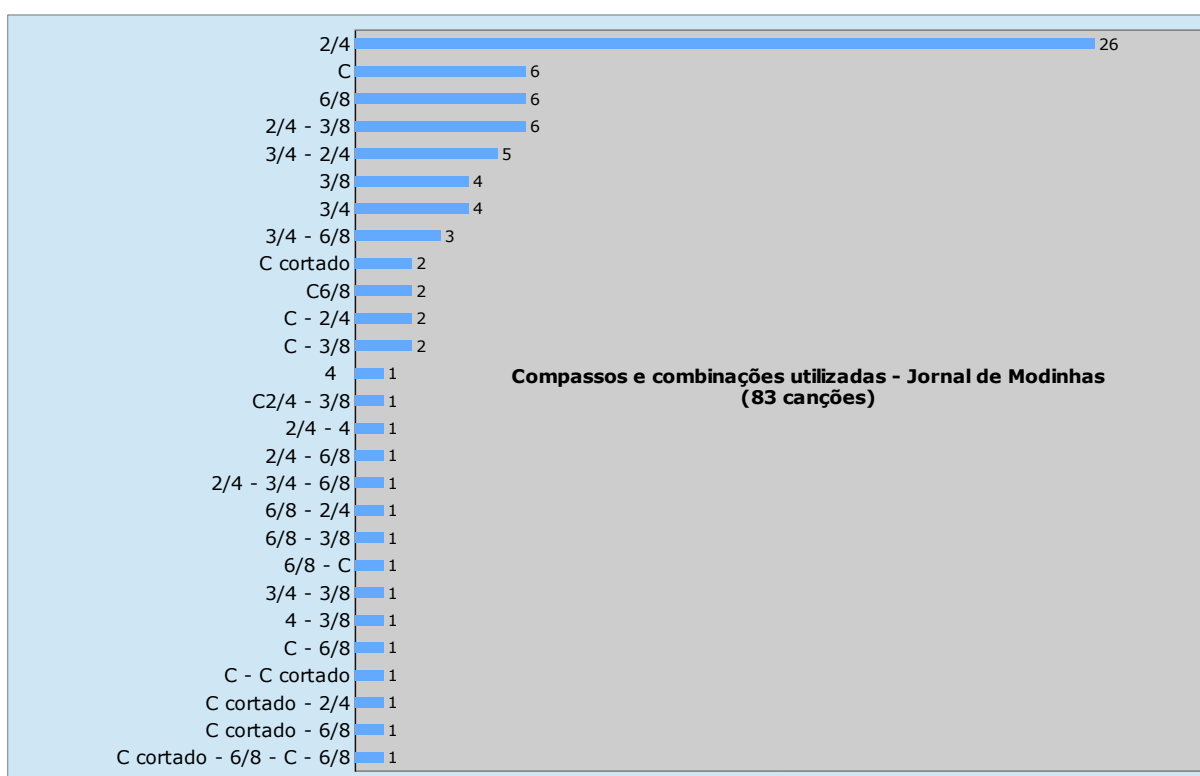


Gráfico 9: Tipos de compassos, com número de ocorrências, presentes no Jornal de Modinhas

Tal como já foi mencionado, as *modinhas* presentes no JM demonstram uma tendência

para uma divisão em duas secções e, por vezes, mais. Por essa razão, encontramos um grande número de canções com combinações de várias secções com tipos de compassos diferentes. No entanto, encontram-se, também, bastantes canções com apenas um tipo de compasso. Como se observa no topo do gráfico 9, há uma clara predominância do 2/4, com vinte e seis ocorrências. Num segundo lugar, distante com seis ocorrências, aparecem três tipologias *ex-aequo*: C, 6/8 e o conjunto 2/4-3/8. Olhando pormenorizadamente para as canções, encontram-se dois casos de indicações de compasso que se podem simplificar e que são as seguintes: C6/8 e 4. Com efeito, nos casos concretos a que se referem, trata-se de peças que deveriam estar notadas em 6/8 e 2/4, O 6/8 é usado bastantes vezes, no fundo, como variação sobre o 2/4. É também o tipo de compasso associado à dança *siciliana*, muito presente em *canzonette* italianas ou de estilo italiano que abundavam no século XVIII. Como compasso principal e único numa peça, aparece oito vezes (depois de feita a simplificação proposta no parágrafo anterior). No entanto, aparece várias vezes como compasso inicial, ao qual se segue uma mudança para outro, ou como compasso que surge no meio de um trecho. A indicação C (para toda a peça) aparece seis vezes e, em alguns dos casos, parece decorrer de uma peça mais lenta e solene, mas para outros casos pouca diferença se nota relativamente a outras *modinhas* em 2/4 e com uma escrita de valores duplos. Ou seja, a mesma peça poderia pensar-se a 2/4 com as notas mais rápidas e silabicamente preenchidas sendo as semicolcheias ou a 4/4 com as notas mais rápidas e silabicamente preenchidas sendo as colcheias. Os compassos ternários estão presentes, mas em minoria. Algumas peças têm como único compasso, um compasso ternário de 3/4 ou 3/8, outras iniciam com o compasso principal de 3/4 e depois passam para outros andamentos, mas o compasso ternário aparece várias vezes a meio das peças. Um caso paradigmático será a *modinha* a 2/4 que depois, no estribilho, passa para 3/8 ou 3/4.

Mas, perante uma grande variedade de configurações de compassos, será útil tentar fazer uma simplificação dos dados. Dessa forma, se for considerado apenas o tipo de compasso que aparece logo ao início da peça, sem contabilizar os tipos de compasso que vão aparecendo ao longo da composição, em conjunto com a simplificação já evocada, será possível delinear um quadro de leitura fácil e onde se verifica mais evidente a predominância do 2/4:

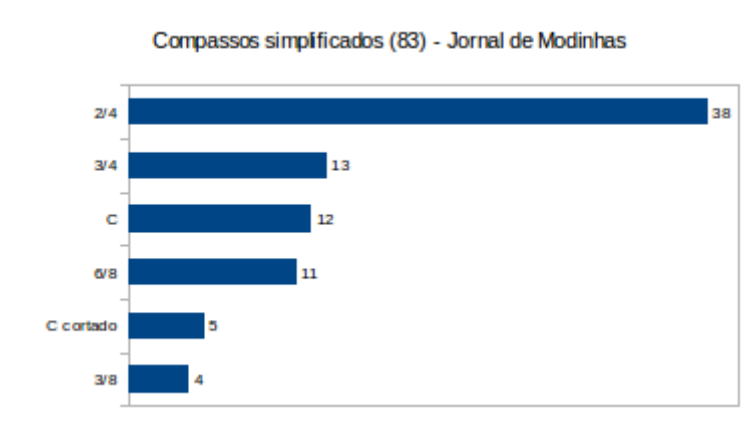


Gráfico 10: Tipos de compassos (simplificados), com número de ocorrências, no Jornal de Modinhas

Pode-se, ainda, procurar uma versão mais simplificada, separando as *modinhas* pelo tipo de compasso principal e agrupando-as em compassos com tempos em número par e compassos com tempos em número ímpar. Seguem-se os dados resultantes expostos graficamente:

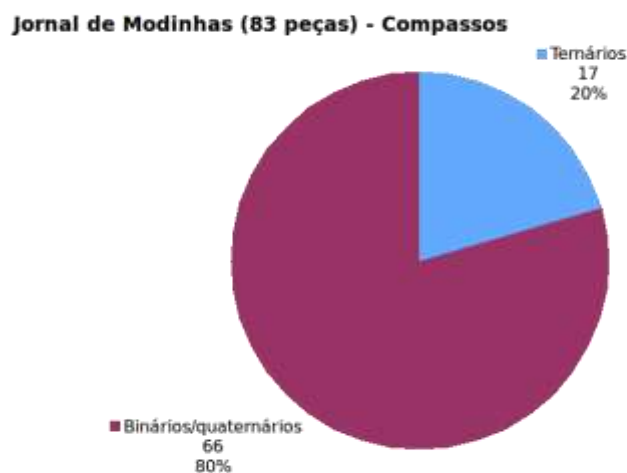


Gráfico 11: Compassos (pares versus ímpares), com número de ocorrências e percentagens, presentes no Jornal de Modinhas

Verificou-se uma predominância do compasso 2/4 e é provável que esta recorrência resultasse de uma associação particular com o tipo mais corrente de canção escrita neste período. Pode supor-se que o 2/4, com as suas particulares implicações de um andamento a

dois, leve, não demasiado lento, seria o que mais naturalmente apareceria à imaginação do compositor. Toda a composição de canção, que está em jogo no JM, implica, de alguma forma, uma previsão de uma expressão futura, de uma *performance* da qual o criador imagina o carácter geral. Essa imaginação *a priori* é um terreno onde se manifestam os traços gerais de uma cultura, de uma sociedade com os seus interesses e limites. No ligeiro 2/4 parece encontrar-se, em conjugação com os códigos poéticos próximos de uma ideologia tardo-setecentista do fingimento amoroso, o balanço geral do fraseado e a profundidade dos acentos que não se queriam carregados. O 4/4 (ou C) evocaria um conjunto de expectativas de algo mais lento, mais solene e menos móvel e leve. Usado bastantes vezes, o 6/8 é, no fundo, uma variação sobre o 2/4 mas também o tipo de compasso associado, como referido, à denominada *siciliana*: a sua utilização acarreta um conjunto de associações musicais, presentes desde o século XVI, a ambientes pastorais e bucólicos.

Em termos mais oficiais, verifica-se, pela análise de várias canções, um procedimento sistemático de musicalização dos versos que integra os tipos métricos mais comuns (redondilha maior e menor) e o compasso binário de 2/4. Esse sistema consiste em iniciar o verso em anacrusa no segundo tempo, dar seguimento ao verso distribuído pelos dois tempos do compasso seguinte, e terminar, com a sílaba final acentuada no início do segundo compasso. Uma distribuição do verso por quatro tempos. Algo que se pode esquematizar da seguinte forma:

Vi-ve-rei se for teu gos-to

2 1 2 1

No verso quinário encontra-se, frequentemente, uma musicalização dependente do compasso ternário, em que a primeira sílaba começa no primeiro tempo do compasso, as duas seguintes sílabas no segundo e terceiro tempo do compasso, respectivamente, correspondendo a última sílaba acentuada do verso com o primeiro tempo do compasso seguinte. Algo que se pode esquematizar da seguinte forma:

Quem a von-ta-de

1 2 3 1 2 3

Trata-se de uma tipologia de canção (compasso ternário/quinário) que se encontra na música de várias *operas ao gosto portuguez* e que, portanto, tem uma certa “tradição” à época da *modinha* de fim de século que o JM apresenta. Este tipo de canções apresenta semelhanças com o esquema do *minuete* instrumental, que tanto foi cultivado em Portugal e que encontramos nas *tocattas* de Seixas ou na obra de Avondano. Não obstante, sente-se que o ternário seria um recurso importante para acrescentar alguma surpresa ou “picante” a uma *modinha*, seja no princípio, para gorar uma eventual expectativa de um começo clássico em compasso binário, ou como factor de variedade e de surpresa no meio da peça, sobretudo aquando da entrada do estribilho. Posto isto, as análises que procuram estabelecer se a *modinha* do JM é mais binária ou ternária, não devem perder de vista a realidade que emerge das várias canções e que assenta na variedade dentro da mesma canção, uma vez que *modinhas* variam de compasso entre as secções, mais especificamente trinta e duas peças do JM. Estes exemplos apresentam dois compassos diferentes na mesma peça (apenas uma destas tem três compassos diferentes, e outra quatro). Muitas destas *modinhas* com variedade de compassos numa mesma peça correspondem a exemplos onde a presença do estribilho é muito clara, questão que será ainda desenvolvida ao longo desta obra.

Número de compassos:

Relativamente ao número de compassos, uma ideia que pode ser interessante é saber qual o número médio de compassos de todas as peças presentes no JM. Calculando a partir das oitenta e três *modinhas* existentes e das quais se registaram as respectivas quantidades de compassos de cada uma, obtém-se o valor de 40,5 compassos de média. Haveria, na mente do(s) editor(es) do JM, a noção do tamanho ideal para as canções que iriam publicar. Tinham de considerar as despesas e tempo de trabalho para todo o processo de gravar a música nas chapas e depois reproduzi-las em várias impressões. Peças demasiado longas teriam, necessariamente, desvantagens. Naturalmente, o facto de ter mais compassos não quer dizer que a peça ocupe mais folhas. Veja-se, por exemplo, a peça com mais compassos (com cento e doze compassos), “Como a tua companhia”¹⁰⁶, ocupa três páginas, enquanto a primeira peça a ser publicada (e uma das poucas a espriar-se por quatro páginas) “À sombra daquela

¹⁰⁶ *Jornal de modinhas*, ano II, n.º 13.

faia”¹⁰⁷ tem setenta e seis compassos. Ao longo da edição encontra-se muitas *modinhas* a ocuparem duas páginas (a situação mais comum), várias com uma só página, assim como várias com três páginas.

Métrica do poema:

Em termos estatísticos, e tomando em conta que é possível contabilizar, para este campo, algumas *modinhas* perdidas mas das quais temos, por via dos anúncios, o seu primeiro verso, temos um conjunto de 97 *modinhas* para análise nesta categoria. O gráfico seguinte permite visualizar os vários metros empregues:

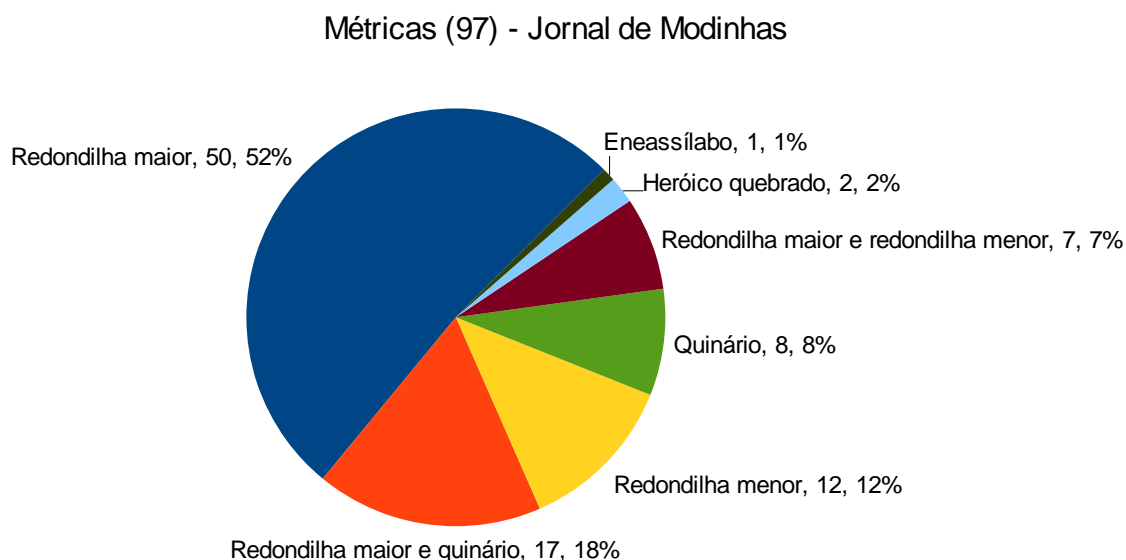


Gráfico 12: Métricas, com número de ocorrências e percentagens, presentes no *Jornal de Modinhas*

Relativamente aos metros poéticos usados, é sem surpresa que se constata a predominância da redondilha maior, o verso com a última acentuação na sétima sílaba. Um metro particularmente adequado à língua portuguesa e já com uma enorme tradição no século XVIII. Somando as peças em que só existe o padrão métrico redondilha maior, e as peças com mais de um padrão métrico, em que o principal (o primeiro a aparecer na canção) é redondilha

¹⁰⁷ *Jornal de modinhas*, ano I, n.º 1.

maior, atinge-se uma considerável maioria de setenta e quatro em noventa e nove. Contabilizando as ocorrências de outros padrões métricos, constata-se que a redondilha menor está presente catorze vezes e o quinário oito vezes. As outras ocorrências com padrões métricos mais raros, heróico quebrado e endecassílabo, são menos relevantes. A presença do quinário (ou tetrassílabo) tem alguma expressão. Vertido geralmente para música a três tempos rápidos, era enquadrado muitas vezes num movimento de *minuete* e assim denominado em exemplos teatrais. Em muitos trechos do JM, o estribilho tem uma métrica diferente da estrofe principal. Todos os exemplos nessa configuração começam com redondilha maior, passando no estribilho para quinário ou redondilha menor.

No que toca aos metros poéticos usados constata-se, sem surpresa, a predominância da redondilha maior. Esta era a base, como já referido, para a maioria das práticas poéticas improvisadas que tanto animavam os serões portugueses. Em torno desse eixo, surge também a redondilha menor e o quinário que constituem como que o triunvirato da poesia ligeira e cantável no âmbito da *modinha*. São metros que convêm ao carácter destas canções e que estão de acordo, pela sua simplicidade popular, com várias outras características musicais como a tonalidade em modo maior com poucas alterações, os andamentos moderados, só para citar os mais aparentes. Parece haver uma tendência para a predominância do par redondilha maior/quinário, algo que tem, na maior parte das vezes, uma tradução musical muito característica, *Andante – Allegreto*, em que se muda para um andamento mais rápido quando entra o metro quinário, normalmente a secção do estribilho. Consiste numa forma musical eficaz que se imporia facilmente aos compositores em busca de inspiração. O par redondilha maior/redondilha menor tem, em geral, um efeito parecido e é tratado musicalmente de forma similar. Esta forma é recorrente ao longo do JM e pode ser considerada um tópico definidor.

Estrutura rimática:

Esta categoria da base de dados só pode ser analisada face a canções completas, dos cento e quatro espécimes conhecidos podemos tratar apenas oitenta e três. Os dados estatísticos que se revelam importantes demonstram a presença maioritária de rimas abcb. Se contabilizarmos as peças musicais do JM que incluem uma primeira estrofe de quatro versos com esta estrutura rimática (mesmo que a segunda estrofe ou estribilho sigam outra estrutura), deparamo-nos com uma expressiva maioria de sessenta e quatro. Seguem-se catorze poemas

com estrutura rimática inicial abbc, quatro com a estrutura inicial abab e, por último, um único exemplo com esquema de rimas aabb.

Neste primeiro grupo (com estrutura rimática inicial de abcb) observam-se catorze configurações diferentes, com diversos graus de complexidade. A mais comum é a estrofe de quatro versos em abcb (aparece vinte e nove vezes); seguem-se vários exemplos com duas estrofes com rimas diferentes, abcb defe (doze vezes); duas estrofes com a mesma rima, abcb dbcb (seis vezes); duas estrofes com a rima final igual mas esquema rimático distinto na segunda estrofe, abcb deeb (duas vezes); duas estrofes com rimas diferentes e com diferentes estruturas rimáticas, abcb defd (duas vezes).

A estrofe de quatro versos e estribilho de dois versos em que o último verso do estribilho rima com o último verso da estrofe, abcb db, surge cinco vezes. Outras configurações, com estribilho, que só aparecem uma vez, seguem os seguintes esquemas: abcb (d)ed (o quinto verso não está completo metricamente); abcb db defe db (que é, no fundo, igual a abcb db, como se irá explicar posteriormente); abcb ddb; abcb ddee abcb (que é, no fundo, igual a abcb, como se irá explicar posteriormente); abcb def; abcb defe ghhi; abcb ef (?) (estribilho dificilmente quantificável); abcbdefe (esta categoria aqui se separa da abcb defe por parecer ser estrofe de oito versos, tem continuidade gramatical e semântica ao longo dos oito versos sendo difícil dividir em dois grupos de quatro versos – continuidade que se reflecte, também, na música).

Analisando, ainda, o primeiro grupo de sessenta e quatro peças (com estrutura rimática inicial abcb), podemos indicar vários resultados estatísticos: vinte e sete (ou seja, quase metade) põem em música uma estrofe ou várias estrofes de, unicamente, quatro versos que repetem a mesma estrutura rimática. Desses vinte e sete exemplos, onze têm música apenas para uma única estrofe de quatro versos e aparecem na publicação sem qualquer estrofe suplementar. Os restantes dezasseis dividem-se em dois tipos: a tipologia de uma estrofe posta em música com estrofes suplementares indicadas em texto (catorze exemplares), e uma segunda tipologia em que duas ou mais estrofes são postas em música sempre diferente ao longo da peça (dois exemplares). Este último conjunto de duas peças pode ser designado de *durchkomponiert*, no sentido em que às várias estrofes corresponde música sempre diferente. Há ainda no JM mais três exemplos de musicalização não estrófica do poema, no entanto, este tema deve ser analisado com cuidado. Sobretudo, relacionando com a questão da existência ou não de estribilho, do número de estrofes e tratamento musical.

Partindo dos esquemas rimáticos usados podemos intuir a relação desta poesia com uma prática efémera e possivelmente improvisada. A quadra é a principal forma de agrupamento estrófico e verificou-se que é esse o caso mais recorrente no JM, sendo que a maior parte das peças usam o esquema abcb. Nesse esquema só dois versos rimam, portanto a imaginação só tem de se preocupar com duas coisas: elaborar versos de redondilha maior (ou em outros metros) e fazer com que haja rima entre dois deles, o segundo e o último de cada quadra. Pode-se dizer que a maioria das canções se inserem neste tipo de prática, ou seja, não se afastam muito deste tipo de invenção (que é perfeitamente passível de ser feita de improviso). Mas encontram-se, também, formas de estruturas rimáticas mais elaboradas que pressupõem um labor oficial mais refinado e menos repentista.

O caso único de eneassílabo que se regista, e que corresponde à, já referida, *Moda do Saboeiro* de Marcos de Portugal, deve ser considerada com atenção. Este metro raro para *modinha*, não será pouco comum no contexto operático em que esta peça terá tido origem.

Número de estrofes:

Nesta categoria verifica-se existirem oitenta e duas espécimes contabilizáveis (uma das *modinhas* está incompleta e não é possível definir com certeza o número de estrofes, se bem que pelas duas páginas em falta, se poderá imaginar que não sejam mais que duas estrofes). Entre as oitenta e duas *modinhas*, a maior parte só põem em música uma estrofe e não têm estrofes suplementares escritas sob a forma de texto, são exactamente trinta e oito espécimes. Destaca-se que desse conjunto de trinta e oito, após uma análise aprofundada, cinco espécimes põem em música um texto com mais de uma estrofe. Ao contrário da maioria das *modinhas*, em que uma mesma melodia é repetida para enunciar as várias estrofes, nestas cinco canções as várias estrofes são musicadas com música sempre diferente – trata-se, mais precisamente, de duas *modinhas* que põem em música três estrofes e de três *modinhas* que põem em música duas estrofes. Mas veja-se, especificamente para este tema, como se organizam os dados estatísticos no seguinte gráfico:

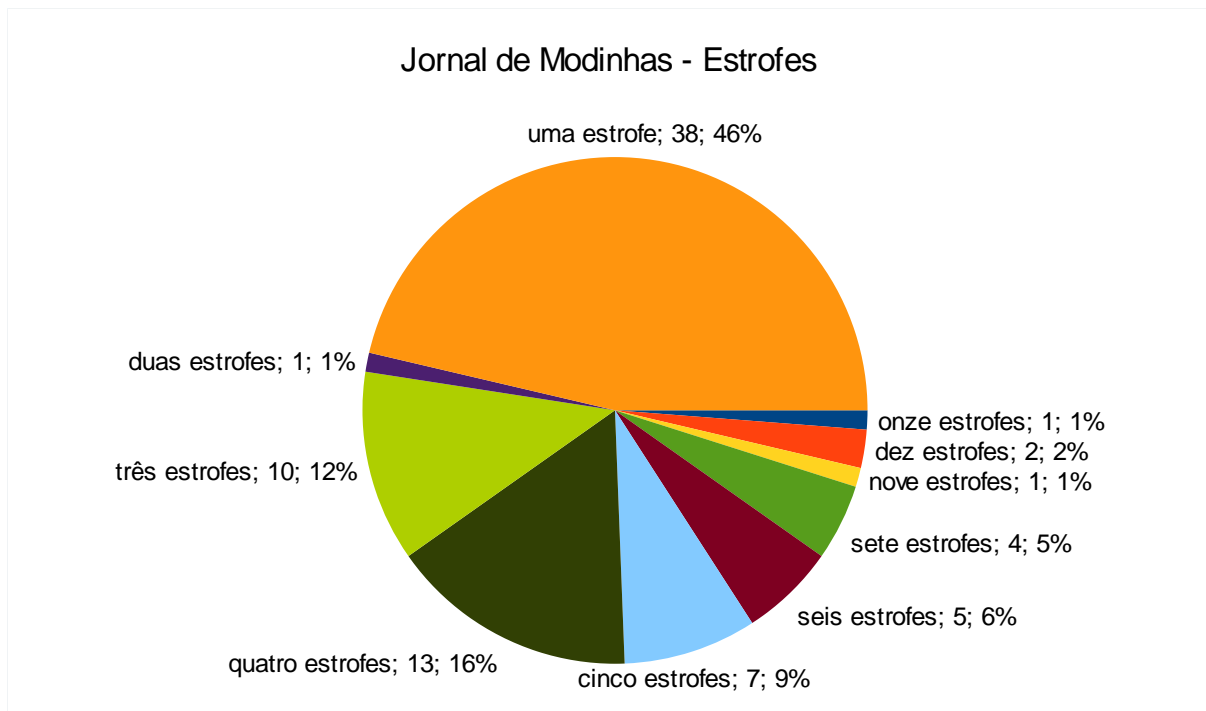


Gráfico 13: Número de estrofes, com número de ocorrências e percentagens, presentes no Jornal de Modinhas

É importante referir que todos os textos são escritos em português com duas exceções, a já referida canção de Puzzi, “Il Sogno”, e o *duetto italiano* de Marcos Portugal, uma peça com semelhanças com duetos/*solfeggi* de Francesco Durante, ou de outros mestres napolitanos que tinham um papel importante na educação vocal e treino da leitura.

Por razões que agora não urge analisar, a poesia tem tendência a agrupar-se, gráfica e conceptualmente, em conjuntos de versos, designados de estrofes. Uma das divisões mais recorrentes, no JM é a que apresenta estrofes de quatro versos, contudo há muito mais combinações na história da literatura. Outra combinação muito corrente, que apresenta várias estrofes diferentes com quatro versos, intercaladas por uma mesma estrofe recorrente de dois (ou três, quatro, cinco, seis) versos. Esta estrofe que se repete chamava-se no século XVIII (e assim o é no JM) de estribilho (ou estrivilho). Actualmente, usa-se habitualmente o termo refrão, sobretudo quando se refere a canções. Esta combinação – diferentes estrofes com um estribilho intercalado – também aparece muito no JM. O processo composicional predominante no JM faz corresponder uma mesma música a várias estrofes do texto poético.

Normalmente, a primeira estrofe está notada ao longo das notas da parte vocal e as estrofes subsequentes aparecem, só em texto, cabendo ao intérprete inseri-las na melodia. Adaptar as estrofes notadas em texto à música poderá levantar frequentemente problemas, pois as acentuações silábicas de cada verso são raramente seguidas sistematicamente nas estrofes suplementares. Também quase nunca se encontra, no JM ou em outras fontes portuguesa, *modinhas* com indicação de *ossie* com mudanças na melodia para que o encaixe com as estrofes suplementares não apresente dúvidas para o intérprete. Essa explicitação do “desdobramento” das várias estrofes é algo que se pode encontrar em algumas edições europeias do século XVIII e XIX, apresentando-se da maneira que se vê neste página de uma *romance* de Blangini (s.d. 127).

The image shows a page of a musical score for a romance. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in French and are written below the vocal line. The score is divided into several sections, including a main melody and three couplets. The lyrics are: "De la beauté le plus doux charme c'est le regard il nous en- chante il nous dé-sai-me son doux re-gard je crains la na-ture em-bel- - li-e par re-gard et je de-vrais da-ter ma vi-e de ce re-gard". The score is numbered 127 in the bottom right corner.

Figura 1: Excerto de romance onde se pode ver a maneira como era notada a adaptação da melodia às estrofes suplementares

Ao contrário do cuidado que demonstra este exemplo, é notório que para a *modinha* no contexto luso-brasileiro, essa sistematização metrico-musical não era um problema central e não integrava o horizonte de expectativas dos seus criadores e executantes. Presume-se que, para que certos versos encaixassem perfeitamente no desenho melódico definido, os executantes teriam de fazer pequenas adaptações melódico-rítmicas, ou cantar com uma prosódia que não seria totalmente correcta, sem que isso fosse considerado um problema. É possível imaginar que, como se pode constatar na interpretação vocal actual, é possível “esconder”, com variações dinâmicas e agógicas, falhas prosódicas assegurando a fluência do discurso musical¹⁰⁸.

Como já mencionado, também se encontra no JM, um conjunto de cinco peças em processo de musicalização do poema *durchkomponiert*. Uma delas põe, em música diferente, três estrofes distintas: a primeira publicada, da autoria de Galassi. No entanto, a música tem um carácter muito homogéneo ao longo da peça. Não se identifica um gesto de grande diferenciação entre as estrofes, nem uma música que siga o poema tentando imprimir sentido ao texto com música adequada a cada momento. De facto, a lógica que impera em todo o JM é a de uma estrutura musical estrófica (em que uma mesma peça musical é repetida para cada nova estrofe). É uma forma de pensar a música e também a poesia, nesse sentido a poesia de uma *modinha* não é uma narração de acontecimentos ou um viagem por estados e sentimentos diferentes para cada estrofe. Na poesia portuguesa da época, e sobretudo na sua aplicação às *modinhas*, acontece muitas vezes que cada estrofe é uma recombinação, com novas palavras, de uma mesma ideia geral que serve de base às várias estrofes da poesia. Outros elementos estruturais que apontam para uma circularidade musical são, por exemplo, o procedimento que consiste em fazer estrofes de quatro versos em que o último verso é sempre igual e que, tal como já referido, é designado de *mote*.

Entre as peças, a maior parte dos exemplos com dimensões reduzidas, põem em música apenas uma estrofe, às quais se poderia, perfeitamente, juntar novas estrofes repetindo a música. Pela sua “exiguidade”, estas peças são “convites” ao acrescento de novas estrofes, por elaboração do próprio intérprete ou por recolha em outras fontes musicais ou literárias.

¹⁰⁸ Sobre este assunto ver Pacheco (2013, 83-97)

Existência de estribilho:

Para este item registam-se oitenta e dois trechos contabilizáveis (também não se conta com a *modinha* incompleta). Desse conjunto, cinquenta não têm estribilho e trinta e duas têm, o que resulta numa percentagem de 39% de peças com estribilho.

Da análise poética, em termos de divisão de estrofes, indicação de estribilho, estrutura rimática em relação com a estrutura musical, conclui-se que existem certas categorizações problemáticas e que serão de difícil tratamento estatístico e analítico. Entre elas a questão do estribilho. Encontram-se vários espécimes com as seguintes características: musicalização de uma estrofe e de um estribilho com indicação expressa na partitura e no texto das estrofes suplementares de “estribilho” ou “estr.^o”. Essas *modinhas* apresentam, igualmente, uma clara diferenciação entre estrofe e estribilho a nível musical e/ou métrico. São também vários os exemplos onde não se encontra indicação de estribilho expressa na partitura, mas identificam-se claramente com essa estrutura, contudo, não apresentam estrofes suplementares. Estas peças poderiam transformar-se facilmente, caso se acrescentassem estrofes suplementares e se repetisse o estribilho, no espécime modelar da canção estrófica com estribilho que se assume como um dos pólos aglutinadores do JM. Este último caso é, portanto, um caso em que não aparece indicada a existência de estribilho, nem isso faz sentido pela inexistência de estrofes suplementares, mas que aponta para uma peça estrófica com estribilho. Para algumas destas peças poderá ter-se perdido a folha suplementar com os restantes textos, outras terão aparecido publicadas desta forma. São peças que deixam algumas dúvidas sobre se estarão incompletas, pois aproximam-se de outras peças com características semelhantes: um discorrer de estrofes em tempo moderado que são ciclicamente intercaladas com um estribilho/refrão mais dinâmico e ligeiro. Estribilho esse que tem, normalmente menos versos que a estrofe, às vezes só dois e com a conseqüente maior repetição musical dos mesmo versos. Esse é o caso de “Belo encanto da minha alma”¹⁰⁹ e não se trata de um caso em que a página com as estrofes suplementares se tenha extraviado, pois a numeração das páginas segue contínua na *modinha* seguinte. Em “Olha Ninfa que a soberba”¹¹⁰, encontramos uma *modinha* com a mesma estrutura, apesar de não estar expressamente indicado o estribilho, a peça assemelha-se em tudo a outras em que essa indicação aparece. A última página tem o número 25 e está em falta a página seguinte, número 26. Nessa página é provável que

¹⁰⁹ *Jornal de modinhas*, ano I, n.º 9.

¹¹⁰ *Jornal de modinhas*, ano IV, n.º 8.

estivessem impressas as estrofes suplementares, apesar de, frequentemente no JM e na maior parte dos casos, as estrofes suplementares aparecem na página antes da *modinha* a que pertencem. Em todo o caso, considera-se que estas *modinhas* incompletas poderiam funcionar como uma espécie de convites à criatividade do público. Um desafio à escrita ou à improvisação de novas estrofes que se insere perfeitamente no espírito do entretenimento doméstico da época. Por último, estas afirmações, não significam que não se encontrem, no JM, algumas canções estróficas que não tem, claramente, o elemento estribilho. É neste grupo que se encontram as peças mais simples e, em geral, mais curtas.

Conclusão

Não obstante ter-se feito, ao longo deste capítulo, várias considerações que podem conduzir a algumas conclusões, poderá ser interessante rever de novo as problemáticas tentando encontrar novas respostas.

Reconhece-se que o JM foi uma iniciativa editorial de tipo comercial, uma publicação periódica que, apesar da tradição insipiente em Portugal de publicações musicais em geral, e desse género de publicações em particular, se conseguiu manter durante quase cinco anos. A iniciativa inspirou-se em publicações semelhantes a nível europeu. Ao longo do conjunto de números do JM, é de realçar algum ecletismo na escolha das peças publicadas, apesar de se conseguir extrair, a partir da contabilização das ocorrências maioritárias, a imagem de uma forma de canção genérica com certas características comuns e que podem servir de paradigma para a *modinha* do final do século XVIII. Este modelo de *modinha* que emerge da análise do JM partilha elementos com muitas das canções de câmara que se desenvolviam por toda a Europa. Essas características decorrem das semelhanças entre os contextos onde se desenvolveram. Eram, sobretudo, contextos domésticos urbano-burgueses com influência dos espaços teatrais urbanos, em especial os menos elitistas. Nestes contextos domésticos, o intérprete era, habitualmente, um cidadão com formação musical básica para o entretenimento doméstico e não, necessariamente, um músico profissional. Esta proximidade entre o que “se ouve” no JM e o que “se ouve” em fontes europeias resultou, também, de uma influência directa. A esse respeito é a ligação com géneros como o denominado *notturmo* ou *duetto* (*duetto in dialogo*) ou *canzonett*, bastante forte, mas podendo aproximar-se também da *bolera* ou *seguidilla*, em certos aspectos. Nesse sentido é de registar a presença de compositores com

ligações à produção de espectáculos músico-teatrais em língua portuguesa, por um lado, e a presença de compositores estrangeiros como Galassi ou Palomino (este último também ligado à produção de espectáculos músico-teatrais em Espanha, as *tonadillas*¹¹¹, e Portugal, os *entremezes*). Estas formas musicais desenvolvem-se sob a égide de condicionantes de facilidade e comodidade em todos os aspectos: no que toca à composição, à execução e à própria recepção. São peças, também, muito móveis e adaptáveis. O acompanhamento não assume grande importância e é facilmente alterado e adaptado (como se pode verificar em diversas fontes históricas). Mesmo o material melódico e poético pode registar variações entre diferentes versões. Os prelúdios e interlúdios instrumentais podem surgir de forma extemporânea.

No caso do JM, a *modinha* é (quase sempre) sinónimo de dueto a duas vozes com acompanhamento. Como também é o caso do *notturmo* ou *duetto* (*duetto in dialogo*) ou *canzonett*, géneros musicais que já existiam desde a primeira metade do século XVIII e que tinham, no fim do século, uma grande circulação.

O modo maior é, sem dúvida, dominante ao longo do JM. Esse factor é importante no “tom” geral da *modinha* (que assume algum bucolismo ligeiro e dançante, com alguma malícia e languidez). A abrangência temática da poesia usada no JM desenvolve-se em torno das ocorrências amorosas: atracções/rejeições, ciúmes/promessas que assolam personagens “reais” ou ligeiramente mascarados de tons “arcádicos” e pastorais (com a correspondente “nomenclatura” de Ulinas, Armânias, Filenos, etc.). Sente-se que os “eus” poéticos pouco mascaram o “eu” do cidadão urbano do final do século XVIII, também entusiasmados pelo jogo amoroso que as máscaras da *modinha* permitem.

Por outro lado, a *modinha* do JM é, muitas vezes, representativa do campo semântico e vocabular alargado do mundo luso-brasileiro (algo de muito original relativamente a outros países). Encontramos os chamados *brasileirismos*, linguagem *chula* oriunda do Brasil, com várias palavras exóticas de calão local, em geral, evocando sentidos provocatórios e lúbricos de forma velada.

A *modinha* do JM, partindo de uma musicalização estrófica – longe de uma estética representativa do poema – e de uma abordagem, predominantemente, silábica à musicalização da poesia, encontra uma simplicidade da prosódia e vocalização do texto, não muito distante

¹¹¹ Subirá regista alguns dados biográficos sobre José Palomino e comenta várias contribuições de Palomino para o repertório das *tonadillas* (1930, 37-41). Também transcreve, em partitura, uma obra de Palomino: *El canapé – Tonadilla a solo* de 1769 (Subirá 1930, [41]-[51]).

de uma declamação natural, evitando a coloratura e a ornamentação, apesar de se encontrar alguma. Uma coloratura exagerada chocaria, inevitavelmente, com a lógica da paralelização de terceiras e sextas que é um dos tópicos mais presentes neste campo musical. O jogo oficial da poesia, em termos de padrões métricos, estrofes, estribilhos, motes e glosas encontra equivalentes, também eles oficiais, na música do JM. Exemplo disso, é a oposição estrofe/estribillo (que, por vezes, se diferencia em termos de padrões métricos) traduzir-se, muitas vezes, em música com andamentos, modos e compassos diferentes. Identificaram-se alguns “automatismos” composicionais nas *modinhas* do JM que contribuem, também eles, na definição de uma *modinha* paradigmática do fim do século: um deles é o facto da quadra que constitui a estrofe ser distribuída, muitas vezes, usando os dois primeiros versos numa primeira secção da canção, e os dois últimos versos numa secção posterior, dando origem a trechos bipartidos, frequentemente, com repetições. A ligação mote/glosa que está, várias vezes, implícita entre estribillo e estrofe; ou, em casos diferentes, entre o último verso (que se repete em diferentes estrofes) e os três primeiros versos é sublinhada musicalmente com as repetições e insistências musicais, muitas vezes desse mesmo mote.

A ligação é, então, forte entre o mundo musical do JM e o mundo da prática da poesia de entretenimento aparecendo como um terreno contínuo de influências e práticas. É possível que as práticas de improvisação que se verificam na poesia declamada possam ter passado para a prática musical. O JM poderia ter servido, em certas instâncias, como material para processos mais interactivos de recepção, a saber: a uma *modinha* só com estrofes poderia ser acrescentado um estribillo; a uma *modinha* só com uma estrofe poderiam ser acrescentadas outras; prelúdios e interlúdios instrumentais poderiam ser introduzidos, assim como, as transformações decorrentes das práticas de ornamentação e interpretação activa por parte dos cantores.

Por conseguinte e perante o conjunto de reflexões apresentadas ao longo deste capítulo, pode talvez delinear-se uma definição da *modinha* do JM e, posteriormente, com a caracterização de outras fontes e de um estudo comparativo, esclarecer a forma como a *modinha* se desenvolveu ao longo do século XIX. Algo que se tentará elaborar no capítulo seguinte.

Relativamente ao JM e, em jeito de revisão, será necessário abordar as várias categorias em análise e tentar extrair para cada uma delas a tendência maioritária. Poderá concluir-se que uma *modinha* genérica e paradigmática do JM se descreve da seguinte forma: canção com a designação de *duo* ou *duetto*, composta por um compositor de segundo plano ou

amador, para duas vozes, com acompanhamento de baixo ou tecla, com uma indicação de andamento de *andantino* ou *allegretto*, na tonalidade de sol maior ou fá maior, em 2/4, poesia com métrica de redondilha maior, ou começando com redondilha maior e passando, depois, ao estribilho em quinário, estrutura rimática abcb, que põe em música uma única estrofe de quatro versos, ou algumas estrofes suplementares (possivelmente mais três) e, muito provavelmente com estribilho.

Capítulo V

Análise de dados referentes às *modinhas* noutras fontes, em comparação com os dados do *Jornal de modinhas*

Com a análise apresentada no capítulo anterior, pretendeu-se olhar demoradamente para uma colectânea de *modinhas* bastante variada e de importância central para o estudo deste repertório: o *Jornal de modinhas* (que é também importante por ser uma fonte associada a um período temporal muito específico). Procurou-se estabelecer uma imagem crítica das características desta fonte mediante uma perspectiva, principalmente, estatística. A análise que se fez para o JM pode agora ser confrontada com outras fontes musicais. O trabalho desenvolvido em torno do JM facilitará a análise de outras fontes como, possivelmente, o aprofundamento do conhecimento pode provocar um repensar das conclusões avançadas a propósito do JM. Esse panorama alargado, com a descrição de várias fontes (algumas das quais ainda não tratadas no âmbito da bibliografia da *modinha*), será apresentado na primeira secção do presente capítulo. Estas fontes foram tratadas na base de dados. Numa segunda secção, irá proceder-se a uma análise mais aprofundada de uma fonte em particular. Essa fonte foi escolhida por ser claramente de um período mais tardio, em relação ao JM, e por reunir, da mesma forma que o periódico editado em Lisboa, um conjunto significativo de canções. A fonte seleccionada consiste na recolha feita por Schütze, um embaixador e Pastor protestante alemão que viveu em Portugal, e que está depositada no departamento de música da Österreichischen Nationalbibliothek.¹¹² Esta é uma das maiores colectâneas de *modinhas* de que se tem conhecimento. Trata-se de um conjunto de oito volumes que incluem 214 peças, das quais 182 são canções com texto em português. Contém, também vinte e oito canções com texto em castelhano e quatro peças instrumentais.

¹¹² Collectio cantilenarum portugallarum, voce sola, comitante clavichordio vel “Guitarra” instructarum. Collegit... Schütze, concionator legationis Borussicae Ulyssipone per 18 annos constitutus. Sunt autem, quae his voluminibus continentur

Descrição e comentário das várias fontes tratadas na base de dados

Será, então, útil mencionar e discutir algumas fontes que foram tratadas, estatisticamente, através da base de dados levada a cabo no âmbito destas investigação. Para uma maior agilidade na identificação das fontes em causa, foram atribuídos nomes encurtados e assinalados a negrito na lista seguinte:

Kestner I a IV – Recolhas de Hermann Kestner;

Schütze I a VIII – Colectânea de *modinhas* recolhidas por Schütze;

Bortolazzi I a II – *Collecção de Modinhas Brasileiras* de Bartholomeu Bortolazzi;

BN várias – Várias *modinhas* soltas na Biblioteca Nacional de Portugal;

Lereno – *Viola de Lereno* - Colecção de *Modinhas* sobre poesia de Caldas Barbosa;

AjudaBrazil – *Modinhas do Brazil* na Biblioteca da Ajuda;

Manizola – *Collecção de Modinhas* do Fundo da Manizola;

Schlegel – Colecção de *Modinhas* dedicada a *Thereza Benedicta de Brito e Cunha*;

Wien – Colectânea de *Modinhas* na *Gesellschaft der Musikfreunde* em Viena;

HK1 e HK2 – Canções espanholas e portuguesas editadas por Kestner;

AjudaMoniz – Colecção Barrêto Moniz na Biblioteca da Ajuda;

MadridTeatrais – Colecção de *modinhas* orquestrais da Biblioteca Nacional de Espanha;

Waltmann – *Jornal de Modinhas novas*, editadas por Waltmann;

VV – *Modinhas* conservadas no Santuário de N^a Senhora da Conceição em Vila Viçosa;

Paixão – *Modinhas* no tratado *Nova Arte de Viola*.

De seguida, serão apresentados alguns comentários acerca de cada uma das fontes acima listadas. Com todas estas fontes, consegue-se coligir uma abundância de canções em que é possível cruzar, por vezes, várias versões de uma mesma canção (mesmo dentro da mesma fonte), essas concordâncias serão assinaladas, tanto quanto possível, para cada fonte.

Kestner I a IV – Recolhas manuscritas de Hermann Kestner

Um dos conjuntos documentais que reúne maior número de *modinhas* encontra-se no *Stadtbibliothek Hannover - Sachbearbeitung Musik, Theater, Archive*. Trata-se de um conjunto de canções (com acompanhamento de piano e/ou guitarra) e peças instrumentais distribuídas em quatro volumes. Inclui 281 peças, 121 das quais são *modinhas* em português. Os títulos dos quatro volumes em que se divide esta colecção são os seguintes:

*Spanische, Portugisische und Brasilianische / Lieder und Tänze / Band I / Hermann Kestner / 1831*¹¹³.

*Spanische, Portugisische und Americanische / Lieder und Tänze / Band II / Hermann Kestner / 1832*¹¹⁴.

*Spanische, Portugisische, Brasilianische, Peruanische / und Chilenische / Lieder und Tänze / Band III / Hermann Kestner 1842*¹¹⁵.

*IV. / Spanische und Portug. Lieder und Tänze / nebst / Liedern und Tänzen aus Span. u. Portug. Colonien in America / nach / handschriftl. Mittheilungen / HK*¹¹⁶.

Esta fonte será designada por Kestner I a IV, conforme o volume em questão. A recolha manuscrita feita pelo coleccionador e musicólogo, *avant la lettre*, Hermann Kestner parece ter sido copiada pelo próprio (e por outra mão)¹¹⁷ a partir de peças comunicadas por um ou vários agentes. O grupo de transmissores inclui D. Pedro Gabe de Massarelos (1778 - após 1834) (Brito & Cranmer 1989, 86) e outras pessoas, segundo se pode ler em várias notas ao longo dos volumes, das quais não dispomos de informação segura, “Gen.[eral] Hartmann”¹¹⁸, “1840. Febr[uar], Fr[an]z. Lodemann.”¹¹⁹ D. Pedro Gabe, natural do Porto e

¹¹³ *D-HVs* Kestner No. 101 I (Nr. 1-59)

¹¹⁴ *D-HVs* Kestner No. 101 II (Nr. 1-98)

¹¹⁵ *D-HVs* Kestner No. 101 III (Nr. 1-50)

¹¹⁶ *D-HVs* Kestner No. 127 (Nr. 1-74)

¹¹⁷ Comunicação (2/4/2014) do autor com o bibliotecário Daniel Fromme da Biblioteca de Hanôver: “The songs are written by two different hands of which one belongs to Hermann Kestner. I don’t know who is the other writer, maybe he was a copyist who worked for Hermann Kestner (both handwritings can be seen together in many of Kestner’s folk song collections).”

¹¹⁸ Comunicação (4/4/2014) do autor com o bibliotecário Daniel Fromme da Biblioteca de Hanôver: “General Hartmann is mentioned in a book about August Kestner, Hermann’s uncle [Jorns, Marie: August Kestner und seine Zeit 1777-1835, Hannover 1964, p. 449.]. I guess he must be Sir Georg Julius von Hartmann (1774-1856).”

¹¹⁹ Comunicação do autor (4/4/2014) com o bibliotecário Daniel Fromme da Biblioteca de Hanôver: “Miss Lodemann is probably Sophie Lodemann, born Kestner (1813-1911), a cousin of Hermann Kestner [see Rahmeyer, Ruth: Werthers Lotte. Goethes Liebe für einen Sommer. Die Biographie der Charlotte Kestner, Frankfurt am Main 1999, p. 246].”

estabelecido em Hamburgo com casa comercial, exerceu nessa cidade durante muitos anos o cargo de cônsul geral de Portugal. Foi D. Pedro quem enviou *modinhas* para o *Allgemeine Musikalische Zeitung*, tendo este jornal publicado um exemplar, posteriormente adaptado por Beethoven (Silva 2015). Kestner, que era um ávido colecionador de canções populares de vários países, coligiu estes quatro cadernos manuscritos¹²⁰, e preparou a publicação de dois volumes que foram editados, respectivamente em 1846 e 1859 em Hanôver e que serão descritos adiante. Os quatro cadernos em causa reúnem um total de 281 peças de proveniências variadas, como os títulos dos volumes indicam. Enquadrando-se no tema desta dissertação, uma vez que se encontram neste conjunto documental um total de 121 peças (canções, quase na totalidade, mas também algumas danças). Dezassete dessas canções são a duas vozes e 104 a solo, o que resulta numa percentagem de solos de 86%. A grande maioria dos acompanhamentos são para piano/instrumento de tecla

Kestner, ou outros envolvidos na recolha, indicam várias designações diferentes que podem revestir-se de interesse como: “Cantiga de berço portuguesa”, “Brasilianisches Volkslied”, “Landu Portuguez”, “Chula do Porto”, “Modinha de Lisboa”, “Coimbricense”, entre outras. Trata-se de uma recolha que reflecte uma grande variedade. Foram encontradas na fonte Kestner algumas concordâncias com outras fontes, que a seguir se descrevem: “A saudade me flagela” também em Schütze VI; “A tenra florinha” também em Waltmann; “Acaso são estes” unicamente o texto em Schütze III; “Almena, gentil Almena” em Schütze III; “Basta pensamento” (aqui sem acompanhamento) em Leren; “Ciúme, cruel ciúme” em Doderer; “Cruel saudade” em HKI, em MM 621, Schütze II e III; “Esta noite, oh céus, que dita” em Bortolazzi II e Doderer; “Estas lágrimas sentidas” em AjudaBrazil com a autoria de Joaquim Manuel da Câmara; “Foi o momento de ver-te” aqui como J. M. da Câmara, em Manizola com autoria de S. Portugal e em Schütze VII; “Gentil pintura” em Schütze II e HKI; “Lindos olhos engraçados” em Schütze II, Leren e HKI; “Lindos olhos matadores” em Wien; “Mandei um terno suspiro” em Waltmann; “Menina, você que tem” em Doderer; “Ninfa que o Douro enobreces” em HKI, em dois sítios em Kestner II e III e como “Ninfa que o Tejo enobreces” em Leren; “O manto azulado” em HKI e duas vezes em Kestner I e IV; “Ó minhas ternas saudades” em Várias BN (BN MM642) com autoria de J. M. da Câmara e

¹²⁰ Só tive acesso a esta recolha já numa fase tardia da elaboração da presente investigação. Por essa razão, não foi possível fazer o tratamento completo desta fonte na base de dados, mas recolheu-se informação sobre alguns dos itens.

HKII sem autoria; “Ó pátria ó rei ó povo” em Schütze I; “Põem na virtude” em Bortolazzi II e em Doderer (com autoria Mr Massimo); “Prazer igual ao que sinto” em Schütze III e VII; “Quando de ti me separo” aqui de Palomino, em HKI sem autoria e referido em anúncios (GL 1796. Set. 10 e CM 1796. Set. 13 - menciona o primeiro verso e o autor, Palomino¹²¹) a fascículo do JM do qual não se conhece nenhum exemplar; “Quando estava na Bahia” em Schütze IV e VII; “Se me desses um suspiro” em Bortolazzi II; “Se o prazer imaginário” em Bortolazzi II; “Triste causa é de amar só” aqui autoria de J. M. da Câmara e sem autoria em HKII, “Tu me chamas tua vida” em Bortolazzi I e Schütze VI; “Vem a meus braços” em Manizola com autoria de Schiopetta e Schütze II e VII; “Vi a mais formosa” em Schütze VI; “Você trata Amor em brinco” aqui (II e III) sem autoria, em JM e HKI com autoria de M. Portugal.

Schütze I a VIII: colectânea de *modinhas* recolhidas por Schütze

É no departamento de música da *Österreichischen Nationalbibliothek* que se encontra uma das maiores colectâneas de *modinhas* que se conhece actualmente¹²². Trata-se de um conjunto de oito volumes que incluem 214 peças, das quais 182 são canções com texto em português, vinte e oito com texto em castelhano e quatro peças instrumentais. Os volumes não têm um título patente na capa mas o conjunto é catalogado com uma designação em latim, segundo práticas arquivísticas desta biblioteca austríaca: *Collecctio*¹²³ *cantilenarum portugallarum, voce sola, comitante clavichordio vel “Guitarra” instructarum. Collegit... Schütze, concionator legationis Borussicae Ulyssipone per 18 annos constitutus. Sunt autem, quae his voluminibus continentur*¹²⁴ [...]. Esta designação indica também a proveniência dos documentos: trata-se de uma recolha feita, durante dezoito anos, por um sr. Schütze que foi embaixador da Borussia (antigo nome de Prússia) em Lisboa. Esta fonte terá sido comprada por esta biblioteca (antiga biblioteca imperial) num leilão, em 1859, na casa Stargardt em Berlim. Existiam laços diplomáticos entre a Prússia e Portugal desde 1842¹²⁵. Seriam necessárias mais pesquisas para o afirmar com toda a certeza, mas tudo indica que o colecionador tenha sido o Pastor (protestante) Dr. Karl Friedrich Schütze que fundou a

¹²¹ Cf. informação apresentada no anexo (Albuquerque 1996).

¹²² Agradeço a Lino Almeida de Cardoso por me ter chamado a atenção para esta colectânea.

¹²³ *A-Wn*, Mus.Hs.19168. I-VIII.

¹²⁴ “Colecção de canções portuguesas, arrançadas para uma voz, acompanhada por clavicórdio ou “Guitarra”. Coligiu Schütze, nomeado curador (*concionator*) por dezoito anos da embaixada da Borussia em Lisboa. São as que estão contidas neste volume” tradução livre cedida por Pedro Braga Falcão.

¹²⁵ Todas estas informações fornecidas por email pela bibliotecária Andrea Harrandt da Österreichischen Nationalbibliothek em 3/4/2014.

Escola Alemã de Lisboa, em 1848. Pela soma da data do início da representação diplomática da Prússia em Lisboa, 1842, e a duração de recolha dos manuscritos, dezoito anos, verifica-se que coincide com a data de compra da colecção pela biblioteca, indicando o seguinte percurso: Schütze terá vindo para Portugal em 1841 ou 42 e começado a recolha que terá vendido dezoito anos depois.

Os volumes são encadernações de várias pequenas recolhas de *modinhas* ou *modinhas* soltas. Aparecem, portanto, vários títulos no meio dos volumes, como: *Colleccão d' modinhas / com / acompanhamento d pianoforte*¹²⁶ ou *Modinhas / con accompt / de / piano-forte*¹²⁷ e reconhece-se a caligrafia de várias mãos.

Como já referido, trata-se de uma fonte de grandes dimensões e registam-se várias concordâncias externas que estão assinaladas nas descrições das outras fontes, mas encontram-se também várias concordâncias internas, ou seja, contém várias versões de algumas *modinhas*, estas são: “A minh’alma não sossega” em II e VII; “Cruel saudade” em II e III; “Desde que eu vi teus lindos olhos” em V e VI; “Eu bem sei dos teus amores” em I e VI; “Fui-me confessar” em II, III e VII; “O favorecer ingratos” em II e VII; “Por entre os bosques” em V e VIII; “Prazer igual ao que sinto” em III e VII; “Quando a minha Márcia bela” em III e VI; “Quando eu estava na Bahia” em IV (a uma voz) e VII (a duas vozes, com mudanças no poema); “Que coisa no mundo inteiro” em II e VII (com mais três estrofes); “Teus lindos olhos” em III e VII; “Vede em mim funesto exemplo” em I e VI; “Vem a meus braços” em II e VII; “Vem Marília doce encanto” em III e VII.

Bortolazzi I e II: Colleccão de Modinhas Brasileiras de Bartholomeu Bortolazzi

Esta fonte encontra-se na secção de música da Biblioteca de Catalunya em Barcelona. Não se sabe muito sobre a sua proveniência, mas segundo informação da bibliotecária, terá sido comprada pela biblioteca ao Sr. Luis Aznar em Março de 1933. Trata-se de dois volumes encadernados com várias peças musicais manuscritas, sendo os seus respectivos títulos completos: *Colleccão / de / modinhas brasileiras / com acompanham. to / de / viola franceza / compostas / por / Bartholomeu Bortolazzi / professor, e compositor de musica; mestre de*

¹²⁶ A-Wn, Mus.Hs.19168. I, f. 1.

¹²⁷ A-Wn, Mus.Hs.19168. IV, f. 27.

*canto, de viola franceza dd*¹²⁸ e *Collecção / de / modinhas brasileiras / com acompanhamento / de / viola franceza. / composição de varios autores*¹²⁹.

A fonte mais completa de informação sobre Bortolazzi é um artigo de Rogério Budasz (2015). Bortolazzi era um músico extremamente conhecido na Europa, em especial em Viena e Londres, como grande virtuoso do bandolim. Escreveu e publicou métodos de bandolim, composições próprias e/ou adaptações de outros compositores, assim como periódicos musicais. Também dominava a viola francesa (ou seja, a guitarra de seis cordas) e cantava (no estilo *buffo*). A sua ida para o Brasil, segundo Budasz, poderá ter sido motivada pela oportunidade da chegada da corte portuguesa no exílio. Chegou ao Brasil em 1809, tendo-se inserido na sociedade brasileira como músico, actor/cantor, professor de música e editor de música, e desenvolvido alguma actividade no seio de lojas maçónicas ligadas a diversas movimentações políticas no período da regeneração brasileira. Faleceu neste país em 1846. Tomando em consideração as múltiplas actividades que desenvolveu, a análise desta fonte indica, aparentemente, que seria material musical de apoio às aulas que leccionava no Rio de Janeiro. Essa actividade pode também confirmar-se graças a vários anúncios que publicou em jornais como o *Diário do Rio de Janeiro* (24/5/1826). No primeiro anúncio mencionado lê-se:

Bartholomeu Bartolazzi, professor de musica, morador na Rua dos Invalidos N. 80, faz sciente ao Respeitavel Publico que, quem quizer aprender musica, cantar, tocar viola, viola Franceza ou mandolino, que elle o ensina; para o que terão a bondade de o mandar procurar na sua moradia para com elle tratar.¹³⁰

A descrição num anúncio posterior ainda é mais elucidativa de um tipo de ensino abrangente que, possivelmente, responde a uma procura de conhecimentos suficientes para uma prática de nível básico da música em que as *modinhas* têm um papel central: Bortolazzi propõe “[...] dar lições de Muzica; isto he, encinar a cantar, tocar violla Francesa, como Portuguesa, e Mandolino, instrmento elegante para Snras. [...]”¹³¹.

A questão da identificação da autoria das *modinhas* reunidas nesta fonte, conservada em Barcelona, é complexa. O título parece indicar que todas são da autoria de Bortolazzi, mas aparecem algumas com outras indicações como “Leal”, “Sr. Pimenta”, “Joaquim Manoel”, claramente identificadas junto às pautas correspondentes, inclusivamente do próprio

¹²⁸ E- Bbc M 1459.

¹²⁹ E- Bbc M 1460.

¹³⁰ *O Spectador Brasileiro*, 10/2/1826 (apud Budasz 2015).

¹³¹ *Diário do Rio de Janeiro*, 26/5/1826 (id.).

Bortolazzi. Em todo o caso, como aponta o título, muitas serão do próprio Bortolazzi e poderão corresponder a *modinhas* cuja edição (hoje perdida) ele fez anunciar por várias vezes:

Sahio á luz Litographiada o n. 2 das 3 modinhas Brasileiras, com acompanhamento de piano forte ou de violla Franceza: quadros do Illm.o e Exm.o Sr. José Lino Coutinho; composição de B. Bortholazzi, proffessor, e Compositor de Musica, Mestre de canto de violla Franceza de Mandolim, &c.¹³²

No Brasil, Bortolazzi tentou assumir o papel de editor de publicações periódicas, algo que como já vimos tinha relevância no modo de sobrevivência de um cada vez maior número de músicos. Em Viena, Bortolazzi publicou o *Amusement périodique pour la guitarre et violon*, por subscrição e venda avulso, entre Outubro de 1804 e Maio de 1805¹³³. No Brasil, Bortolazzi tentou lançar um empreendimento semelhante (ao que parece, sem sucesso, pois não chegou se conhece nenhum exemplar impresso) com um anúncio datado de 1830:

Bartholomeo Bortholazzi, Professor em muzica adverte ao respeitavel Publico, que a Subscrição para a Collecção de Muzica, annunciada com o titulo de = Variedades de Muzica, ou Divertimento Periodico Mensal = faz se na rua detraz do Hospicio n. 49 [...].¹³⁴

Nesse sentido, Bortolazzi tem um percurso semelhante a outros músicos, como foi o caso, já abordado no capítulo anterior, de P. A. Marchal nos papéis de intérprete, editor, compositor e arranjador. A fonte Bortolazzi I e II inclui, nos seus dois volumes, setenta e três canções e uma peça instrumental (*valsas*), cinquenta e nove das canções com texto em português e treze *Arietti* italianas (duas delas com uma tradução portuguesa em rima e metricamente semelhantes). Todas as peças são a uma voz, excepto uma. Nessa canção, “Ainda depois de morto”, existe a indicação “Modinha a huã, ou a duas vozes”. Esta informação relaciona-se, certamente, com a prática de executar *modinhas* escritas a duas vozes, cantando apenas a voz superior. Prática flexível que se insere no espírito geral de disponibilidade para a manipulação e adaptação que caracteriza o fenómeno da *modinha*. Não existem indicações expressas de data nas capas, mas numa das *modinhas* (“Não quer ser livre”) aparece a indicação “para B. A. 27 de Julho de 1842”.

Encontraram-se as seguintes concordâncias internas: “Nosso amor faz quitatinhos”

¹³² *Diário do Rio de Janeiro*, 3/1/1832 (*id.*).

¹³³ Publicitado a 10 e 17 de Outubro 1804 no *Wiener Zeitung* (*id.*).

¹³⁴ *Jornal do Commercio*, 26/7/1830 (*id.*).

aparece em duas versões diferentes, em I, com acompanhamento de piano-forte e de guitarra.

E as seguintes concordâncias externas: “Batendo a linda plumagem” também na obra de Gabriel Fernandes Trindade; “Do ciúme atroz veneno” também em Doderer; “Esta noite, oh! Céus que dita” aqui sem autoria, também em Doderer e Kestner III de J.F. Leal, “Estas lágrimas sentidas” também em AjudaBrazil e Kestner II; “Eu te amava, e já contigo” aqui sem autoria, também na BN e de Schiopeta; “Foi por mim, foi pela sorte” também em Doderer; “Infeliz de quem suspira” também em Manizola e Schütze II; “Mãe da tristeza” aqui anónima, também em Schütze II e de João Evangelista Pereira da Costa; “Olmira a parca tirana” também em Schütze VI; “Põem na virtude” também Doderer e Kestner II e IV; “Quando a minha Márcia bela” aqui sem autoria, também em Schütze II e Manizola com autoria de M. Portugal; “Remorsos, penas, tormentos” também na obra de Gabriel Fernandes Trindade e na BN; “Se me desse hum suspiro” também em Kestner II; “Se o prazer imaginário” também em Kestner I e Doderer; “Tenho ainda um coração” também em Schütze III, “Teus lindos olhos” em Schütze III e VII; “Tu me chamas tua vida” também em Schütze VI.

BN várias: várias *modinhas* soltas conservadas na Biblioteca Nacional de Portugal¹³⁵

Após uma análise de algumas *modinhas* que se encontram na Biblioteca Nacional de Portugal, tratou-se uma pequena amostra do conjunto alargado de canções soltas que se conservam. As canções consultadas foram as seguintes: “Com teu rigor tyrano”, “Saudade consumidora”, “Desde que vi teus lindos olhos”, “Oh noite sempre amiga”, “Distante d’um bem q.’adoro”, “Quem não ve esta cachorra”, “Fugindo d’Aldêa”, “Sonhei que estava”, “Filena, terna Pastora”, “Se acazo hum dia”, “Eu te amava e já contigo”, “Se as minhas sinzas já frias”, “O favorecer ingratos”, “Desmaiada a linda face”, “Ó minhas ternas saudades”, “Sou valente e destemido”, “Desde o momento”, “Da mais triste saudade”, “Alcina bela”, “Alcina bela”, “Vivendo por ti Marilia”, “Menina quero dizerte”, “Eu não sei a Cor que tinhaõ”, “Linda Pastora”, “Entre a beleza”, “Por mais que o tempo invejoso”, “Andamor pore hay”, “Ai que esta ausencia”, “Hum suspiro de repente”, “Già la notte s’avvicina”, “Gia la notte s’avvicina”, “Cruel saudade”, “Da bella Ingrata”, “Roubou-me toda ventura”, “Deus! ó Deus, meus ais escuta”, “D’huma rival o triunfo”, “Bem sei que o dever te chama”, “Finalmente estou salva”, “Prometeo goardar Alcina”, “Marilia teus meigos Olhos”, “Nas

¹³⁵ Não se trata de um conjunto documental definido, mas sim uma escolha aleatória de *modinhas* com cotas em torno de *P-Ln* M.M. 635 e algumas no Fundo Conde Redondo.

margens do Neva”.

A recolha foi feita, de forma não sistemática, entre várias *modinhas* soltas que se encontram no arquivo da Biblioteca Nacional de Portugal, tendo muitas delas sido recolhidas por Ernesto Vieira (muitas vezes vem indicado, em cada espécime, “De Ernesto Vieira”). Este vasto conjunto de canções manuscritas representa um universo próprio que necessitaria de um estudo sistemático na totalidade. No âmbito da presente investigação foi, desde já, possível registar que, num conjunto de quarenta e uma cantigas, encontram-se trinta e três solos (um dos quais para baixo), sete duetos e um terceto. Em termos de acompanhamento, trinta e uma tem acompanhamento de tecla, nove só linha de baixo e uma de guitarra. A tonalidade mais encontrada é a de fá maior (onze ocorrências), como é muitas vezes comum. A tonalidade de sol maior partilha o segundo lugar com si bemol maior (seis ocorrências), seguindo-se lá bemol maior (três ocorrências). Quanto à métrica, registam-se tendências semelhantes a outros conjuntos documentais: redondilha maior na *modinha* completa (doze vezes), o par redondilha maior – quinário (sete vezes), quinário na *modinha* completa (seis vezes).

Encontram-se vários espécimes que se podem englobar na prática de tradução de árias italianas (extraídas das óperas *Semiramis*, *Norma* e *Sonnambula*) mas que continuam a aparecer designadas como *modinhas*. Aparece mesmo uma canção, “Desde que vi teus lindos olhos”, que ostenta a designação “Voz de vaudeville”¹³⁶, o que evoca uma relação (a que se aludiu no capítulo I) de proximidade entre *modinha* e géneros semelhantes em França (*modinha* e *romance/voixdeville*), ao mesmo tempo que testemunha a vertente, por vezes, “caótica” com que organizavam as classificações e designações nestes períodos históricos. Em algumas composições surgem indicações de datas: *D’huma rival o triunfo, Modinha / para uso / Da Ill.ma Snr. D. Ann Amalia de Campos/22 Fev.o de 1840*¹³⁷ ou *Modinha do Snr. Antonio Joze do Rego./Mrr Robertson, Na sua Ascenção em Lisboa./Com Acompanhamento de Forte=Piano/Feita em 18 de Março de 1819*¹³⁸. De facto, a maior parte das composições parece ter origem no século XIX, já depois da primeira década. Delineamos esta conclusão a partir da análise das datas encontradas, do estilo de cópia e do estilo musical.

As concordâncias encontradas foram: “Bem sei que o dever te chama” em Schütze I, “Com teu rigor tirano” em Schütze I, “Cruel saudade” em Schütze II, Schütze III, HKII e Kestner I¹³⁹; “Desde que vi teus lindos olhos” em Schütze V e VI, “Desmaiada a linda face”

¹³⁶ P-Ln M.M. 632.

¹³⁷ P-Ln M.M. 640//1.

¹³⁸ P-Ln FCR 176.

¹³⁹ Além de que, em A.P.D.G. (1826), é atribuída a Vidigal. Disponível em <http://purl.pt/14638>.

em Schütze III, “Eu te amava e já contigo” (aqui com autoria de Schiopetta) em Bortolazzi I e em Schütze VI, “Fugindo d’Aldeia” em Schütze IV, “O favorecer ingratos” (aqui com autoria de Vallucci) em Schütze II e VII, “Ó minhas ternas saudades” em Schütze III, Manizola (com muita ornamentação e introdução longa do piano) e Kestner II (versão reduzida) e HKII; “Ó noite sempre amiga” (aqui com autoria de Schiopetta) em Schütze IV; “Saudade consumidora” em Schütze VI; “Vivendo por ti Marília” (aqui com autoria de Leal) em Schütze VI.

Lereno: *Viola de Lereno*, colecção de *modinhas* sobre poesia de Caldas Barbosa

Na Biblioteca Nacional de Portugal encontra-se um manuscrito com quarenta *modinhas* que põem em música poemas de Domingos Caldas Barbosa. O manuscrito ostenta vários títulos tendo na página de rosto a seguinte designação *Musica escolhida / da / Viola de Lereno*¹⁴⁰. Também se encontra uma indicação “*Viola de Lereno/Cantigas novas*” na segunda folha de guarda, que retoma uma designação muito usada no JM: *modinha nova* ou *cantiga nova*. *Viola de Lereno* é, também, o título duma recolha impressa de vários poemas de Caldas Barbosa, cujo nome arcádico era Lereno Selinuntino. Nesta fonte, entre as quarenta *modinhas*, vinte e sete têm poemas que se encontram nessa publicação em dois volumes (o primeiro volume editado em 1798 e o segundo em 1826).

Esta recolha inclui unicamente duetos salvo três excepções: duas *modinhas* a solo e um terceto. Nenhuma das *modinhas* fixa estrofes suplementares e diversas *modinhas* são bastante curtas. Na *modinha* “Quando no campo vivia” aparece a designação *romance*.

Encontraram-se as seguintes concordâncias: “Alerta pastores” em HKI e Kestner II, “Lindos olhos engraçados” em Kestner I (tem indicação *Modinha de Coimbra*, ao centro em cima, e *Portuguesa* no canto superior direito), em HKI aparece uma *modinha* com os mesmos versos mas com música diferente.

AjudaBrazil: *modinhas do Brazil*

Na Biblioteca da Ajuda¹⁴¹ encontra-se esta importante colecção de *modinhas* a duas vozes. Esta fonte, que já foi bastante estudada e citada (Béhague 1968; Sandroni 2001), apresenta trinta peças sem indicação de autoria. No entanto, Béhague (1968) identifica o autor

¹⁴⁰ *Muzica escolhida da Viola de Lereno* (1799), P-Ln MM. 4801.

¹⁴¹ *Modinhas do Brazil*, P-La 54/X 37/26-55.

de dois dos poemas como sendo Caldas Barbosa. Todas as composições são a duas vezes, escritas em clave de dó1. Em nove canções encontram-se vários brasileirismos no texto, como, por exemplo, *sinhá* ou *ganinha* e numa das *modinhas* existe a indicação de que *Este acompanham.t deve-se tocar pela Bahia*. Só uma das peças inclui a indicação de andamento. A métrica de redondilha maior aparece em vinte e quatro dos trinta poemas e nenhuma das *modinhas* apresenta estrofes suplementares.

A questão da tonalidade pode ser discutida a partir desta fonte relativamente à eventual ligação ao uso da guitarra: de facto, a grande predominância da tonalidade de mi menor (sete vezes), sol maior (seis vezes) e fá maior (seis vezes) pode querer indicar que estas *modinhas* foram concebidas à guitarra, sendo estas tonalidades muito cómodas neste instrumento.

A ligação ao Brasil aparece bastante forte quando se analisa esta fonte não só partindo da identificação da autoria de Caldas Barbosa em alguns poemas, mas também pela presença de brasileirismos nos poemas e de ritmos sincopados nas vozes e na linha de acompanhamento. Estas síncopas, semelhantes às que se associam a músicas populares brasileiras actualmente existentes, como o samba ou a bossa-nova, eram raras na linguagem musical “*standard*” do contexto europeu do fim do século XVIII. Por outro lado, a linguagem melódica, o tipo de musicalização silábica e a textura vocal paralela (em terceiras e sextas) destes duetos fazem com que se assemelhem a fontes como o JM ou *Viola de Lerenó*. Inserindo num determinado contexto temporal, que se pode associar aos anos finais da vida de Caldas Barbosa, esta fonte pode então ser, supostamente, datável da última década de 1700 ou da primeira de 1800.

Encontraram-se as seguintes concordâncias: “Estas lágrimas sentidas” aparece o mesmo texto, com música diferente, em Bortolazzi II (com autoria de “Padre José Maurício”) e outra versão diferente do mesmo texto (com autoria de Joaquim Manuel da Câmara) em Kestner II.

Manizola: *Collecção de Modinhas do Fundo da Manizola*¹⁴²

Este volume encontra-se na Biblioteca Pública de Évora integrado no Fundo da Manizola, que corresponde à biblioteca de José Maria de Barahona Fragoso Cordovil da Gama Lobo, 1.º Conde da Esperança. É oriunda da Quinta da Manizola. Na capa da

¹⁴² *Collecção de Modinhas* (1821) P-EVp Fundo Manizola, cód. 658.

encadernação tem a inscrição a dourado “Modinhas” e na folha de rosto tem o seguinte título: *Collecção / de / Modinhas / Piano-Forte / 1821 / Joaquim António de Lemos* (também tem, mais abaixo, a indicação “Dezembro de 1822”). O volume contém vinte e cinco canções, sendo que a última está incompleta e só apresenta a linha da voz, faltando-lhe o acompanhamento. Esta fonte reflecte, com toda a probabilidade, um particular salão e as suas interacções musicais: recolhe *modinhas*, copiadas muito provavelmente de várias fontes, para serem cantadas e acompanhadas neste contexto doméstico particular. Dez das canções são anónimas e nas restantes encontramos os nomes de José Acuña (quatro canções), Vitorino José Coelho, Simão Portugal, António José do Rêgo (cada um com duas canções), e Baldi, Edolo, J. de Freitas, fr. J. Marques, Marcos Portugal, Schiopetta e Torriani (com uma canção). A data patente no volume está em conformidade com as datas de actividade da maior parte dos compositores presentes. No aspecto cronológico, existem bastantes semelhanças com a fonte Schlegel.

Estas peças têm todas acompanhamento de pianoforte, em vários casos esse acompanhamento demonstra uma elaboração considerável, encontrando-se introduções instrumentais, interlúdios e codas com uma extensão acima da média. As tonalidades mais usadas são sol maior (sete), fá maior (cinco), si bemol maior (quatro). A métrica redondilha maior tem absoluta predominância (vinte e uma ocorrências). O quinário aparece quatro vezes e apenas numa das canções encontramos uma composição em que o estribilho segue uma métrica diferente da estrofe (algo com bastante representação no JM).

Foi possível identificar as seguintes concordâncias: “Aquela noite saudosa” aqui de Baldi, mas anónima em Schütze VII; “Embora tu chames teima” de Edolo também em Schlegel; “Eu vi a Lerenó” aqui de S. Portugal, anónima em Schütze III; “Foi o momento de ver-te” aqui de S. Portugal, mas anónima em Schütze VII, e, com o texto igual (com pequenas variantes e estrofe suplementar diferente, mas com último verso igual) e música diferente com indicação de autoria de Manuel Joaquim em Kestner II; “Fontezinha assim conserves” aqui de Coelho, anónima em Schütze VII; “Frescas praias do Barreiro” em Waltmann; “Fui encontrar a desgraça” em Schütze VI; “Infeliz de quem suspira” também em Bortolazzi II (um tom acima); “O meu bem quando eu parti” atribuída a Torriani, anónima em Schütze III e em Wien; “Ó minhas ternas saudades” em BNvárias (*P-Ln* MM642) com autoria de J. M. da Câmara, em Schütze III e HKII sem autoria; “Ó que linda borboleta” em Schütze II; “Quando a minha Márcia bela” em Schütze III; “Vem a meus braços” aqui com autoria de Schiopetta e em Schütze II e VII, como anónimo.

Schlegel: colecção de *Modinhas* dedicada a Thereza Benedicta de Brito e Cunha, editada por Schlegel

*Collecção / de / Modinhas e Cançonetas / de diferentes Auctores / dedicada / à Exma Snr^a D Thereza Benedicta de Brito e Cunha / por / Ignacio José Schlegel*¹⁴³. Desta colecção de *modinhas* publicadas por Schlegel, provavelmente, no Porto¹⁴⁴ e impressas, algures no estrangeiro¹⁴⁵, só se conhece o exemplar que se conserva na colecção da Biblioteca Nacional de Portugal. Trata-se de uma edição dedicada a uma individualidade com uma posição de destaque na sociedade portuense, Teresa Benedita de Brito e Cunha (1775-1869), nascida Teresa Benedita da Silva Pedrosa, que se casou em 1801 com António Bernardo de Brito e Cunha (1781-1829), Contador da Real Fazenda da comarca do Porto (preso e condenado pela Alçada, criada pelo governo Miguelista para julgar os implicados na revolução liberal de 1828, foi enforcado na Praça Nova, no Porto)¹⁴⁶. Teresa Benedita é mencionada, de forma elogiosa no que concerne às suas capacidades musicais, por Balbi, no seu *Essai statistique*:

Cette dame aimable, que nous avons l'honneur de connaître, a une superbe voix de soprano, dont elle sait tirer le plus grand parti, en exécutant les morceaux les plus difficiles avec tant de grâce et d'expression, qu'elle brillerait même à côté des plus belles voix de l'Italie (Balbi 1822, 216).

É verosímil imaginar o conjunto de compositores representados neste livro, quase todos com presença documentada no meio musical portuense, a produzirem este documento como forma de homenagem a esta senhora. É um documento que espelha uma interacção musical, de vários músicos e outros participantes, centrada no salão de uma determinada casa e numa determinada anfitriã/cantora diletante. Por ser uma obra impressa que está aberta à circulação, trata-se tanto de um gesto de homenagem à dedicatária e de uma publicitação do prestígio dos agentes produtores (compositores e editor), que surge assim associado a uma pessoa prestigiada num determinado contexto.

Cruzando as datas de actividade dos compositores em causa, a descrição de Balbi e o

¹⁴³ *Collecção de Modinhas e Cançonetas de diferentes Auctores dedicada à Ex. Snr^a D Thereza Benedicta de Brito e Cunha* por Ignacio José Schlegel [s.d.] P-Ln M.P. 2218 V.

¹⁴⁴ Mencionado na *Gazeta de Lisboa* (15/2/1815) como tendo loja de música em Rua das Flores e no Porto

¹⁴⁵ “Dada a boa qualidade da impressão desta Coleção de modinhas, e uma vez que as matrizes apresentam um número muito alto, pensamos que esta edição foi impressa no estrangeiro.” (Albuquerque 2006, 69)

¹⁴⁶ Informações recolhidas *online* em www.britoecunha.com/antoacutenio-bernardo-1781-1829.html (última consulta 20/1/2017).

conhecimento de alguns dados sobre a actividade do impressor Schlegel no Porto, Albuquerque (2016, 174 e 203-204), propõe um intervalo provável de produção desta colectânea de 182_ e 183_.

É interessante notar que nos textos das *modinhas* incluídas encontram-se a perspectiva feminina, masculina e neutra. Poder-se-ia pensar que, por ser dedicada a uma mulher que as cantaria, estas poesias tivessem sido escolhidas para estarem de acordo com a perspectiva da dedicatária e, portanto, implicassem um eu feminino ou não-definido, mas tal não parece ter sido o caso. Aparentemente, pela análise dos vários contextos e fontes, não parece que tenha havido, na prática da *modinha*, uma grande preocupação com a coerência entre o género do intérprete e o do poema, por assim dizer. Todas as canções são a uma voz (escrita em clave de sol), acompanhamento de piano e com poesia em redondilha maior (excepto uma canção em metro quinário e outra em redondilha menor). Os compositores identificados foram José Francisco Edolo (sete *modinhas*), Alexandre José Pires (seis *canções*) e João Ribeiro, João Macedo e Luiz Antonio Barboza Leitão, todos só com uma *modinha* cada.

Foram encontradas as seguintes concordâncias: “Embora tu chames teima” aqui de Edolo, também em Manizola; “Manda-me a Razão que deixe” aqui de João Ribeiro, mas anónimo em VV; “Tranquiliza doce amiga” de Edolo, anónimo em VV; “Triste pranto, acerba dor” de A. J. Pires, anónimo em VV.

Wien: colectânea de *modinhas* na *Gesellschaft der Musikfreunde* em Viena

Está depositada na biblioteca da *Gesellschaft der Musikfreunde* em Viena, com o seguinte título na folha de rosto: *Portugiesische Lieder / Modinhas* [a lápis] *Portugiesische Lieder* / [a tinta] *com accompanham.to de Piano Forte*¹⁴⁷. É um pequeno caderno que inclui doze *modinhas* a solo com acompanhamento de piano. Não se sabe qual a proveniência, mas verifica-se que ostenta a mesma caligrafia em todo o manuscrito. É uma colecção com um número reduzido de *modinhas*, mas pode-se notar que, em termos de tonalidades, as mais usadas são sol maior (três vezes), fá maior (três vezes) e dó maior (duas vezes). Todos os poemas são em redondilha maior e nenhuma canção tem menção de autoria. Pode-se, no entanto, encontrar seis concordâncias com outras fontes “Altea, divina Altea” em Schütze II; “Amor anda como um rato” em Schütze II; “Lindos olhos matadores” em Kestner III e IV; “O meu bem quando eu parti” em Schütze III e Manizola (onde vem atribuída a Torsiani); “Os

¹⁴⁷ A-Wgm VI 27230.

olhos da minha amada” em Schütze III; e, por fim, “Volve a mim teus olhos belos” em Schütze VI.

A equivalência da *modinha* “Amor anda como um rato” é muito curiosa pois a música, apesar de ser a mesma, apresenta mudanças surpreendentes no texto. “Amor anda como um rato” na colectânea de Viena aparece, em Schütze II como “Amor anda como um gato”. Em ambas *modinhas* o poema gira em torno de um último verso sempre igual “vai andando seu caminho”. O segundo verso em Wien é “não lhe escapa burquinho” e em Schütze “não lhe escapa escaninho”¹⁴⁸, talvez pudéssemos afirmar que estamos, em Schütze, perante uma versão ligeiramente “censurada”.

HK1 e HK2: canções espanholas e portuguesas (em dois volumes) editadas por Kestner

Estas duas publicações mais tardias demonstram o interesse que poderia haver, do público alemão, por música ibérica contemporânea de estilo simples. Os exemplares a que foi possível aceder guardam-se na biblioteca Stadtbibliothek Hannover, Sachbearbeitung Musik, Theater, Archive. A identificação completa das fontes é a seguinte:

*Auswahl / Spanischer und Portugisischer Lieder / für / eine oder zwei Stimmen / mit deutscher uebersetzung versehen / und / der Frau Schatzrätthin Merkel in Hannover / hochachtungsvoll gewidmet / von / H.[ermann] K.[estner] /Hannover 1846*¹⁴⁹

*Auswahl / Spanischer und Portugisischer Lieder / für / eine Singstimme / mit deutscher uebersetzung, / Begleitung des Pianoforte und Anmerkungen versehen / und / der Freunde Gervinus / zur Erinnerung an gute Stunden / gewidmet / von / H.[ermann] K.[estner] /Hannover 1859. / (Eigenthum des Herausgebers.*¹⁵⁰

Esta iniciativa editorial está intimamente ligada às fontes Kestner I a IV. Foi a partir dessas recolhas manuscritas que Kestner fez a selecção de composições de origem espanhola e portuguesa que integram estes dois volumes. De facto, todas as *modinhas* e todas as peças espanholas que constam dos volumes impressos encontram-se, também, na recolha manuscrita. Portanto, as concordâncias já referidas para o manuscrito são as mesmas das peças presentes nesta fonte. Curiosamente, algumas das peças com menção de autoria nas

¹⁴⁸ No dicionário de Bernardo de Lima (1783, 192) afirma: “o (scamnum) banquinho, cofrezinho.”

¹⁴⁹ *D-HVs* Kestner No. 127.

¹⁵⁰ *D- HVs* Kestner No. 127 no 7/18.

recolhas manuscritas aparecem, nesta fonte, sem essa atribuição. Todas as *modinhas* aparecem com acompanhamento de piano.

Tal como os títulos indicam, os volumes incluem, também, canções espanholas a duas e uma voz. As canções a duas vozes seguem a mesma textura em terceiras tão corrente na *modinha* e ostentam algumas das designações que foram mencionadas no primeiro capítulo: *seguidilla*, *tirana* e *bolero*. Desta forma se vê que, pelo menos no século XIX, tendia a haver uma percepção de um repertório de canções simples, *Volks Lied*, com diferentes manifestações pelos diferentes países da Europa. A publicação de 1846 apresenta canções espanholas (uma a solo, nove em duo) e portuguesas (oito *modinhas* em duo) e a de 1859 inclui canções espanholas (nove a solo) e portuguesas (quatro *modinhas* a solo).

AjudaMoniz: colecção Barrêto Moniz na Biblioteca da Ajuda

Esta colecção encontra-se na Biblioteca da Ajuda e ostenta o seguinte título: *Modinhas / para o uzo / da Ex.ma Snr^a. D.^a Jozefa Victoria Barrêto Moniz / e / da Ex.a S.ra D. Antonia do Carmo Moniz*¹⁵¹. Trata-se de um conjunto de doze *modinhas*, todas a duas vozes, com texto em português, sem indicação de autoria, exceptuando um dueto com texto em italiano, com a indicação “D’el Theatro di San Carlos” e os nomes de “Rachelina” em frente à clave de dó1, e “Coloandro” à de dó4. Béhague (1968, 52) identificou este dueto como sendo de Paisiello, na ópera *L’amor contrastato* estreada no Teatro de São Carlos, em 1793. Em todas as outras canções (que aparecem designadas de *modas*), as vozes vêm, ambas, escritas na clave de dó1. Também é de notar que na primeira *moda* aparece a indicação de “Suprano 1^o” e “Suprano 2^o”. Este facto, em conjunto com o título da recolha que menciona os nomes de duas mulheres da mesma família, evocando uma situação que foi várias vezes retratada em descrições da época, e no teatro coevo, de duas irmãs ou familiares que cantam *modinhas* a duo, o que pode ter sido indicativo do uso que esta fonte terá tido.

Todas as canções têm uma simples linha de baixo como acompanhamento, sem cifras, exceptuando a primeira que tem um acompanhamento com a instrução expressa de cravo. É uma colecção com poucas *modinhas*, mas denota-se que as tonalidades mais usadas são fá maior (cinco vezes), ré maior (quatro vezes) e mi bemol maior (duas vezes), sem constar nenhuma tonalidade menor. Nenhuma das *modinhas* tem estrofes suplementares transcritas e, também, não se encontrou nenhuma concordância com outras fontes.

¹⁵¹ P-La 54/X/37 9-20.

MadridTeatrais: colecção de *modinhas* orquestrais da Biblioteca Nacional de Espanha em Madrid

Esta colecção encadernada com um capa dura, ostenta o seguinte título gravado *Colleção / de modinhas / portuguesas*¹⁵² e faz parte dos fundos da Biblioteca Nacional de Espanha. É uma fonte rara, no contexto das fontes que incluem *modinhas*, por se tratarem de canções com acompanhamento orquestral. Inclui várias indicações de data, todas de 1801, como esta que aqui se transcreve: *Duetto de Marujo e Regateira / no Entremez das Regateiras Zelozas. / no Theatro Nacional do Salitre. / Composto por / J.e Palomino. / anno / 1801.* Inclui doze canções, das quais cinco são duetos. O acompanhamento mais presente é o de cordas, em nove peças. Nas restantes três, encontram-se, além das cordas, partes para duas trompas e dois oboés. Todas têm indicação de autoria, sendo a maior parte de Palomino, excepto uma de Joaquim Manuel da Câmara e uma de Antonio Cláudio Pereira. Aparecem as seguintes designações: *modinha* (seis vezes), *duetto* (três vezes), *modinha brasileira* (uma vez), *modinha a duo* (uma vez) e *modinha a solo* (uma vez): curiosamente, várias das designações que vimos aparecer no JM.

Esta fonte é de particular importância por ser uma das poucas com partituras orquestrais com designações como *modinha* ou outras aparentadas. Apresenta igualmente informação preciosa nos títulos tais como: “Modinha Menina que vive á moda de J.e Palomino”; “Modinha cantada por Claudina Roza no Theatro do Salitre de Joaq.m Manoel Brasileiro”; “Duetto que se cantou no Theatro nacional da Rua dos Conde de Jozè Palomino”; “Modinha da Beata”, “Cantada no Theatro nacional da Rua dos Condes de Antonio Claudio Pereira”; “Modinha a tu’alma ardendo em fogo. de J.e Palomino”; “Modinha Brasileira de Joaq.m Manoel”; “Modinha Algemas q’ forj’amor. De J.e Palomino”; “Modinha a Duo no Entremez do miseravel. Cantada no Theatro Nacional da Rua dos Condes de J.e Palomino”; “Modinha a Solo. Todos dizem. De J.e Palomino Compositor do Theatro Nacional do Salitre. Anno 1801”; “Modinha do Entremez da Saloia de J.e Palomino 1801”; “Duetto no Entremez do Miseravel. Cantado no Theatro Nacional da Rua dos Condes composto por J.e Palomino”; e “Duetto de Marujo e Regateira no Entremez das Regateiras Zelozas. no Theatro Nacional do Salitre. Composto por J.e Palomino. Anno 1801”.

Estas indicações comprovam a presença das *modinhas* em peças de teatro musical

¹⁵²*E-Mn* M2261, disponível na Biblioteca Digital Hispánica:
<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=000011340> (última consulta 28/6/2014).

(normalmente *entremezes*, e que agora urge identificar), liga-as ao Teatro do Salitre e da Rua dos Condes, assim como apresenta dados relevantes sobre cantores e autores. Uma dessas indicações informa especificamente que José Palomino seria “Compositor do Theatro Nacional do Salitre”. É evidente, nestas obras, a predominância da redondilha maior: em quatro das peças o par redondilha maior e redondilha menor, noutras quatro peças apenas redondilha maior e nas restantes três peças redondilha menor, redondilha maior e heróico quebrado, e quinário.

Identificou-se uma única concordância: “O meu manso gado” (com o título de “Modinha Brasileira de Joaq.m Manoel”) que aparece em Schütze VII, numa versão para piano forte (sem indicação de autoria).

Waltmann: *Jornal de Modinhas novas editadas por Waltmann*

Este periódico musical, do qual se conhecem dez fascículos, tinha o título de *Jornal / de Modinhas novas / dedicadas / as / senhoras*¹⁵³ com a indicação, no fundo da página, de *Lx^a em Casa de J. B. Walltmann [1801-1802]*. Consiste numa publicação semelhante ao JM e que pode ter tentado aproveitar do seu sucesso: era anunciada, tinha uma determinada periodicidade (que sofreu várias alterações) e fornecia canções novas que, presumivelmente, não circulavam ainda em manuscrito e/ou eram pouco conhecidas. Das dez peças, só duas são a duo, sendo as restantes a solo. Todas têm acompanhamento para teclado e a autoria está mencionada em todas (duas de Palomino, duas de Rêgo, duas de Maurício, duas de Baldi, uma de Portugal e uma de Franchi). As partes vocais estão sempre escritas em clave de dó1.

Identificaram-se as seguintes concordâncias: “A tenra florinha” aqui de Baldi, anónima em Kestner II; “De que me serve ter sem ti” aqui de Maurício, outra versão do mesmo texto (com ligeiras modificações), anónima em Schütze II e VII; “Frescas praias do Barreiro” em Manizola; “Mandei um terno suspiro” de Maurício aqui, anónima em Kestner IV, “Sinto amor de dia em dia” em Schütze VII e JM (com a autoria de Palomino e outra versão, com o mesmo texto, de anónimo).

¹⁵³ *E-Mn* MC/3895/43 a MC/3895/53 (falta o fascículo 3), disponível na Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000161215&page=1> (última consulta 8/7/2014).

VV: Modinhas conservadas no Santuário de Nossa Senhora da Conceição em Vila Viçosa

No Santuário de Nossa Senhora da Conceição em Vila Viçosa encontram-se vários manuscritos musicais inventariados por David Cranmer e nos quais se encontram, apesar de algumas parecerem incompletas, seis *modinhas*¹⁵⁴ e um pequeno fragmento. Estas composições para voz solista têm acompanhamento de tecla, exceptuando a *modinha* com a cota *P-VVsant* P39 que tem um acompanhamento escrito numa só clave de sol que, tudo aponta (apesar de não estar indicado), ser para guitarra.

Foram identificadas as seguintes concordâncias entre as peças: “Já que tu por natureza” em Schütze VI, “Manda-me a razão que deixe” também em Schlegel e aí atribuída a João Ribeiro; “Triste pranto, acerba dor” anónimo em VV e de A. J. Pires em Schlegel; e, por último, “Tranquiliza doce amiga” aqui anónima, mas em Schlegel atribuída a Francisco Edolo.

Paixão: Modinhas no tratado *Nova Arte de Viola*

Este tratado¹⁵⁵ inclui duas *modinhas* a duo, compostas por José Maurício. Segundo o autor, a inserção dessas canções serve o propósito de o leitor treinar o respectivo acompanhamento à viola. Também tinham a intenção de Manuel da Paixão Ribeiro homenagear o seu mestre, como se pode ver pela indicação “Modinha a Duo de meu Mestre o Snr. Joze Mauricio.” São duas canções modestas, uma em ré maior, outra em fá maior, a duas vozes sem introdução instrumental e com uma linha de baixo de acompanhamento sem cifras.

Deve referir-se que foram consultados e introduzidos na base de dados, numa fase inicial da investigação, elementos da leitura de dois livros editados modernamente: *Modinhas luso-brasileiras*, editado por Gerhard Doderer (1984), com cinquenta e cinco *modinhas*; e *Modinhas, lunduns e cançonetas*, editado por Manuel Morais (2000) com vinte e cinco *modinhas*. O primeiro destes livros veiculou o acesso indirecto a duas fontes que não foi possível consultar presencialmente: uma colectânea depositada na Biblioteca da Ajuda (com a cota 223-V-70) e a *Collecção de modinhas de bom gosto* de J. F. Leal depositada na Biblioteca Nacional (com a cota M.P. 1037//3 V).

¹⁵⁴ *P-VVsant* P6 e *P-VVsant* P39.

¹⁵⁵ *P-Ln* C.I.C. 17 V.

Análise de Schütze I a VIII

Nos vários volumes da fonte Schütze (já descrita na primeira secção deste capítulo) a junção de vários cadernos deixa transparecer a presença da mão de vários copistas. Esses cadernos estão, na maior parte das vezes divididos por uma folha de rosto com indicações do tipo semelhante a estes dois exemplos: *Collecção / de / Modinhas Portuguezas / Com accompanham.to de / piano forte* ou *Modinhas con accompagnamento / de Guitarra e Piano-Forte*. Essas divisórias surgem de forma irregular, podendo incluir tanto três modinhas como vinte. Tudo indica que Schütze foi recolhendo várias colecções avulsas de modinhas e que depois, mais tarde (talvez aquando da venda dos manuscritos), procedeu à encadernação deste vasto conjunto (ou podem ter sido encadernados posteriormente). As *modinhas* foram recolhidas em Portugal (por compra ou oferta) e, por isso, esta colecção poderá aproximar-se de um retrato do repertório disponível nos anos 40 do século XIX, em termos de *modinhas* provavelmente em Lisboa. Nesse aspecto, será interessante usar esta fonte Schütze como elemento de comparação com outros documentos, em particular aquela que também reflecte, de forma variada, um determinado período histórico do desenvolvimento do fenómeno da modinha: o *Jornal de modinhas*. Se, no caso do JM, está patente um reflexo dos anos 80 e 90 do século XVIII, no caso de Schütze refere-se a uma datação em torno dos anos 30 e 40 do século XIX. Existem várias indicações e circunstâncias em Schütze que apontam para esta datação: a informação veiculada no título dado na biblioteca de Viena, a presença de algumas canções às quais se podem atribuir datações, como por exemplo: “Ó Pátria Ó Rei Ó Povo - Portuguese Hymn composed by Don Pedro.”

Integram esta recolha, *modinhas* que podem ser consideradas “mais antigas”, como, por exemplo, várias que estão incluídas no JM, o que pode, eventualmente, querer dizer que as canções não passavam de moda tão rapidamente como se poderia supor. Olhando para a

fonte Schütze podemos imaginar um serão musical, na década de 30 do século XIX, em que fossem cantadas, tanto *modinhas* a solo, de inspiração rossiniana compostas nos anos 10 do século XIX por Schiopetta, como duos de tipo *notturmo* compostos nos anos 80 do século XVIII por Palomino. Por conseguinte, quando se fala de datação relativamente a uma recolha de *modinha*, pretende-se, no fundo, identificar as *modinhas* mais recentes aí incluídas, que poderão indicar quando a recolha foi feita ou, pelo menos, quando foi terminada. Além disso, perante a reduzida sistematização e normalização (e às circunstâncias particulares da sua elaboração/circulação/manipulação) das fontes abordadas nesta dissertação, o critério mais sólido para propor qualquer datação terá de seguir uma análise do conteúdo musical e poético. São determinantes nesta análise os aspectos musicais, pois as mesmas poesias podem ser utilizadas na composição de novas *modinhas* ao longo de vários anos. De seguida, apontamos algumas categorias complementares de análise das fontes que foram tratadas na base de dados e que serviram à análise do JM, e que aqui se poderá tentar comparar com a fonte Schütze em questão (ocasionalmente chamando à discussão características de outras fontes tratadas na base de dados).

Designação

Quanto à questão das designações verifica-se que, das 182 canções com texto em português em Schütze, só vinte e cinco têm designação indicada na partitura. Sendo que, como foi referido, existe a menção recorrente a *modinhas* nas várias folhas de rosto que pontuam os volumes. As designações encontradas no cabeçalho são: *modinha* (que aparece dezoito vezes) e, com uma só presença cada, *canção pastoril*, *cançoneta portuguesa*, *canzon brasileira*, *hymno*, *lundú*, *modinha a solo*, *modinha brazilleira* e *modinha portugueza*. Seja implícita (por estar nas folhas de rosto que correspondem a capas dos cadernos que foram reunidos nas oito encadernações) ou explicitamente (por estarem junto a cada canção), a designação *modinha* é preponderante. Convém lembrar que essa preponderância não era tão clara no JM, com uma presença muito grande da designação *duo* ou *duetto* que aqui está ausente. Se, como se propôs anteriormente, a fonte Schütze é de um período em torno dos anos 30, pode-se, então, propor que a designação *duetto* estaria mais ligada a uma fase inicial do fenómeno *modinha*, o que, também, demonstra a sua ligação a formas musicais similares vindas de várias origens no contexto europeu. As designações *modinha brazilleira* e *modinha portugueza* representam um desafio hermenêutico. Haverá uma diferença entre estas duas categorias? Em Schütze, só existem duas canções que permitem essa comparação, por isso,

não será possível atingir conclusões fortes. Por coincidência, ambas as peças são em 6/8, dó maior e com estribilho, duas secções com diferentes métricas (redondilha maior e menor), rima predominante abcb (com algumas variações) e duas estrofes suplementares. A única diferença mais saliente revela-se no teor da poesia. Encontramos na denominada *modinha brasileira* várias referências geográficas, a “Bahia”, “do reino”, assim como alguns brasileirismos como *sinhazinhas* e *nhónhózinhas*. O tom poético de ambas as canções é cómico e ligeiramente provocante.

Ainda acerca desta questão, tem sido mencionado na literatura dedicada à *modinha* que a fonte AjudaBrazil é particularmente expressiva relativamente às características da *modinha* que a distinguem como brasileira (em conformidade com o título da fonte): essas características seriam, além da presença frequente de termos peculiares da língua portuguesa do Brasil, um uso recorrente da síncopa, quer na melodia, quer no acompanhamento. Essa peculiaridade não emerge nas canções acima mencionadas, o que pode apontar para que entre as *modinhas portuguesas e brasileiras*, mesmo que a dada altura houvesse uma clara diferenciação, não fosse constante o uso das diferentes designações, ou que essas características diferenciadoras não tivessem mudado ao longo dos tempos. E, também, não anula a possibilidade de erros de atribuição de designação, e/ou a possibilidade de vários conceitos conflictuantes sobre o que era, à época, uma *modinha brasileira e portuguesa*. Será também plausível considerar que a distinção da *modinha brasileira*, relativamente a outros tipos de *modinhas*, se faria seguindo as características da execução vocal ou instrumental aquando da *performance* em público. Ou que se referisse, simplesmente, ao local da composição ou “nacionalidade” do(s) autor(es).

Esta é uma problemática de difícil resolução e que, dadas as fontes históricas disponíveis, se irá manter em aberto. No entanto, e para efeitos práticos de investigação e execução musical, propomos dois critérios principais para a definição da denominada *modinha brasileira*: o teor da poesia (formas de tratamento, vocabulário, temáticas) e a utilização da síncopa nas linhas vocais e no acompanhamento.

A designação *lundum*, com as suas variantes, é um caso que deve ser tratado à parte. Fora do âmbito do JM, no conjunto de todas as fontes tratadas na base de dados, aparece dezoito vezes. No entanto, sendo uma composição com características musicais e poéticas específicas, é possível identificar vários exemplos de *lunduns* que não aparecem assim, expressamente, designados. Verificou-se que a designação *lundum* foi registada apenas duas vezes no JM, e não como designação principal (*moda do londu* e *duetto novo, por modo de*

lundú), já em Schütze a designação só ocorre uma vez, no entanto, é possível encontrar a estrutura típica do *lundum* em cerca de doze canções, apesar de não estar indicada. Através de todos os exemplos que chegaram até nós, assim como as descrições coevas, uma definição do *lundum* parece ser possível: as suas características identificadoras são o uso de dois acordes de igual duração, alternando num padrão imutável no acompanhamento. O acompanhamento de tecla ou guitarra constrói-se, em muitos exemplos, a partir de acordes arpejados (sendo que, frequentemente, um deles é um arpejo com as notas do acorde maior ou menor, e o outro um arpejo com notas do acorde maior ou menor, mas também com uma nota exterior a essas notas, implicando, de forma evanescente, um acorde de sétima). O poema costuma integrar vocabulário ou formas de tratamento “abrasileirado” e a linha melódica desenvolve-se numa lógica de improvisação sobre um *ostinato*. Se o *lundum* assumiu características que o individualizaram perante um conjunto de especificidades mais abrangentes na *modinha*, teremos de prestar atenção a fontes como Bortolazzi que inclui cinco *lunduns* e a *Colecção de Modinhas de bom gosto* de José Francisco Leal¹⁵⁶, transcrita em Doderer (1984) dois *lunduns*. Mesmo em minoria, constata-se ao longo das fontes a presença deste género, sendo possível detectar um carácter cada vez mais uniformizado do *lundum* no mundo das canções de câmara luso-brasileiras.

Voltando a olhar para o JM no campo das designações, verificamos uma considerável profusão de denominações que, como já referido, estará relacionado a uma tentativa de valorização da variedade e surpresa do desenrolar da colecção, numa tentativa de a tornar mais apelativa e, por conseguinte, comercialmente viável. Também não é de excluir que, devido à pressão de publicação cíclica dos fascículos do JM, se tenham recolhido canções de ordem muito diversa, algumas mais afastadas do tipo modelar. Mas não se pode negar que muitas das designações permanecem um mistério. Qual será exactamente o sentido das designações como as que, por exemplo, encontramos em Bortolazzi: *modinha pernambucana* e *lundum pernambucano*? Ou, no JM, por exemplo, *xula carioca*? É possível que algumas designações correspondam a especificidades de condições de produção, de teor poético, de execução (em termos agógicos, rítmicos, instrumentais) que actualmente não possam ser reconstituídas. Essas especificidades difíceis de descortinar, e que podem estar subentendidas em algumas das designações encontradas, parecem ser corroboradas por alguns vestígios como, a título de exemplo, a indicação “Este acompanham.t devese tocar pela Bahia”¹⁵⁷ (que se encontra em Ajuda), ou em certas descrições literárias como “accompanied by the voice

¹⁵⁶ LEAL, José Francisco. *Colecção de Modinhas de bom gosto*. Viena: J. Kress, 1830. P-Ln - BA 10843 V

¹⁵⁷ “Quem ama para agravar”, 8ª *modinha*. P-La *Modinhas do Brazil* 54/X 37/26-55.

and guitar, or as in Brasil, by the mandoline or flute” (Kinsey 1829, 67). Serão algumas dessas designações fruto da intencionalidade e imaginação dos seus criadores? Parece ser este o caso da *xula carioca*, designação encontrada apenas uma vez¹⁵⁸. Trata-se, provavelmente, de uma pequena brincadeira em torno de uma dança tipicamente portuguesa dotada nesta fonte de uma roupagem mais tropical. Aliás, com recurso à base de dados, identificaram-se mais duas *chulas*, uma delas *do porto*¹⁵⁹, o que pode indicar a sua forte implantação no Porto, cidade onde vivia o mesmo Silva Leite que compôs a, mencionada, *xula carioca*. Em todo o caso, a variedade de designações não está patente apenas no JM. No conjunto de *modinhas* avulsas da BN (e que se propõe situar nos anos 10 a 40 do século XIX) encontram-se algumas designações raras, tais como: *voz de vaudeville*, *modinha comica*, *minuette*, *canzonetta* (apesar de ser um termo muito corrente a nível europeu, não o é assim tanto no contexto português) e *modinha a duo / feita para as Matracas*. A designação *improvizo*, que aparece três vezes no JM e oito vezes noutras fontes poderá, eventualmente, designar uma canção que surge de alguma forma de improviso, tanto a nível poético, como musical. É, obviamente, impossível de comprovar, mas existe a possibilidade de se enquadrar dentro das práticas de entretenimento social da época. Uma análise das composições em questão parece confirmar a presença de dois aspectos: pequenas dimensões (uma delas tem só oito compassos), uma maior simplicidade harmónica (algumas têm a estrutura bi-acórdica que associamos ao *lundum*) e melódica, e um texto com ligação à prática do glosar por mote, o que se comprova pela presença de um verso final idêntico no final de cada estrofe. Estas características parecem apontar, efectivamente, para uma canção que pode, perfeitamente, ser o resultado de uma improvisação, tal como parecem apontar algumas referências da época como a seguinte:

[...] eu sempre faço diligência por vencer a melancolia e uma das coisas que me diverte é cantar com a mana cantigas de repente. [...] Estas cantigas não necessitam da mínima aplicação. É o que vem à boca (Anastácio 2010, 158).

Autor da música

A fonte em apreço é particularmente pobre em indicações de autoria. Das 182 canções em questão só sete têm autoria identificada, atribuída a cinco compositores: Constantino Vallucci, Dom Pedro I, Joaquim José da Costa, João Evangelista Pereira da Costa e José Lucas Cordeiro. Pelo confronto com outras fontes foi possível identificar mais uma canção de

¹⁵⁸ “Onde vás linda Negrinha” de Silva Leite, *Jornal de Modinhas*, 12º fascículo, ano III.

¹⁵⁹ “Os frades de Santo António” em Kestner II.

Baldi, cinco de Schiopetta, uma de Mesquita, uma de Vidigal, uma de Maurício, uma de Simão Portugal, três de Joaquim Manuel da Câmara, uma de Vitorino José Coelho, três de Marcos Portugal, uma de Torriani, uma de Rêgo, uma de Palomino, uma de Silva Leite, uma de Trindade, uma de Soares, duas de Bortolazzi (se se considerar verdadeira a auto-atribuição de Bortolazzi) e uma de Leal.

Parece ter havido pouco interesse em registrar a autoria das *modinhas*. Será algo que se compreende pelo facto do colecionador ser estrangeiro e, por conseguinte, ter uma perspectiva mais de conjunto de obras que se constituem como um cancionero de práticas musicais “populares”? Ou, pelo contrário, será pelo facto de a autoria ser pouco valorizada naquela época relativamente a este repertório ligeiro que levou os copistas e transmissores (cuja identidade e percurso não se conhece em detalhe, evidentemente) destas canções não quisessem ou não pudessem veicular essa informação de autoria? Estas questões terão, muito provavelmente, uma resposta afirmativa. Se se considerar outras fontes, a situação é variada: em Schlegel e Waltmann todas as peças tem atribuição de autoria. Contudo, a datação atribuída é posterior ao JM (sobretudo em Schlegel) e parece, portanto, confirmar-se a tendência para uma maior menção da autoria em fontes que podemos situar na primeira e segunda década do século XIX. Esse é o caso das primeiras edições impressas feitas no território brasileiro, que são designadas de *modinhas* e datáveis a partir da terceira década (Leme 2005, 506), onde a autoria é mencionada quase sempre e, por vezes, até a autoria do poema.

O desconhecimento da autoria seria, no âmbito da circulação de partituras (venda de impressos, venda de cópias manuscritas, cópias veiculadas por professores, entre outras modalidades), um resultado extremamente plausível. A fonte Manizola, colecção elaborada em Portugal num contexto aristocrático, aparentemente, propício à circulação de informação, reúne vinte e sete composições, das quais dez são anónimas. Apenas para uma dessas obras é possível atribuir a autoria com base na informação de outras fontes: “Ó minhas ternas saudades” atribuída a Joaquim Manuel da Câmara, num exemplar localizado na Biblioteca Nacional de Portugal, em Lisboa. No entanto, pode ainda apontar-se que as características de circulação das *modinhas* eram propícias à perda de informação sobre autoria e outras informações. Entre os poucos compositores expressamente referenciados na fonte Schütze é surpreendente que, dos cinco nomes referenciados, três sejam pouco conhecidos e, muito provavelmente, compositores amadores. *Modinhas* que encontramos em várias fontes com indicação de autores bastante conhecidos, apresentam-se na fonte Schütze sem indicação de

autoria. Sobre esta problemática, será frutuoso observar os dados estatísticos sobre todas as fontes tratadas na base de dados procurando o número total das ocorrências de determinados compositores. O gráfico seguinte assinala os compositores com seis ou mais *modinhas*:

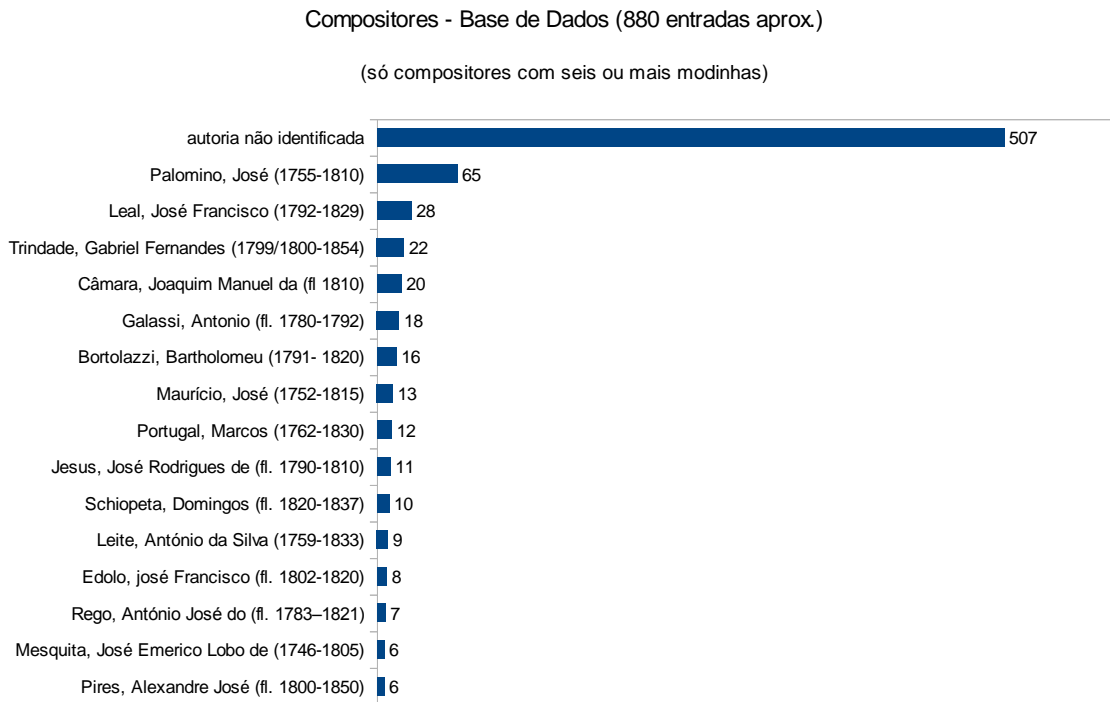


Gráfico 14: Compositores com maior número de modinhas, só os com seis ou mais modinhas.

Como se pode ver neste gráfico, a quantidade de *modinhas* sem indicação de autoria corresponde a pouco mais de metade das cerca de 880 peças contabilizadas na base de dados.

Logo de seguida, temos a veiculação de uma informação importante e que pode questionar a ideia geral que temos sobre a *modinha*, em especial a referente ao seu primeiro período de desenvolvimento: trata-se da constatação de que José Palomino, o compositor de nacionalidade espanhola radicado em Portugal entre 1774 e 1808 (Fernandes 2013), se destaca com o maior número de *modinhas* compostas. Evidentemente, não será totalmente estranho a existência da fonte depositada na biblioteca do *Museo Canario* em Las Palmas (contabilizada na base de dados, mas já numa fase tardia da investigação). Foi possível introduzir parcialmente na base de dados informações sobre esta fonte: informação sobre os primeiros versos e o número de vozes. No entanto, o facto de um estrangeiro com grande participação no meio musical português, em particular no mundo musico-teatral, ter escrito

uma tal quantidade de *modinhas* poderá indicar uma influência concreta e profunda deste homem na gênese do fenómeno em Lisboa. Sessenta e cinco *modinhas* representam um número considerável, uma vez que nesta lista, o segundo lugar pertence a José Francisco Leal com menos de metade desse número: vinte e oito *modinhas*. Este número só é ultrapassado se se considerar que a autoria da música, e não só da poesia, das quarenta *modinhas* presentes na fonte Lereno é do próprio Caldas Barbosa. Não obstante, Palomino é um nome a acrescentar a nomes como Caldas Barbosa, Marchal & Milcent, Joaquim Manoel no conjunto de agentes de importância no desenvolvimento desta “moda” de canções nos anos 80 do século XVIII. Dado que este compositor escreveu obras para um género muito em voga em Espanha, a *tonadilla*, que inclui muitos números vocais de tipo canção e em dueto, é lícito afirmar que seria provável que essa experiência pudesse ser usada por Palomino na composição de duetos de tipo *modinha* aquando da sua estada em Portugal; seja para a inclusão em *entremezes* com música (a cuja produção Palomino esteve associado), para uso particular, ou para inclusão em publicações como o JM. Nesse caso, a influência espanhola no fenómeno da *modinha* em Portugal parece extremamente provável e, em parte, comprovada.

Autor da poesia

A indicação de autoria do poema é algo extremamente raro no contexto da *modinha*. Em Schütze não existe nenhuma indicação nesse sentido. No entanto, identifica Caldas Barbosa (segundo Mozart de Araújo) como autor de “Ora adeus senhora Ulina” e Veiga e Barros (1799-1837) como autor dos versos do hino português “Ó pátria, ó rei, ó povo” musicados por D. Pedro.

Dada a predominância da poesia como prática de entretenimento na sociedade portuguesa dos períodos históricos aqui estudados e o modo como era apanágio de todo o tipo de intervenientes, é seguro afirmar que uma grande parte dos poemas seriam feitos pelo próprio compositor. A leitura das descrições da época deixa a impressão de que a capacidade de criar uma *modinha*, pelo menos no que toca à elaboração, improvisada ou não, da sua poesia era quase uma qualidade inerente a qualquer cavalheiro respeitável e versado no convívio social que a nova sociabilidade portuguesa exigia. E, como referido, isso não era só

uma qualidade dos homens, mas também muitas senhoras glosavam motes *de repente* ou elaboravam versos dentro do campo literário da *modinha*. E pode imaginar-se a situação em que há um acrescento de estrofes a uma determinada *modinha* por parte do seu “possuidor”. Parece ser esse o caso na canção “Vem a meus braços” em Schütze VII, nesta versão encontramos oito estrofes suplementares, com uma ligeira diferença de qualidade oficial (rimas pouco concordantes, número de sílabas) em relação às duas únicas estrofes suplementares que se encontram na versão em Schütze II e em Manizola, aí com autoria de Schiopetta.

Em complemento desta situação, existia um acesso fácil às poesias de Caldas Barbosa como se demonstra pelo êxito da publicação que reúne a produção deste teor do poeta Lerenó. A *Viola de Lerenó*, que conheceu um grande número de reedições em Portugal e no Brasil, é uma *collecção das suas cantigas* e, como tal, serviria como referência da poesia de salão na sua dupla vertente performativa: recitação ou musicalização. Na *performance* poética improvisada, a *Viola de Lerenó* seria um modelo a imitar, quase como um tratado da poesia de improviso, e na vertente musical seria um reservatório de poesias prontas a serem musicadas, tanto de improviso, como em labor compositivo de maior ou menor reflexão. Nesse sentido, a fonte *Muzica escolhida da Viola de Lerenó* contribuiu com elemento para esta discussão, uma vez que autoria da poesia das canções é inteiramente conhecida, apesar disso não ser mencionado de forma sistemática. Essa situação em relação à poesia poderá ser transponível à música nesta fonte? Parece completamente plausível que Caldas fosse também o criador da música e que a fonte registe, em pauta, as suas composições, ou mesmo, as suas improvisações musicais. Facto que se depreende das várias descrições da época, entre as quais se destaca a de Bingre:

[...] no palácio do conde de Pombeiro no quarto do Caldas, chamadas Quartas-feiras de Lerenó, onde depois de um bello almoço se tocavam alguns instrumentos de curiosos e improvisava o Caldas cantando (Anastácio 2000, X-XI).

Morais (2003, 69-72) defende que não se pode comprovar cientificamente que Caldas terá cantado *modinhas* acompanhando-se a si próprio à guitarra, como vários testemunhos da época parecem indicar. Um dos argumentos principais será o facto de o verbo cantar ser usado unicamente com o sentido de dizer poesia. Mas porquê atribuir o sentido de declamação de

poesia, unicamente, a estes cantos de Caldas? De acordo com o estado actual dos documentos históricos, não será possível uma prova cabal de Caldas ter sido uma espécie de “cantautor” *avant-la-lettre*. Em particular, se Caldas Barbosa, efectivamente, improvisava o poema e a melodia que acompanhava à guitarra, terá então de se questionar porque são a maioria das composições desta fonte canções a duo.

Vozes

A percentagem de solos em Schütze é esmagadora. Das 182 composições com texto em português, 177 são a solo e cinco são a duo, com uma percentagem de 97% de solos. O panorama que se nos apresenta, olhando para o conjunto das fontes indica-nos que as mais tardias, expressa ou dedutivamente datadas, têm tendência a incluir uma percentagem maioritária de solos. Se num período inicial a *modinha* era decorrente e, principalmente influenciada, por formas musicais como o dueto operático (num contexto orquestral) e o *duetto notturno* (num contexto de câmara), só para citar dois exemplos, observa-se, num período posterior, que a principal referência começa a ser a ária operática, em especial sob influência da vocalidade rossiniana ou bellinniana. Por essa razão, parece sólida a convicção de que a *modinha* a solo se tornou predominante sensivelmente a partir dos anos 20 do século XIX.

Mas a propósito da evolução temporal da questão solo *versus* duo na *modinha*, apresentamos o seguinte quadro-resumo das várias fontes (com a nomenclatura simplificada) relativamente a esta problemática:

<i>Fontes</i>	<i>Solos</i>	<i>Duos</i>	<i>Percentagens</i>
Jornal de modinhas (1792-96)	8	76	86 % de duos ¹⁶⁰
Lereno (1799)	2	37	93 % de duos
AjudaBrazil (179-?)	0	30	100 % de duos
Collecção de modinhas teatrais - BNE (1801?)	7	5	58 % de solos
Waltmann (1801)	8	2	80 % de solos
Schlegel (172-?)	16	0	100 % de solos
Manizola (1821?)	27	0	100 % de solos
Wien (171-?)	12	0	100 % de solos
Bortolazzi (182-?)	72	1	99 % de solos
Colecção Leal (1830)	12	0	100 % de solos
Kestner ¹⁶¹ (ca. 1810)	69	13	84 % de solos
Schütze (depois de 1808)	177	5	97 % de solos
Gabriel Fernandes Trindade (depois de 1815)	21	0	100 % de solos
HK (1846 e 1869)	4	8	66 % de duos

Quadro I – tentativa de comparação cronológica de várias fontes quanto a percentagem de solos e duos

¹⁶⁰ Mais quatro trios.

¹⁶¹ Faltou tratar um dos volumes

Apesar da maior parte das datações serem propostas de trabalho, estas revelam a tendência de transformação de paradigma entre a predominância de *modinhas* a duas vozes para a uma voz. Todavia, haverá outras circunstâncias que influenciariam esta mudança. É significativo analisar com atenção algumas canções que nos aparecem em duas versões: numa fonte a duo e numa fonte distinta a solo. Esse é o caso de “Fui-me confessar” que aparece a uma só voz em Schütze III mas escrita para duas vozes em Schütze VII e no JM. Esta pequena ocorrência pode ser um vestígio escrito de uma prática corrente do repertório da *modinha*, que consiste em cantar só a voz superior de uma *modinha* a duas vozes. Essa prática é aludida num texto que se encontra no *Almocreve das Petas* datado de 1818 (Veiga 1998, 47-49):

[...] entre a vizinhança convidada, veio a filha de uma vizinha que cantava modinhas sem segunda e principiou a cantar a moda ‘Só Arminda e mais ninguém’, trinando com a voz não por arte, mas sim por natureza [...].

Acompanhamento

Em Schütze, o acompanhamento é majoritariamente para instrumento de tecla (com ou sem menção específica): 167 em 182 canções. Nas restantes quinze canções, encontramos nove com a designação “guitarra” (clave de sol²), três com designação “Accompagnam to” (clave de fá⁴) e três sem nenhuma designação (clave de fá⁴). Em duas das cantigas com a indicação “Accompagnam to” a pauta correspondente apresenta um baixo de tipo Alberti, e numa outra, um tipo de baixo contínuo semelhante aos recorrentes no JM. Será importante analisar a composição “Amor anda como o gato” em que se encontra, no início, uma linha melódica sem letra na pauta correspondente à voz. Será, com toda a certeza, a introdução para tocar com a mão direita. A pauta acima da pauta com clave de fá e abaixo da pauta dedicada à voz mantém-se vazia, o que levanta a questão se deve ou não o pianista dobrar a linha vocal. Será extremamente plausível fazê-lo, pois é algo que se encontra escrito por extenso em vários exemplos do repertório das *modinhas*.

A questão do acompanhamento parece revelar uma evolução em termos cronológicos, dependente de vários factores: o declínio do baixo-contínuo, a ascensão do piano como instrumento de acompanhamento por excelência e como símbolo de estatuto social, assim como um provável abandono da *modinha* como prática improvisatória, a que a guitarra estaria mais associada. Como se viu a partir da análise do JM, a maioria das peças têm apenas acompanhamento de baixo (clave de fá4). Encontram-se também fontes similares neste aspecto e que se associaram neste capítulo temporalmente próximas: AjudaBrazil com a totalidade de *basso* simples, BN várias (em quarenta e uma, dez têm acompanhamento de *basso* unicamente), e *Muzica escolhida da Viola de Lerenó* maioritariamente com *basso* simples (trinta e quatro *versus* seis com acompanhamento de tecla). O *basso* simples como forma de acompanhamento está, portanto, relacionado com o período inicial da *modinha*, correspondente ao período de publicação do JM. Da sua utilização advinham diversas vantagens: permitia facilmente um acompanhamento de teclado, por um músico acompanhador com conhecimentos de baixo-contínuo, ou executando a dobragem da melodia na mão direita; mas também poderia servir a um acompanhamento de guitarra. De facto, como se trata, na sua maioria, de linhas de baixo bastante simples, na hipótese de o guitarrista não tocar a linha exactamente como escrita, essa mesma linha permitia uma rápida identificação das harmonias seguidas na canção. Esses mesmos acordes eram habitualmente simples e seguiam padrões previsíveis.

A fonte Bortolazzi, teria, provavelmente, importância na actividade como guitarrista / mandolinista de Bortolazzi, e, sobretudo, na actividade como professor de instrumentos de corda dedilhada e voz no Brasil - o que explica a escolha maioritária de acompanhamentos para guitarra (cinquenta e cinco das cinquenta e nove composições).

Indicação de andamento:

Em Schütze, as indicações de andamento são muito variadas, mas há uma clara predominância da indicação *andante*.

O seguinte quadro apresenta algumas das combinações encontradas com maior frequência:

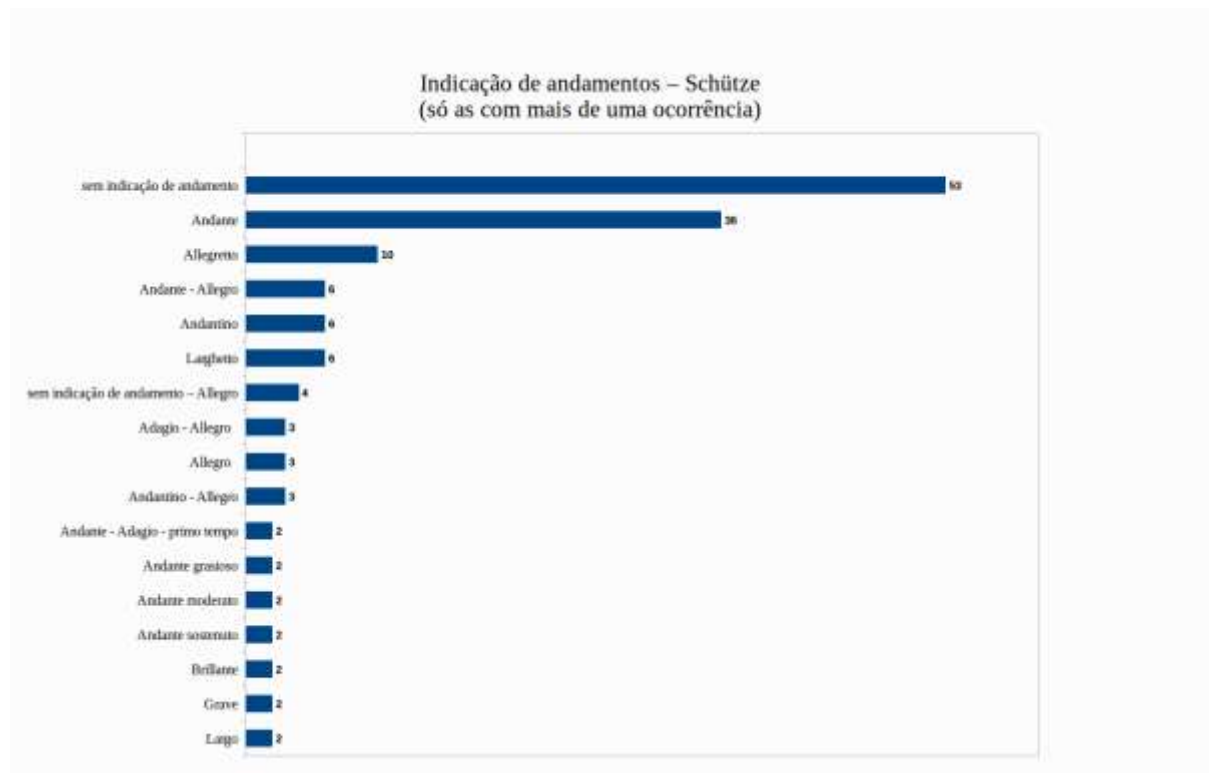


Gráfico 15: Indicação de Andamento em Schütze

Existe um grande número de cantigas sem qualquer indicação de andamento, no entanto, a maioria apresenta uma ou mais indicações. Estes dados não se afastam muito da indicação maioritária no JM que, como contabilizado, é a de *andantino*. A indicação *andante* aparece trinta e seis vezes como única indicação, mas, se se contabilizar todas as ocorrências em que a mesma indicação aparece combinada com outras, obtemos o valor total de sessenta e cinco ocorrências da palavra *andante*. O predomínio do andamento *andante* não é contraposto por outras indicações contrastantes, não se encontram indicações nem muito mais rápidas, nem muito mais lentas nas restantes *modinhas*. Termos como *andantino*, *larghetto*, *largo*, *grave*, *adagio* e *allegretto* correspondem a andamentos moderados a lentos, que não se afastam muito do *andante*. Não existem andamentos extremos como *presto* ou *allegro molto*, tal como verificamos no JM. Em relação, às peças com indicações principais de maior

velocidade, encontramos quatro vezes *allegro* e uma vez *brillante*. No extremo oposto, encontramos apenas uma vez *lento assai*. É oportuno registrar que, de entre as 182 canções, um pouco menos de metade, oitenta e quatro, apresentam uma única indicação de andamento e nas restantes encontramos canções com duas ou mais secções em andamentos diferentes. Um considerável número de peças apresenta a progressão de um andamento moderado para um andamento mais rápido. Nesta forma binária simples encontram-se trinta e quatro *modinhas*. Existem também dez cantigas com três ou mais secções de andamentos diferentes, como são exemplos a *modinha* “Ausente do bem que adoro” que apresenta o seguinte conjunto de secções: *Andante affectuozo* - *Allegro moderato* - *Tempo languido con molta espressione* - *Allegro giusto*. Tomando em consideração este panorama, é seguro sugerir que, apesar de não existir um modelo estabelecida na *modinha* em termos de andamentos ou conjuntos de andamentos, há uma tendência geral para a *modinha* surgir com um andamento moderado. Além disso, parece emergir um padrão recorrente que podemos denominar de *andantino-allegretto*. Esse padrão já tinha sido referido a propósito do JM.

Tonalidades:

Veja-se, para análise das tonalidades presentes na fonte Schütze, o seguinte gráfico:

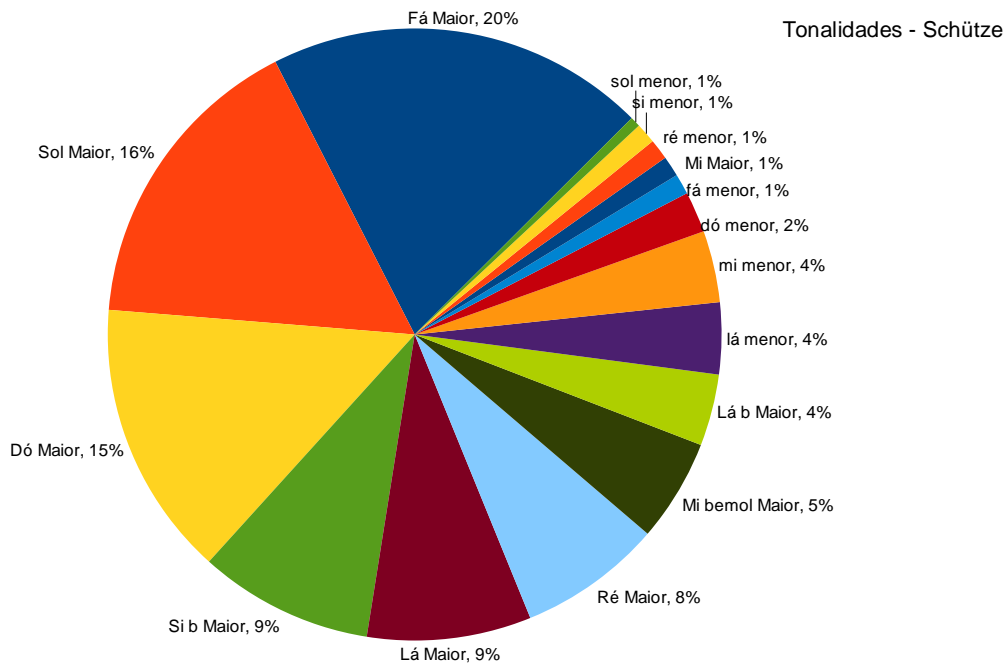


Gráfico 16: Tonalidades, com percentagens, presentes em Schütze

A tonalidade predominante é fá maior, seguindo-se sol maior e dó maior em segundo e terceiro lugar, respectivamente. Tonalidades com bemóis, também presentes no JM, aparecem aqui com maior destaque. A tonalidade de lá bemol maior, que tem alguma presença na música italiana oitocentista, aparece sete vezes.

A questão da tonalidade pode estar dependente de várias condicionantes e intencionalidades. São importantes as questões ligadas aos instrumentos acompanhadores, âmbitos vocais, práticas da época relativamente a técnicas de temperamento dos pianos/cravos, e à estética de determinada época. No caso da fonte Schütze será arriscado avançar considerações muito taxativas, mas parece haver uma deslocação das tonalidades mais usadas em comparação com a situação do JM. Será o instrumento acompanhador um dos principais factores de mudança? A utilização mais corrente do piano parece justificar a subida do número das peças em dó maior. Se, no piano, essa tonalidade tem uma óbvia vantagem, o facto de só usar teclas brancas e adaptando-se muito facilmente às limitações dos principiantes, na guitarra essa tonalidade não tem a primazia de ser a tonalidade mais fácil. Todavia, tonalidades como lá bemol maior ou mi bemol maior são, claramente, tonalidades

que decorrem de um contexto de utilização do piano no momento da composição e da execução. Seria tentador atribuir uma tendência a um outro factor, a percentagem de modo maior e menor.

Há uma mudança entre o JM, com 83% maiores e 17% menores, e Schütze, com 86% maiores, 14% menores (como se pode ver pelo gráfico em baixo), contudo, será esta variação suficiente para declarar que o tom menor decresce ligeiramente?

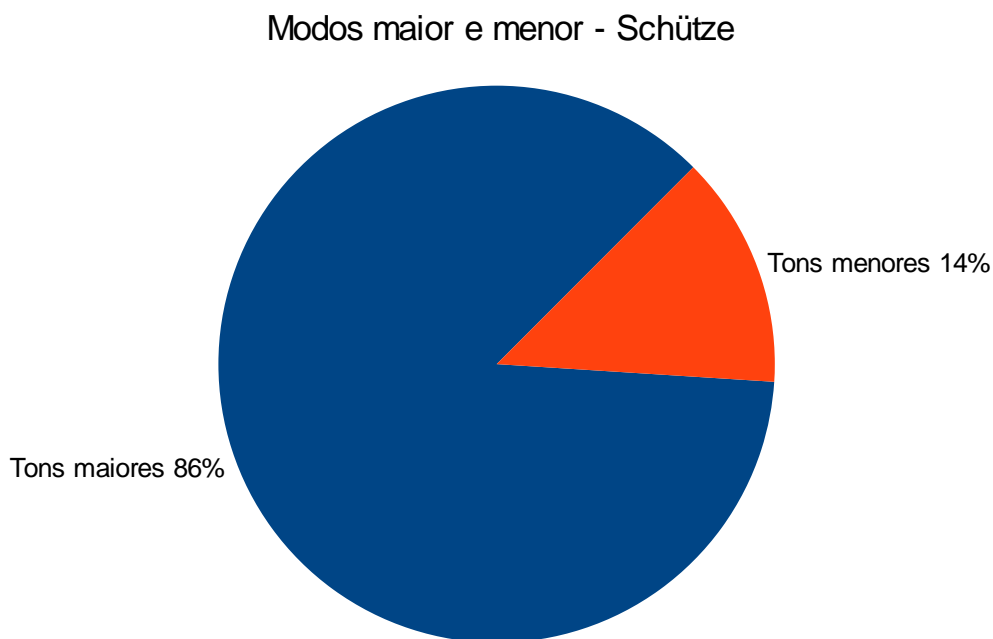


Gráfico 17: Modo maior e menor, em percentagem, em Schütze

Uma comparação talvez frutífera de ser feita consiste em comparar uma fonte claramente do fim do século XVIII, com outra claramente datada dos anos 20 ou 30 do século XIX. Schlegel poderia servir esse propósito, no entanto, inclui poucas peças. Na colectânea Doderer com cinquenta e cinco exemplos da *modinha* impressas no Brasil, por volta dos anos 30 do século XIX, encontra-se um conjunto bastante distante, em termos temporais, do JM. Mas, veja-se, para o efeito, os seguintes gráficos:

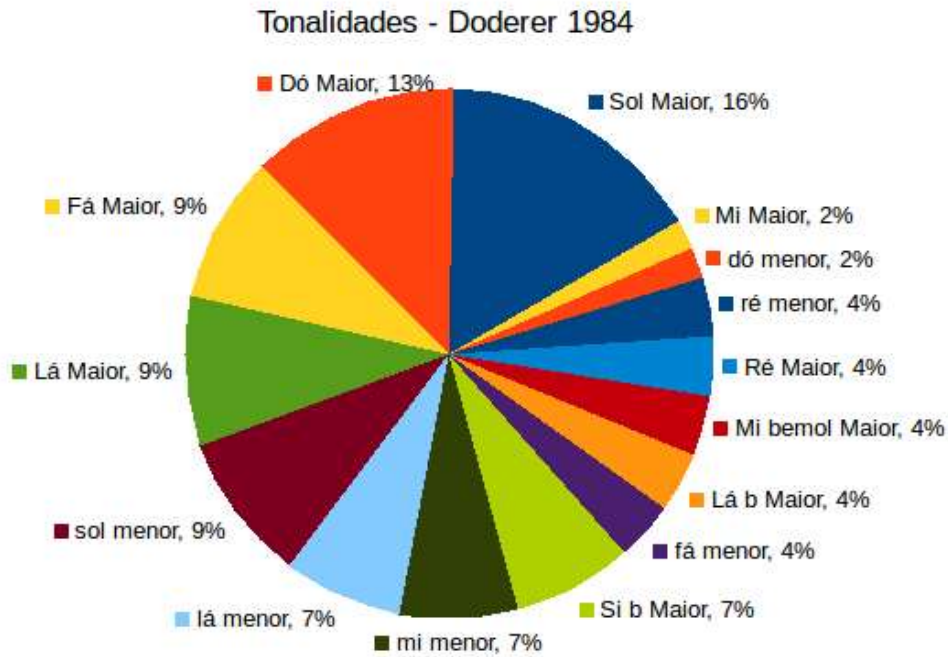


Gráfico 18: Tonalidade na colectânea Doderer 1984

De facto, constata-se no gráfico precedente uma maior variedade de tonalidades empregues em relação ao JM, de acordo com as análises apresentadas no capítulo I. A presença mais consistente do modo menor em Doderer do que no JM, pode ser visualizada a partir dos dados do gráfico seguinte:

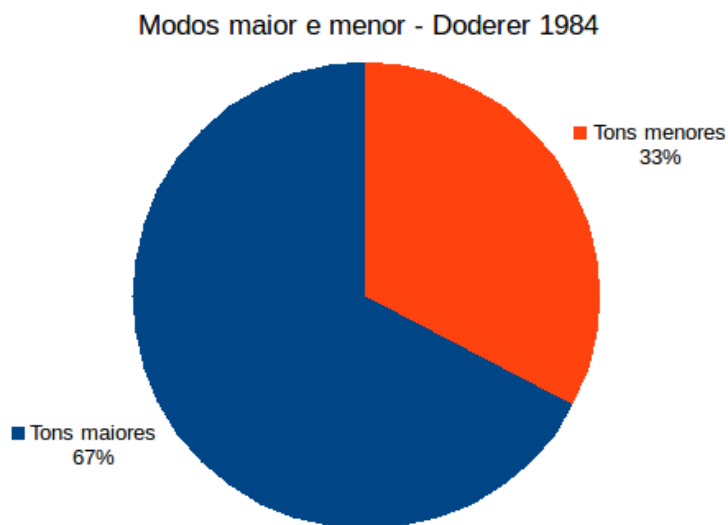


Gráfico 19: Modos maior e menor na colectânea Doderer 1984

Existe uma diferença considerável no equilíbrio maior *versus* menor entre Doderer e JM. A percentagem de *modinhas* em modo menor em JM é 17% e em Doderer é 33%. Com alguma segurança, podemos sugerir que a *modinha* do período inicial apresentava menos tendência a seguir o modo menor e que, pelo contrário, encontram-se canções em modo menor na produção associada à segunda ou terceira década do século XIX.

Compasso:

Relativamente aos compassos, o panorama representado em Schütze é tanto ou mais variado que aquele encontrado no JM. Veja-se o seguinte quadro:

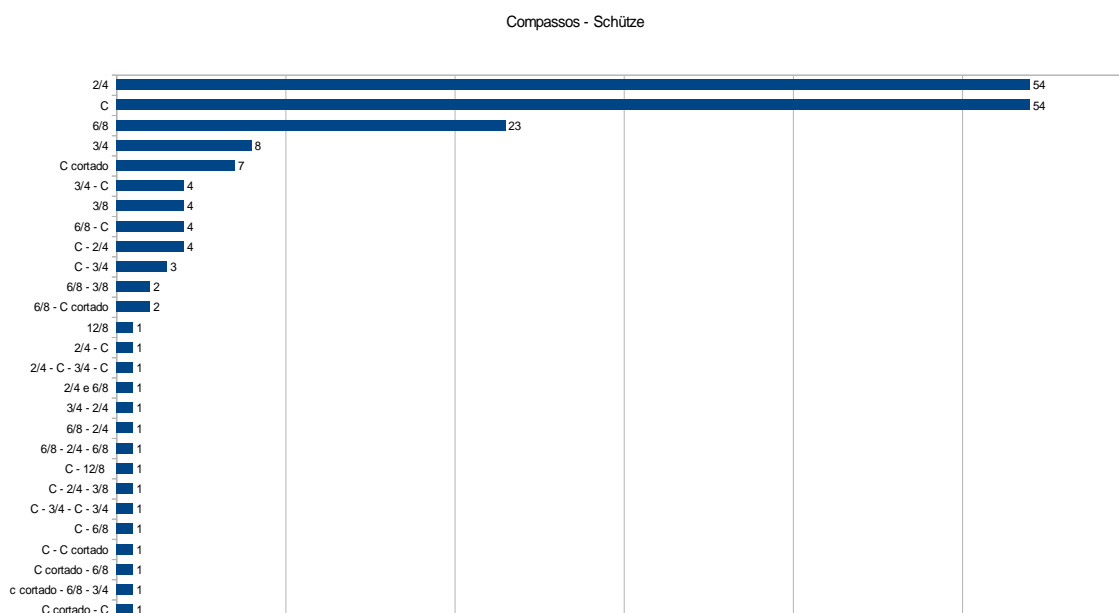


Gráfico 20: Indicações de compassos, com número de ocorrências, em Schütze

O compasso 2/4, muito frequente no JM, é agora acompanhado do C (4/4), representando uma modificação considerável. Essa alteração está, certamente, ligada a uma mudança estética na música, em especial no maior aparecimento da *modinha* com influência da vocalidade do novo estilo operático italiano das primeiras décadas do século XIX. Vocalidade essa que também se encontra nas *modinhas* e que se caracteriza por frases vocais que, desde as notas iniciais abrangem âmbitos alargados, normalmente pelo uso de arpejos; também se regista o uso da coloratura vocal rápida em andamentos lentos e uso frequente de suspensões, muitas com ornamentações notadas na partitura. O 4/4 parece subentender esse tempo pausado em que a demonstração vocal tem a primazia. Se procedermos à simplificação

seguida na análise do JM no capítulo IV, simplificando as ocorrências ao considerar unicamente a primeira indicação de compasso de cada peça e, posteriormente, unicamente se esse compasso tem número par ou ímpar de tempos, obtemos os seguintes resultados:

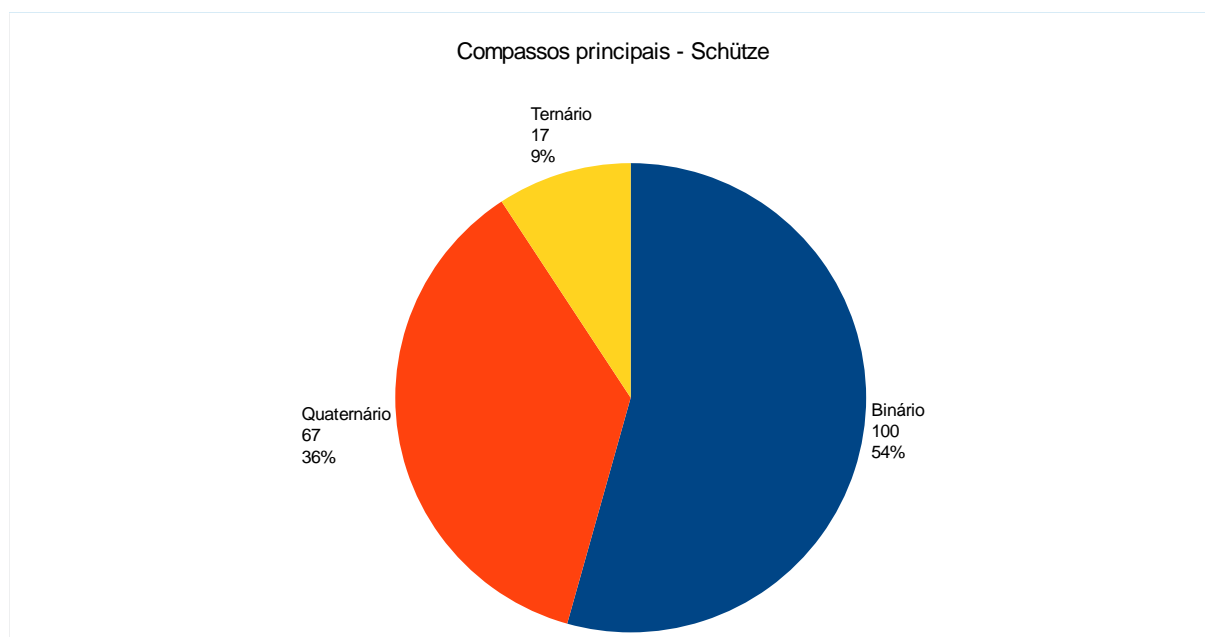


Gráfico 21: Compassos (pares versus ímpares), com número de ocorrências e percentagens, presentes em Schütze

É possível afirmar que se verifica um decréscimo das composições que são, claramente, em ritmo ternário. Obviamente, isso não significa que não se encontre muito amiúde a subdivisão ternária em peças de compasso binário ou quaternário. O 6/8, que é um compasso binário, tem muita expressão na estatística geral desta fonte (trinta e duas ocorrências, se contarmos com o número total de vezes em que aparece como indicação de compasso inicial) e constitui-se como um tipo de peça com características que lhe dão um carácter próprio e reconhecível. Algo a que se poderia chamar a *modinha* de tipo pastoral ou *canzonetta*. No entanto, há uma clara redução de peças de compasso ternário: 20% no JM, 9% em Schütze.

Outro aspecto que pode ser oportuno questionar é se a percentagem de *modinhas* com apenas uma indicação de compasso durante toda a peça mudou entre o JM e Schütze. A resposta pode ser dada através da visualização dos seguintes gráficos:

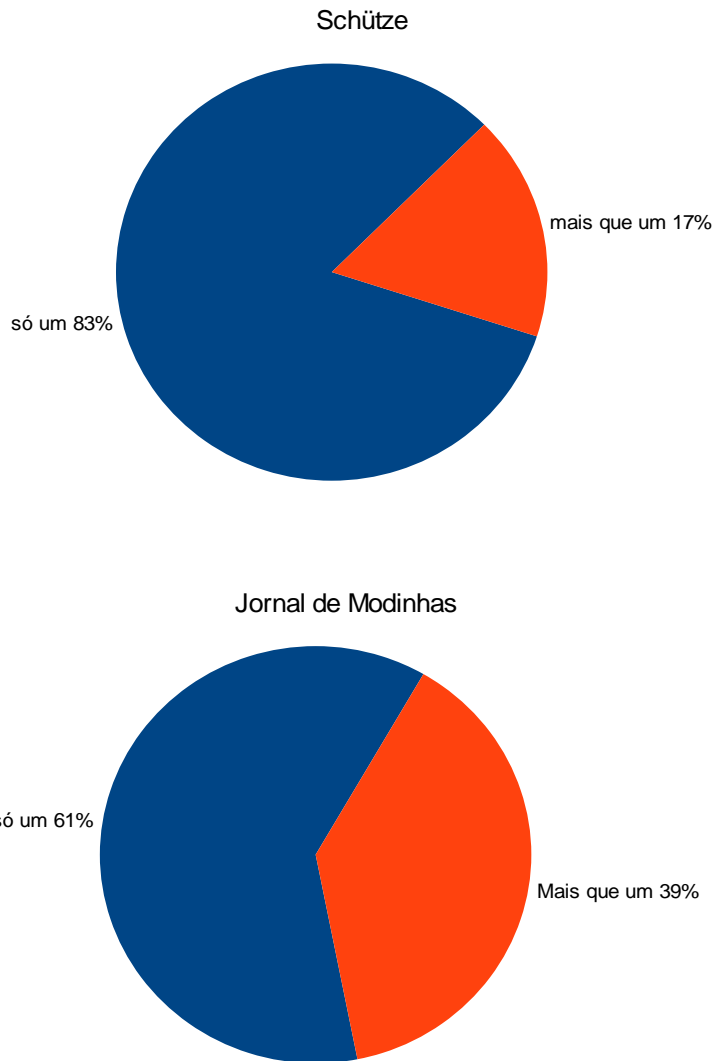


Gráfico 22: Quantidade de indicações de compasso numa peça - percentagens e comparação entre *Jornal de Modinhas* e *Schütze*

Será, certamente, uma característica das mudanças que ocorrem no campo da *modinha* esta progressiva predominância da canção com um só compasso e, por conseguinte, um só carácter ao longo da peça. Em termos poético-musicais tem, aparentemente, como consequência um tom geral mais sério, menos teatral e provocador. Algo de, supostamente, mais sincero (mais romântico?), em contraste com alguma “marotice” e ironia que caracteriza a *modinha* em que o agenciamento das secções, respectivos compassos e andamentos, é mais contrastante e caprichoso.

Métrica:

As métricas usadas parecem diferenciar-se das que se encontram no JM. Veja-se, a propósito, o seguinte quadro:

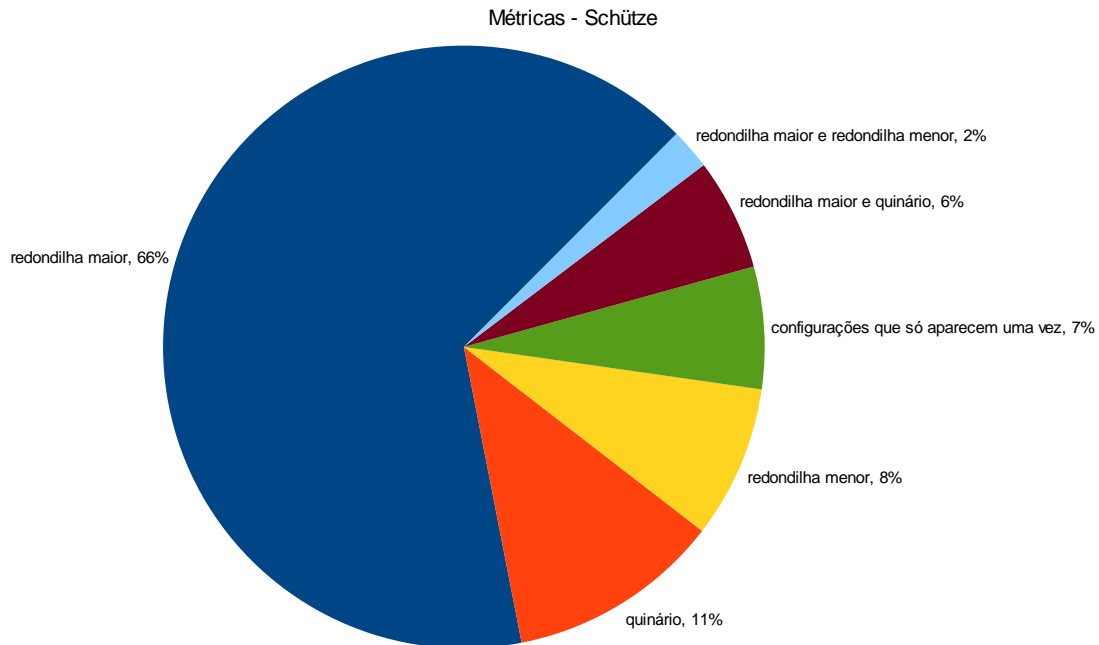


Gráfico 23: Métricas, em percentagem, presentes em Schütze

Comparativamente, existe um aumento da predominância da redondilha maior que, em Schütze, e no que concerne à sua aparição como métrica única, tem uma presença de 66%. Essa maioria torna-se ainda mais evidente quando se procede à simplificação dos dados. Partindo da ideia de que a métrica inicial de uma *modinha* é, de certa forma, a mais importante, deparamo-nos com a seguinte imagem estatística:

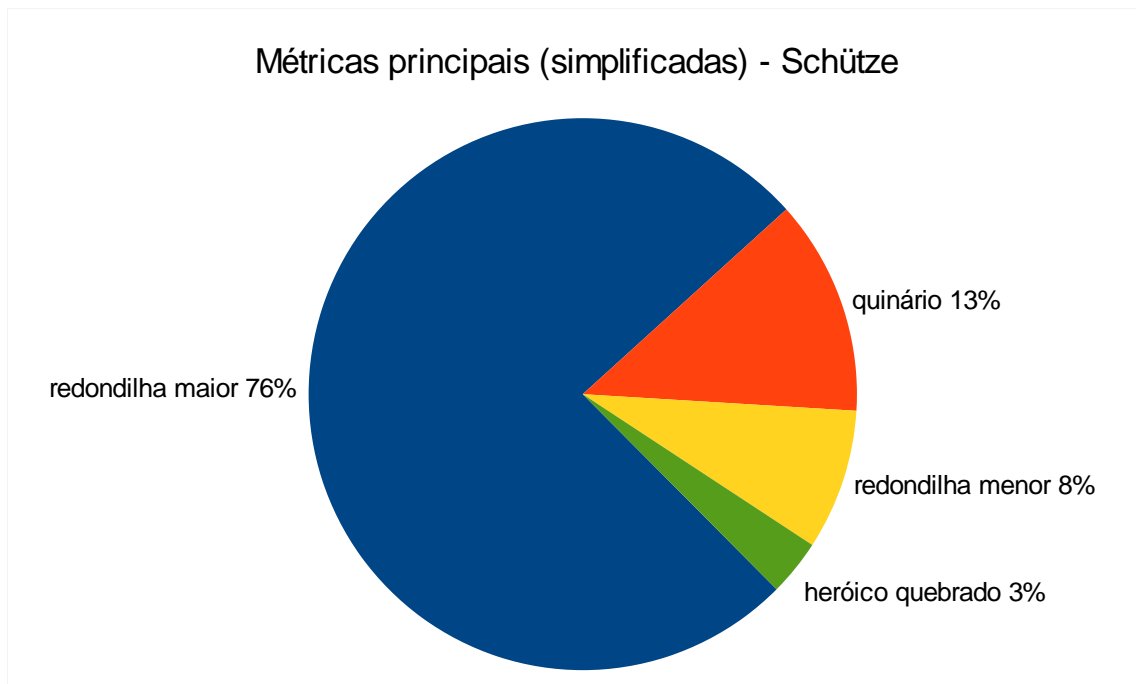


Gráfico 24: Métricas principais, em percentagem, presentes em Schütze

Ou seja, uma óbvia maioria da métrica redondilha maior. A métrica quinário, apesar de em clara minoria, tem uma fatia considerável e maior, em quase duas vezes, do que aquela que tinha no JM. Por outro lado, a métrica redondilha menor reduz-se para quase metade, em Schütze, da quantidade que se registou no JM. Em fontes claramente tardias como, por exemplo, as que Doderer recolheu e editou, poderá a situação ser parecida? Tomando as principais métricas encontradas nesse volume temos um panorama com a seguinte configuração: redondilha maior – 67%, quinário – 13% e redondilha menor – 6%. Parece haver uma semelhança considerável em termos das proporções das várias métricas empregues entre Schütze e Doderer. Esta conclusão provisória parece ser, no entanto, abalada, quando se analisa uma fonte que se pensa ser próxima do JM e que tem dimensões minimamente comparáveis: a fonte AjudaBrazil. As proporções das métricas em presença são muito mais parecidas com as fontes mais tardias do que com as que se contabilizaram no JM, veja-se o seguinte quadro:

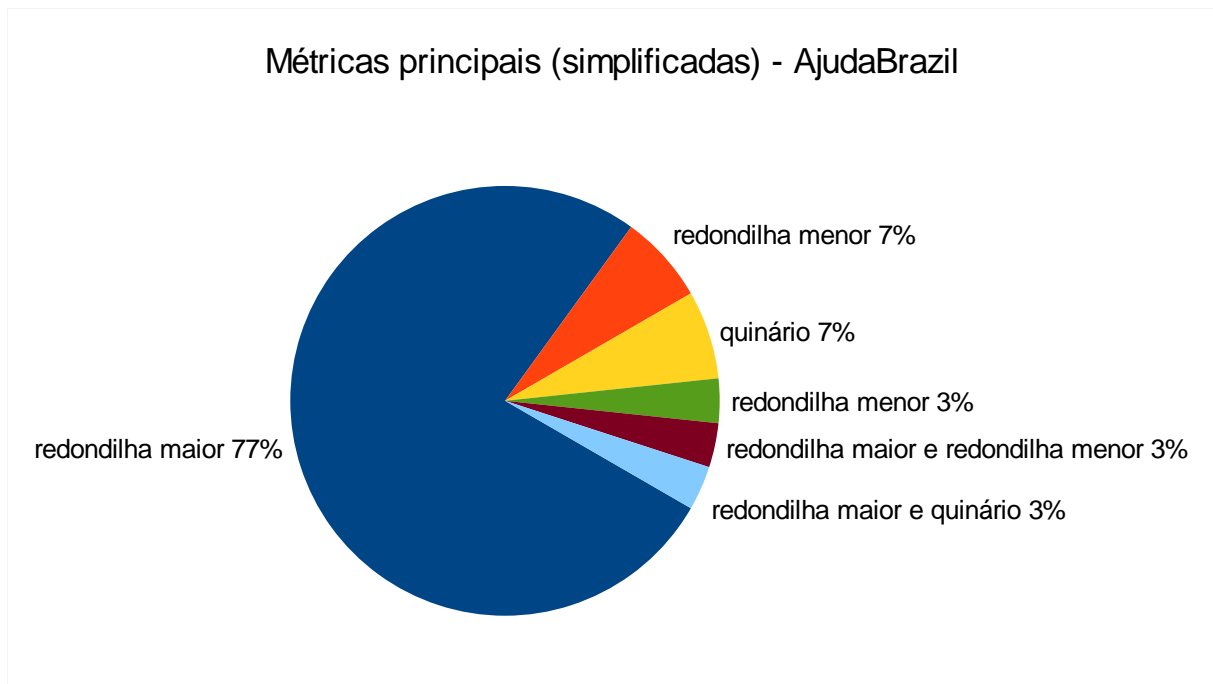


Gráfico 25: Métricas principais, em percentagem, presentes em AjudaBrazil

Poderá ser impossível estabelecer que tenha havido uma metamorfose dos padrões de emprego de certas métricas em favor de outras, na passagem do século XVIII para o XIX, contudo, emerge uma tendência para a “normalização” do uso quase monopolizador da redondilha maior. Outros condicionamentos podem estar em jogo nestes padrões, como o gosto pessoal de um determinado agente, seja ele o criador da música e/ou da poesia ou o intérprete/colecionador.

Estrutura rimática:

A estrutura rimática dos poemas correspondentes às composições presentes na fonte Schütze organiza-se com base no uso frequente da estrutura abcb, como se pode ver no seguinte quadro:

estrutura rimática - Schütze

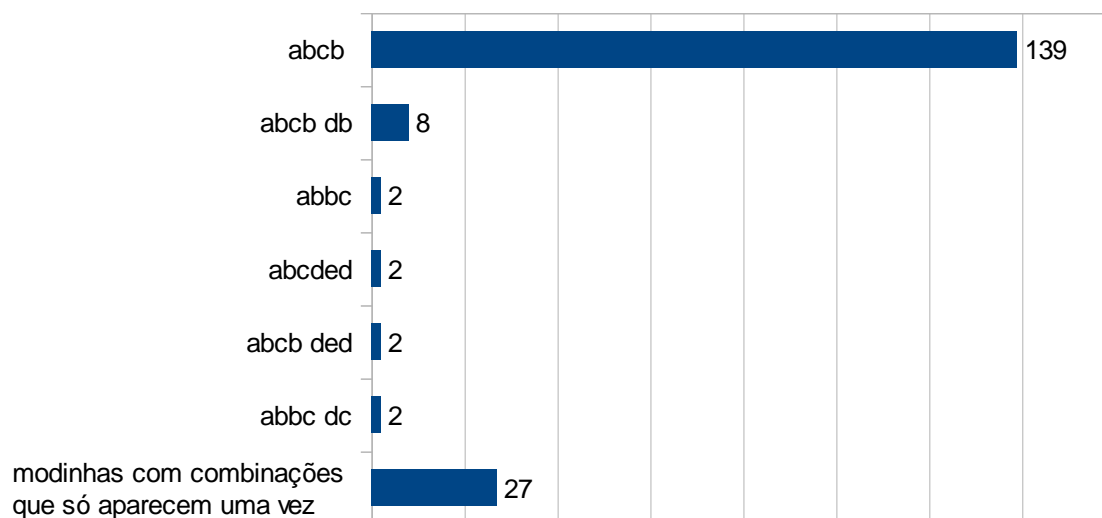


Gráfico 26: Estrutura rimática, com número de ocorrências, em Schütze

Este é o dado mais importante a reter: a grande predominância da rima abcb revela a principal ligação entre *modinha* e a improvisação, em especial a improvisação poética. Cada estrofe decorre da invenção/descoberta de dois versos com rima e não quatro, facilitando o difícil trabalho de encontrar rimas entre versos metricamente controlados numa *performance* poética improvisada. Assinala-se que também não se encontra em Schütze, com exceção de cinco vezes, uma estrutura rimática abbc deec que aparece várias vezes em Lereno e, muitas vezes, nos dois volumes da publicação literária *Viola de Lereno*. Trata-se de uma *modinha* com características próprias, muitas vezes em metro quinário com uma correspondente musicalização em modo maior, com um tempo leve e dinâmico. Pela sua presença considerável na *Viola de Lereno* pode-se, eventualmente, associar a Caldas Barbosa como um tipo de *modinha* que este produziria com alguma frequência.

Número de estrofes:

O panorama desta categoria no que toca à fonte Schütze pode ser visualizado através do seguinte gráfico:

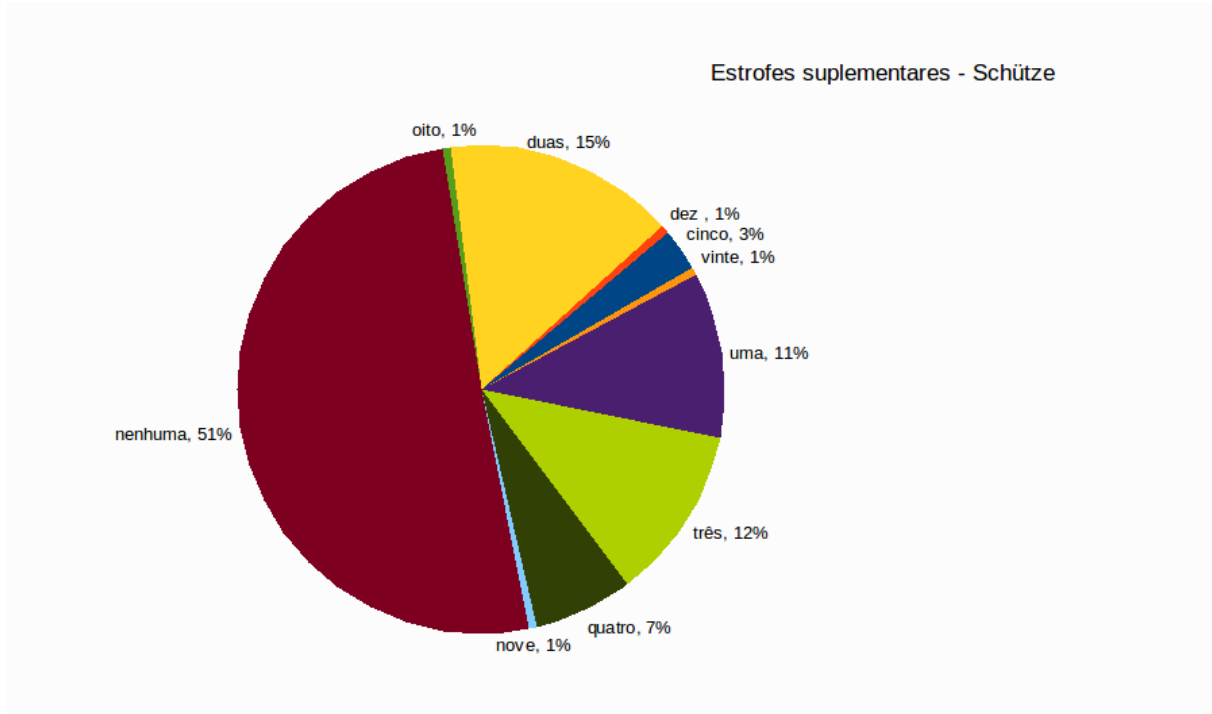


Gráfico 27: Número de estrofes suplementares em Schütze

Conclui-se que metade das canções não apresentam nenhuma estrofe suplementar. Dentro das canções com estrofes suplementares, uma, duas ou três estrofes suplementares são as ocorrências mais frequentes. É curioso verificar que, no JM, as *modinhas* com apenas uma estrofe suplementar são muito raras pois no JM, a haver estrofes suplementares, há uma tendência para a existência de duas ou três. Em Schütze existem algumas *modinhas* com quatro ou cinco estrofes suplementares e raros exemplos com um grande número de estrofes suplementares como acontece na canção “Ver fresca viúva”¹⁶² com vinte estrofes suplementares e estribilho, uma espécie de crítica de costumes dos vários tipos femininos. Um tema com vasta tradição literária em Portugal.

Como já foi dito no capítulo anterior, o facto de uma *modinha* não ter nenhuma estrofe suplementar não quer dizer que não seja oportuno juntar-lhe mais uma ou duas estrofes adicionais. Observam-se várias *modinhas* com características musicais muito semelhantes, em

¹⁶² Schütze I, p. 3.

que uma delas tem estrofes suplementares e outra não. Seria muito fácil para todos os que lidavam com *modinhas* juntar estrofes suplementares a uma *modinha* que não as tivesse, tanto no processo de criação espontânea, ou adaptando uma estrofe de outra *modinha*, de um livro ou manuscrito com poesias nos mesmos esquemas métricos.

Se se atentar na fonte Lerenó, deparamo-nos com uma interessante fonte de comparação. Nesse conjunto, que põe em música poemas que estavam facilmente acessíveis em formato de livro impresso, apenas uma estrofe é posta em música e não se encontram estrofes suplementares em nenhuma das peças. No entanto, ao consultar o livro impresso, encontram-se os mesmos poemas nas versões longas, com seis, nove, quinze estrofes. Seria, portanto, altamente provável que, nesses convívios poético-musicais se cantassem as *modinhas* com diversas ou a totalidade das estrofes que compõem o poema. Daí decorreria, com toda a probabilidade, que se improvisassem igualmente algumas *ex tempore*.

Veja-se, por exemplo, a *modinha* “Vê, Lerenó desgraçado” em Lerenó e compare-se com a edição literária de 1798: na fonte musical temos uma canção sem estrofes suplementares e na fonte literária o poema tem oito estrofes. O último verso é sempre igual mas, na *modinha* musicada, isso não resulta num estribilho, não existe essa indicação e nem a música aponta para uma secção que repita ciclicamente um conjunto de versos. Igual situação em “Desde os nossos juramentos”, uma *modinha* simples em duas secções com repetição. Na publicação literária o poema é intitulado de *cantiga*, designação utilizada quando se trata de um poema com um último verso que se repete. Poemas desse tipo são também designados, na *Viola de Lerenó*, de *improvizo* e parecem resultar, efectivamente, de uma improvisação a partir de um mote. Na publicação, esse mote vem no cabeçalho do poema: “Índa sou teu” e são essas três palavras que fecham sempre o último verso ao longo das catorze estrofes. Nesta *modinha* o verso final não adquiriu o destaque de ocupar uma secção musical só para ele, uma vez que a segunda secção musicaliza os dois últimos versos de cada estrofe. Mas existem peças em que esse dístico final sempre igual é muito salientado musicalmente: no JM encontramos um exemplo na canção “Amor concedeu-me um prémio”, catorze dos vinte e cinco compassos são preenchidos com a reiteração deste verso que corresponde ao mote.

O aspecto do improvizo deve ser recordado para a análise de uma canção em Lerenó: “Eu venho achar os pesares”. A música é muito simples nesta composição que tem uma estrutura próxima do *lundum*, no sentido em que se baseia em dois únicos acordes: tónica e dominante. Na *Viola de Lerenó* o poema é longo, com oito estrofes e um estribilho, no cabeçalho lê-se “MOTE./Não há remedio senão morrer-/ Gloza improvizo.” A análise

comparativa da composição musical e poética, tal como aparece em *Lereno* e em *Viola de Lereno*, permite encarar esta *modinha* como uma elaboração posterior a duas vozes de um improviso musical e poético simultâneo, que poderia ter ocorrido nalgum *outeiro* ou *assembleia*.

Estrilho:

A presença de estrilho é, como já referido, uma questão que nem sempre se pode definir com total clareza. Em certas instâncias não se consegue discernir se um poema tem, claramente, um estrilho. Frequentemente, é esse o caso quando, logo à partida, não existem estrofes suplementares. Podem-se encontrar *modinhas* sem estrofes suplementares, mas com um poema de seis versos. Nestes casos é provável que os dois últimos versos sejam um estrilho, mas se não houver uma clara divisão dessa secção perceptível nas características musicais, é difícil determinar este elemento. Não obstante, foi possível identificar na fonte Schütze um conjunto de quarenta e uma *modinhas* que têm, claramente, estrilho. O que corresponde uma percentagem de 23%. A título comparativo, na fonte Bortolazzi a percentagem de cantigas com estrilho é de 37% e no JM de 39%.

Observações finais:

Da comparação desenvolvida ao longo deste capítulo, contrapondo diversas fontes, em especial entre o JM e Schütze, não há muitas categorias em que se consiga identificar uma diferença clara entre fontes mais antigas do segundo quartel do século XVIII e as mais recentes referentes à terceira década do século XIX. No entanto, pode-se propor, com alguma cautela, que existiram tendências de mudança de paradigma relativamente à questão das vozes (em que se nota o decréscimo dos duos e a ascensão dos solos), dos instrumentos (em que se nota o decréscimo do baixo simples e o predomínio gradual do piano) e a das tonalidades (em que se nota um aumento dos tons menores¹⁶³). Parece também haver um aumento das *modinhas* com apenas um padrão métrico ao longo da peça e sem mudanças de andamento.

Relativamente à questão das métricas utilizadas, está patente uma ligeira tendência de decréscimo da redondilha menor e um aumento gradual do quinário, contudo essa tendência será difícil de comprovar sem um estudo mais aprofundado. Não obstante, a diferença que se sente entre canções presentes no JM e, por exemplo, as *modinhas* de Leal ou de Schiopetta, é

¹⁶³ A questão das tonalidades, por se ligar com a dos instrumentos, também parece sofrer alteração cronológica.

bastante óbvia. O aspecto musical na sua globalidade, algo que não está tão declaradamente presente nos vários campos da base de dados, é de análise mais holística e tem sido apresentado em bibliografia anterior sobre este objecto de estudo.

Capítulo VI

A execução da *modinha* hoje

Através da análise do material abordado nos capítulos anteriores e as várias hipóteses de investigação que foram trabalhadas, adquiriu-se uma perspectiva genérica de um repertório que, apesar de multiforme, apresenta linhas de coerência essenciais para ser percebido como um todo. A riqueza desse fenómeno musical e cultural, para além de poder ser conhecido de forma teórica e documental, pode e deve ser encarado como um desafio pelos músicos actuais curiosos de conhecer e recriar instâncias importantes da história da música portuguesa, mas, também, conhecer aqueles que podem ser antecedentes históricos de muitas práticas e tradições que, ainda hoje, marcam presença no mundo musical luso-brasileiro. Este campo da *modinha* que é abordado actualmente em contextos universitários e/ou da música erudita pode ser, também, experienciado numa prática musical contemporânea mais abrangente. Assim, poderá contribuir na problematização das fronteiras entre erudito e popular, escrito e improvisado (e outras dialécticas) e, portanto, receber contributos de músicos oriundos de vários *backgrounds*. Por essas e outras razões, este estudo sugere que a recriação da *modinha* poderá ser muito mais desafiante, do que a mera reprodução de uma partitura escondida e poeirenta, mas sim uma prática entusiasmante tanto para os músicos como para o público interveniente.

Comece-se então por referir como o *corpus* de fontes sai bastante alargado com o presente estudo. Contabilizando as partituras modernamente editadas face ao conjunto de partituras estudadas, constata-se que as primeiras representam uma minoria face às muitas que ainda não tiveram esse tratamento moderno e jazem, sem acesso facilitado, em várias bibliotecas, por toda a Europa. O repertório é, portanto, maior do que, comumente, se pensava.

O estudo comparativo de todas estas fontes permite evocar certas questões de forma mais evidente, sobretudo com o recurso à comparação de fontes que conservam a mesma canção. Na maior parte destas concordâncias de fontes várias, encontram-se diferenças que podem ser iluminadoras de práticas e questões imanentes no período histórico correspondente. Aliás, a lista de concordâncias é uma das ferramentas importantes que resultam deste trabalho e que, com um alargamento de futuro, pode ainda servir novos estudos aprofundados.

Vozes

Como foi referido, parece ter existido um movimento progressivo entre a *modinha* tipicamente a duas vozes correspondente ao período inicial do seu desenvolvimento, entre os anos 80 do século XVIII e os anos 10 do século XIX, e, num período posterior, uma *modinha* tipicamente a uma voz, correspondente a um período desde o início do século XIX e que se prolonga, sem um fim claramente definido, ao longo do século. No entanto, esta linearidade pode ser “complexificada” se se prestar atenção a certos documentos e ocorrências. Na execução das *modinhas* esta questão parece ter sido tomada com flexibilidade. Na circulação prática dos manuscritos e impressos, assim como na forma como eram usados nos momentos de entretenimento musical, parece ter havido uma grande variedade de situações: relativamente às linhas vocais, uma composição com duas vozes poderia ser executada só com a parte superior (essa prática aparece documentada, por exemplo, na *modinha* a duo “Fui-me confessar”¹⁶⁴, de Marcos Portugal, que foi encontrada em quatro fontes, sendo que numa delas aparece numa versão a uma só voz; o mesmo sucede com a *modinha* “Quando eu estava na Bahia” que se encontra em versão a uma voz e em versão a duas vozes¹⁶⁵), e pode-se imaginar (apesar de não existirem descrições directas) que uma segunda voz poderia ser tocada por um instrumento, uma vez que existem menções a grupos que incluíam, além de vozes e instrumentos acompanhadores (guitarras, cravos, pianos), instrumentos melódicos como a flauta ou a *rabeca*¹⁶⁶.

Esta questão das vozes estaria mais dependente da constituição da assembleia do que do próprio repertório a que se teria acesso numa determinada ocasião e, no caso de ter havido um efectivo abandono das *modinhas* a duas vozes no dealbar do século XIX, isso não quereria, necessariamente, dizer que só se usariam *modinhas* mais recentes nos serões musicais. Seria muito provável que se usassem *modinhas* mais antigas, cantando-as, tendencialmente, a uma só voz. Se se observar, por exemplo, a fonte Schütze é possível, de algum modo, comprovar a persistência de composições já “antigas” numa fonte, claramente, oitocentista. Na maior parte das *modinhas* não se encontram estruturas imitativas ou diálogos entre as vozes, o facto de uma *modinha* ter duas vozes era mais um atributo suplementar que a distinguia e que enriquecia as suas possibilidades de *performance* do que um elemento

¹⁶⁴ Em Schütze III, Schütze VII e JM (a duas vozes) e Schütze II (a uma voz).

¹⁶⁵ Em Schütze IV (a uma voz) e em Schütze VII (a duas vozes, com mudanças no poema).

¹⁶⁶ Kinsey (1829, 67) falando das *modinhas* diz que: “when well accompanied by the voice and guitar, or as in Brasil, by the mandoline or flute [...] they are often known to elicit the tears of the audience”.

estrutural sem o qual a peça não “funcionaria”. A segunda voz, em terceiras e sextas, seria quase como uma “registação” tímbrica, algo que se encontra muitas vezes na música ligeira actual. É, pelo menos assim, que julgo interpretar algumas das menções da época, como é exemplo a seguinte quintilha de Tolentino:

Já d’entre as verdes murteiras,
Em suavíssimos assentos
Com segundas e primeiras,
Sobem nas azas dos ventos
As Modinhas Brasileiras. (*Parnaso Lusitano* 1827, 144)

Ou, na deixa retirada da peça, já bastante tardia mas, ainda assim, bastante próxima dos eventos retratados, *Os primeiros amores de Bocage* de José da Silva Mendes Leal:

A menina Escolastica hade-nos cantar depois aquella modinha brasileira com primeiras e segundas... tão linda, tão linda... uma suspensão mesmo!... Aquella... Recorda-se?... (achando) Ah! “Os Melindres da Sinhá!” (Leal 1865).

Da mesma forma que a situação evocada nesta peça teatral, também num contexto actual de execução de *modinhas*, será perfeitamente normal que apenas uma voz cante uma composição escrita para duas vozes. Da mesma forma se deverá olhar para algumas *modinhas* que têm uma terceira voz, como, por exemplo, “A nova conquista”¹⁶⁷ de Leal Moreira que surge com a indicação “Esta modinha tem mais huma terceira Voz separada, que se acha na Real Fabrica de Muzica”. Essa terceira voz seria, ainda mais do que a segunda voz, um complemento, um enriquecimento de uma composição que se estrutura principalmente com o poema e a melodia da primeira voz. Estes são, salvo raras excepções, os pilares estruturais de uma *modinha*: o poema e uma melodia (a “cantilena”, como também era designada) que permite ao poema transformar-se em música, em canto.

¹⁶⁷ *Jornal das modinhas*, ano I, n.º 14. Cota do exemplar digitalizado: L-Pn MPP-46-14-a.

Poesia

No que toca aos poemas musicados, e se se tomar em conta o que foi descrito nos capítulos anteriores, pode avançar-se para uma execução das *modinhas* que se inspira em toda a flexibilidade e liberdade com que os contemporâneos as cantavam. O volume de poesia presente neste *corpus*, com toda a sua despreensão, o seu teor anónimo, a sua homogeneidade de temas e ideias, entre outros factores, pode ser trabalhada dentro de um espírito de mobilidade, de flexibilidade e circulação mais do que num espírito, a meu ver inoportuno, de “respeito” total por uma suposta obra claramente definida em função da notação musical e textual. Pelos exemplos históricos registados e debatidos neste estudo, assimila-se a ideia de que a prática da *modinha* no período em que se desenvolveu, não estava delimitada a esquemas normalizadores, mas manifestava-se em práticas efémeras e ambivalentes que dependiam do concurso de agentes com variadas capacidades em termos musicais e poéticos. Outro factor que deve estar em jogo na abordagem dos intérpretes é o próprio prazer do jogo/arte a que se dedicam, independentemente de seguirem supostas regras de reconstituição historicista.

As formas versejantes e os tipos métricos usados revelam uma grande homogeneidade. A predominância da redondilha maior é, como foi visto, muito grande, abrindo uma porta ao tratamento da poesia com flexibilidade. Se um determinado intérprete não se sentir confortável com a execução de uma determinada estrofe porque não omiti-la ou substituí-la por outra de uma *modinha* distinta ou mesmo numa fonte textual, impressa ou não? O mesmo se questionaria em relação a um verso ou palavra. Em caso limite, porque não poderá o intérprete criar um verso ou estrofe da sua própria imaginação? Toda esta possível mobilidade de textos deve, evidentemente, ter em conta os metros utilizados. No que concerne o desdobramento das estrofes, pela atribuição de estrofes suplementares à melodia da *modinha*, a questão coloca-se em duas hipóteses: aquela em que a fonte só apresenta as estrofes suplementares de forma textual e aquela em que o compositor (ou o editor) notaram musicalmente todas as estrofes com a melodia da *modinha*. Esta segunda possibilidade é frequentemente encontrada em publicações de canções feitas em Paris, Viena, Londres, mas adquiriu pouca expressão no panorama editorial luso-brasileiro. Encontram-se muito poucos exemplos onde isso acontece, a canção “Na margem deste rio”¹⁶⁸ é uma excepção: a melodia surge notada com o texto e acompanhamento instrumental para a primeira estrofe e,

¹⁶⁸ Exemplo de um período tardio: “Na margem d’este rio”, *modinha* anónima. Biblioteca Nacional do Brasil Imperio F-I-16.

consequentemente nas estrofes suplementares, só a melodia e texto.

Esta problemática foi tratada por Pacheco (2012), e outros, tentando responder a perguntas concretas que nascem no seio da execução prática e/ou na preparação de edições modernas. O desdobramento das estrofes é problemático em certos poemas pois, apesar de todas as estrofes respeitarem a mesma estrutura métrica, não reproduzem habitualmente a mesma estrutura de acentos dos versos da estrofe inicial. Ocorre, por vezes, existir uma *modinha* com uma melodia em que são introduzidas quebras (pausas) antes do respectivo verso chegar ao seu fim. Essa quebra, que na primeira estrofe, ocorre entre duas palavras, pode, numa estrofe suplementar posterior, coincidir com o meio de uma palavra, o que obriga a adaptações diversificadas. Apesar de tudo, esse tipo de relação entre melodia e verso é, claramente, minoritária. A tendência geral indica uma melodia que, silabicamente, musicaliza sem quebras um verso completo. Isto implica a ocorrência de pausas entre um verso e outro, e, em menor número, entre um conjunto de dois versos e outro conjunto de dois versos.

A minha proposta relativamente a este tópico define duas estratégias diferentes, em que uma destas é mais ambiciosa artisticamente. A primeira estratégia, que se espraia num contexto de uma edição em partitura para um público interessado neste repertório num âmbito universitário ou erudito (escolar ou profissional, falante de português ou não), consiste na definição de uma versão ideal do referido desdobramento. Sendo que, dada a simplicidade das composições, a opção de transcrever unicamente as melodias vocais, sem o acompanhamento, nas estrofes suplementares, seja a maneira mais cómoda. A segunda estratégia procura executar a *modinha* dentro de um quadro intelectual próximo daquele em que o fenómeno se realizava. Nesse sentido, conduzirá à consciência de que não é forçoso haver uma maneira *correcta* de desdobrar as estrofes suplementares que depois se utiliza sempre de forma igual em sucessivas interpretações. Emergirá a disponibilidade para pensar a “declamação” por música do poema em causa numa lógica mais extemporânea. A *narrativa* de um poema nas suas diferentes estrofes é uma oportunidade para a criação de um percurso interpretativo e emocional novo a cada vez que se empreende essa viagem. Nessa perspectiva, o cantor modula a sua expressão de uma forma mais distanciada perante a partitura, tendo como guia o poema (e o seu campo literário) e a melodia nos traços gerais e no seu particular débito silábico (mas com toda a flexibilidade para a ornamentação, variação e improvisação). Essa melodia predominante, adquire formas para se adaptar, até de forma inconsciente, às particularidades do poema ao longo dos diferentes versos. Este processo, que será mais ou menos difícil conforme o tipo de formação que o cantor revela, é, no fundo, resgatar a

modinha da dimensão escrita e da precisão notacional levando-a a regressar a uma dimensão mais próxima da transmissão oral e de um terreno ambíguo de fronteiras pouco definidas entre música e poesia.

Esta estratégia acima referida é, obviamente, influenciada por uma tradição musical marcada na cultura portuguesa e que também se define pelas suas melodias maioritariamente silábicas, poemas maioritariamente em redondilha maior, e sem estribilho: essa tradição/prática corresponde ao *fado* e não será exagerado dizer que é muito pouco plausível que uma tradição que se foi construindo a partir do século XIX, pudesse evoluir em total separação de um fenómeno poético-musical, próximo em todos os aspectos, como foi o fenómeno da *modinha*. Não é o objectivo da presente dissertação defender a tese de que, entre *modinha* e *fado*, houve unicamente uma mudança de nome e que ambos os fenómenos são, fundamentalmente, a mesma coisa, sendo o *fado* a continuação da *modinha*. Mas isso não implica que, ao debater um possível quadro de referências para a execução actual da *modinha*, se deva ignorar a riqueza do fenómeno *fado* como possível inspiração.

Tipo de voz

Seria possível continuar o debate que encetei no ponto anterior, contudo, será também importante discutir outra questão que me parece fulcral na interpretação das *modinhas*: o tipo de voz apropriado. Relativamente ao tipo de voz, refiro-me à maneira de cantar, à técnica (ou à ausência de técnica) usada para assegurar uma determinada emissão vocal. Será útil repensar todo um conjunto de decisões que muitas vezes são tomadas, mesmo sem se ter consciência de as ter tomado. A *modinha*, assume-se como um fenómeno musical profundamente ligado a determinados espaços sociais (que eram muito mais próximos da burguesia mercantil, do que da aristocracia mecenática) e, sobretudo, um fenómeno que se liga a práticas musicais abrangentes no que toca aos seus agentes. Será lícito afirmar que a execução de uma *modinha* era acessível a quase todos. Não era necessário ser músico profissional, muito menos cantor de tipo operático ou de capela para as cantar. Estas canções cantavam-se nas salas pequenas das casas e não em grandes teatros e templos opulentos. Sobretudo, o seu acompanhamento era extremamente subtil, com uma guitarra, um pianoforte ou cravo, e não havia, de maneira nenhuma, as exigências para a voz que o contexto operático acarreta: cantar numa sala de dimensões consideráveis e, grande parte do tempo, com um acompanhamento orquestral com diversos instrumentistas. Essas orquestras, por vezes

reforçadas com sopros e metais, ou percussão, exigem dos cantores uma técnica vocal mais trabalhada que permite, pelo uso aprofundado dos ressoadores corporais, amplificar a voz para corresponder a estes condicionamentos. Este desenvolvimento humano, que a cultura europeia promoveu, situa-se a uma distância considerável dos fenómenos vocais correntes em todas as culturas onde uma voz é acompanhada por um grupo restrito de instrumentos e se dirige a uma audiência próxima que a escuta. Apesar da grande ligação estética entre *modinha* e ópera, não será mais natural pensar a postura vocal do cantor como próxima de todos os contextos populares que são, de certa maneira, anteriores à invenção/necessidade da técnica vocal operática? A mim, pessoalmente, parece-me que sim e encontram-se muitas vantagens na execução das *modinhas* por cantores que as interpretam fora do contexto vocal clássico, tal como ele é veiculado no ensino especializado de música do sistema do conservatório. A vocalidade operática ocidental baseia-se numa técnica de utilização da ressonância corporal que é, de certa maneira, mimética em relação aos instrumentos musicais. A própria linguagem estética em que as vozes se desenvolveram ao longo da história da ópera foi, também, nesse sentido. Ora, esse paradigma técnico-estético desenvolve-se num certo grau de contradição com o discurso falado e com a comunicação clara de um texto. Essa contradição é uma das razões principais porque ocorrem muitas vezes quebras de compreensão de um texto no contexto da interpretação vocal. É uma realidade, dentro do campo da música erudita, que se vai aceitando como inevitável e que raramente merece questionamento crítico. Curiosamente, se tomarmos em comparação o contexto do fado, verificamos que a questão está posta de maneira completamente diferente, nesse quadro cultural é inaceitável que um cantor não se faça entender completamente por parte dos ouvintes. Aliás, no quadro conceptual do fado, estamos na presença (com a maior parte dos artistas) de uma *performance*, amplificada musicalmente, de um poema, muito mais do que a *performance* de uma voz e das suas façanhas técnicas e estéticas. Fazendo este paralelismo, penso que será, portanto, muito mais comunicante, uma *performance* que veicula o poema das *modinhas* claramente, numa hierarquia superior e central perante outras categorias do fenómeno interpretativo. Evidentemente, não pretendo afirmar que o canto da *modinha* deve reproduzir o canto fadístico, o que se quer debater é a constatação de que a técnica vocal operática (clássica, do conservatório) está muitas vezes em contradição com características identificadoras de grande parte das *modinhas* conhecidas, a saber: o âmbito reduzido, acompanhamentos simples e de um só instrumento, pouco virtuosismo e ligadas a um contexto de execução que implica uma espacialidade doméstica ou de câmara.

O agenciamento das partes

A forma de uma *modinha* desenvolve-se num horizonte de flexibilidade. Como se pode comprovar pelo estudo da lista de duplicados, uma *modinha* pode ter, em diversas versões, diferenças nos prelúdios, interlúdios e codas da parte instrumental, das partes e repetições e mesmo algumas mudanças de frases e organismos melódico-rítmicos. Não são muitos os exemplos, mas é esse o caso de “Ó minhas ternas saudades” que aparece em Schütze III sem qualquer introdução instrumental, mas em Manizola com uma introdução longa (vinte compassos) do piano. Com tudo o que foi exposto, defende-se que se oriente a interpretação, neste campo particular, tendo como eixo a ideia de flexibilidade e interactividade do intérprete. Uma *modinha* deve, então, estar sujeita a receber acrescentos musicais da responsabilidade dos músicos ou editores. São várias essas possibilidades de manipulação: a possibilidade de acrescento a) de um prelúdio instrumental (algo de extremamente útil para veicular, de forma artística, o tom em que o cantor irá cantar); b) de um interlúdio instrumental; c) de uma coda instrumental (preferencialmente, entre o fim de uma estrofe e o princípio de outra, para introduzir um espaço de repouso da voz ou, então, no fim da peça, já depois de a voz ter terminado de cantar a última estrofe); d) mas também intervindo no que toca às secções e repetições. Relativamente a esta última possibilidade (alínea d), refiro-me a uma visão “crítico-criativa” das *modinhas* e da sua estrutura. Imagine-se que pretendemos trabalhar uma *modinha* da fonte Lereno, complementando a sua falta de estrofes suplementares com o uso da versão literária impressa do mesmo poema. Pode, perfeitamente, optar-se pela execução da totalidade das (muitas) estrofes suplementares aí presentes. Contudo, será que, nesse caso, se vai querer repetir cada secção uma vez (nas duas em que a maior parte das peças se dividem) durante a execução completa da canção? Poderá tornar-se fastidioso ou, mesmo, redundante uma vez que há canções em que na primeira parte da composição são expostos, por duas vezes, todos os versos de uma quadra¹⁶⁹. Se nos reportarmos ao fado, verifica-se que esta questão está na ordem das decisões artísticas dos intérpretes. Na execução semi-improvisatória de poemas sobre bases de acordes denominadas de *fados tradicionais* (como o *fado corrido*, *fado menor*, etc.) há intérpretes que cantam versos sem repetições, outros que repetem só dois versos, outros, quatro. Por conseguinte, parece-me plausível, e tomando novamente como base de argumentação as variantes identificadas nas *modinhas* onde encontramos versões contraditórias relativamente às indicações de repetição, *dal segno* ou *da capo*, que o intérprete encare a responsabilidade de

¹⁶⁹ Isso acontece, com a excepção de um verso, em Lereno, na terceira canção.

decidir, com toda a liberdade e flexibilidade, a execução ou não das indicações de repetições e outras da mesma ordem.

Estas são, a meu ver, as principais questões a considerar quando se trata de interpretar, em contexto de execução prática, *modinhas* e canções aparentadas. O desafio que daí decorre consiste na recriação da flexibilidade e interactividade própria deste fenómeno cultural e musical. Esse é um caminho subjectivo e difícil, mas que nunca se poderá validar por categorias puramente teóricas: no campo da arte da expressão musical, não podemos considerar que existem verdadeiramente regras, tudo é, de certa maneira, possível. Mas, agora que se evocou o infinito de possibilidades será, talvez, oportuno debater a interpretação tomando como base exemplos concretos retirados do conjunto de fontes analisado na presente dissertação, tentando discutir a interpretação de cada uma destas principais categorias: *modinha* a duo, *modinha* a solo, *modinha* de teatro e *lundum*.

Alguns exemplos

Modinha a duo

A *modinha* a duo é, como foi analisado, um género de *modinha* mais ligado ao início do fenómeno em termos cronológicos. Por exemplo, no JM encontram-se várias *modas a duo* que levantam algumas questões em termos de interpretação que é necessário responder, mas que podem ser a base para várias formas de execução numa perspectiva mais interactiva. Perante uma das mais belas *modinhas* presentes no JM, intitulada “É somente a minha vida” de Xavier Baptista, como lidar com a, algo frustrante, concisão? Com os dezoito compassos sem estrofe suplementar? A execução da partitura, tal como esta se apresenta, durará cerca de um minuto e meio. Uma aumento da poesia em mais duas ou três estrofes será, então, uma solução apelativa. Uma introdução instrumental e algum interlúdio ou coda podem também enriquecer uma execução que crie um momento musical intenso em torno desta composição. O aumento da poesia conseguir-se-ia, facilmente, uma vez que o poema é de Caldas Barbosa e figura na edição de 1826 (o primeiro volume) da *Viola de Lereno*. Aí aparece, no número I, (Barbosa 1826, 5-6) (primeiro verso ligeiramente diferente: “É a minha triste vida”) com seis

estrofes e com o último verso, possivelmente o mote que serviu de base à improvisação, sempre igual: “sem acabar de morrer”.

É a minha triste vida
Sempre penar, e sofrer;
Vou morrendo a todo o instante
Sem acabar de morrer.

Sabes, meu bem, o que eu sofro
Quando não te posso ver
É morrer de saudades
Sem acabar de morrer.

Prometeu-me Amor doçuras,
Contentou-se em prometer;
E me faz viver morrendo
Sem acabar de morrer.

Lisonjeiras esperanças
Vêm minha morte empecer;
Vão-me sustentando a vida
Sem acabar de morrer.

Em mim tome um triste exemplo
Quem amando quer viver;
Saiba que é viver morrendo
Sem acabar de morrer.

Quando ponho a mão no peito
Sinto um lânguido bater;
É o coração que expira
Sem acabar de morrer.

Relativamente a este texto, o metro é o mais comum, a redondilha maior, e a estrutura da sua musicalização na composição de Xavier Baptista é simples: duas frases musicais para cada verso, com a excepção do último verso que tem três reiteraões, o que está de acordo com o peso que tem nesta composição poética de último verso sempre igual. Igualmente válido, na perspectiva interactiva que se defende neste estudo, seria optar por fazer uma substituição do texto por outro com o mesmo tom dramático e fatalista. Podemos encontrar algumas possibilidades, também na recolha literária *Viola de Lerenó*. Um exemplo poderia ser “Viver só para te amar” com a designação *cantiga* e que se encontra, desta feita na edição de 1798, no primeiro volume, n.º 3 (Barbosa 1798, 30). Contém igualmente seis estrofes e é do tipo mote no último verso de cada quadra.

Para uma interpretação com seis estrofes, que, a meu ver, criaria um maior aprofundamento do momento musical, seria útil encontrar um pequeno trecho instrumental que servisse para estabelecer a tonalidade no início, sobretudo em atenção aos cantores, e conseguir algum momento de pausa para os mesmos cantores, encontrando um trecho instrumental para interlúdio/coda, no fim de cada estrofe ou uma vez entre a terceira e a quarta estrofe. Podemos olhar para outras *modinhas* com introduções instrumentais na procura de modelos, que escasseiam. Um dos exemplos, é a *modinha* a solo, “Cuidados, triste cuidados” de Marcos Portugal¹⁷⁰. A introdução consiste numa versão ligeiramente ornamentada e em oitavas dos primeiros quatro compassos da melodia vocal, seguindo-se mais quatro compassos sem relação com a melodia vocal. Seria possível, na peça de Baptista, usar a melodia vocal do primeiro compasso (com a anacruse) e acrescentar um compasso com uma cadência que voltasse à tónica. Não existem muitas *modinhas* no JM com introduções instrumentais para o cravo, no entanto, nos casos em que se verifica, é seguido sempre o mesmo procedimento que recorre aos primeiros compassos da melodia vocal¹⁷¹. Relativamente ao interlúdio uma solução poderia consistir em tomar os últimos dois compassos da melodia vocal e repeti-los nos instrumentos acompanhadores, mas um músico com mais facilidade na composição e/ou improvisação terá aí um momento propício para expressar a sua criatividade.

Outro aspecto a ter em conta quando se executa uma *modinha* a duo é de que a segunda voz pode ser tomada como um constituinte não essencial. Uma versão só com um cantor (por exemplo, quando não estejam presentes dois cantores) mantém todo o interesse

¹⁷⁰ *Jornal de modinhas*, ano II, n.º 12, p. 28.

¹⁷¹ Por exemplo, n.º 17, ano II ou n.º XV, ano III. A *modinha* n.º XIX, ano III, simplesmente reproduz de forma idêntica a primeira frase das vozes (quatro compassos).

principal da composição. Por outro lado, a segunda voz pode ser tocada pela mão direita do cravista ou com um segundo instrumento, um violino ou flauta, por exemplo. Efectivamente, o “jogo” musical das duas vozes a cantar numa textura de terceiras de forma sistemática é um fenómeno musical único e com uma riqueza tímbrica enorme. O processo de trabalhar e fundir os timbres vocais deixa em aberto um campo entusiasmante de infinitas nuances, mas no caso de não haver essas duas vozes, deveria escolher-se as peças a cantar dentro do repertório das composições a solo e duo.

Regressando à peça em questão, tendo a melodia da segunda voz uma qualidade ligeiramente mais individualizada do que a maioria das peças em duo, que apresentam uma segunda voz sistematicamente à distância de terceira, será, então, extremamente propícia a uma eventual execução por um instrumento acompanhador.

Modinha a solo

“Sem ciúmes, sem suspeitas” é uma *modinha* a solo de José Joaquim Lodi que se encontra preservada numa coleção¹⁷² guardada na Biblioteca da Ajuda. É uma impressão de Laforge e a sua datação é difícil, mas situar-se-á, por inferência do local de impressão, entre 1837 e 1851. Uma das características notórias desta composição é a sua sistemática alternância unicamente entre dois acordes (sol e ré). Distinguindo-se do *lundum*, raramente se prolongam mais de um compasso ou metade, os acordes na canção em análise (salvo uma pequena excepção) estendem-se, cada um, por dois compassos. Nesse sentido, está muito próximo da estrutura de um *fado corrido* ou de outro *fado tradicional* baseado na alternância tónica-dominante. Mesmo que a quadratura seja bastante diferente do *lundum* há, nesta peça, um teor improvisatório que pode ser salientado na interpretação. De facto, uma estrutura harmónica tão simples e sistemática (e a excepção referida pode ser anulada com pequenas modificações na execução) seria particularmente adequada a uma improvisação, tanto melódica ou poética, como ambas em simultâneo. O último verso igual também aponta para esse campo performativo. Se se escolher aproximar a interpretação desta peça do contexto improvisatório que tantas vezes se evocou nesta dissertação pode-se, desde já e no que toca ao acompanhamento, proceder a uma dupla inspiração ao *lundum* e ao *fado corrido*. Nessa perspectiva, a descrição de uma execução de um *lundum* presente em *Sketches of portuguese life, manners, costume, and character* (A.P.D.G. 1827) pode ser extremamente instrutiva:

¹⁷² P-La 223-V-70.

The landums are more particularly Portuguese than any other music. Their guitar seems made for this sort of music. To be well played it is necessary that there should be two instruments, one of which plays merely the motivo or thema, which is a beautiful and simple species of arpeggio, whilst the other improvises the most delightful things upon it. In these, full scope is given to the most musical and richest imagination possible, and they are occasionally accompanied by the voice; in which case it is usual for the words also to be improvised (A.P.D.G. 1827, 221).

O *motivo* de acompanhamento referido por A.P.D.G. é uma fórmula que se pode aproximar das fórmulas, que hoje conhecemos, usadas pela guitarra portuguesa no acompanhamento de fado. Nesse sentido, pode-se, perfeitamente, usar o famoso motivo do *fado corrido* como forma de enriquecer o acompanhamento instrumental incluído nesta partitura (marcado por uma grande simplicidade). A partitura divide-se em duas partes com repetições, mas ao analisar o texto e as repetições do poema presentes na música, surge a seguinte questão: com cada parte a pôr em música dois versos numa melodia repetida logo após a primeira reiteração, será necessário e musicalmente compreensível seguir à letra a indicação de repetição? Se se optar pela repetição, ouvir-se-à a mesma melodia quatro vezes e, portanto, os dois versos quatro vezes. Será certamente excessivo e redundante. A minha sugestão é não seguir a indicação de repetições e fazer uma peça corrida numa só secção para cada estrofe, voltando ao princípio para a execução das estrofes subsequentes.

De facto, para uma interpretação deste tipo, uma única estrofe suplementar parece ser pouco. Estrofes suplementares poderão adicionar-se de várias formas: a) inventando novas (neste caso, só se teria de respeitar a lógica do poema e usar o quarto verso “O meu bem me faz morrer”); b) recolhendo versos de uma partitura de outra *modinha*; ou c) estudando livros de poesia para seleccionar os versos necessários. Esta última hipótese parece ter sido praticada na época, veja-se, a título de exemplo, o periódico *Collecção de novas modinhas* (1836). Nesta publicação encontramos, nos três volumes que chegaram até nós, uma secção inicial intitulada *cantigas diversas*. A análise destas vinte quadras demonstra que são quadras soltas e não constituem um poema em várias estrofes. Inclusivamente, algumas referem um objecto de amor masculino, outras um feminino. Ou seja, são estrofes *passé par tout* que serviriam a múltiplas combinações possíveis dentro das práticas de interactividade que o repertório de *modinha* possibilita.

Na interpretação, o facto de haver um cantor solista abre um leque de possibilidades vasto, que a execução em duo não permite. Nesse sentido, a *modinha* a solo pode ser o campo

ideal para a introdução de suspensões, um recurso expressivo recorrente no *fado* e na ópera de vários períodos históricos. Essas paragens no fluxo da música permitem introduzir uma nota longa na voz que faz realçar o seu timbre e expressão, mas, também, pode servir para a introdução de ornamentos extemporâneos. Na presente *modinha*, essa suspensão pode localizar-se no compasso oito, pois é esse mesmo compasso o único em que se quebra o ciclo de alternância de acordes tónica-dominante, de dois em dois compassos. Prolongando esse compasso, obtém-se como resultado a sensação de regularidade que a peça, inevitavelmente, sugere junto dos ouvintes.

De forma geral, para uma reflexão multivalente da interpretação da *modinha* deve salientar-se que a *modinha* a solo é o local onde a ornamentação completamente extemporânea faz mais sentido. Estando só com o acompanhamento, o cantor tem a possibilidade de introduzir ornamentação de diversos tipos e também de suste ou avançar o movimento conforme o seu desejo, sendo possível aos músicos acompanhadores seguir todos os movimentos do solista. Uma execução que faça uso extensivo do *tempo rubato* não será o mais adequado a esta *modinha*, que aqui se trata, mas essa abordagem pode ser usada com *modinhas* específicas que se prestem a esse tipo de interpretação. Da minha experiência como executante, *modinhas* como “Que fiz eu à natureza” (ano IV, n.º 7), pela intensidade do poema, a riqueza melódica e harmónica em causa requerem uma interpretação cheia de intensidade e criatividade por parte do cantor.

Modinha de teatro

As questões de execução prática que podem surgir no contexto do repertório da *modinha* de teatro são (pelo menos) de duas ordens: a) necessidade de providenciar música que responda ao aparecimento, numa fonte literária ligada ao teatro (*entremez*, *farça*) de uma *modinha* apenas com texto e a indicação em didascálica para ser cantada; b) necessidade de adaptar, para efectivo orquestral, uma *modinha* de câmara. A primeira necessidade é resolvida de forma relativamente simples. Como se verificou o fenómeno *modinha* é profundamente interactivo. O primeiro passo é identificar o metro utilizado no poema que os personagens vão interpretar no momento específico da peça. Depois será necessário encontrar uma *modinha* com notação musical que se baseie num poema com o mesmo metro e substituir o texto. Este intercâmbio de poesia é muito fácil e, em geral, não requer uma procura muito exaustiva, o que diz muito sobre as características da *modinha* na sua forma mais *standard*. Dessas

características não faz parte (ou, pelo menos, é bastante raro) o uso de madrigalismos ou outros recursos para “pintar” musicalmente o texto. Encontram-se muito raramente fórmulas melódico-rítmicas na melodia cantada que decorram de uma tentativa de exprimir musicalmente o sentido das palavras, e o mesmo acontece nas partes de acompanhamento. Isso também acontece porque grande parte da poesia utilizada se baseia em imagens poéticas muito repetitivas, usando conceitos abstratos com palavras não especialmente vocacionadas para o uso de madrigalismos. Não quer isto dizer que, nas mãos de um compositor motivado para esse tipo de trabalho, não fosse possível a criação de obras musicais com grande elaboração em torno do poema utilizado nas *modinhas* (abundam exemplos na história da música de peças extremamente complexas que se baseiam em poemas convencionais ou pobres em termos literários). O que deve ser tido em conta é que essa não era uma das expectativas do público, nem seria essa uma parte da estética implícita no fenómeno musical aqui em apreço. Segundo parece, o sentido do poema, e os seus efeitos nos ouvintes, eram principalmente veiculados pelo poema em si e pelo facto de este ser entendível por todos os agentes participantes.

A relação entre teatro e música doméstica no campo da *modinha* é um tópico ainda pouco estudado. Para o seu conhecimento tem contribuído uma importante fonte depositada em Madrid, já referida. O seu estudo permite encontrar composições de estilo completamente idêntico a *modinhas* de salão, mas com um acompanhamento orquestral. Das doze composições, apenas duas seguem um estilo que se poderia confundir com uma ária de ópera. Nas restantes dez encontram-se características próprias das canções de câmara – nomeadamente, a presença ininterrupta da linha vocal sem prelúdios instrumentais, sem interlúdios, nem codas; ao contrário da ária de ópera barroca ou mesmo clássica e que se desenvolve, várias vezes, numa forma que se assemelha à forma-ritornello do concerto barroco. Uma das *modinhas* com estas características de continuidade da linha vocal é “O meu manso gado” que aparece identificada, na respectiva folha de rosto, com a seguinte indicação *Modinha Brasileira/de/Joaq.m Manoel*. Trata-se de uma composição da autoria de Joaquim Manoel Gago da Câmara¹⁷³ com duas partes com repetições. A primeira parte põe em música uma estrofe de quatro versos e a segunda outra de quatro versos. É uma canção curta (dezassete compassos), sem nenhuma reiteração de versos ou palavras. A mesma peça foi encontrada, numa versão ligeiramente aumentada e com acompanhamento de tecla, em Schütze VII e é, por isso, uma importante fonte de comparação. A peça na sua forma de

¹⁷³ Cf. Fagerlande (2008) para mais informações sobre o compositor.

câmara é extremamente semelhante a outras *modinhas* de câmara o que suscita questões pertinentes. Desde logo, questiono qual a precedência? Terá sido a *modinha* primeiramente criada para um espectáculo teatral? Ou será uma adaptação de uma *modinha* indistinta para uma execução no contexto do palco e com acompanhamento orquestral? Fagerlande (2008) demonstra que Joaquim Manoel esteve em Lisboa, num tipo de vivência semelhante à de Caldas Barbosa (presença nos salões, improvisador de *modinhas*, poemas insultuosos por parte de Bocage), e sugere que Joaquim Manoel poderia estar associado ao actor, autor e empresário teatral António José de Paula quando este geriu o Teatro do Salitre. Na mesma fonte da Biblioteca Nacional de Espanha encontra-se outra *modinha* (“Quem quer comprar qu’eu vendo”) com acompanhamento orquestral de cordas e com a indicação “Modinha cantada por Claudina Roza no Theatro do Salitre de Joaq.m Manoel Brasileiro”. Pelo teor do texto, parece tratar-se de uma personagem definida, possivelmente uma pastora, no entanto, o texto pode ser uma metáfora genérica e não estar enquadrada numa intriga teatral específica. Se se estabelecer como provável que esta canção consiste numa *modinha* que passou de *modinha* teatral para *modinha* de câmara, então será provável que muitas mais *modinhas* de teatro tenham sido adaptadas para execução no salão. Como referido, a peça, na sua forma de câmara, é extremamente semelhante a outras *modinhas* de câmara, pelo menos em termos musicais (teor melódico, rítmico, harmónico, tipo de acompanhamento). O poema tanto pode ser lido, como ligado a uma situação teatral específica, ou como funciona de forma isolada. Curiosamente, a peça de salão em Schütze é uma versão aumentada da peça de palco, devendo-se essa expansão à repetição de frases completas na primeira parte e, também, à repetição, com várias diferenças, de secções de frases na segunda parte. É de salientar que a versão de salão apresenta uma parte vocal com bastante mais ornamentos e variações em relação à versão de palco. Um pequeno pormenor no começo da *modinha* pode ser importante de salientar: na versão de palco, o acompanhamento instrumental começa no primeiro tempo do compasso e a voz só começa no quarto tempo, em anacruse para o segundo compasso, o que permitiria ao cantor ouvir a tonalidade e encontrar a referência para a altura da sua nota. Esse fugaz momento para o estabelecimento da tonalidade, antes da entrada do cantor, apesar de ser muito curto, é perfeitamente eficaz na sua simplicidade perante o objectivo de comunicar a tonalidade ao cantor. É algo que se pode reter como alternativa a tocar, ostensivamente, a nota antes de começar a peça (algo que considero pouco elegante e pouco musical), ou a elaborar/improvisar uma pequena introdução instrumental.

A elaboração ornamental, bastante profusa, que se encontra na parte vocal da versão de câmara pode decorrer (ou não) de uma “expectativa de ornamentação” no contexto de execução no salão. Resta saber se, na versão de salão se encontram mais ornamentos porque essa “expectativa de ornamentação” era própria desse contexto, ou se, pelo contrário, existia também no contexto do palco mas que, como ornamentação que era, não estaria notada na fonte da versão teatral. Será difícil responder taxativamente, mas fica a nota de que é muito provável, e em acordo com o espírito de outros fenómenos musicais contemporâneos, que também no fenómeno da *modinha*, em geral, se sentisse aquilo que denominei de “expectativa de ornamentação”.

Lundum

O *lundum* distingue-se facilmente de outras composições por uma característica principal: a sua estruturação baseada na alternância entre dois acordes. Usualmente, essa alternância é totalmente aparente no acompanhamento sob a forma de arpejos sempre idênticos durante toda a composição. A estruturação bi-acórdica é também facilmente reconhecível em fontes sem acompanhamento – chegaram até nós alguns *lunduns* instrumentais só com a melodia superior. Esta alternância de dois pólos de igual importância cria, inevitavelmente, uma ambiguidade tonal e uma sensação cíclica infinita, o *lundum* é, portanto, um momento musical sem início nem fim. Uma das mais completas descrições do *lundum* com vários aspectos surge em *Sketches of portuguese life* referente à *modinha* a solo.

Nos vários *lunduns* que chegaram até nós, sob a forma de partitura, encontram-se, inevitavelmente, os ditos arpejos, e a melodia vocal caracteriza-se pela sua simplicidade, na maior parte das vezes pelo seu âmbito reduzido. É curioso que A.P.D.G. fale de uma improvisação total no que toca ao *lundum* cantado: a improvisação da melodia, de forma aparentada à dos instrumentos, mas também da própria poesia (A.P.D.G. 1827, 8).

Com tudo o que foi dito é interessante abordar o seguinte exemplo disponibilizado na Biblioteca Digital Hispánica. A fonte apresenta uma folha de rosto com o seguinte título *Modinha / Portuguesa / dos / Efeitos da ternura*, seguindo-se depois uma folha com a música e uma última folha com quatro estrofes (de quatro versos) suplementares. A música está escrita para duas vozes e baixo. No baixo encontra-se um padrão de arpejos sol, si, ré - lá, dó, ré que se repete, sempre igual, durante toda a composição. As duas vozes estão escritas em clave de dó1 e o texto está indicado, como é usual, unicamente sobre a voz superior. Desde logo, tomando em consideração a escrita da linha de baixo, que também pode ser visto como a linha da mão esquerda, identifica-se que se trata de um *lundum*. Portanto, uma das decisões iniciais da interpretação desta *modinha* é de tomar consciência de que não é, propriamente, uma *modinha* (como indicado) mas sim um *lundum*. Observando o poema, constata-se que se trata de um poema em metro redondilha maior, em rima abcb, e com o último verso sempre igual. O tema do poema é de tipo amoroso e exprime a perspectiva masculina face a uma distante *Marcia*, insensível aos efeitos da ternura, por quem o eu poético sente uma louca paixão. Relembrando a descrição de A.P.D.G. em proximidade com outras descrições, é lícito propor a ideia de que esta composição está muito próxima do *lundum* improvisado. Pelo menos, pode-se imaginar que no *lundum* improvisado se recorresse a formas poéticas com um mote que fosse reflectido em cada uma das estrofes, algo que permite que o artista só tenha de improvisar três versos e procurar uma rima por estrofe. A presença de versos finais iguais é, tendencialmente, reflexo de uma ligação a práticas de repentismo poético. Mesmo que a poesia em causa não seja resultado de uma prática extemporânea, ela está, intimamente ligada a essas práticas. Neste caso seria pouco provável que a improvisação fosse feita, directamente, a duas vozes (se bem que não se pode dizer que isso seja, liminarmente, impossível) e com a coerência melódico-rítmica que, apesar da simplicidade patente, se sente nestes catorze compassos, sente-se que um *lundum* improvisado poderia ser bastante parecido ao que se encontra neste exemplo escrito.

Em termos musicais, a canção apresenta algumas curiosidades. Apesar de se encontrar um paralelismo constante de terceiras, existe uma excepção que ocorre duas vezes: quando a voz superior dá um salto de quarta em sentido ascendente, no fim do terceiro verso, a voz inferior não procede para uma nota do acorde subjacente (que seria sol maior), mas faz uma inflexão de meio-tom para um dó que, objectivamente, não faz parte da harmonia expectável nesse momento. Essa muito ligeira dissonância, que poderia eventualmente ser explicada como uma antecipação/síncopa da harmonia seguinte, assinalará, por certo, o teor específico

do *lundum* e decorre, se não duvidarmos de inúmeros documentos coevos, da sua génese africana. De facto, se compararmos com música africana tradicional (como, por exemplo a de origem *mandingue* que se tem transmitido, de geração em geração sem interrupções, desde o século XIII), vemos como no *lundum* está patente um dos gestos principais dessa mesma música, um ostinato imutável que serve de base a toda a peça. Certos aspectos do *lundum* em questão também se podem relacionar com influências africanas. A notação do ritmo, se tomar como decisão intencional, prescreve uma subtil polirritmia que, sendo completamente natural num contexto africano, não o será assim tanto num contexto europeu: o acompanhamento em tercinas contrapondo a divisão binária do ritmo das vozes. Ritmicamente há também importantes decisões a tomar aquando da interpretação desta peça. Será esta uma daquelas peças em que a notação simplificada implica que a melodia se deve sincronizar com o padrão de acompanhamento? Ou, pelo contrário, deve, justamente, aproveitar-se o que a partitura sugere como mais um traço constituinte do encanto desta peça? Ambas as possibilidades serão legítimas, no entanto, no meu caso parece-me mais consentâneo com o elemento africano deste género musical e excitante do ponto de vista da execução musical, manter a subtil oposição rítmica dois contra três. Poderia evocar-se que essa oposição dois contra três é algo bastante presente em géneros musicais mais, genuinamente, ibéricos como sejam o *villancico*, o que é verdade, mas essas oposições apareciam nessas peças de forma ocasional e nunca como célula estrutural ao longo de toda uma composição, como aqui acontece, se seguirmos a notação à letra.

A interpretação de um *lundum*, e este é um bom espécime para o fazer, pode ser ocasião de reflectir sobre as questões de improvisação *versus* prescrição. Um dos resultados que essa reflexão pode ter é a expansão de um momento musical que está prescrito numa partitura através de junção de momentos suplementares, esses já extemporâneos. Essa possibilidade pode, por exemplo, consistir em improvisar instrumentalmente sobre o motivo do arpejo numa espécie de prelúdio antes do cantor começar, mas também pode consistir em momentos de improvisação entre as estrofes, num interlúdio que introduz uma pausa na prestação do cantor, ou mesmo numa coda final que conclui a interpretação do trecho. Esses prelúdios, interlúdios e codas sentem-se como fases perfeitamente naturais neste tipo de momento musical e parecem integrar-se em descrições da época, como esta presente no poema de Gonzaga:

Fingindo a moça que levanta a saia
e voando na ponta dos dedinhos,
prega no machacaz, de quem mais gosta,
a lasciva embigada, abrindo os braços.
Então o machacaz, mexendo a bunda,
pondo uma mão na testa, outra na ilharga,
ou dando alguns estalos com os dedos,
seguindo das violas o compasso,
lhe diz - “eu pago, eu pago” [...]. (Gonzaga 1787)

Pelas descrições da época que apontam o *lundum* como uma dança, podemos especular que haveria várias formas de “eclosão” do *lundum*: unicamente como música instrumental (que seria acompanhada de dança ou não, conforme as circunstâncias), como canção unicamente, ou como dança também cantada. Esta última hipótese poderia tomar formas numa execução que incluísse secções de dança com ou sem canto. A introdução de momentos de improvisação, em que o cantor pára de cantar não tem de se restringir ao espaço entre as estrofes, pode acontecer mesmo entre frases melódicas. Essas partes, sempre acompanhadas pelo *ostinato* e improvisações *ad libitum*, podem ser acompanhadas de dança por parte dos músicos ou cantores envolvidos. Outra característica desta fonte, e que pode indiciar uma prática mais rica, do que alguns documentos musicais e descrições coevas indicam, é a presença de mais ornamentos. Confiando na intencionalidade do agente responsável pela notação, constata-se que as ornamentações indicadas em letra mais fina aparecem em locais e com desenhos que não serão, talvez, os mais expectáveis. Encontram-se todos em partes fracas do compasso, contrariamente às apogiaturas de tipo cadencial que preenchem a música desta época. Serão ornamentos mais da ordem de escapadas/suspiros e parecem revelar a intenção de indicar pequenas inflexões da voz numa lógica melismática que, se observarmos a música tradicional portuguesa, tem ainda hoje presença. Relativamente à instrumentação, partindo de uma perspectiva historicista, será enriquecedor prestar atenção a descrições da época que referem a percussão como acompanhamento do *lundum*, como por exemplo, esta de A.P.D.G.: “um par de dançarinos negros [...] bailando o lundum que é tocado por um duo da mesma raça, formado por um violino e um bombo conhecido nesta época por zabumba” (Morais 2003, 92-93). A dialética entre motivo *ostinato* e improvisação pode, numa versão mínima, ser atribuída às duas mãos do cravista ou, em outras tantas múltiplas combinações mais recheadas, ao violino, guitarra, flauta e (porque não?) ao xilofone ou o tambor, cf. imagens e documentos de época.

A *modinha* é um repertório que, actualmente, só se pode aceder através das fontes escritas (sejam musicais ou literárias), no entanto, e à semelhança de outros fenómenos musicais, é muito provável que a sua prática fosse, em parte, também da ordem da improvisação. Seja improvisação da música com base num poema fixo, improvisação da melodia com base num ciclo harmónico recorrente e num poema fixo, ou improvisação de música e poema simultaneamente. Esse elemento mais imaterial da *modinha* e que, naturalmente, permanecerá envolto em incertezas pode suscitar, no terreno da prática musical, um campo de experimentação em que se reconstituam as capacidades, por parte dos músicos, para práticas extemporâneas que não são apanágio do ensino artístico actual no sistema do ensino especializado da música. Será um processo desafiante e que pode resultar numa experiência musical enriquecedora, para músicos e ouvintes, e que será passível de abrir perspectivas novas, também, no campo do estudo teórico do fenómeno da *modinha* dos séculos XVIII e XIX. A experimentação prática referida terá de se estruturar segundo um conjunto de regras e práticas que seriam também fundamentais para o *modinhista* de setecentos, a saber: conhecimento de algumas “malhas” harmónicas como base à improvisação melódica, prática/memorização de rimas e memorização de modelos de versos nos principais metros utilizados, desenvolvimento das capacidades de ornamentação dentro da linguagem musical em causa, entre outras. Uma perspectiva de estudo pragmático com inúmeras potencialidades futuras. Mesmo que esta experimentação mais radical não seja a via seguida, será oportuno trabalhar as *modinhas* dentro de um campo muito mais interactivo do que a maior parte da interpretação musical é feita actualmente e que decorre de uma preparação escolar de tipo conservatório. Se nessa perspectiva curricular o músico é (com algum exagero caricatural) um técnico especializado na execução instrumental de um conjunto de indicações notacionais que permitem recriar a obra de um compositor, aqui num campo de reflexão prática e performativa em torno do património da *modinha* é necessário questionar esses parâmetros escolares. A flexibilidade e interactividade são conceitos fortes, uma vez que as peças estão sujeitas a diversas adaptações: inserção de secções instrumentais (introduções, interlúdios, codas); inserção de estribilhos em peças sem estribilhos; inserção ou cancelamento de repetições de secções ou *da capos*; mudanças textuais (substituições de palavras, substituições de versos, substituições de estrofes, acrescimo de estrofes suplementares); introdução de secções de improvisação instrumental no meio de canções, entre outras possíveis interacções e manipulações.

Desta forma, mais do que executar o melhor possível partituras dadas, poderá

conseguir-se constituir uma nebulosa de práticas e reflexos onde o intérprete se pode exprimir de forma variada e profunda. Esta *praxis* é inspirada em *praxis* conhecidas como o *fado* e, nesse sentido, julga-se que pode ser tomado como um valioso modelo de comparação e inspiração.¹⁷⁴

¹⁷⁴ É possível ver alguma desta pesquisa posta em prática na gravação audiovisual do concerto que efectuámos na Fundação Juan March em Madrid a 19 de Maio. Disponível em <https://www.march.es/videos/?p0=11473&l=2> (consultado em 20/2/2019)

Conclusão

Após um longo processo com diversas fases de investigação é forçoso constatar que, perante as características intrínsecas ao fenómeno musical aqui estudado e as características do corpo de fontes a ele relativas, não estamos face a um objecto de estudo que permita considerações unívocas e claramente conclusivas. A questão da datação será sempre problemática, uma vez que mesmo quando existe a indicação de datas nas fontes, esta pode corresponder a uma data da cópia (ou da recolha, ou da transcrição para papel de uma canção que já existia oralmente, ou noutra versão) e não da data de criação da peça musical. Não será sempre possível esclarecer todas as dúvidas sobre a data em que as *modinhas* realmente foram compostas. Também será difícil a descrição dos processos de influência vinda do Brasil, dada a escassez de fontes, assim como a definição das várias designações que se encontram nas partituras e outros documentos, em especial descrever a diferença clara entre *modinha brasileira* e *modinha portuguesa*, duas designações mencionadas em diversos testemunhos da época. Não obstante as dificuldades invocadas, foi possível propor algumas conclusões que permitem enriquecer a discussão em torno deste objecto de estudo que, considero, ser da maior importância na definição da cultura musical portuguesa.

Um dos aspectos a realçar, e que foi abordado no primeiro capítulo, é o de que a *modinha* partilha muitas características comuns com outras manifestações musicais que ocorreram em diversos países europeus. Essas características similares presentes são maioritariamente: estrutura estrófica; melodia acessível sem virtuosismo e de âmbito pouco alargado; melodia de prosódia silábica; clara divisão formal e hierárquica entre um acompanhamento harmónico que é secundário e que pode mudar em várias versões da mesma canção e a melodia que constitui, verdadeiramente, a identidade da canção; melodia vocal com poucas interrupções; poesia essencialmente sentimental; canções relacionadas, no estilo e na estética, à música produzida em certos teatros que apresentavam géneros musico-teatrais distintos da tradição operática; na perspectiva da execução, ligação ao contexto de câmara; e, por fim, a relação com novas formas de difusão abrangentes. Em suma, uma simplicidade musical que decorre de um contexto de acessibilidade geral que é um pilar central do novo paradigma musical e comercial urbano, de carácter burguês e cujas transformações se sentem a partir da segunda metade do século XVIII.

Quase tudo o que encontramos no fenómeno português da *modinha*, podemos reconhecer, de forma mais ou menos evidente, também em contextos europeus contemporâneos. A originalidade existente é menor do que os pontos em comum e terá havido um conjunto alargado de influências, no contexto luso-brasileiro, maior do que a documentação parece demonstrar.

No âmago de todo o processo de desenvolvimento inicial da *modinha* setecentista, encontramos o contributo de dois estrangeiros, Milcent e Marchal, que trouxeram para Portugal o conceito de publicação musical periódica e que podem ter influenciado a maneira como os compositores portugueses deram forma às várias canções passíveis de figurar no JM, em especial Marchal. Um outro estrangeiro terá, também, desempenhado um papel considerável, superior ao que até aqui se julgava: o compositor espanhol Palomino, activo no período inicial de desenvolvimento destas canções, e aquele com mais *modinhas* registadas na base de dados desenvolvida nesta investigação. Marchal e Palomino parecem ter dado continuidade, em Portugal, a processos que já tinham desenvolvido nos seus países: Marchal compôs e publicou, em Paris, obras que se destinavam à execução em contexto doméstico; Palomino compôs em Madrid música para o teatro de teor semi-popular em que se levavam à cena as *tonadillas*.

No seguimento dessa aproximação das *modinhas* a fenómenos similares em vários países europeus, sublinha-se a importância do contexto teatral como factor central no desenvolvimento destes fenómenos culturais em torno de canções. Em centros urbanos como Paris e Madrid, o público fruía em casa de diversas canções e melodias produzidas inicialmente para os palcos (em especial, dos teatros públicos de novos repertórios mais acessíveis), ou compostas de propósito para a prática doméstica, mas tendo como referência a estética e *praxis* desses novos locais da cultura urbana. Apesar do panorama documental não o suportar através de um grande número de fontes, é muito provável que se assista no terreno luso-brasileiro a formas de circulação das *modinhas* que decorrem desse sistema multidireccional irradiando dos espaços teatrais, e que teria nos palcos de Lisboa, Rio de Janeiro e outras cidades do Brasil um ponto de referência muito forte. Não só temos registo da presença de canções executadas nos palcos, que tomamos conhecimento através dos *entremezes* e por outras referências, como temos alguns manuscritos musicais de canções que, comprovadamente, fizeram parte de espectáculos musico-teatrais. Conhecemos, também, como alguns desses exemplos de música de cena passaram para suportes destinados a

contextos domésticos de recreação musical. Por conseguinte, é bastante provável que outras canções, *modinhas*, *lunduns* e *seguidillas*, que conhecemos, unicamente, em material documental ligado a contextos domésticos também procedam, na sua origem, de contextos teatrais. É também provável que outras formas de fruição e circulação de repertório (dos quais temos poucos registos documentais) de tipo transmissão oral ocorressem no espaço luso-brasileiro, à semelhança de outros centros urbanos europeus. Circulação essa que está implícita na seguinte fonte e que provém de uma publicação francesa de 1811:

Avertissement.

J'ai cru rendre un service essentiel aux amis de la chanson, et principalement aux amateurs éloignés de la capitale, ou qui ne sont point à la portée des spectacles, en rassemblant par ordre de timbres, et dans un seul recueil, ces airs que l'usage ou le goût ont consacrés, dont notre oreille se trouve involontairement frappée après les avoir entendus, mais que l'on ne retient qu'avec peine et très – imparfaitement sans le secours de la musique (Capelle 1811, s.p.).

Conclui-se também que, ao contrário da actualidade, a fruição das formas de canção de câmara nas quais a *modinha* se insere era, muitas vezes, feita de uma forma activa. Pelas contingências da época, os fruidores destes produtos musicais eram agentes participantes: liam música tocando-a ou cantando-a, escreviam poesia e muitos participavam criativamente, compondo despretensiosamente as suas próprias obras. Essa composição pode ser de vários graus: só a poesia para uma melodia dada, ou uma melodia para uma poesia (já musicada ou não), mas também, a junção de uma nova estrofe, o acrescento de uma introdução, coda, ou interlúdio instrumental, o acrescento de um estribilho, ou, mesmo, uma mera mudança de um verso. Alguns destes exemplos de invenção e de manipulação criativa do repertório da *modinha* foram documentados ao longo do trabalho conducente à elaboração da base de dados. Outros, apesar de não serem possíveis de documentar, crê-se que possam ser absolutamente plausíveis no tipo de interactividade multidireccional criação/recepção que caracteriza estes fenómenos musicais. A improvisação terá desempenhado um papel bastante mais importante do que aquele que se pensa. É perfeitamente possível imaginar que Caldas Barbosa, ou outros como ele, fossem capazes de improvisar *modinhas* não somente em termos poéticos, mas também musicais, numa *performance* vocal e instrumental – cantando-as acompanhando-se, a si próprio, à guitarra ou com outros músicos. Esse repentismo seria possível de muitas formas: inventando melodia e harmonia ao mesmo tempo ou seguindo esquemas de acordes pré-definidos e criando apenas a melodia. Podia ser feito a partir de

poesia já escrita ou, também ela, criada no momento.

Em relação ao trabalho estatístico que foi feito tendo como referência a base de dados, foi possível extrair algumas conclusões. No entanto, é necessário considerar que, também nesta perspectiva, se verificou ser difícil encontrar o modo mais adequado de fazer comparações entre fontes, sendo a questão mais difícil, aquela que decorre da problemática da datação em muitas fontes que não incluem essa indicação.

A análise desenvolvida em torno do *Jornal de modinhas*, numa primeira fase, permitiu identificar uma tipologia de modinha especialmente frequente que se caracteriza pela textura para duas vozes em lógica de paralelismo (em terceiras e sextas), com pouco contraponto ou diálogo entre as vozes, mas mais como um registo tímbrico; musicalização silábica com poucos melismas ou coloraturas; acompanhamento, principalmente, de *basso* simples (possivelmente, com maior ligação à guitarra); tonalidade maior; poema em redondilha maior sem estribilho (se bem que se encontram vários exemplos numa tipologia com duas secções: redondilha maior em tempo moderado, a que se segue uma secção em quinário e tempo mais acelerado. Na hipótese de seguirmos este modelo de *modinha* como referência, concluiu-se que poderá ser uma forma de descrever este género no seu primeiro período de desenvolvimento, que compreende a década de 70 do século XVIII e a primeira década do século XIX. Esta fase inicial pode ser também analisada na perspectiva em que num processo de reconstrução e reavivamento da sociedade portuguesa no pós-terramoto, que demorou bastante tempo, o desenvolvimento da *modinha*, tal como surge no JM e outras fontes, acompanha a reconstrução do tecido teatral que retoma tendências já presentes, mas que, sobretudo, se enriquece com novas práticas. Esta nova dinâmica pode ter tido origem em influências oriundas de práticas musico-teatrais vindas de Espanha (*tonadillas*), ou de outros países (Inglaterra, França), ou do Brasil (que, apesar, de ser território português poderia ser rico em influências e traços culturais bastante diversos dos contextos urbanos de Lisboa e outras cidades do Portugal europeu). Possivelmente, essa contribuição manifestou-se pelo papel relevante de artistas como Palomino, Galassi, Marchal, Manoel da Câmara, além do, já muito mencionado, Caldas Barbosa.

A análise posterior da base de dados, confrontando-a com a bibliografia já existente, permitiu caracterizar um segundo período de desenvolvimento da *modinha* em que outras características se evidenciaram. A segunda fase da *modinha* caracteriza-se pelo (quase) abandono da canção a duas vozes em favor da canção para uma só voz solista; pelo acompanhamento composto, quase exclusivamente, para pianoforte; e pelo uso mais frequente do melisma e coloratura. Constata-se também um aumento de *modinhas* em tom menor. Noutros aspectos parece haver algumas mudanças, mas difíceis de determinar estatisticamente. Seria necessário dar continuidade aos estudos nesta área, contudo, partindo dos dados já recolhidos parece notar-se algum incremento das composições em 6/8 e a diminuição da presença da *modinha* em compasso ternário. Nota-se, igualmente, uma tendência de redução das composições com mudanças de andamento, sobretudo o modelo, muito presente no JM, redondilha maior – quinário. Poderá, também, haver um pequeno incremento do metro heróico quebrado, possivelmente, por influência da ópera italiana coeva onde essa métrica é comum. Dentro dos metros com presença minoritária, o metro quinário isolado parece registar um pequeno aumento. Noutros aspectos, como o número de estrofes e a estrutura rimática, não parece ter havido grande variação.

Verifica-se na *modinha* oitocentista uma renovada influência operática, resultado da influência das novas linguagens musicais, nas quais a obra operática de Rossini era a principal referência. No repertório deste período que foi possível datar (e outro sem data, mas que se associa devido às características comuns encontradas), há a vocalidade baseada em intervalos grandes de estrutura acórdica (arpejada), com o uso de certas fórmulas melismáticas idiomáticas, seja no decurso do fraseio normal, seja nos momentos de suspensão e conseqüente improvisação (mas com cadências, a maior parte das vezes, totalmente escritas). O repertório de *modinha* desta segunda fase deixa, praticamente, de incorporar de forma abrangente, alguns dos aspectos originais que se encontravam (síncopa e brasileirismos) nas *modinhas* anteriores. Esses aspectos parecem ter-se concentrado, unicamente, no género *lundum*.

Apesar das várias designações encontradas em fontes associáveis a uma fase inicial, sobretudo no JM, como *moda*, *moda a duo*, *moda brasileira*, *improvizo*, *lundum*, *cançoneta*,

entre outras, parece haver apenas uma diferença de características claramente identificáveis quando se trata do *lundum*. A alternância cíclica de dois acordes (em geral, incluindo arpejos no acompanhamento) em que não há, praticamente, diferenciação hierárquica, o que cria um processo de acompanhamento constante sobre o qual se introduzem as linhas melódicas do canto. Este balançar está também em conformidade com o facto de o *lundum* ser uma canção dançada, ou, mesmo apenas uma dança. As composições encontradas decorrem de um contexto de prática do *lundum*, muitas vezes, improvisada. Tanto a música, como a poesia. Quanto ao *lundum* nota-se, também, a tendência para ser neste género que se encontram os aspectos mais originais e exóticos de todo o repertório.

Por outro lado, e apesar de não ser esse o objecto da presente dissertação, aparecem, em fontes associadas à referida segunda fase da *modinha*, algumas composições espanholas de vários géneros: *tirana*, *seguidillas* e algumas peças instrumentais. Levantando a hipótese, que é corroborada em algumas descrições na época, de que um salão musical no início do século XIX em contexto doméstico poderia incluir *modinhas*, *lunduns*, peças espanholas e algumas valsas instrumentais. Este aspecto, poderá ajudar a demonstrar, ainda mais, a relação das composições vocais de câmara com o palco dos recintos luso-brasileiros que apresentavam teatro de tipo musical, e em que danças e canções espanholas eram muitas vezes evocadas. E, simultaneamente, existiu uma consolidação de um repertório europeu de música doméstica seguida de uma consciencialização de algum parentesco entre essas várias formas autóctones de canções simples e acessíveis.

Aprofundar o conhecimento do contexto europeu de aparecimento de canções de câmara direccionadas para práticas musicais de entretenimento doméstico, do conhecimento das declinações particulares do mesmo fenómeno no contexto luso-brasileiro e, sobretudo, o conhecimento das diversas formas de manipulação, criação e circulação das *modinhas* deve conduzir ao enriquecimento das práticas actuais de recriação desse mesmo repertório. Uma *praxis* mais interactiva pode ser conseguida mediante a recriação do mesmo espírito de flexibilidade que, comprovadamente, caracterizava a prática da *modinha*, mas também com um olhar atento para outros mundos musicais, com as suas próprias *praxis* criativo-

interpretativas como o fado.

Para terminar, não se pode deixar de referir que o estudo abrangente do fenómeno da *modinha* será sempre em confrontação com um terreno em que emergem novas interrogações, em simultâneo, com a abertura de novos caminhos. No entanto, explorar essas possibilidades torna cada vez mais interessante a interpretação prática de toda esta música e essa será sempre a principal justificação para o aprofundamento do estudo deste repertório.

Bibliografia

Fontes Manuscritas:

Auswahl Spanischer und Portugisischer Lieder für eine oder zwei Stimmen mit deutscher uebersetzung versehen und der Frau Schatzrätthin Merkel in Hannover hochachtungsvoll gewidmet von H.[ermann] K.[estner]. Hannover, 1846. D-HVs Kestner No. 127.

Auswahl Spanischer und Portugisischer Lieder für eine Singstimme mit deutscher uebersetzung, Begleitung des Pianoforte und Anmerkungen versehen und der Freunde Gervinus zur Erinnerung an gute Stunden gewidmet von H.[ermann] K.[estner]. Hannover, 1859. D- HVs Kestner No. 127 no 7/18.

Colleccão d'Modinhas com Acompanhamento D Pianofforte Collecctio cantilenarum portugallicarum, voc sola, comitante clavichordio vel "Guitarra" instructarum. Collegit Schütze, A-Wn, Mus.Hs 19168.

Colleccão de modinhas brasileiras com acompanham. to de viola franceza compostas por Bartholomeu Bortolazzi professor, e compositor de musica; mestre de canto, de viola franceza. E- Bbc M 1459.

Colleccão de modinhas brasileiras com acompanhamento de viola franceza. Composição de varios autores E- Bbc M 1460.

Colleccão de modinhas e cançonetas de diferentes auctores dedicada à Ex. Snra. D Thereza Benedicta de Brito e Cunha. [ed.] Ignacio José Schlegel. [S.I.: s.n., 182_]. P-Ln M.P. 2218 V.

Collecção de modinhas portuguesas. Biblioteca Nacional de España E-Mn M2261

Collecção de Modinhas. S.l.: s.t., 1821. P-EVp Fundo Manizola, cód. 658.

Colleccio cantilenarum portugallarum, voce sola, comitante clavichordio vel "Guitarra" instructarum. Collegit... Schütze, concionator legationis Borussicae Ulyssipone per 18 annos constitutus. Sunt autem, quae his voluminibus continentur [...]. Recolhidas por Schütze. Lisboa, s.d. A-Wn, Mus.Hs.19168.

Jornal de Modinhas novas dedicadas as senhoras. Lx^a em Casa de J. B. Walltmann. [Lisboa] [1801-1802]. E-Mn MC/3895/43 a MC/3895/53.

Modinhas conservadas no Santuário de Nossa Senhora da Conceição. Vila Viçosa P-VVsant P6 e P-VVsant P39.

Modinhas do Brazil. P-La 54/X 37/26-55.

Modinhas Para o Uzo Da Ex.ma Snr^a. D.^a Jozefa Victoria Barrêto Moniz E Da Ex.a S.ra D. Antonia do Carmo Moniz. Colecção Barreto Moniz. P-La 54/X/37 9-20.

Portugiesische Lieder Modinhas [a lápis] Portugiesiche Lieder [a tinta] com accompanham.to de Piano Forte. [Viena] s.d. A-Wgm VI 27230.

Spanische und Portug. Lieder und Tänze nebst Liedern und Tänzen aus Span. u. Portug. Colonien in America nach handschriftl. Mittheilungen. Recolhidas por Hermann Kestner. D-HVs Kestner No. 127 (Nr. 1-74).

Spanische, Portugisische und Americanische Lieder und Tänze. Band II. Recolhidas por Hermann Kestner, 1832. *D-HVs* Kestner No. 101 II (Nr. 1-98).

Spanische, Portugisische und Brasilianische Lieder und Tänze. Band I. Recolhidas por Hermann Kestner, 1831. *D-HVs* Kestner No. 101 I (Nr. 1-59).

Spanische, Portugisische, Brasilianische, Peruanische und Chilenische Lieder und Tänze. Band III. Recolhidas por Hermann Kestner, 1842. *D-HVs* Kestner No. 101 III (Nr. 1-50).

Viola de Lerenó. Coleção de Modinhas sobre poesia de Caldas Barbosa. S.l., 1799. *P-Ln* MM. 4801.

Referências:

A scisma do velho poeta. Lisboa: Off. De Francisco Sabino dos Santos, 1777.

A.P.D.G. *Sketches of portuguese life manners, costume, and character.* London: R. Gilbert, 1827. <http://purl.pt/14638>.

ALBUQUERQUE, Maria João (ed.). *Jornal de modinhas*, ano I. Lisboa: Instituto da Biblioteca e do Livro, 1996.

ALBUQUERQUE, Maria João. “Sobre a edição e a disseminação de música em Portugal (1755-1840).” In Vanda de Sá & Cristina Fernandes, *Música instrumental no final do antigo regime – contextos, circulação e repertórios.* Lisboa: Edições Colibri, 2014.

ALBUQUERQUE, Maria João. *A edição musical em Portugal (1750-1834).* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.

ALBUQUERQUE, Maria João. *As fábricas de música. A edição musical em Portugal nos finais do Antigo Regime*. Dissertação de mestrado, Departamento de História da Universidade de Évora, 2004.

ALBUQUERQUE, Maria João. *La edición musical en Portugal (1834-1900): un estudio documental*. Tese de doutoramento, Universidad Complutense de Madrid, 2013.

ALFERES, Sidnei. *A “Coleção de Modinhas de Bom Gosto” de João Francisco Leal: um estudo interpretativo por meio de sua contextualização histórico-estético-musical*. Dissertação de mestrado, UNICAMP, 2008.

ANASTÁCIO, Vanda. *Obras de Francisco Joaquim Bingre*, v. 1. Porto: Lello Editores, 2000.

ANASTÁCIO, Vanda. “Alcipe and music.” In David Cranmer (ed.), *Mozart, Marcos Portugal e o seu tempo: actas do colóquio realizado 13-14 de outubro 2006*, Lisboa: Edições Colibri, 2010.

ANDRADE, Mário de. *Modinhas imperiais*. São Paulo: Itatiaia, [1930] 1980.

ARAÚJO, Agostinho. “Alguns gravadores activos na edição de música (1765-1830).” In Luís Adão da Fonseca (coord.) *et al.*, *Os reinos ibéricos na Idade Média: livro de homenagem ao Professor Doutor Humberto Carlos Baquero Moreno*, v. 3. Porto: Livraria Civilização Editora, 2003, 1331-1346.

ARAÚJO, Mozart de. *A modinha e o lundum no século XVIII*. São Paulo: Ricordi, 1963.

BAKER, Geoffrey & KNIGHTON, Tess (eds.). *Music and urban society in colonial Latin America*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

BALBI, Adriano. *Essai statistique sur le royaume de Portugal et d'Algarve : comparé aux autres états de l'Europe, et suivi d'un coup d'oeil sur l'état actuel des sciences, des lettres et des beaux-arts parmi les Portugais des deux hemispheres*. Paris: Rey et Gravier, 1822.

BAPTISTA, Francisco Xavier. *Dodeci sonate variazioni minuetti per cembalo: opera 1 / composti da Francesco Zavo. Battista Maestro e compositore di musica. - Stampati a spese degli sigr. assinanti*. Lisboa: sculpte. da Francesco D. Milcent, [entre 1765 e 1777].

BARBOSA, Domingos Caldas. *Almanak das musas: nova collecção de poesias. Offerecido ao genio portuguez*, Lisboa: Officina de Filippe José de França; Officina de Antonio Gomes; Officina de João Antonio da Silva, Impressor de Sua Magestade, 1793.

BARBOSA, Domingos Caldas. *Muzica escolhida da Viola de Lerenó (1799)*. Editado por Manuel Morais. Lisboa: Estar, 2003.

[BARBOSA, Domingos Caldas.] *Viola de Lerenó: Collecção das suas cantigas, offerecidas aos seus amigos* v. 1 Lisboa: na officina Nunesiana, 1798.

[BARBOSA, Domingos Caldas.] *Viola de Lerenó: Collecção das suas cantigas, offerecidas aos seus amigos* v. 2 Lisboa: typografia Lacerdina, 1826.

BÉHAGUE, Gerard. "Biblioteca da Ajuda (Lisbon) Mss 1595 / 1596: two eighteenth-century anonymous collections of modinhas". In *Anuario* 4, 1968, 44-81.

BÉHAGUE, Gerard. *Music in Latin America: An Introduction*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1979.

BÉHAGUE, Gerard. *Perspectivas atuais na pesquisa musical e estratégias analíticas da Música Popular Brasileira*. LAMR, Spring/Summer 2006, 27:1, 69-78.

BÉHAGUE, Gerard. “State of Research of Brazilian Music – Música “erudita”, “folclórica” e “popular” do Brasil: Interações e inferências para a musicologia e etnomusicologia modernas (Lisboa, outubro de 1998)”. In LAMR, 27:1, Spring/Summer 2006, 57-68.

BEIRÃO, Caetano (org.). *Cartas da Rainha D. Mariana Vitória: para a sua família de Espanha*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1936.

BERNARDÓ, Màrius & MARÍN, Miguel Ángel. “Hacia una bibliografía descriptiva de la música impresa en España durante la segunda mitad del siglo XVIII.” In Begoña Lolo & José Gosálvez, *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*. Madrid: Ministerio de Economía y Competitividad Universidad Autónoma de Madrid, 2012.

BLANGINI, Félix. *Six Nouvelles Romances*. Paris: Chez Benoit Pollet, s.d.

BLANGINI, Félix. *Souvenirs de F. Blangini*. Paris: C. Allardin, 1834.

BOMBELLES, Marquis Marc-Marie de. *Journal d’un ambassadeur de France au Portugal, 1786-1788*. (Roger Kann ed.). (tradução de Rui Vieira Nery) Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Publications du Centre Culturel Portugais / Presses Universitaires de France, 1979, 141-142.

BORRALHO, Manoel da Fonseca. *Luzes da poesia descobertas no Oriente de Apolo nos influxos das muzas, divididas em tres Luzes essenciaes [...]*. Lisboa: na Officina de Felippe de Sousa Villela, 1724.

BOYD, Alexander (ed.). *The Journal of William Beckford in Portugal and Spain, 1787– 1788*. London: Rupert Hart – Davis, 1954.

BOYD, Malcom (ed.). *Music and the French Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

BRITO, Manuel Carlos de. *Opera in Portugal in the eighteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

BRITO, Manuel Carlos de & CRANMER, David. *Crónicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX*. Lisboa: INCM, 1990.

BUDASZ, Rogério. “New sources for the study of early opera and musical theatre in Brazil.” In *Music and culture in the Imperial Court of Joao VI in Rio de Janeiro, conference papers, University of Texas at Austin, March 6-8, 2005*.

BUDASZ, Rogério. “Black guitar-players and early African-Iberian music in Portugal and Brazil.” In *Early Music*, 35, 2007, 3-21.

BUDASZ, Rogério. “Bartolomeo Bortolazzi (1772-1846): Mandolinist, Singer, and Presumed Carbonaro”. In *Revista Portuguesa de Musicologia* 2/1, 2015, 79-134 <http://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/viewFile/263/325> (última consulta 12/01/ 2016)

CÂMARA, Joaquim Manoel da & NEUKOMM, Sigismund. In Gabriela Cruz (ed.), *20 Modinhas portuguesas*. Lisboa: Musicoteca, 2000.

CAPELLE, Pierre. *La Clé du caveau, à l'usage de tous les chansonniers français, des amateurs, auteurs, acteurs du vaudeville et de tous les amis de la chanson*. Paris: Capelle et Renand, 1811.

CARRÈRE, Joseph-Barthélemy-François. *Tableau de Lisbonne, en 1796 ; suivi de Lettres écrites de Portugal sur l'état ancien et actuel de ce royaume*. Paris: Chez H.J. Jansen, 1797.

CARRETT, João Baptista da Silva Leitão de Almeida. *Parnaso lusitano: ou, poesias selectas dos auctores portuguezes antigos e modernos, illustradas com notas. Precedido de uma historia abreviada da lingua e poesia portuguesa*. s.l.: J. P. Aillaud, 1826

CARVALHO, Pinto de (Tinop). *Lisboa d'outros tempos*. Lisboa: A.M. Pereira, 1898.

CASTAGNA, Paulo. “Herança ibérica e africana no lundu brasileiro dos séculos XVIII e XIX.” In *Actas do VI Encuentro Simposio Internacional de Musicología, Santa Cruz de la Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura*, 2006, 21-48.

CASTAGNA, Paulo. *A Modinha e o Lundu nos séculos XVIII E XIX*. Apostila do curso História da Música Brasileira, Instituto de Artes da UNESP, 2008.

CHENG, William. “The french romance and the sexual traffic of musical mimicry.” In *19th-Century Music*, 35/1 (Summer) 2011, 34-71.

Collecção de modinhas portuguezas. Rio de Janeiro: Imprensa de musica de P. Laforge, [1842?]

Collecção de novas modinhas, para honesto recreio das madamas e apaixonadas do armoniozo canto. Número I. Lisboa: Typographia d'Antonio L. d'Oliveira, 1836, 8

Collecção de novas modinhas: para honesto recreio das madames e apaixonados do armoniozo canto. Números 1-3. Lisboa: Typ. d'Antonio L. d'Oliveira, 1836.

COSTA, José Daniel Rodrigues da. *Modas do tempo descubertas na quarta parte dos Ópios por (...)*.Lisboa: Simão Thaddeo Ferreira, 1788

COSTA, José Daniel Rodrigues da & SILVA, António Manuel Policarpo da. *Retorno do almocreve de petas*. Lisboa: Na Officina Nunesiana, 1798.

CRANMER, David & PAIVA, Rejane (ed.). *Marcos Portugal: modinhas para uma ou duas vozes e instrumento de tecla*. Lisboa: Instituto das Artes, 2006.

CRANMER, David. “A ópera e música teatral em língua portuguesa durante o reinado de D. José I.” In J. P. Pereira da Silva (coord. e ed.), *Pombal e o seu tempo*. Lisboa: Ed. Caleidoscópio, 2010.

CRANMER, David (coord.). *Marcos Portugal uma reavaliação*. Lisboa: Colibri/CESEM, 2012a.

CRANMER, David. “A música nos entremezes e farças da tradição luso-brasileira do período colonial.” In *Plural pluriel – Revue des cultures de langue portugaise*, 10, 2012b.

CRANMER, David. “Modinha, lundum e seguidilha na música teatral luso-brasileira”. In *Atas do XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Natal, RN, 2013.

CRANMER, David. *Peças de um mosaico: temas da história da música referentes a Portugal e ao Brasil*. Lisboa: Edições Colibri/CESEM, 2017.

CRUZ, Gabriela Gomes da. “A Modinha, o Quotidiano e a Tradição Musical Portuguesa em finais do Séc. XVIII.” In *Revista Portuguesa de Musicologia*, v. 1, 1991, 67-74.

DODERER, Gerhard (ed.). *Modinhas luso-brasileiras*. Lisboa: Portugalie Musicae, 1984.

FAGERLANDE, Marcelo. “Joaquim Manoel, improvisador de modinhas”. In *Revista semestral da academia brasileira de música* 27, 2008, 8-10.

FERNANDES, Cristina. “De la etiqueta de la Real Cámara a las nuevas sociabilidades públicas y privadas: la actividad del violinista y compositor José Palomino en Lisboa (1774-1808).” In *Revista de Musicología* v. 36/1-2, 2013, 141-170.

FERNANDES, Cristina. “Sinfonias 'al divino': algumas reflexões sobre os usos da música orquestral nos espaços eclesiásticos da monarquia”. In *Música instrumental no período final do Antigo Regime: contextos, circulação e reportórios*. Lisboa: Colibri/UnIMeM-Universidade de Évora, 2013, 231-250.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L. *La Comedia nueva*. Editado por John Dowling. Madrid: Castalia, 1970.

Folheto do drama jocoso para música A italiana em Londres (1791), Lisboa: na oficina de Simão Tadeu Ferreira, 1791. Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (Misc. 590) <http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/documento.aspx?docId=3581&sM=t&sV=ant%C3%B3nio%20jos%C3%A9%20da%20silva> (última consulta 4/5/2015).

FONSECA, Pedro José da. *Tratado da versificação portugueza, dividido em duas partes*. Lisboa: Régia, 1777.

Forcados Amadores de Montemor. “Grupo de Montemor sai pela ‘Porta do Príncipe’ em Sevilha.” http://www.forcadosdemontemor.com/noticias_detail.php?aID=1130 (última consulta em 11/3/2015).

FRYE, Peter. *Rhythms of resistance, African musical heritage in Brazil*. Hanover, NH: University Press of New England, 2000.

GARÇÃO, Correia. *Teatro novo (comédia representada em 1766) in Obras completas, fização de texto*, prefácio e notas de António José Saraiva. v. 2. Lisboa: Sá da Costa, 1958.

GIRON, Luís Antônio. *Minoridade Crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte, 1826-1861*. S.l.: Singular Digital, 2004.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Cartas Chilenas*. Rio de Janeiro: Eduardo & Henrique Laemmert, 1863.

GUERREIRO, Miguel do Couto. *Tratado da versificação portuguesa*. Lisboa: Of. Patriarchal de Francisco Luiz Ameno, Lisboa, 1784.

GUERREIRO, Miguel do Couto. *Epigrammas portuguezes*. Lisboa: Off. Francisco Luiz Ameno, 1793.

GUSTAFSON, Bruce. "The music of Madame Brillon: a unified manuscript collection from Benjamin Franklin's Circle." In *Notes*, second series, 43/3, 1987, 522-543.

HEARTZ, Daniel. "The beginnings of the operatic romance: Rousseau, Sedaine, and Monsigny." In *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 15, No. 2 (Winter), 1981-1982, pp. 149-178

ISHERWOOD, Robert. "Popular musical entertainment in eighteenth-century Paris." In *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 9/2, 1978, 295-310.

J. de I. V.. *Noches divertidas: Miscellanea curiosa, util y agradable [...]*. Madrid: En la Imprenta de la calle de Capellanes, 1802.

JAUSS, Hans Robert & BAHTI, Timothy. "The Alterity and Modernity of Medieval Literature", tradução do alemão para inglês de Timothy Bahti, *New Literary History: Medieval Literature and Contemporary Theory*, v.10, 2, 1979, 181-299.

Journal de clavecin composé sur les ariettes des comédies [...] par Mr. Clément. Paris, s.t., 1762-1771.

KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu: duas raízes da música popular brasileira.* Porto Alegre: Editora Movimento, 1977.

KINSEY, William Morgan. *Portugal illustrated: in a series of letters.* London: Treuttel, Würtz, and Richter, 1829. <https://archive.org/details/portugalillustr02kinsgoog>

La feuille chantante (1764-1766). Editado por Panckoucke e M. de La Chevardière.

La tonadilla escénica. Tomo segundo. Morfología Literaria. Morfología musical. Madrid: Tipografía de Archivos, 1929.

La tonadilla escénica. Tomo tercero. Transcripciones musicales y libretos. Noticias biográficas y apéndices. Madrid: Tipográficas de archivos, 1930.

LEAL, João Francisco. *Collecção de modinhas de bom gosto.* [Viena]: s.t. 1830.

LEAL, José da Silva Mendes. *Os primeiros amores de Bocage. Comedia em cinco actos.* Lisboa: Typographia Universal, 1865.

LEME, Mônica. “Impressão musical no Rio de Janeiro (séc. XIX): modinhas e lundus para ‘iaiás’ e ‘ioiôs’.” In *Anais da ANPPOM – Décimo Quinto Congresso.* Rio de Janeiro, 2005.

LEÓN, José. *6 seguidillas voleras para cantar con acompañamiento de guitarra.* Madrid: Imprenta Nueva de Musica, 1801.

LIMA, Bernardo de, & BACELLAR, Mello. *Diccionario de lingua portuguesa*. Lisboa: Na offic. De Jozé de Aquino Bulhoens, 1783.

LIMA, Edilson de. *As Modinhas do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

LIMA, Paulo. *O fado operário no Alentejo*. Vila Verde: Tradisom, 2004.

LOPES, Guilhermina & HORA, Edmundo. “A Modinha e a busca do caráter nacional no livro *A música no Brasil desde os tempos coloniaes ate o primeiro decenio da Republica* (1908), de Guilherme de Mello.” In *Actas do Congresso Internacional “A Língua Portuguesa em Música”*, Núcleo Caravelas, CESEM, FCSH, Lisboa, 2012.

LOPES, Maria Antónia. *Mulheres, espaço e sociabilidade: a transformação dos papéis femininos em Portugal à luz das fontes literárias (segunda metade do século XVIII)*. Lisboa: Livros Horizonte, 1989

MANUEL, Peter (ed.). *Creolizing Contradance in the Caribbean*, Philadelphia: Temple University Press, 2011.

MARCHAL, Pedro Anselmo. *Premier pot pourri, composé d'airs du seigneur Bienfaisant et d'autres, dédié à Madame de Mossion*. Paris: s.t., s.d.

MARCHAL, Pedro Anselmo. *Second pot pourri pour le clavecin ou forte piano*. Paris: s.t., 1781.

MARCHAL, Pedro Anselmo. *Troisième pot pourri, pour le clavecin ou forte piano avec accomp.t de violon et quinte obligée*. Paris: s.t., 1783.

MARCHAL, Pedro Anselmo. *Quatrième pot pourri, pour clavecin ou forte piano, avec accomp.t de violon et quinte...* Paris: Guénin, 1786.

MARCHAL, Pedro Anselmo. *Cinquième pot pourri pour clavecin, ou pianoforté avec accomp.t de deux violons et basse...* Paris: Imbault, 1786.

MARCHAL, Pedro Anselmo. *Six rondos pour le clavecin ou piano forte avec accompagnement de flûte ou violon Op. 10* [Lisboa, 1794]. Edição crítica de Antoni Pons Seguí. Madrid: Asociación Ars Hispana, 2018.

MARCHAL, Pedro Anselmo & MILCENT, Francisco Domingo, *Jornal de Modinhas. Anos I-V*. Lisboa: P.A.Marchal e Milcent [1792-1796].

MARIZ, Vasco. *A canção de câmara no Brasil*. Porto: Ed. Livraria Progredir, 1948.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. São Paulo: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1980.

MARRA, Andrea. *Minuetto con due cento variazioni differenti [...] Primo violino e secondo violino e basso. editado por F. co Milcent Sculpsit* Lisboa: [1765 ou 1766].

MARTIN, Isabelle. “Une pièce manuscrite de Lesage, L’Histoire de l’Opéra-Comique ou Les Métamorphoses de la Foire: un théâtre caméléon.” In *The French Review*, 70/2, 1996, 192-205.

MARTINS, José Pedro Ribeiro. “O teatro no Porto do século XVIII”. *Actas do Colóquio “O Porto na Época Moderna.”* v. 2. In *Revista de História* 3. Porto: INIC/Centro de História da Universidade do Porto, 1980.

MILFORD, John. *Peninsular sketches during a recent tour*. London: s.t., 1816.

MILLER, Bonny H. "A mirror of ages past: the publication of music in domestic periodicals". In *Notes*, second series, 50/3, 1994.

MIRANDA, Margarida. "Teatralidade e linguagem cénica no teatro jesuítico em Portugal (XVI)." In *Humanitas*, 58 (2006), 391-409.

MORAIS, Manuel. *Modinhas, lunduns e cançonetas*, prefácio de Rui Vieira Nery. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.

MORAIS, Manuel (ed.). *Domingos Caldas Barbosa: muzica escolhida da Viola de Lerenó (1799)*. Lisboa: Centro de História da Arte/Estar, 2003.

MORAIS, Guilherme. *Realização de baixos em modinhas do "Jornal de Modinhas com acompanhamento de cravo pelos melhores autores" editado por F.D.Milcent e P.A.Marchal Lisboa, 1792-1797*. Dissertação de mestrado, UNICAMP, 2009.

MORATÍN, L. Fernández. *La comedia nueva*. Editado por John Dowling. Madrid: Castalia, 1970.

NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, [2005] 2012.

NERY, Rui Vieira. Review of Gerhard Doderer (ed.). *Modinhas Luso-Brasileiras*. In *Latin-American Music Review* 6/2, Autumn-Winter, 1985, 282-292.

NEVES, César das (ed.). *Cancioneiro de músicas populares*. Porto: Typographia Occidental, 1893 [vol. 1], 1895 [vol. 2] e 1898 [vol. 3].

NOGUEIRA, R. R. *Reflexoens sobre o restabelecimento do Theatro do Porto em tres cartas* [1778]. Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, J.F. 4-9-5. *apud* Brito, Manuel Carlos. *Opera in Portugal in the eighteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, 195.

Novo entremez intitulado o castigo bem merecido à peraltice vaidosa, Lisboa: na Officina de Antonio Gomes, s.d.

Os Músicos do Tejo. “*Sementes do fado.*” *Modinhas e música instrumental do século XVIII*. direcção de Marcos Magalhães. CD edição de autor, 2007.

PACHECO, Alberto. “A modinha estrófica: questões sobre a sua interpretação e edição.” In Heloísa de A. Duarte Valente e Juliana Coli (org.), *Entre gritos e sussurros – os sortilégios da voz cantada*. São Paulo: Letra e Voz, 2012.

PALOMINO, José. [Modinha] <http://purl.pt/23589/1/index.html#/1/html> (última consulta em 1/4/2016).

Parecer desfavorável para a representação da comédia O Príncipe Prodigioso (27 de Novembro de 1769). *P-Lant*, Real Mesa Censória, caixa 5, nº 132 – 1. <<http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/documento.aspx?docId=434&sM=t&sV=O%20Pr%C3%ADncipe%20>> (última consulta 23/8/2014)

Parnaso Lusitano, ou Poesias selectas dos auctores portuguezes antigos e modernos: illustradas com notas. Precedido de uma historia abreviada da lingua e poesia portugueza, 1ª edição, 6 v. Paris: J. P. Aillaud, 1826-1834.

PORTUGAL, Marcos. *Modinhas*, editado por Rejane Paiva e David Cranmer. Lisboa: Instituto das Artes, 2006.

RAHMEYER, Ruth. *Werthers Lotte. Goethes Liebe für einen Sommer. Die Biographie der Charlotte Kestner*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1999.

RAMA, Angél. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.

RENGIFO, Juan Díaz. *Arte poetica española, con vna fertilissima sylua de consonantes [...]*. Madrid: por Juan de la Cuesta, 1606.

RIBEIRO, Manuel da Paixão. *Nova arte da viola*. Coimbra: na Real Officina da Universidade, 1789.

ROCHA, Edite. *Dicionário biográfico Caravelas. Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira*. Abril 2015.
http://www.caravelas.com.pt/Pierre_Anselme_Marchal_Marechal_abril_2015.pdf (última consulta 24/6/2016)

ROMERO, José Luis. *Latin America: its cities and ideas*. Coleccion Interamer. Serie Cultural, 1999.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. Paris: la Veuve Ballard, 1768.

RUDERS, Carl Israel. *Viagem em Portugal: 1798-1802*. Tradução de António Feijó. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura/Biblioteca Nacional. 1981.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 2001.

SILVA, José António da. *La Primavera, composizione Poetica del Celebre Abbate Pietro Metastasio Poeta Cesareo Posta in nove Musicali Notturmi A Due Voci, e Basso*. Lisboa: Francesco Milcent, 1787.

SILVA, Walter Luiz Alves da. *Heinrich e Cécile Däniker-Halle – A música doméstica na vida de um casal de negociantes suíços entre Zurique e Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX*. Tese de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, 2015.

SIQUEIRA, Baptista. *Modinhas do passado: investigação folclóricas e artísticas*. Rio de Janeiro: Of. Gráficas do Jornal do Brasil, 1956.

SIRCH, Licia & PIRAS, Marcello. “Notturmo italiano. Sulla musica vocale da camera tra sette e ottocento.” In *Rivista Italiana di Musicologia*, 40, No. 1/2, 2005, 153-226.

SLATER, Harrison Gradwell. “Mozart and the ‘Duetto Notturmo’ tradition.” In *Mozart-Jahrbuch*, 1993.

SPITZER, John & ZASLAW, Neal. *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650–1815*. New York: Oxford University Press, 2004.

SPIX, Johann Baptist von & MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. *Viagem pelo Brasil 1817-1820*. 3 v. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1981.

SUBIRÁ, José. *La tonadilla escénica. Tomo primero. Concepto, fuentes y juicios*. Madrid: Tipografía de archivos, 1928

THIÉBAULT, Paul. *Du chant et particulièrement de la romance*. Paris: 1813.

TINHORÃO, José Ramos. *As origens da canção urbana*. Lisboa: Caminho, 1997.

ULHÔA, Martha. *Matrizes - música popular no início do século XIX no Rio de Janeiro, Partituras, performance e escuta da música popular do passado*. EVP – The University of Texas, Austin, 2008.

ULHÔA, Martha. A música popular gravada – modinhas e lundus. Discografia de Baiano (1902-1915). 2008. Disponível em http://www4.unirio.br/mpb/textos/MusicaGravada/Bahiano_Discografia_1902-1915.pdf. (última consulta em 12/1/2015).

VALENÇA, José Rolim. *Modinha: raízes da música do povo*. São Paulo: Empresas Dow, 1985.

VASQUES, Eugénia. *Espaços teatrais da Lisboa do barroco aos séculos XVIII e XIX*. Coleção História do Teatro Português. Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2009. Disponível em https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/3259/1/espacos_teatrais.pdf.

VEIGA, Manuel. “O estudo da modinha brasileira”. In *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 19/1, (Spring – Summer) 1998, 47-49. <http://www.jstor.org/stable/780255> (última consulta 02/04/2014).

Lista dos gráficos e figuras

Gráfico 1: Designações, com número de ocorrências, presentes no Jornal de Modinhas – p.96

Gráfico 2: Compositores, com número de ocorrências, no Jornal de Modinhas – p.101

Gráfico 3: Número de vozes, com número de ocorrências e percentagens, no Jornal de Modinhas – p.107

Gráfico 4: Acompanhamentos, com número de ocorrências e percentagens, no Jornal de Modinhas.

(a) - inclui 3 peças com instrumentos suplementares; (b) inclui 1 peça com instrumentos suplementares – p.110

Gráfico 5: Indicações de andamento que aparecem mais de uma vez – p.112

Gráfico 6: Indicações de andamento nas restantes modinhas, com número de ocorrências, no Jornal de Modinhas – simplificação – p.113

Gráfico 7: Tonalidades, com número de ocorrências, presentes no Jornal de Modinhas – p.114

Gráfico 8: Modo maior e menor, com número de ocorrências e percentagens, no Jornal de Modinhas – p.115

Gráfico 9: Tipos de compassos, com número de ocorrências, presentes no Jornal de Modinhas – p.116

Gráfico 10: Tipos de compassos (simplificados), com número de ocorrências, no Jornal de Modinhas – p.118

Gráfico 11: Compassos (pares versus ímpares), com número de ocorrências e percentagens, presentes no Jornal de Modinhas – p.118

Gráfico 12: Métricas, com número de ocorrências e percentagens, presentes no Jornal de Modinhas – p.121

Gráfico 13: Número de estrofes, com número de ocorrências e percentagens, presentes no Jornal de Modinhas – p.125

Fig. 1: Excerto de romance onde se pode ver a maneira como era notada a adaptação da melodia às estrofes suplementares – p.126

Gráfico 14: Compositores com maior número de modinhas, só os com seis ou mais modinhas – p.163

Quadro I – tentativa de comparação cronológica de várias fontes quanto a percentagem de solos e duos – p.167

Gráfico 15: Indicação de Andamento em Schütze – p.170

Gráfico 16: Tonalidades, com percentagens, presentes em Schütze – p.172

Gráfico 17: Modo maior e menor, em percentagem, em Schütze – p.173

Gráfico 18: Tonalidade na colectânea Doderer 1984 – p.174

Gráfico 19: Modos maior e menor na colectânea Doderer 1984 – p.174

Gráfico 20: Indicações de compassos, com número de ocorrências, em Schütze – p.175

Gráfico 21: Compassos (pares versus ímpares), com número de ocorrências e percentagens, presentes em Schütze – p.176

Gráfico 22: Quantidade de indicações de compasso numa peça - percentagens e comparação entre Jornal de Modinhas e Schütze – p.177

Gráfico 23: Métricas, em percentagem, presentes em Schütze – p.178

Gráfico 24: Métricas principais, em percentagem, presentes em Schütze – p.179

Gráfico 25: Métricas principais, em percentagem, presentes em AjudaBrazil – p.180

Gráfico 26: Estrutura rimática, com número de ocorrências, em Schütze – p.181

Gráfico 27: Número de estrofes suplementares em Schütze – p.182

Biografia do autor:

MARCOS MAGALHÃES – Cravista e Maestro. Nasceu em Lisboa, estudou cravo na Escola Superior de Música de Lisboa e no CNSM de Paris com Christophe Rousset, Kenneth Gilbert, Ketil Haugsand, Françoise Marmin, Cremilde Rosado Fernandes e Kenneth Weiss. É doutorado em ciências musicais pela Universidade Nova.

Marcos Magalhães tem desenvolvido intensa actividade concertística tanto em Portugal como no estrangeiro: com o Ensemble Barroco do Chiado na Temporada Gulbenkian, Centro Cultural Gulbenkian em Paris, Festa da Música - CCB, nos festivais de Espinho, Mafra, Encontros com o Barroco do Porto; com outros agrupamentos ("Orphée et Caetera") - concertos em Paris, Bratislava, festival "les Baroquiales" em Nice e no festival dos Capuchos.

No verão de 2003 tocou com o Ensemble Barroco do Chiado a convite da Fundação Oriente na Índia (Nova Deli, Goa e Bangalore) e Sri Lanka (Colombo). Tocou na Festa da Música a solo e em duo com Paulo Gaio Lima e a solo com a Orquestra Gulbenkian no festival de Alcobça sob a direcção de Joana Carneiro. Participou em várias produções de ópera e integrou a Orquestra Gulbenkian, a Orquestra Metropolitana de Lisboa, Orquestra da Madeira e a Orquestra Barroca da União Europeia em variadas ocasiões.

Fundou também, em conjunto com Marta Araújo, “Os Músicos do Tejo”, grupo dedicado à música antiga.

Em 2007 editou o disco “Sementes do Fado” juntamente com Ana Quintans e Ricardo Rocha. Dirigiu no CCB “Os Músicos do Tejo” nas óperas “La Spinalba” de F. A. de Almeida em 2009 e “Lo Frate Nnamorato” de G.B Pergolesi, ambas com enorme sucesso junto do público e da crítica especializada. Dirigiu, em 2010, a parte musical do espectáculo Sonho de Uma Noite de Verão do Teatro Praga com música da ópera “Fairy Queen” de Purcell no grande auditório do CCB. Também em 2010 editou o CD “As Árias de Luísa Todi”.

Em Maio de 2011 dirigiu no CCB a ópera “Le Carnaval et la Folie” de A.C. Destouches e em Janeiro de 2013 a serenata de F. A. de Almeida Il Trionfo d'Amore. Marcos Magalhães já gravou para a editora Naxos a ópera La Spinalba de F. A. de Almeida, a serenata de F. A. de Almeida Il Trionfo d'Amore e o programa eclético “from baroque to fado”, gravação ao vivo na Fundação Gulbenkian com os solistas Ana Quintans e Ricardo Ribeiro.