

**Sidnei Alferes**

**A "COLLECÇÃO DE MODINHAS DE  
BOM GOSTO" DE JOÃO FRANCISCO LEAL:  
um estudo interpretativo por meio de sua  
contextualização histórico-estético-musical**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNICAMP para obtenção do Título de Mestre em Música, sob orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Adriana Giarola Kayama.

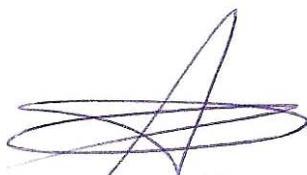
UNICAMP  
Agosto de 2008



# Instituto de Artes

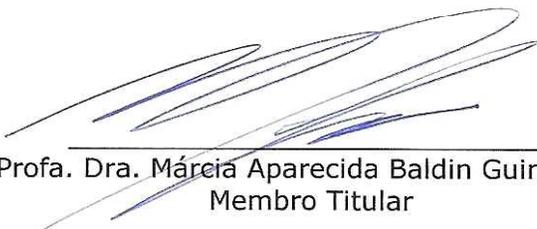
## Comissão de Pós-Graduação

**Defesa de Tese de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando Sidnei Alferes - RA 056587 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:**



---

Profa. Dra. Adriana Giarola Kayama  
Presidente/Orientadora



---

Profa. Dra. Márcia Aparecida Baldin Guimarães  
Membro Titular



---

Prof. Dr. Luciano Simões Silva  
Membro Titular

*Dedico este trabalho ao meu  
pai, João Alferes.*

# AGRADECIMENTOS

A Deus, pelos infinitos aprendizados e conquistas;

À **FAPESP**, *Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo*, pela bolsa de estudos que possibilitou este mestrado;

À Prof. Dr<sup>a</sup>. *Adriana Giarola Kayama*, pela confiança depositada, pela orientação dedicada e paciente e pelo enorme desafio que me proporcionou;

Ao Prof. Dr. *Edmundo Hora*, pelas oportunidades musicais, pelo exemplo de amor à música e por disponibilizar o contato com instrumentos de época;

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. *Edmar Ferretti*, pela sua generosidade;

Ao Dr. *Alberto Pacheco*, por toda a sua atenção e ajuda neste processo;

Ao Prof. Dr. *Paulo Kühn*, por proporcionar-me uma nova visão sobre a música;

Ao Prof. Dr. *David Cranmer*, pelos diversos esclarecimentos;

A todos os responsáveis e funcionários das instituições que disponibilizaram importante material para esta pesquisa, a saber:

Ao *Sátiro Nunes*, ao *Cláudio Teixeira da Silva*, à *Joyce Helena Köhler Roehrs* e à *Andréa Margalho*, do Arquivo Nacional;

Ao Capitão do Quadro Complementar de Oficiais, *Francisco Corrêa Martins* (Capitão Corrêa) e ao Sargento *Fernando da Silva Rodrigues*, do Arquivo Histórico do Exército – AHEX;

Ao *Bruno de Cerqueira*, do Colégio Brasileiro de Genealogia;

À *Vera Faillace*, chefe da Seção de Manuscritos, e à *Angela Di Stasio*, da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro;

À *Ana Maria Leitão Bandeira*, Assessora Principal do Arquivo da Universidade de Coimbra;

À *Márcia Regina G. M. Freire*, do Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro;

Aos meus pais, *João e Júlia Alferes*; à *Sirlei* e à *Sirlene*, minhas irmãs, pelo apoio incondicional;

Ao *Gabriel Rebolla*, minha segunda família;

A todos os caros amigos e colegas que me apoiaram de alguma forma no caminho deste mestrado, dentre os quais destaco: a Professora Ms. *Poliana Alves*; o Prof. Dr. *Flávio Cardoso de Carvalho*; a pianista *Maria Célia Vieira*; *Cauê Dalla Vecchia Pittorri*, que realizou as gravações com tanta dedicação; o pianista *Chiquinho Costa*; e o amigo *Edgar Tanaka*.

## RESUMO

Esta pesquisa teve por finalidade tornar acessível ao público a “Collecção de modinhas de bom gosto” (1830) de João F. Leal, por meio de um estudo histórico-estético-musical da obra; uma nova editoração das partituras originais com sugestões de como distribuir na melodia o texto das estrofes não musicadas; uma apresentação pública da coleção na forma de recital; e da elaboração de sugestões de ornamentação a partir do resultado do estudo poético-musical das modinhas. Para tanto, consultamos bibliografia especializada e fontes primárias como, por exemplo, a edição de 1830 da referida coleção, periódicos, certidões, relatos, inventários e documentos escolares. A análise destas informações nos permitiu contextualizar a coleção em um ambiente próximo à corte do Rio de Janeiro da primeira metade do séc XIX, fato que se relacionou ao estudo da autoria da coleção e da vida do compositor, até então pouco considerados. Ficou evidente nesta pesquisa a influência, já conhecida, exercida pela ópera neste gênero de canções. No caso desta coleção, especialmente as de Rossini. Isto também possibilitou identificar um ideal estético vocal apropriado para a interpretação das canções que, curiosamente, aparenta ser remanescente da escola italiana dos *castrati*, enquanto a escrita musical do instrumento acompanhador remete ao classicismo. Estas informações nos levam a entender que, na época, o fazer musical ainda remetia ao gosto vocal dos estilos barroco e clássico, apesar da popularidade da ópera rossiniana no Rio de Janeiro. A elaboração da nova edição, bem como a sugestão de ornamentações nas diversas estrofes, nos ofereceu dados importantes sobre o emprego prosódico no gênero. Acreditamos que o processo característico prosódico das modinhas de vários compositores brasileiros, de várias épocas, pode ser de fato uma qualidade própria do gênero que desafia o intérprete e privilegia o espectador.

Palavras-chave: Canções em português – Brasil; João Francisco Leal; Modinha; Lundu; Música brasileira; Práticas interpretativas.

## ABSTRACT

This research had aims to make the "*Modinhas* of Good Taste Collection" (1830) by João F. Leal accessible for the public through a historical-aesthetic-musical study; provide a new edition of the original music scores with suggestions on how to set the non-set lyrics to the music; perform the collection in a recital form; and present suggestions of ornamentation as a result of the song's poetical and musical study. For these objectives we consulted specialized bibliography and primary resources, like the referred collection 1830's edition, periodicals, certificates, reports, inventories, academic records, among others. Analysis of the information allowed us to place in context the collection in an environment near the first half of the nineteenth century court in Rio de Janeiro. We also studied the collection's authorship and the life of the composer, since until now this matter has been less discussed. The well known influence of Italian opera on this genre of songs became evident in this research, especially Rossini's influence in the case of these *modinhas*. This study also provided us with data that permitted us to identify an adequate aesthetic vocal ideal for the interpretation of the songs, that curiously seems to be reminiscent of the *castrati* Italian school, while the part of the accompaniment refers more to Classicism. This information led us to understand that the musical practice of that period was still associated with the baroque and classical vocal tastes, despite the popularity of rossinian opera in Rio de Janeiro. The preparation of the new edition, as well as the ornamentation for the different stanzas provided important data related to the prosodic setting of this genre. We believe that prosodic characteristic of the *modinhas* used by several Brazilian composers, from different time periods, can be in fact a typical quality of the genre that challenges the performer and privileges the audience.

Key Words: Brazilian Song; João Francisco Leal; Modinha; Lundu; Brazilian music; Vocal Performance.

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	1
<b>CAPÍTULO I</b>	
<i>Estudo histórico e estético</i> .....	5
1.1. Breve apresentação histórica .....	5
1.1.1. A modinha .....	5
1.1.2. O lundu .....	13
1.1.3. Os ambientes onde eram interpretadas as modinhas e os lundus .....	19
1.2. Os ideais estéticos (a prática vocal) .....	23
1.2.1. O ideal estético vocal no Rio de Janeiro oitocentista .....	23
1.2.2. A moda das melodias rossinianas .....	41
1.2.3. O piano-forte enquanto instrumento acompanhador .....	49
1.2.4. Considerações sobre a pronúncia do português cantado carioca .....	53
1.3. Contextualização histórico-estética da coleção .....	55
1.3.1. Questões de autoria .....	59
1.3.2. Implicações estéticas .....	73
1.3.3. Analogia das edições .....	75
<b>CAPÍTULO II</b>	
<i>Um estudo interpretativo</i> .....	79
2.1. 1ª (Dize Amor que te fiz...) .....	85
2.2. 2ª (Ciúme, cruel Ciúme) .....	91
2.3. 3ª (Nasci pra ser infeliz) .....	97
2.4. 4ª (O prazer que sinto n'alma) .....	101
2.5. 5ª (Obrigá a que nos amem) .....	107
2.6. 6ª (Deliro, e suspiro) .....	113
2.7. 7ª (Se tu presumes) .....	119
2.8. 8ª (Ternos ais, ternos suspiros) .....	125
2.9. 9ª (Vivendo por ti saudoso) .....	131
2.10. 10ª (Os momentos que nos restam) .....	135
2.11. 11ª (Menina você que tem... - Lundu) .....	141
2.12. 12ª (Esta noite oh céus... - Lundu) .....	147
<b>CONCLUSÃO</b> .....	155
<b>OBRAS DE REFERÊNCIA</b> .....	159
<b>ANEXOS</b>	
1. Nova edição das partituras .....	171
2. CD contendo arquivos digitais originais	
2.1. Partituras originais (fac-símile)	
2.2. 6 gravações em áudio com 3 diferentes versões da modinha 8ª e do lundu 12ª (acompanhamento de cravo, pianoforte e piano moderno pelo Dr. Edmundo Hora)	
2.3. Tabelas referenciadas no capítulo II	
2.4. Documentos históricos originais digitalizados e dados genealógicos	

# INTRODUÇÃO

A motivação inicial desta pesquisa se deu a partir do contato com a *Collecção de Modinhas de bom gosto* de João Francisco Leal (1830) em um seminário de pesquisa. À primeira leitura deste material, entendemos que seria um ótimo repertório para ser usado na pedagogia do canto. Porém, com o início da pesquisa, percebemos algumas necessidades que deveriam preceder esta realização. Antes de tudo, era vital um estudo histórico-estético-musical para que a coleção fosse contextualizada e, assim, ser usada adequadamente para fins pedagógicos. Por este motivo, houve uma mudança nos rumos da pesquisa, a fim de construir uma base mais sólida para estudos pedagógicos posteriores.

Primeiramente, foi feito um levantamento bibliográfico sobre os gêneros. Logo percebemos que a produção musical de modinhas no Brasil é bastante significativa, tanto quantitativa como qualitativamente, e sua influência na história da música do país é reconhecidamente marcante. No entanto, este repertório é ainda pouco explorado pelos cantores eruditos. Isto se deve, em parte, pela dificuldade de acesso ao material em condições adequadas para o seu manuseio.

Muito já se estudou a respeito da modinha e suas origens. Nomes como Mário de Andrade, Mozart de Araújo, Baptista Siqueira, Robert Stevenson, Gerard Béhague, Frederico Freitas, Gerhard Doderer, Manuel Veiga, entre outros dedicaram-se à pesquisa deste gênero musical. Quando Mário de Andrade publicou, em 1930<sup>1</sup>, as *Modinhas Imperiais*, Araújo pensou que o assunto estaria esgotado. Mas o próprio Mário de Andrade lhe replicou que “nas entrelinhas, muita interrogação que só um acaso ou algum arquivo ou algum baú velho poder[iam] desvendar ou esclarecer” (ARAÚJO, 1963, p.7). Ainda hoje, o assunto está em

---

<sup>1</sup> Curiosamente, as *Modinhas Imperiais* foram publicadas exatamente 100 anos após a publicação da *Collecção de Modinhas de bom gosto de Leal*.

debate e longe de ser esgotado; além disso, apresenta várias lacunas em diversas áreas desta música. No entanto, a pesquisa acadêmica sobre a interpretação historicamente orientada da modinha é bem mais recente.

Estudos como os de Manuel Veiga (1998), apontam que é necessário que coilemos e pratiquemos muito mais música deste gênero. Segundo Stevenson (*apud* Veiga 1998, p. 51), o repertório de modinhas precisa ser mais conhecido de forma a não deixar margem a interpretações singulares e equivocadas desta música. Estas modinhas precisam ser recuperadas e cada vez mais cantadas para que tenhamos uma percepção mais precisa do que estamos estudando. Precisamos ter contato prático com este repertório. Apenas desta forma estaremos mais próximos de uma história menos especulativa e um pouco mais assertiva.

A importância de se pesquisar um tema que aborda a música brasileira de câmara para canto e piano do século XIX se deve ao fato deste repertório carecer de atenção maior por parte dos músicos atuais. Uma vez que ainda é pouco pesquisado, se considerarmos a quantidade da produção do período, cria-se uma lacuna no entendimento de todo o desenrolar do passado musical brasileiro. Conseqüentemente, este repertório é pouco incluído nos recitais e no ensino do canto.

Desta forma, a tendência em se universalizar o termo modinha com base nas poucas referências práticas existentes escurece a visão dos que procuram por esta música. Assim, é necessário que haja mais estudos, e cada vez mais específicos, para que as lacunas sejam preenchidas. O estudo específico de cada fase e cada compositor de modinhas no Brasil pode ser de grande utilidade para uma compreensão mais ampla dos períodos musicais ocorridos no país. Pode também esclarecer alguns pontos importantes sobre as mudanças na prática vocal dos brasileiros através dos tempos.

Considerando a relevância deste assunto, esta pesquisa teve como objetivo principal apresentar ao público a *Collecção de modinhas de bom gosto* (1830) de João Francisco Leal, por meio de um estudo histórico-estético-musical

da obra para fins interpretativos. Este estudo objetivou também disponibilizar uma nova editoração das partituras originais com sugestões de como distribuir na melodia o texto das estrofes não musicadas, bem como fazer uma apresentação pública da coleção na forma de recital. A experiência prática possibilitou a elaboração de sugestões de ornamentação a partir do estudo poético-musical das modinhas que estão contidas no nosso capítulo II. O intuito desta pesquisa é trazer uma contribuição do autor como intérprete, deixando abertas possibilidades interpretativas, de modo a não estreitar a visão do leitor. Assim, oferecendo subsídios a outros intérpretes de uma variedade de opções e caminhos para a sua própria interpretação pessoal, o embasamento teórico contido neste trabalho pode enriquecer as escolhas interpretativas do leitor.

Uma das primeiras questões levantadas após a revisão bibliográfica foi a da autoria da coleção, pois, em 1984, o Prof. Dr. Gerhard Doderer publicou estas canções em uma edição intitulada *Modinhas Luso-brasileiras*, creditando a coleção a outro compositor, com as mesmas iniciais: J. F. Leal. Para tentar esclarecer este assunto, foram encontradas fontes de referência histórica, como periódicos, certidões e relatos, entre outras, em importantes acervos brasileiros, como o Arquivo Edgard Leuenroth, na UNICAMP, em Campinas; a Fundação Biblioteca Nacional, o Arquivo Nacional, a Biblioteca Alberto Nepomuceno UFRJ, a Sala Mozart de Araújo da Biblioteca do Centro Cultural Banco do Brasil, o Arquivo da Cúria Metropolitana de S. Sebastião, o Colégio Brasileiro de Genealogia e o Arquivo Histórico do Exército, no Rio de Janeiro. Em Portugal, buscamos informações junto à Biblioteca Nacional de Lisboa, a Biblioteca do Palácio da Ajuda e o Arquivo da Universidade de Coimbra.

Alguns documentos originais relevantes a esta pesquisa foram digitalizados e estão anexadas ao final desta dissertação em CD-ROM. A fonte primária para a pesquisa interpretativa foi a publicação de 1830 que foi trabalhada digitalmente e se encontra em versão fac-similada no mesmo CD-ROM anexo, no qual também se encontram seis gravações em áudio de três versões diferentes da

modinha “Ternos ais, ternos suspiros” e do lundu “Esta noite oh céus...”, ambas da referida coleção, realizadas com acompanhamento de instrumentos de época: cravo, piano-forte e piano moderno, interpretados pelo Prof. Dr. Edmundo Pacheco Hora. Esta prática foi de grande importância para a pesquisa, tornando o estudo mais preciso nas afirmações interpretativas.

Considerando que as questões interpretativas foram o foco principal desta pesquisa, não aventamos a possibilidade de entrar no mérito musicológico, pois não é esta nossa especialidade. Porém, após ter identificado a origem da coleção, foi necessário fazer um estudo da contextualização histórica, bem como um estudo sobre a prática vocal na primeira metade do século XIX, o qual foi baseado, em grande parte, nos trabalhos do Dr. Alberto José Vieira Pacheco. Apenas de posse de todos estes dados pudemos proceder às análises das canções e às sugestões de ornamentação e considerações sobre prosódia para cada canção, resultando no estudo interpretativo contido no capítulo II. Este estudo foi feito a partir da prática musical de todas as modinhas e lundus, apoiado também nos trabalhos de Deborah Stein, Manoel Said Ali, José de Nicola e Fernando Carvalhaes Duarte. Depois disto, pudemos prosseguir à edição final das partituras que se encontra no anexo 1, considerando os conceitos de notação de John Caldwell.

Portanto, seguindo a ordem do procedimento utilizado na pesquisa, para iniciar o nosso primeiro capítulo trataremos do estudo histórico e estético.

# **CAPÍTULO I**

## *Um estudo histórico e estético*

### **1.1. BREVE APRESENTAÇÃO HISTÓRICA**

#### **1.1.1. A modinha**

Os estudiosos da modinha buscam, até hoje, um consenso com relação à sua origem, se portuguesa ou brasileira. Com relação à identificação de ambas, já foram levantadas algumas características, mas ainda há muita discussão a respeito de seu trajeto entre os meios popular e erudito, bem como suas características estilísticas em fases distintas. Uma vez que determinar estes aspectos foge do nosso alcance neste trabalho, limitamo-nos a levantar alguns pontos da discussão, abordados por alguns estudiosos, de forma a contemplar a coleção em questão nesta pesquisa.

Segundo Mozart de Araújo (1963, p. 30), o criador e introdutor da modinha em Portugal teria sido o brasileiro Domingos Caldas Barbosa (1739-1800), conhecido também pelo seu nome árcade Lereno Selinuntino. O autor ainda informa que a modinha, enquanto gênero, é um tipo canção que, em sua formação inicial, se constituiu de elementos da ária de corte portuguesa aliados a elementos brasileiros; destes últimos, especialmente o ritmo, adquirindo caráter de canção acompanhada, de fundo lírico e sentimental, mas sem esquema formal definido. Têm-se notícia de que Caldas Barbosa começou a difundir esta música em Portugal a partir de 1775.

Bruno Kiefer (1977, p. 15) considera dois caminhos para entender a origem da modinha. O primeiro é o de que Caldas Barbosa teria criado suas modinhas a partir de um substrato pré-existente no Brasil, desconhecido por nós. O segundo caminho seria considerar que Caldas Barbosa teria partido de

sua própria criação, fundindo em suas modinhas, além dos elementos portugueses, elementos brasileiros ainda difusos e não cristalizados em gêneros específicos.

“A moda e a modinha foram os gêneros musicais de salão que empolgaram a corte de D. Maria I. Nas ruas de Lisboa dominava a Fofa; no teatro, a ópera italiana; e nos salões, a moda e a modinha”, diz Araújo (1963, p. 27). Os compositores portugueses da moda a *duo* ou a *solo* compunham também ópera ou música sacra, como António Leal Moreira e como António da Silva Leite (mestre de Capela na Catedral do Porto), respectivamente. Estes músicos eram bastante letrados na matéria e, portanto, compunham uma canção séria. Já aqui podemos perceber a origem da influência italiana na moda portuguesa, uma vez que a ópera italiana dominava o gosto musical em Portugal neste período<sup>1</sup>.

Com relação às modinhas brasileiras, um depoimento bastante importante é o do Embaixador Inglês, Lord Beckford, quando de sua permanência em Lisboa em 1787. Ele não faz menção às modinhas portuguesas, mas destaca as qualidades da modinha brasileira que ouviu em Portugal, de modo a evidenciar a fácil distinção desta, se comparada a outras canções. Beckford (In: Kiefer, 1977, p. 41) relata:

[...] o *stacato* monótono da viola (guitar) acompanhado pelo murmúrio tênue e suave de vozes femininas cantando modinhas, formava, em conjunto uma combinação de sons estranha e não desagradável [...] Isto constituiu incentivo para que galgássemos vários lanços de escada, até os aposentos, que estavam apinhados de sobrinhos, sobrinhas e primos, aglomerados em torno de duas jovens muito elegantes, as quais, acompanhadas pelo seu mestre de canto, um frade baixo e quadrado, de olhos verdes, cantavam modinhas brasileiras. Aqueles que nunca ouviram este original gênero de música, ignoram e permanecerão ignorando as melodias mais fascinantes que jamais existiram, desde os tempos dos Sibaritas. Elas consistem em lânguidos e interrompidos compassos, como se, por excesso de enlevo, faltasse o fôlego e a alma anelasse unir-se à alma afim, do objeto amado. Com uma inocente despreocupação, elas se insinuam no coração, antes de ele ter tempo de se resguardar contra a sua sedutora influência; imaginai saborear leite, mas o veneno da voluptuosidade é que vai penetrando nos recessos mais íntimos do ser. Pelo menos assim sucede àqueles que sentem a força desses sons harmoniosos [...].

---

<sup>1</sup> Discutiremos mais a fundo a questão da influência italiana na modinha no item 1.2.

O geógrafo Adrien Balbi (1822, p. ccxiiij) também faz uma descrição especial às modinhas brasileiras. Diz que “[e]stas modinhas, e sobretudo aquelas chamadas brasileiras, são cheias de melodia e de sentimento, e quando são bem cantadas, penetram até a alma de quem pode lhe compreender o sentido”<sup>2</sup>.

O trabalho de Bruno Kiefer, baseado também em outros estudos como os de Mozart de Araújo (1969), Mário de Andrade (1930<sup>3</sup>) e Gerard Béhague (1968), acrescenta algumas contribuições discutindo outros aspectos importantes. Citando Béhague, ele lembra que a modinha que se divulgou nos salões de Lisboa já não constituía um gênero literário específico:

Contrariando a opinião de vários escritores, a modinha não existia, na realidade, como forma literária. O que os poetas autores de modinhas pretendiam era criar textos para peças musicais. [...] O próprio Caldas Barbosa caracterizou apenas uma de suas poesias como ‘modinha’ nos dois volumes da *Viola de Lereno*” (BÉHAGUE, 1968. Apud KIEFER, 1977, p. 16).

O emprego dos textos em vernáculo unido aos elementos europeus parece ser um elemento essencial também na caracterização das modinhas brasileiras. Mais adiante, ao discutir o conflito entre a herança européia e a vontade de expressão musical do modo brasileiro de sentir as coisas do amor, Kiefer (1977, p. 23) relembra Mário de Andrade: “Por tudo isso a gente percebe o quanto a nossa modinha de salão se ajeitava à melodia européia e se nacionalizava nela e apesar dela”. Mário de Andrade já havia levantado outra característica também digna de menção. Diz ele: “[a]specto bem curioso das modinhas [brasileiras] de salão é o plano modulatório. Aí elas vencem o eruditismo

---

<sup>2</sup> “*Ces modinhas, et surtout celles nommées brésiliennes, sont remplies des mélodie et de sentiment, et quand elles sont bien chantées elles pénètrent jusqu’à l’âme celui qui peut en comprendre le sens. Les plus jolies et les plus passionnées sont celles de COELHO, PIRES, AYRES, ANTONIO JOAQUIM NUNES, JOSE EDOLO en Portugal, et LEAL, Dona MARIANNA, JOAQUIM MANOEL et le père TELLES au Brésil.*” (Balbi, 1822, p. ccxiiij). “Estas modinhas, e sobretudo aquelas chamadas brasileiras, são cheias de melodia e de sentimento, e quando são bem cantadas, penetram até a alma de quem pode lhe compreender o sentido. As mais bonitas e mais apaixonadas são as de COELHO, PIRES, AYRES, ANTONIO JOAQUIM NUNES, JOSE EDOLO em Portugal, e LEAL, Dona MARIANNA, JOAQUIM MANOEL e padre TELLES no Brasil” (tradução deste autor, grifos originais).

<sup>3</sup> A primeira edição deste título de Andrade foi publicada em 1930. Neste trabalho, utilizamos a edição de 1980.

que as dominava e o deformam de maneira adorável” (ANDRADE, 1980, p. 9). Pela análise de algumas dezenas de nossas modinhas, Kiefer sintetiza o que ele considera características essenciais das modinhas brasileiras:

Do ponto de vista da **tonalidade**, os modos maior e menor correspondem-se aproximadamente.

Predominam os **esquemas formais** AABB e AABB-refrão. A música é, em geral, composta para uma quadra, com ou sem refrão, de tal modo que aos versos 1 e 2 corresponde a parte melódica *A* e aos versos 3 e 4 a parte melódica *B*.

No estribilho acelera-se, às vezes, o andamento. Há outros esquemas formais ainda, alguns mais sofisticados, com introdução e pós-lúdio instrumentais.

Os planos de **modulação** caracterizam-se, no modo menor, pela quase ausência do tom da dominante (que seria mais afirmativo, mais luminoso), prevalecendo as modulações I-IV; I-rel.-IV; I-IV-rel. (mais sombrias). No modo maior as modulações para o tom da dominante são um pouco mais freqüentes; são muitos comuns as do tipo I-IV; I-VI, sem aparecimento do tom da dominante. Não são raras as substituições de tons por seus homônimos.

Quanto aos **compassos**, predominam os quaternários (ou binários), seguindo os ternários; às vezes se encontram mudanças de compasso de binário para ternário.

Entre as características mais marcantes situa-se o freqüente **uso de cadências** femininas com **apojatura** expressiva superior, simples, sem notas repetidas, nos finais de frases, membros de frases, incisos e mesmo fragmentos menores. Como variante podem-se considerar as apojaturas superiores brandas.

Os **fragmentos melódicos** são geralmente curtos, separados por pausas. Predominam as linhas melódicas descendentes (nossa tristeza!). O início dessas linhas é atingido, com muita freqüência, por saltos ascendentes apreciáveis ou por poucas notas harpejadas ascendentes (verdadeiros suspiros).

Estas **características melódico-harmônicas** (mais importantes do que as rítmicas), cuja significação é fácil de imaginar, conferem à modinha singeleza, intimismo, doçura, saudade. Modinha: uma seqüência de suspiros amorosos. O delicado sentimento que se expressa na modinha está longe da grandiloqüência das árias de ópera italianas e de seu caráter extrovertido e enfático. (KIEFER, 1977, p. 24, grifo nosso).

Podemos supor que estes aspectos peculiares podem ser provenientes também do caráter breve das canções aliado a este desejo de expressão do brasileiro citado por Kiefer. Uma vez que a modinha não possui uma forma ampla na qual se poderia utilizar vários compassos para desenvolvimento e modulações

longamente preparadas, estas composições podem dar a idéia de “miniaturas” da prática musical de um período.

Gerhard Doderer (1984, p. VIII) aponta três fases para a modinha. A primeira, na segunda metade do século XVIII, já se mostrava fortemente influenciada pelo estilo italiano de se cantar, muitas vezes como duetos com acompanhamento de viola dedilhada ou cravo à base da técnica do baixo cifrado. A segunda fase, coincidente com a impressão da coleção em questão, já na primeira metade do século XIX, caracteriza a transformação da modinha em canção de salão a uma voz com acompanhamento de piano. Neste período a ópera teria exercido influência maior, refletindo também nos temas operísticos adaptados às modinhas com textos brasileiros. A terceira fase, ainda no século XIX, seria a de maior popularização do gênero, a partir da década de 30<sup>4</sup>. Desde então, músicos “leigos” começaram a aproveitar as composições mais apreciadas para os seus próprios arranjos, modificando o gênero a uma canção mais trivial.

Esta suposta terceira fase das modinhas teria sido a causa do seu declínio, segundo Mário de Andrade. Diz ele que “a ‘decadência’ da modinha popular teria provocado abandono da modinha burguesa como reação instintiva” (“reação de saúde”, segundo ele) (Andrade, 1980, p. 9). Este abandono pode ser notado na afirmação de Macedo, já em 1862: “[a]s modinhas e os lundús brasileiros quase que já não existem senão na memória dos antigos; já foram banidos dos salões elegantes<sup>5</sup>” (MACEDO, 1862. Apud ANDRADE, 1980, p. 9, nota 12). Andrade dá a entender ainda que os compassos quaternários e binários fossem mais ligados à “fase erudita” da modinha, enquanto as “modinhas valsa” em 3/4 ou em 6/8 seriam da “fase” mais popular.

---

<sup>4</sup> Doderer refere-se ao surgimento da impressão musical no Rio de Janeiro a partir de 1837, na oficina de Pedro Laforge. Entre as obras impressas no início desta oficina, figuram nomes importantes como os de José Maurício Nunes Garcia, Gabriel Fernandes da Trindade, João Francisco Leal e Padre Telles, entre outros.

<sup>5</sup> Segundo Baptista Siqueira, uma tentativa de ressurgimento da modinha brasileira acontece a partir de 1910, com Mello Moraes Filho, Catullo da Paixão Cearense e Francisca Gonzaga, tendo resultados positivos nos anos de 1920 a 1926 (SIQUEIRA, 1979, p. 97 – 102 e 364).

Rejane Paiva (2006), baseada em estudos de diversos autores, também levanta a questão das características estilísticas em sua publicação “*Marcos Portugal: modinhas para uma ou duas vozes e instrumento de tecla*”, estabelecendo uma relação das modinhas de maior rigor composicional e a duo (ou mesmo trio) à origem portuguesa e a modinha a solo à origem brasileira. É realmente relevante a discussão; porém, neste mesmo trabalho encontramos modinhas *a solo* do próprio Marcos Portugal, cuja composição é de um período anterior à sua chegada ao Brasil<sup>6</sup> e, portanto, um tanto distante da influência direta da prática carioca. Por sua vez, pudemos também encontrar modinhas portuguesas para voz solo, com acompanhamento de pianoforte, na Biblioteca Mozart de Araújo<sup>7</sup> do Instituto Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro.

Para além da discussão a respeito de fases estilísticas da modinha, há ainda a polêmica acerca da origem do gênero: erudita ou popular<sup>8</sup>. Segundo Andrade, o raro caso de um gênero erudito se tornar popular deu-se com a modinha:

[...] A palavra “Moda” pra designar canção vernácula ocorre desde muito em Portugal. [...] Chamaram-lhes Modinhas por serem delicadas. Ou por terem se tornado eruditamente mais curtas, sem aquela complacência com o tempo que o povo tem nas suas manifestações artísticas. E a palavra, de modinha, qualificativo acarinhante, passou a Modinha, uma forma.

Forma ou gênero? Mais propriamente um gênero, gênero de romanças de salão em vernáculo, um tempo, e já agora, um dos gêneros da cantiga popular urbana. (ANDRADE, 1980, p. 8)

Todas estas discussões, relacionadas tanto às fases quanto à origem do gênero, podem ter seu princípio na utilização generalizada do termo “modinha”. Paiva (2006, p. VIII) levanta este assunto importante, citando este trecho esclarecedor de Rui Vieira Nery:

---

<sup>6</sup> As suas modinhas, segundo Paiva (2006, p. vii), teriam sido, em sua maioria, compostas até 1792. Marcos Portugal chega ao Brasil em 1811.

<sup>7</sup> Por exemplo, a coleção de “Modinhas Portuguezas/ Com acompanhamento/ De Piano Forte/ Para uso/ Do Ex.mo Snr’ Marquez de Lolé” (pasta 191 – P10180 a P10191).

<sup>8</sup> Para Baptista Siqueira, a modinha teria outro caminho, tendo nascido no popular e depois modificada, no erudito, com o advento dos instrumentos de cordas percutidas (os pianofortes dos “figurões” abastados), sendo esta a causa da decadência do gênero brasileiro (SIQUEIRA, 1979, p. 97 – 102).

[...] Sob esta designação referem-se, de facto, nesta época realidades musicais de características muito diversas, com graus de complexidade poética e musical muito variáveis e cultivadas em circuitos sociais também eles muito diferentes. Designam-se por Modinhas as canções de salão de autores eruditos como João de Souza Carvalho, Jerônimo Francisco de Lima ou Marcos Portugal, muitas delas sobre textos dos poetas da Arcádia Lusitana, algumas vezes com uma única linha vocal, outras com duas vozes em contraponto, em ambos os casos com um acompanhamento mais ou menos elaborado para um instrumento harmônico, em geral o cravo. Mas o termo também é por vezes empregue pelos viajantes estrangeiros para referir as cantigas tanto dos camponeses da região circundante de Lisboa como dos cegos que pedem esmola nas ruas da capital, e nestes casos as características mais recorrentes nestas descrições são a simplicidade da base harmônica do acompanhamento à viola, o carácter melancólico e saudoso do poema e da melodia, e a natureza improvisatória da interpretação. (NERY, 2004, p. 31. Apud PAIVA, 2006, p. IX).

A composição de modinhas em Portugal parece ter caído em desuso já no início do século XIX<sup>9</sup>. Porém, no Brasil elas perduram por muito tempo. Aqui, alguns nomes importantes na composição deste gênero são José Maurício Nunes Garcia (1767 - 1830), Gabriel Fernandes da Trindade (1790<sup>10</sup> – 1854), Cândido Inácio da Silva (180? - 1838), João Francisco Leal (1787 – 185?<sup>11</sup>), entre outros. Segundo Kiefer (1977, p. 27), compõe-se modinhas até o século XX e, por extensão, podemos supor que até hoje, no século XXI. O que Kiefer considera modinha no século XX já não é mais a canção italianizada do século XIX, mas o que resultou de todo o processo composicional da música vocal brasileira com características modinheiras, em termos populares ou eruditos, culminado também na canção brasileira. Neste mesmo pensamento, ele cita algumas composições de nomes como Carlos Gomes (1836 – 1896), Barroso Neto (1881 – 1941), Jaime Ovalle (1894 – 1985), Lorenzo Fernandez (1897 – 1948), Villa-Lobos (1887 – 1959) e Francisco Mignone (1897 – 1986). Kiefer finaliza seu texto com uma frase de Mozart de Araújo na qual deveríamos refletir ao pensar sobre a importância da

---

<sup>9</sup> Isto pode ter a ver com a mudança da corte para o Brasil em 1808.

<sup>10</sup> Esta data, embora não confirmada, está baseada nos estudos do Dr. Paulo Castanha (CASTANHA, s.d, p. 28).

<sup>11</sup> As datas de nascimento e morte de João Francisco Leal serão discutidas no item 1.3.1.

modinha na música brasileira: “Dizem que a modinha morreu. Ela não morreu porque já não é mais uma canção, mas um estado de alma. Ela está na própria essência emotiva da nacionalidade” (ARAÚJO, 1963, p. 49).

Considerando as afirmações acima, podemos entender que, pela utilização do termo “modinha” de forma generalizada durante os anos, coexistem tipos distintos de modinha em diversas épocas. É necessário que se leve isto em conta ao praticar este repertório e, assim, o mais coerente seria que cada um destes tipos tivesse seu devido estudo. Sendo “modinha de rua” acompanhada ao violão, que seja cantada como tal, e aí, caberia aos seus estudiosos definirem seus parâmetros. Sendo modinha de salão, acompanhada ao cravo ou ao pianoforte, que seja cantada de acordo com a prática vocal de sua época. Parece-nos que isto ajudaria a elucidar a polêmica da origem da modinha, e seu desenvolvimento no decorrer dos anos, com o surgimento de mais estudos específicos sobre cada época, composição e compositor, bem como seus intérpretes. Da mesma forma, isto ajudaria a tornar mais precisas as afirmações acerca do(s) estilo(s) brasileiro(s) de modinha. Seguindo esta mesma idéia, teríamos muito a aprender com um estudo que abordasse mais a fundo a questão das fases estilísticas das modinhas através dos tempos<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Fica aqui uma sugestão para outras pesquisas, uma vez que o assunto é relevante e muito amplo para ser abordado neste trabalho. Neste estudo, levantamos apenas os aspectos já discutidos por alguns autores.

### 1.1.2. O lundu

Na literatura musical brasileira o termo lundu é usado com diversas denominações e grafias diferentes. Segundo Kiefer (1977, p. 31), “A história apresenta diversas variantes [...]: lundum, landu, londu, londum, landum.” Em termos mais gerais, podemos diferenciar gêneros diferentes com os sentidos de lundu-dança, lundu-canção e o lundu-instrumental (solo). Aqui trataremos do lundu-canção, como utilizado por Kiefer, apenas como lundu.

O estudo das origens históricas do lundu, analogamente à modinha, não foi esgotado. Muitas vezes, modinha e lundu são confundidos na literatura musical. Além disto, segundo diversos estudiosos, neste aspecto documental o lundu carece ainda mais de escritos musicais de sua origem. Os documentos que se têm disponíveis são cartas e relatos de viajantes, tornando possível fazer inferências destes escritos sobre alguns textos poéticos e algumas partituras mais antigas disponíveis. Com relação ao percurso percorrido por este gênero, especialmente com relação à música popular, existem mais estudos realizados, como é o caso de “As origens da canção urbana”, de José Ramos Tinhorão (1997). Este fato deve-se à vinculação deste gênero à tradição oral em detrimento da tradição musical escrita. Portanto, por se tratar de um gênero popular, fica difícil tecer muitas considerações sobre o lundu neste trabalho. Este assunto dos gêneros é bastante polêmico e deve ser tratado mais a fundo em outros trabalhos: tarefa de musicólogos. Aqui, nos limitamos a dar nossa contribuição enquanto intérpretes, apenas informando ao leitor algumas questões interpretativas.

Segundo Kiefer (1977, p. 31 - 38), enquanto gênero vocal, o lundu nasce da dança-lundu. Esta dança teria sua origem na combinação do batuque afro-brasileiro (“elemento do negro”) com o fandango (dança portuguesa) e ainda elementos de influência espanhola – (“elemento do branco”). O autor infere estas informações por meio da interpretação de José Ramos Tinhorão sobre um trecho da 11<sup>a</sup> carta do poeta Tomás Antônio Gonzaga, nas famosas *Cartas Chilenas* (1787):

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” – e, de repente,  
sobe a torpe michela atira o salto.  
Ó dança venturosa! Tu entravas  
Nas humildes choupanas, onde as negras,  
aonde as vis mulatas, apertando  
por baixo do bandulho a larga cinta,  
te honravam cós marotos e brejeiros,  
batendo sobre o chão o pé descalço.  
Agora já consegues ter entrada  
nas casas mais honestas e palácios!  
Ah! Tu, famoso chefe, dás exemplo,  
debaixo dos teus tetos, com a moça  
que furtou ao senhor o teu Ribério!  
Tu também já batucas sobre a saia  
da formosa comadre quando pede  
a borracha função do santo Entrudo.  
(TINHORÃO, 1975, Apud KIFER, 1977)

Tinhorão interpretou como “elementos negros” o vôo na ponta dos pés, como um tremelicado típico das plantas dos pés da moça, sem erguê-los do chão; e a umbigada. Como “elementos brancos”, o autor identificou movimentos claramente do fandango; a mão na testa e a outra no quadril (posição clássica de danças espanholas); e os estalos com os dedos (imitação de castanholas). Segundo Kiefer (1977, p.33), ainda se pode tirar as seguintes conclusões a respeito da interpretação de Tinhorão:

- 1 – na época em foco, o lundu é uma adaptação da coreografia do fandango ao batuque dos negros, realizada por brancos; tanto o ritmo como as umbigadas permanecem africanos;
- 2 – havia uma certa confusão entre os termos batuque e lundu nos últimos vinte anos do século XVIII;
- 3 – o aparecimento do lundu não eliminou o batuque em sua forma primitiva.

Neste ponto, fazendo também inferência a outro relato pelo negociante inglês Lindley (preso em Salvador entre 1802 e 1803), agora da região da Bahia, Kiefer (1977, p. 34-35) aventou a possibilidade de que a inserção de um texto poético no lundu poderia ser proveniente do uso da dança em grupo, cujas formações incluíam coros em determinadas partes da dança. Mas o autor logo descarta a hipótese, ligando a criação do gênero a Caldas Barbosa, que neste período já havia falecido.

De fato, segundo Araújo, “[a]ntes [...] da apresentação de Domingos Caldas Barbosa nas câmaras cortesãs de Lisboa, por volta de 1775, não há, em Portugal como no Brasil, documento musical conhecido, em que apareça a denominação de modinha ou de lundu” (ARAÚJO, 1963, p. 46).

Ao analisar os textos dos lundus de Caldas Barbosa, Kiefer (1977, p. 38) tira as seguintes conclusões:

- 1 – para o autor o lundu é originariamente uma dança brasileira;
- 2 – esta dança está vinculada ao mundo dos negros escravos brasileiros;
- 3 – o poeta sente saudade do lundu brasileiro.

A partir destes dados, pode-se aventar a hipótese de que, sendo comprovadamente o lundu uma dança derivada do batuque e nascida no Brasil, Caldas Barbosa o tenha transformado em lundu-canção pela impossibilidade de vê-lo dançado em Portugal e – para matar saudades do país em que nasceu.

Segundo o autor, é ainda possível levantar algumas características do lundu, embora o autor sinalize que “nem sempre o gênero é encontrado em seu estado de pureza” (KIEFER, 1977, p. 43). Vejamos o que diz o autor:

O **compasso** dominante é o 2/4 [...].

Predomina francamente o **modo** maior. O **fraseado**, em regra, obedece à tradicional quadratura. Há um discreto predomínio de **linhas melódicas** descendentes (bem menos acentuado do que na modinha). A ocorrência de fragmentos melódicos curtos, entre pausas, emparelha a de fragmentos maiores, mais impetuosos.

As cadências de **frases**, membros de frases, incisos e fragmentos menores, são as mais variadas, não se encontrando alguma fórmula predominante como na modinha. No tocante às **modulações**, há lundus

em que não aparece o tom da dominante, sendo este substituído pelos graus IV ou VI ou por ambos; mas não há nenhuma constância neste sentido.

O **aspecto que melhor caracteriza** o lundu-canção na parte melódica é a quase onipresença da **síncope** interna (semicolcheia-colcheia-semicolcheia).

Os **esquemas formais** são os mais variados, desde o AABB-refrão até a composição contínua; às vezes há, às vezes não, introdução instrumental.

Os **textos** são formados, na maioria, por quadras com refrão, predominando o redondilho maior.

Nos **acompanhamentos** é freqüente, embora não sistemática, a ocorrência de sínopes. Não pudemos encontrar nenhuma fórmula típica aí. (KIEFER, 1977, p. 43, grifo nosso).

Nesta relação, Kiefer se atém apenas ao aspecto musical. Nós, porém, acrescentaríamos a esta lista o importante elemento do texto poético que caracteriza o lundu, citado anteriormente na discussão do autor. Os textos poéticos dos lundus em geral apresentam:

- 1 - Caráter jocoso, sempre espirituosos;
- 2 - Utilização freqüente de *chulice*<sup>1</sup>;
- 3 - Utilização de termos do linguajar dos escravos brasileiros e dos brancos em relação aos escravos (negrinho, nhánhá, iáíá etc). (KIEFER, 1977, p. 39 e 42)

Considerando esta possibilidade, Kiefer (1977, p. 39) conclui que os lundus teriam sido apreciados pelos compositores portugueses<sup>2</sup> e, com a vinda da corte portuguesa ao Brasil, o lundu teria sido ainda mais difundido nos salões cariocas. Tal era a maneira com que este gênero penetrou nas classes mais altas, que o autor cita como um indício desta possibilidade a composição de Sigismund Neukomm (que viveu no Brasil entre 1816 e 1821) do *Capricho para Piano Forte, sobre um Lundu Brasileiro: "O Amor Brasileiro"*. O autor cita, a título de exemplo, alguns compositores do gênero no Rio de Janeiro, entre os quais: Henrique Alves

---

<sup>1</sup> Kiefer (1977, p. 39) indica o significado *lascivo-jocoso* para a palavra chula. Tinhorão apontou o termo no sentido da *moleza brasileira*. Entendemos que os textos de diversos lundus consultados apresentam realmente o sentido lascivo, às vezes bastante declarado, às vezes mais escondido pelo duplo sentido que têm certas frases.

<sup>2</sup> Este fato é comprovado na edição do *Jornal de Modinhas* (1996), editado entre 1792-1795 pelos franceses Milcent e Marchal em Lisboa.

de Mesquita (1838 – 1906); Francisco Manuel da Silva (1795 – 1865); Francisco de Sá Noronha (1820 – 1881); Elias Álvares Lobo (1834 – 1901).

É possível que o primeiro lundu-canção brasileiro tenha sido publicado em 1830, tratando-se justamente do autor da “Collecção de modinhas de bom gosto”, de João Francisco Leal. Segundo Siqueira (1970, p. 51), o “Lundum nº 11”, de João Francisco Leal<sup>3</sup> “é, até agora o mais antigo documento musical brasileiro sobre esse gênero de canção popular”. O autor ainda faz algumas considerações:

A obra em análise, apesar de pertencer à musica ligéria, é digna de estudos porque apresenta certas facetas de inegável valor cultural. Passemos, pois, ao trabalho , ao exame referido:

1º) não traz a pequena introdução preparatória do canto;

2º) veja-se que no primeiro compasso existe uma sincopa de caráter evidentemente expressivo ou patético, não sendo possível sua correlação com as danças ou cantos primitivistas;

3º) esse fato estético da música cantada ocorreu pela obrigatoriedade do acento imperante da palavra *menina*, nada tendo portanto com a função genética de quem canta. (SIQUEIRA, 1970, p. 52)

Notamos que, pela observação do caráter prosódico, o autor não concorda com a origem do lundu-canção na dança, como diz Kiefer. No entanto, poderemos observar adiante que, nas modinhas de Leal, o emprego prosódico é bastante peculiar. O compositor poderia muito bem acentuar a primeira sílaba da palavra “menina” se estivesse escrevendo uma modinha. Assim, acreditamos que o motivo rítmico empregado está mais relacionado com o gênero lundu, como inclusive especificado pelo compositor no título da canção<sup>4</sup>.

Além de ser o primeiro lundu de que se tem referência, Siqueira ainda afirma que, com o Lundu Nº 11, Leal teria trazido outras novidades: “[...] observemos, no estribilho, o sistema de acompanhamento retirado da literatura violonística, sendo, pois, João Francisco Leal, o precursor do emprego dessa

---

<sup>3</sup> Na publicação de 1830, Leal não indicou um título além do número da peça na ordem da coleção. A grafia original da coleção para este lundu é “Lundum 11<sup>a</sup>” e na edição das partituras deste trabalho, o intitulamos com as primeiras palavras do seu texto poético, em português moderno “Menina, você que tem...”. Veja item 2.11.

<sup>4</sup> Mais adiante, no capítulo II, no item 2.12, trataremos também da consideração do “lundum” 12 da coleção de modinhas de bom gosto, o qual Kiefer considera uma modinha.

modalidade que deu o “passo do corta Jaca” com José Joaquim Goyano.” (SIQUEIRA, 1970, p. 45).

Este lundu parece ter sido de grande repercussão na imprensa, segundo Siqueira. Observemos o seu relato:

Começou em 1833, pelo menos com interferência da imprensa comercial, o hábito do espicaçamento por meio de obra ligeiras, de títulos provocantes, pelo fato que, muito tempo depois, foi focalizado por Machado de Assis ao criticar o excessivo volume de polcas, na corte do Rio de Janeiro. No caso do *lundum* o compositor anônimo mandou seu dardo sobre a expressão *comigo se enfadou* encontrado na obra de J. F. Leal. Com efeito, no dia 23 de Julho de 1833 vinha anunciado: “um *dueto* acompanhado de *lundum* com a música *vá se embora enfadinho*”. E, em setembro desse mesmo ano, escritor inteiramente desconhecido do público, apareceu com um *lundum brasileiro*. Depois soube-se que se travava de um pianista de origem inglesa – Mauricio Doltinger. Foi então que os artistas nacionais começaram a ver que o assunto não era tão banal assim como se presumia. Em pouco tempo o *lundum* teve a honra de ser levado ao palco do S. Pedro de Alcantara. Deu-se o fato no “benefício de Ricardina Soares, onde Antônio Porges, cantou um lindo *lundum brasileiro* acompanhado ade viola”.

A gozação do carioca não ficou porém naquele “enfadinho”. O mestre Bernardo José de Queiroz compôs outro número de chacoteio que foi levado no Teatro Nacional da rua de Valengo, com muito sucesso: *foi-se embora enfadinho – lundum brasileiro* (SIQUEIRA, 1970, p.50).

O que fica evidente neste trecho é a circulação do gênero entre os ambientes, com origem nas classes populares e posterior entrada nas classes burguesas. Este evento pode ser também relacionado com a posição profissional e social de João Francisco Leal, como veremos no item 1.3.1. Todos estes fatos reforçam a importância da *Collecção de modinhas de Bom gosto* para a história da música brasileira.

### **1.1.3. Considerações sobre os ambientes onde eram interpretadas as modinhas e os lundus**

Como foi discutido nos itens anteriores, modinha e lundu caminham juntos na vida musical carioca dos séculos XVIII e XIX. Determinar a que ponto isto acontecia é tarefa para um trabalho mais amplo e de características musicológicas, pois, como também consideramos, apesar de estes dois gêneros serem relacionados, apresentam origens distintas e muitas variantes no decorrer dos anos. Por este motivo, ater-nos-emos aqui às considerações que interessam ao nosso estudo específico da *Collecção de modinhas de bom gosto* de João Francisco Leal.

É sabido que modinhas e lundus circulavam entre os meios eruditos e populares. Segundo Freire, na segunda metade do século XIX:

Dos terreiros aos teatros, passando por salões, instituições de ensino de música, clubes musicais, igrejas, teatros, praças e ruas, a música, ou melhor, as músicas circulam entre esses espaços, transmudando-se, constantemente. São modinhas, que se apropriam de características de óperas, óperas que absorvem características do cancionário brasileiro, são lundus, maxixes, valsas e outros gêneros apropriados pelos teatros musicais, são músicas sacras com características modinheiras, etc. (FREIRE, 2004, p.2)

Considerando a afirmação acima a respeito da modinha e do lundu, é possível supor que o mesmo acontecia já na primeira metade do século XIX. No entanto, mesmo com estes diversos meios e trocas de influências, não podemos nos esquecer que cada intérprete tem um histórico individual e marcante. O que define o estilo de interpretação, bem como o estilo de um compositor, é a experiência artística.

Encontram-se relatos preciosos no livro “História da Vida Privada no Brasil”. Tratando da popularidade dos pianos, na segunda metade do século XIX, no Rio de Janeiro, Novais (2004) menciona um relato de Machado de Assis. Ele

descreve a história de um pianista da corte que, apaixonado pelos grandes artistas europeus, só conseguia compor músicas “populares”:

Pestana sofria assim por que queria dar à sua atividade um caráter público. Queria transformar-se num grande artista. Mas o piano permitia exercitar pendores privados no âmbito dos saraus familiares. Por isso, as modinhas para piano continuaram sendo difundidas em meio à esfuziante imprensa musical do Segundo Reinado. (NOVAIS, 2004, p. 50).

Percebemos que as modinhas tinham um caráter de entretenimento e eram populares no Brasil, no sentido de serem muito apreciadas. Vejamos o que diz, por exemplo, o *Jornal das Senhoras* sobre o gosto musical em 1852:

“Geralmente apreciã-se muitos as arias e duettos italianos, outros são fanaticos pelos romances francezes, e a moda prevalesce sempre na cantoria, ao ponto de serem desprezadas musicas de alto merecimento, por serem antigas. Eu porêm (e comigo muita gente) sou o resumo de todas essas inclinações ou gostos, por que gosto de tudo que é bem cantado, segundo é a hora a ocasião e o logar. Ora está claro que nos theatros quero ouvir os coros, as arias, os duettos italianos, mas nas salas de intimidade, prefiro as nossas Modinhas, entoadas por uma voz **angélica**, expressiva no verso, e engraçada ou sentimental na execução. E se ella canta depois um lundu! Meu bom Jesus, que fico elétrico! Que movimento risonho vae na sala! Os meninos chegão-se para o piano, os velhos babão-se de gosto, os moços ficam perdidos, e como que enfeitiçada fica toda a reunião. Nenhuma heresiarca musical poderá contestar os efeitos diversos, mas agradáveis, que produzem as nossas Modinhas e Lundus.” (*Jornal das Senhoras*<sup>1</sup>, 27 de Março, 1852. Apud MAGALDI, 1994. Grifo nosso).

Aqui também as modinhas são referidas a um ambiente privado, de tamanho reduzido. Esta referência de 1852, portanto 22 anos após a publicação da coleção de João Francisco Leal, pode nos trazer algumas indicações sobre a interpretação de modinhas do período anterior. A expressão “angélica”, neste trecho, sugere uma diferenciação entre a modinha e as demais peças vocais apresentadas nestas reuniões. Isto pode indicar um reforço ao pensamento que

---

<sup>1</sup> *Jornal das senhoras*. Rio de Janeiro: Typografia Parisiense, 1852-1855.

conduz este trabalho para uma interpretação historicamente informada. Este assunto será detalhado no item 1.2.1.

É importante frisar que relatos de época são bastante imprecisos em termos técnicos, visto que os observadores muitas vezes não se tratavam propriamente de cantores. Dizer que uma voz é suave, num ambiente pequeno, não significa que ela seja sussurrada ou incompleta, mesmo que a expressão poética e a combinação melódico-harmônica denotem suspiros. Para a interpretação das modinhas e lundus, devemos levar em conta tanto a origem da composição, como já dissemos acima, como o ambiente onde eram interpretados, além da configuração estética do período em que as composições se inserem. Mais adiante, serão discutidas todas estas questões relacionadas para a interpretação das modinhas de João Francisco Leal.

## **1.2. OS IDEAIS ESTÉTICOS (A PRÁTICA VOCAL)**

### **1.2.1. O ideal estético vocal no Rio de Janeiro oitocentista**

Para entender o ideal estético no Rio de Janeiro oitocentista, é necessário levar em conta os agentes formadores do gosto musical deste período, e este está relacionado com fatores históricos importantes. Neste trabalho abordaremos apenas a primeira metade do século XIX, mais precisamente até a terceira década, que é o período no qual se insere a “Collecção de Modinhas de Bom Gosto de J. F. Leal”, impressa em Viena em 1830.

Primeiramente, com a elevação da cidade a sede do vice-reinado do Brasil, ela recebeu muitas melhorias, como nos diz o memorialista Kidder (1980):

Em 1763 [o Rio de Janeiro] passou a ser capital do país e a residência dos vice-reis portugueses, em substituição à Bahia. Foi neste período que o Rio experimentou os seus maiores surtos de progresso. Os mangues que cobriam grande parte da atual área urbana foram drenados e saneados. As ruas foram calçadas e iluminadas. Os carregamentos de escravos que até então eram expostos à venda nas ruas, proporcionando aos transeuntes cenas horríveis e degradantes além de pôr a população em risco das mais pavorosas moléstias, foram removidos para o Valongo, que assim passou a constituir o mercado dessas infelizes criaturas.

Os chafarizes foram multiplicados. Dessa forma e com a adoção de várias outras medidas, foram melhorando as condições sanitárias da cidade e o seu progresso grandemente incentivado sob os sucessivos governos de Conde da Cunha, do Marquês do Lavradio e de Luiz de Vasconcelos (KIDDER, 1980, Apud PACHECO, 2007, p. 25).

Estas melhorias transformaram o Rio de Janeiro em um pólo de atração para muitas pessoas em busca de melhores condições de vida e, com o passar dos anos, permitiu um aglutinado de informações culturais, como nos diz Pacheco (2007):

No início do século XIX, o meio musical carioca estava em certa consonância com a realidade dos outros centros como Recife, Ouro Preto e Salvador. Mesmo com a proibição da imprensa que dificultava a circulação de idéias artísticas, o Rio de Janeiro conhecia, por exemplo, o estilo da música composta em Minas Gerais naqueles dias. Afinal, com a

decadência da mineração, vários músicos mineiros migraram para o Rio de Janeiro em busca de melhores condições de trabalho na capital do Brasil e acabaram por se integrar às várias irmandades musicais cariocas. (PACHECO, 2007, p. 30)

É difícil precisar o quanto cada uma destas influências pode ter modificado o gosto musical fluminense porque ainda não dispomos de muitos estudos nesta área. Entretanto, sabemos que compositores mineiros importantes, como, por exemplo, “José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746-1805), e também cantores, como, por exemplo, Joaquim José Mendanha e João Pereira dos Reis, seguiram para o Rio de Janeiro em busca de novas oportunidades.

É importante lembrar que mesmo os músicos mineiros sofriam influência da metrópole. Alguns deles tiveram instrução musical com professores ligados ao Seminário da Patriarcal de Lisboa como, por exemplo, o professor do Padre José Maurício, o mineiro Salvador José de Almeida e Faria (1732? - 1799). Cavalcanti (2004) explica como este fato influenciou a música carioca:

Com este variadíssimo e qualificado quadro de compositores que o acompanhava, o professor Salvador José de Almeida Faria teve, além de outros, o mérito de colocar ao alcance dos alunos que com ele estudavam no Rio de Janeiro quase todos os autores adotados pelo Seminário da Patriarcal de Música de Lisboa, utilizando as obras musicais de seus famosos professores e ex-alunos, como também as de mestres italianos apreciadíssimos em Portugal: Jommelli, Sabbatine, Pergolesi, Borghi, Piccini e Orgitano. Percebe-se assim que a escola musical e, conseqüentemente, a formação dos músicos da cidade do Rio de Janeiro, no século XVIII, cultivavam a bela música clássica italiana (CAVALCANTI, 2004, Apud PACHECO, 2007, p. 57).

Mais adiante, após a chegada da corte portuguesa ao Rio de Janeiro, esta influência da música mineira na cidade seria ainda notada por Porto Alegre:

O caráter da Música Fluminense participa do **Mineiro**, e do **Italiano**. Um teatro de canto, e dos mais belos, que se podem ver; uma Capela Real, cheia dos melhores cantores da Itália, como Fasciotes, Tannis, Maggieraninis [sic] e outros, que reproduziam as mais belas composições da Europa tanto no santuário como no teatro, não podia deixar de influir uma grande abalada no gosto musical (PORTO ALEGRE, 1836, p. 180).

De fato, em Portugal, desde a primeira metade do século XVIII, a música era cultivada nos moldes operáticos italianos. A transferência deste gosto musical para o Rio de Janeiro, por conseqüência, é notadamente comprovada em trabalhos como os de Ayres de Andrade, Cleofe Person de Mattos, Paulo Mugayar Kühl e, mais recentemente, o trabalho bastante elucidativo de Alberto José Vieira Pacheco.

No Brasil, os periódicos impressos têm início sistemático a partir de 1808, quando a corte portuguesa é transferida para o Rio de Janeiro<sup>1</sup>. Com relação à atividade musical, alguns títulos que possuem importantes referências são: *Gazeta do Rio de Janeiro*, *Spectador Brasileiro*, *Jornal do Commercio*, *Diário do Rio de Janeiro*, entre outros. Estes periódicos relatam, por vezes, representações de óperas, importações e vendas de instrumentos musicais, obras publicadas etc. As notícias da época auxiliaram na elaboração de uma cronologia da ópera, por Paulo Kühl (2003), demonstrando como o estilo italiano era presente no cenário fluminense. Embora estes registros sejam escassos de detalhes e possam, em alguns casos, conter informações confusas, servem ao propósito de nos fornecer dados relevantes sobre uma parte da vida musical carioca. Alguns destes registros puderam, também, ajudar na elucidação da autoria da *Collecção de Modinhas de Bom Gosto*, como veremos no item 1.3.1.

Além das implicações históricas, políticas, sociais e econômicas, a chegada da corte iniciou uma série de modificações e melhorias na área da cultura no Brasil. O gosto do Príncipe Regente D. João VI pela música é fato marcante para o desenvolvimento desta arte no país. Neste sentido, ele foi um grande mecenas, a começar pela criação da Capela Real e da Câmara Real, contando

---

<sup>1</sup> O primeiro jornal brasileiro foi também a primeira publicação da Imprensa Régia no Brasil, a *Gazeta do Rio de Janeiro*, fundada em 10 de setembro de 1808, aos moldes da *Gazeta de Lisboa*. (IMPRESSÃO RÉGIA. In: O Código Brasiliense na biblioteca John Carter Brown e documentos similares). Outro periódico importante foi o *O Spectador Brasileiro*, que teve circulação entre 1824-1827 e foi substituído pelo *Jornal do Commercio*, em 1827, tendo este importante circulação e influência no Rio de Janeiro até hoje (JORNAL do Commercio). Já o *Diário do Rio de Janeiro* surge apenas em 1821 (KÜHL, 2003, p.1).

também com a contratação de músicos europeus e, depois, por facilitar a construção do Teatro São João. Além disto, a presença da corte resultou num constante processo de sofisticação do Rio de Janeiro com esforços e investimentos da corte para a criação da academia de belas-artes, de cursos superiores e de nível médio, da fundação do Jardim Botânico e de uma academia de ciências.

Já havia um pequeno teatro no Rio de Janeiro antes da chegada da corte, o Teatro Ópera Nova, que, depois da chegada de D. João VI, foi reformado e passou a ser o Teatro Régio de Manuel Luís. Já o Teatro São João, inaugurado em 1813 aos moldes do Teatro de São Carlos de Lisboa, muito mais luxuoso, não era apenas um lugar onde se assistia aos espetáculos, mas também onde se via e se era visto. À corte, ele se prestou a um papel importante, o de reafirmar o poder real pelos diversos elogios feitos ao Príncipe Regente e pelas diversas Reais Comemorações.

Todas estas novidades modificaram muito os costumes dos cariocas da época. A este respeito, Walsh (1985, p.84. Apud PACHECO, 2007) diz:

“Os costumes do povo também apresentaram uma mudança sensível num espaço de tempo muito curto. Muitas famílias nativas, antigas e respeitáveis, de hábitos muito grosseiros e de mentes igualmente limitadas devido à sua vida isolada no campo, agora se dirigiam à capital, onde festas e cerimônias de aniversário na corte atraíam multidões. Aqui, ao se misturarem com estrangeiros, portugueses e ingleses, eles perdiam rapidamente o ranço causado pelo isolamento e voltavam para casa com novas idéias e hábitos de vida, que também eram adotados por seus vizinhos, disseminando dessa forma o progresso por todo o país.”

Veremos mais adiante que este progresso ia além da novidade que representavam os feitos da corte na cidade. Os cariocas cada vez mais queriam estar próximos dos costumes europeus. A metrópole agora era a própria cidade do Rio de Janeiro. Esta realidade constituiu um processo de sofisticação na cidade, penetrando de tal maneira na prática musical fluminense que, em virtude dele,

mesmo a composição de José Maurício sofreu modificações<sup>2</sup>. O que se esperava ouvir tanto na igreja quanto no teatro era uma música vocal ornamentada, virtuosística.

## O processo de sofisticação e o ideal estético vocal

Pacheco (2007) faz uma bela pintura do cenário vocal carioca, discorrendo sobre vários aspectos da música vocal fluminense, com diversos exemplos das linhas vocais dos cantores atuantes no período joanino. Fica bastante claro que o estilo vocal italiano era a prática no Rio de Janeiro até pelo menos o final da terceira década. Isto se deveu também à presença de cantores italianos, em particular os *castrati*, tanto no teatro quanto na Capela Real<sup>3</sup>. A prática vocal extremamente ornamentada destes cantores certamente estava ligada ao ideal de sofisticação descrito acima na medida em que, quanto mais virtuosística a voz, mais próxima ela estava da realeza, (no caso do teatro) ou do poder divino (no caso da igreja)<sup>4</sup>.

Com relação à prática específica das modinhas, este ideal percorreu dois caminhos. Alguns compositores de modinhas, como Gabriel Fernandes da Trindade (? , ? - Rio de Janeiro, 09/1854) e Cândido Inácio da Silva (? , 180-? – Rio de Janeiro, 05/1838)<sup>5</sup>, estavam relacionados com a Capela Imperial, portanto o estilo de composição das modinhas destes autores, relacionado-se com sua própria prática vocal, também remetia aos padrões italianos, como veremos mais

---

<sup>2</sup> Os trabalhos de Andrade (1967, p. 24), Mattos (1997, p. 94) e Pacheco (2007, p. 257) comprovam esta afirmação.

<sup>3</sup> Ao todo, pelo menos nove *castrati* italianos atuaram no Rio de Janeiro (PACHECO, 2007, p. 69)

<sup>4</sup> Na literatura vocal operística dos séculos XVII e XVIII é bastante comum encontrarmos passagens de virtuosidade nas personagens ligadas ao poder, seja na figura da nobreza ou nas entidades divinas como o deus Amor, por exemplo, mais que nas personagens de importância hierárquica relativamente menor dentro da trama. O mesmo processo já era praticado no cantochão, no qual nasceu o termo *coloratura*, pela inserção de melismas, em notas coloridas, nas palavras santas.

<sup>5</sup> Apesar de ter se apresentado como cantor em diversas obras sacras, tendo obras dedicadas a ele por José Maurício, não há provas de que Cândido Inácio da Silva tenha sido cantor na Capela Imperial após seu pedido para tanto em 1827. Entretanto, ele foi aluno do Padre José Maurício, o que o levou a freqüentar o coro da Real Capela quando criança. (PACHECO, 2007, p. 131)

adiante. Por outro lado, considerando os relatos já tratados no item 1.1, parece-nos bastante evidente que a prática destas modinhas estava ligada às moças e senhoras da sociedade carioca. Isto não quer dizer que os homens não cantassem modinhas. Entretanto, uma carreira de cantora não era bem-vista para uma mulher<sup>6</sup> neste período. Joaquina Lapinha<sup>7</sup> foi uma exceção, pois, sendo mulata neste período da história brasileira, era considerada socialmente diferente das mulheres brancas. Segundo Ayres de Andrade (1967, v.2, p. 69), mesmo como ouvintes, as mulheres começaram a freqüentar as platéias do teatro somente a partir de 1862. Mas a música estava na lista de quesitos importantes para que uma moça fosse considerada bem-educada na sociedade carioca oitocentista. Andrade (1967, v. 1, p. 134), diz também que entre 1808 e 1831, “ganha[va] incremento entre os amadores o gosto pela música. Na educação da juventude a música tornara-se uma constante. Não havia colégio para moças em cujo programa de ensino ela não estivesse incluída”. Lembrando que no século XIX ainda não existiam os entretenimentos do mundo moderno, as reuniões sociais e familiares eram regadas a muita música. Ademais, entre outros talentos, a música servia bem como atrativo para as mulheres prenderem os maridos em casa, a fim de que não procurassem outras distrações. Em muitos casos, procurava-se educação musical adequada, com os melhores professores. Segundo Andrade (1967, v.1, p. 49), no tempo de D. João VI os mais procurados professores de canto do Rio de Janeiro eram os cantores sopranistas (*castrati*) da Capela Real. Desta forma, mesmo que as mulheres não freqüentassem o teatro, elas tinham acesso a todo o ideal estético vocal por meio de seus representantes maiores na cidade.

---

<sup>6</sup> As mulheres só puderam cantar nos teatros portugueses a partir de 1799, quando D. João VI revogou a lei decretada por sua mãe, a Rainha D. Maria I, em 1777. Até pouco tempo, esta idéia era corrente no Brasil. Não é incomum ouvirmos algumas senhoras de ótima educação musical e belas vozes contarem que não conseguiram seguir carreira por oposição das famílias.

<sup>7</sup> Joaquina Maria da Conceição da Lapa (conhecida como Lapinha) (? , 17-? - ?, 18-?), foi uma cantora de sucesso em seu tempo, tendo se apresentado nos teatros em Lisboa e no Rio de Janeiro (Veja PACHECO, 2007, p. 105).

Em resumo, se por um lado a modinha deste período era composta por cantores do estilo italiano, por outro, quem as cantava tinha acesso a este ideal estético tanto nas cerimônias religiosas quanto na educação musical e vocal.

Segundo Pacheco (2007), o ideal estético vocal no Rio de Janeiro oitocentista pode ser descrito neste trecho do compositor e tratadista Joseph Fachinetti:

Para ser bom cantor não basta possuir só uma bonita voz, cultivada pelo melhor método, e meios d´execução; é necessário que seja também instruído nas leis da harmonia, e praticá-la no piano forte. Seria portanto útil possuir alguns princípios de composição para saber embelezar o canto; porque, quando não, de nada lhe serviria o ser cantor da Itália, ou da França. [...]

Todos os homens cantam, bem ou mal [...]. Mas aqueles, que desejam extasiar com o seu modo de cantar aos que estão ouvindo, devem dar às suas vozes metodicamente aquela expressão e doçura para produzir neles o prazer de ouvir: e portanto devem recorrer às boas regras da arte, a qual ensina a boa maneira de cantar, a redondeza e exatidão do canto, a grandeza dos sons, a extensão natural ou artificial da voz, o recurso de sabê-la reforçar e abrandar; de sair cheia, grande e solta da influência do nariz e gutural, de sustentar a respiração, de a prolongar às vezes mais do consueto, e de a fazer avivar a tempo; de ligar os sons juntos, encher e diminuir por graus insensíveis, e estacá-los; de passar com ligeireza da voz de peito à voz de cabeça, e vice-versa; e de igualar por isso os sons agudos de uma, com os sons profundos de outra. Esses são os pontos essenciais, que formam o corpo da arte, e, mediante um perfeito estudo, chegar-se-á à perfeição de todas as suas dificuldades, das voadas, trilos mordentes, &c (FACHINETTI, 1843, p. 19. Apud PACHECO, 2007, p. 218).

Como diz o tratadista, a boa maneira de cantar era apenas conseguida com um perfeito estudo acompanhado por professores adequados.

Este ideal estético já foi amplamente considerado por diversos autores estrangeiros. No Brasil, podemos encontrar um ótimo estudo, em português, no livro de Pacheco (2006)<sup>8</sup>. A discussão de questões técnicas fugiria muito aos objetivos deste trabalho, que são de cunho histórico, estético e interpretativo. Mas

---

<sup>8</sup> “O canto antigo italiano: uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. Garcia” (PACHECO, 2006).

para quem deseja se aprofundar no assunto, uma ótima referência são os trabalhos de Miller (1996, 1997)<sup>9</sup>.

Neste contexto, era esperado dos cantores que soubessem embelezar a linha vocal original das composições, de preferência ao improvisado. Por isto, era necessária uma boa formação musical. Considerando os padrões de ornamentação, é importante salientar que, “mesmo que muitas vezes fossem usados apenas como exibição de virtuosismo, os ornamentos estavam sempre vinculados ao poder expressivo do cantor” (PACHECO, 2007, p. 219). Ou seja, os ornamentos deviam ter uma justificativa na interpretação relativa ao texto poético. Da mesma forma, o autor do tratado *Arte de muzica para uso da mocidade brasileira por um seu patrício*, de 1823, aborda os ornamentos como “sinais expressivos”. Embora não seja específico para o canto, é o único tratado brasileiro do período encontrado até o momento:

Os sinais expressivos, que servem para o bom gosto, e graça do que se toca são nove, a saber: Trino, Apoio, Portamentos, Mordente, Rastilho, Crescendo, ou Esforçando, Piano, ou Dolce, Forte, Pianíssimo, e Fortíssimo.

O Trino que se assina com um tr. por cima de uma figura, que muitas vezes é a penúltima de uma cadência, faz-se tocando-se com o maior [sic] velocidade dois pontos, que são: o expresso, e o que lhe fica superior.

Apoio, é uma figurinha, que se assina antes da figura, que lhe precede, e vale a metade do valor da dita figura.

Portamentos, são umas figurinhas pequenas, que muitas vezes se assinam antes das figuras; e estas ainda que sejam duas, três, quatro, ou mais, participam unicamente da metade da figura para onde passam.

Mordente, que não tem sinal expresso, faz-se quando tremulando com o dedo se fere a Nota expressa com a debaixo tácita, que sempre será em distância de meio ponto.

Rastilho, que também não tem sinal expressivo, é quando se passa rastejando com o dedo por todos os semitons, de uma nota expressa para outra, que lhe fica em distância de 3<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, ou 5<sup>a</sup>, superior.

Crescendo, ou Esforçando, que em breve se costuma pôr cresc. sf. é para se entender, e esforçar o som do forte para o brando, ou pelo contrário, do brando para o forte.

---

<sup>9</sup> Embora os estudos de Richard Miller abarquem também os requisitos do cantor moderno incluindo o ideal romântico do canto, eles priorizam a emissão livre do instrumento vocal e referem-se da mesma forma à prática vocal para os períodos barroco e clássico. Nos trabalhos de 1996 e 1997, Miller levanta aspectos históricos, técnicos e fisiológicos fundamentais para que o cantor alcance o equilíbrio de funcionamento da voz para o ideal estético da escola italiana de canto.

Piano, ou Dolce, que em breve se costuma pôr p. ou *dolc.* é para se tocar baixo, ou brandamente. Forte, que em breve se costuma pôr f., é para se tocar fortemente.

Pianíssimo, e Fortíssimo, que em breve se costuma pôr p.mo, f.mo, ou pp. ff., são os superlativos de piano, e forte, e anunciam que se deve tocar o mais brando, ou o mais forte, que possa ser (ARTE, 1823, p. 19. Apud PACHECO, 2007, p. 219).

Nas ilustrações musicais a seguir, exemplificamos alguns dos ornamentos mais comuns<sup>10</sup> neste período, além dos citados acima e também encontrados no repertório do período, tentando trazê-los ao pensamento moderno, com as respectivas letras:

- A) Apojatura;
- B) Grupeto;
- C) Portamento<sup>11</sup>;
- D) Divisões (volatas);
- E) Arpejos
- F) *Staccato* (destacado)
- G) Contrastes dinâmicos
- H) *Messa di voce* (controle dinâmico em sons sustentados)
- I) Trinado
- J) Cadência



Exemplo de “Nasci pra ser infeliz”, de João Francisco Leal c. 7 e 8.

<sup>10</sup> O trabalho de Pacheco (2007) descreve detalhadamente cada tipo de ornamento com nomenclaturas e significados históricos diferentes segundo cada tratadista. Aqui, a fim de sermos mais específicos, sempre que possível, tentamos tratar os termos com a nomenclatura mais usual nos dias atuais.

<sup>11</sup> É importante considerar que o portamento na escola setecentista era diferente do da escola romântica. Em um intervalo maior que o de segunda, a ligação entre uma nota e outra era feita por notas distintas, porém ligadas, e não em glissando.



Exemplo de “Deliro e suspiro”, de João Francisco Leal c. 1 e 2.



Exemplo de “Vivendo por ti saudoso”, de João Francisco Leal c. 18 a 20.



Exemplo de “O prazer que sinto n'alma”, de João Francisco Leal c. 11 e12.



Exemplo de “Se tu presumes”, de João Francisco Leal c. 8 a 14.



Trecho de peça dedicada por J. Maurício a Lapinha no Drama *Ulissea* (PACHECO, 2007, p. 112).

Andate Sostenuto

Qui ha - bi - ta - re ha bi - ta - re — fa - cit fa - cit

6 Ste - ri - lem in do - mo in do - - - mo ha - bi -

11 ta - re ha - bi - ta - re - - - fa - cit Ste - ri - lem dolce

16 Ste - ri - lem in do - - - mo Ma - trem Ma - tem fi - li Allcgro giusto

22 o - rum lac tan tem qui ha - bi - ta - re fa - ci - tit Ste - ri - lem

Exemplos do uso de dinâmica e *mesa di voce* em “Qui habitare”, no Laudate pueri p.a as Vesperas do Esp.to Santo, do Padre José Maurício. (PACHECO, 2007, 147)

Com a voz a tempo

com tan - ta fe - re - - - za. De - li - ro, e sus - pi - ro

Exemplo de cadência em “Deliro e suspiro”, de João Francisco Leal c. 15 e18.

Na ornamentação de modinhas, é difícil estabelecer uma dosagem para a utilização de cada ornamento. Entretanto, considerando a prática da escola dos *castrati*, podemos fazer algumas inferências pela descrição de Solano (1764):

O Apoio, ou Pojatura, e juntamente os Acentos<sup>12</sup> mais diminutivos da Voz são os sinais de melhor adorno, enfeite, e graça, que na Música se encontram para seu benefício: pode-se dizer que são os Acentos da

<sup>12</sup> De acordo com Pacheco (2007, p. 224), para o autor, apoios são apoiaturas longas e acentos são apoiaturas breves.

Voz, e os Apoios os que dão a mais nobre, e agradável beleza e esta ciência; porque os outros modos, de que ela usa, e com que se reveste o que se canta, por serem muito repetitivos, serão fastidiosos, pondo talvez a Música em desgraça, v. gr. os duplicados, Trilos, os freqüentes Batidos, Ligados, e Soltos, e os demasiados Mordentes, por muitos, podem fazer a Cantoria péssima, e desagradável em quanto ao modo; porém só os Apoios, e os Acentos diminutivos não perderão por muitos, porque quantos mais forem, tanto será melhor o seu efeito; de sorte, que se for possível não se passar de nota para nota sem Acento, ou sem Apoio, use-se deles em todas as Figuras, pois tenho observado com atenta reflexão que alguns Cantores dão naturalmente um especialíssimo gosto no acento, modo, e graça do movimento dos pontos, ou notas por virtude dos muitos Acentos, e Apoios pelo modo advertido, sem que sua multiplicidade faça desagradável a Música. [...] (SOLANO, 1764, p. 170, grifo do autor. Apud PACHECO, 2007, p. 223).

É importante lembrar que a apojatura deve ser realizada no tempo forte, dando, assim, ênfase ao ornamento. A apojatura possivelmente era o ornamento mais utilizado no início do século XIX no Rio de Janeiro, tanto pela facilidade de execução quanto pela sua força expressiva. Mas, por outro lado, devemos ter cuidado com o excesso de outros ornamentos. Solano (1764) diz, por exemplo, que o portamento<sup>13</sup>, utilizado com muita freqüência, poderia destruir a música:

[...] Com estes *Portamentos*, e outros, que todos se assinam com semelhantes figurinhas, se enlaça, reveste, e engrança o que se canta; porém nunca serão muito próprios, nem produzirão bom efeito no modo de cantar, se eles se fizerem de contínuo, porque não são tão engraçados, como meramente os *Acentos*, ou *Apoios*, os quais nunca destroem a graça da Cantoria, e os *Portamentos* podem destruí-la, se forem muito repetidos, e continuados.

O valor das duas, quatro, ou mais figurinhas há de se descontar da Figura imediata subsequente (SOLANO, 1764, p. 171, grifo do autor. Apud PACHECO, 2007, p. 230).

A seguir, será possível fazer inferências da mesma prática nos exemplos da linha vocal de uma ária dedicada por José Maurício Nunes Garcia ao cantor Gabriel Fernandes da Trindade (? - Rio de Janeiro, 09/1854), também compositor de modinhas no mesmo período que João Francisco Leal:

---

<sup>13</sup> É importante lembrar que *portamento* também significava *grupeto* para alguns autores. Sendo assim, vale lembrar esta mesma consideração de alerta ao exagero.

Andante sostenuto

Qui tol - lis qui tol - lis qui tol - lis pec - ca - ta  
 5 mun - di mi - se - re - re mi - se - re - re mi - se -  
 11 re - re mi - se - re - re no - bis mi - se - re - re no - bis  
 16 mi - se - re - re no - - - - bis Qui —

**Allegro brillante e maestoso**

“Qui tollis” da Missa de Santa Cecília (1826), de José Mauricio (PACHECO, 2006, p. 135)

74 sus - ci - pe su - ci - pe de - pre -  
 79 ca - - - - -  
 81 - - - - -  
 84 - - - - - ti - o - nem<sup>3</sup>  
 87 *tr* nos - - - - tram sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem

“Qui tollis” da Missa de Santa Cecília, de José Mauricio (PACHECO, 2006, p. 136)

Nestes exemplos, vemos as características vistuosísticas da prática vocal de Trindade. “Esta composição mostra que o tenor brasileiro<sup>14</sup> foi capaz de se apropriar muito bem do estilo de canto empregado pelos cantores europeus”. (PACHECO, 2007. p. 136). Andrade lembra uma importante referência feita à voz deste cantor:

Araújo Pôrto Alegre, comentando um concerto da Beneficência Musical, muito lhe elogia a voz, que compara à do célebre Rubini<sup>15</sup>, pela pureza do timbre. Grande compositor de modinhas foi êle. Deixou-as em número avultado e das mais inspiradas que possui o repertório brasileiro do gênero. (ANDRADE, 1967. v. 2. p. 243)

No exemplo abaixo, podemos perceber a que ponto o estilo da escrita vocal de Gabriel Fernandes da Trindade refletia sua prática vocal, guardadas as proporções, em se tratando de uma modinha e não de uma ária. Veja, abaixo, um trecho da canção “Batendo a linda plumagem”:

7  
so den-tro do ni-nho Ba-ten-do'a lin-da plu-ma-gem

11  
um a-man-te pas-sa-ri-nho a-mi-mo-sa-com-pa-

14  
nhei-ra dei-xou só den-tro do ni-nho nin-

“Batendo a linda Plumagem”, de Gabriel Fernandes da Trindade. (PACHECO, 2006, p. 302)

<sup>14</sup> Pacheco, em seu trabalho de 2007, fornece outros exemplos de tenores brilhantes que atuaram no período joanino.

<sup>15</sup> Rubini é lembrado como o maior tenor rossiniano da primeira metade do século XIX.

Vieira (1899) diz que “[a] modinha passou de Portugal para o Brasil e ainda ali não foi de todo abandonada, tornando-se também mais característica pelos **requebros** lânguidos com que as brasileiras a cantam” (1899, p. 350, grifo nosso). Segundo o próprio Vieira, “requebro” é sinônimo de ornamento<sup>16</sup>. De forma geral, em toda a coleção aparecem padrões de ornamentação, evidentemente em menor grau, se compararmos a uma ária sacra ou de ópera. O que fica claro é que o estilo italiano estava presente também na prática vocal das modinhas deste período, seja nos salões ou nas casas de famílias nobres. Se a escrita denota semelhança, a prática, conseqüentemente, deveria ser muito provavelmente análoga em qualidade sonora a este ideal estético, também devido à instrução vocal que estava disponível, como já discutimos acima.

Vale lembrar que a referência da escola setecentista é de voz mais clara que a do ideal estético vocal romântico. Na Europa, a supremacia dos *castrati* e o gosto por esta sonoridade vocal que remetia ao barroco e ao clássico já estavam em declínio desde o início do século XIX<sup>17</sup>. Isto se deveu tanto à permissão da presença feminina nos teatros quanto às transformações políticas e filosóficas que provocaram mudanças temáticas nos libretos de ópera. Uma vez que a voz dos *castrati*<sup>18</sup> perde seu lugar e, juntamente com ela, a concepção estética ligada a ela, a sonoridade da voz masculina de tenor, também acompanhando todo o novo estilo, tornando-se mais escura, especialmente na região aguda da sua extensão, pelo recurso da voz *sombrée*<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> **Requebrar**, v. a. Ornamentar, florear o canto com requebros. **Requebro**, s. m. Ornamento, desenho composto de algumas notas rápidas para dar mais graça ao canto: trinado (VIEIRA, 1899, p. 443).

<sup>17</sup> “A verdadeira “morte” dos *castrati* havia sido a do começo do século XIX, quando a ópera substituiu definitivamente os “deuses” por “divas”, e o romantismo suplantou os últimos resquícios do universo barroco.” (BARBIER, 1993, P. 199).

<sup>18</sup> Muitos dos *castrati* permaneceram no Rio, mesmo com a volta da corte para Lisboa, em 1821, talvez porque na Europa seu canto já não era tão apreciado.

<sup>19</sup> O equilíbrio *chiaroscuro* (ressonância) faz parte do ideal setecentista de canto, bem como do ideal romântico, todavia, com o processo de crescimento dos teatros, desenvolvimento dos instrumentos e a conseqüente ampliação da intensidade da orquestra, o ideal estético do canto também sofreu modificações para acompanhar esta demanda. A voz ágil e clara dos setecentos modifica-se para uma voz mais escura e potente no romantismo. Segundo Pacheco, (2007, p. 206), esta técnica de escurecimento do timbre possibilitou, por exemplo, que o tenor Gilbert Duprez (1806-1896) emitisse pela primeira vez um “Dó de peito” em 1837, o que aumentou ainda mais a

No Brasil, também por devido ao desenvolvimento do gosto pelos *castrati* somente a partir de 1808 com a chegada da corte, estas transformações ocorridas na Europa no início do século XIX foram refletidas aqui apenas a partir de 1844, quando a nova temporada de ópera no Teatro de São Pedro retoma as atividades, estagnadas desde 1831<sup>20</sup>. O novo ideal foi apresentado à cidade com a representação da ópera *Norma*, de Vincenzo Bellini (1801-1835), no qual estreou a nova diva da cena carioca, Augusta Cangiani, trazida de Nápoles pela Imperatriz Leopoldina.

Desta forma, especialmente com relação às vozes masculinas, é importante ter em mente que a referência do “tenor viril” ainda estava por chegar ao cenário carioca. Isto implica a prática vocal do repertório até cerca de 1843, com um tipo de sonoridade diferente na região aguda, sem a utilização preponderante da voz *sombrée*. Ou seja, a utilização do registro de cabeça era provavelmente mais acentuada e a voz era mais clara que no ideal romântico. Este tipo de sonoridade pode ser encontrado hoje nas vozes de tenores especialistas no repertório de música antiga, como é o caso de Colin Ainsworth<sup>21</sup>. Alguns dos papéis encenados por este tipo de tenor foram originariamente escritos para *haute-contre*<sup>22</sup>, um tipo de voz do qual tivemos um exemplo no Brasil no período joanino com Giovanni Paolo Mazziotti, (Portugal?, ? – Rio de Janeiro, 19/05/1850). Não nos aprofundaremos neste assunto, pois é muito amplo e foge dos objetivos desta pesquisa. O que vale ressaltar é que nos tratados de

---

polêmica que se formou acerca das *voix claires* e das *voix sombrées*. Para maiores informações, veja Pacheco (2006).

<sup>20</sup> Note-se que a *Collecção de Modinhas de Bom Gosto* de J. F. Leal foi editada em 1830, um ano antes desta estagnação da ópera e 14 anos antes da apresentação deste novo ideal estético. Se o “[r]omantismo começa a dar seus primeiros sussurros com o lançamento, em Paris, em 1836, da revista *Nitheroy*” (GIRON, 2004, p. 103), o ideal vocal do romantismo só é apresentado ao Rio de Janeiro em 1844.

<sup>21</sup> Em seu repertório constam obras que abarcam de Bach a Donizetti. Veja por exemplo a sonoridade de sua voz na montagem de *Persée* (1682), de Jean-Baptiste Lully (1632-1687), gravação ao vivo em DVD pela EUROARTS, Tafelmusik Baroque Orchestra, regência de Hervé Niquet, Elgin Theatre, Toronto (2005) onde Ainsworth interpreta Mercure.

<sup>22</sup> Para maiores informações, consulte Anthony, 1975; Cyr, 1977; Killigley, 1973; e Zaslav, 1974; *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980, verbete *Haute-contre*. Veja referências completas em Leitura complementar à p. XX.

canto de Tosi e Mancini<sup>23</sup>, o termo *falsete* é sinônimo de voz de cabeça e não se refere ao que hoje conhecemos como *falsete* utilizado no canto popular<sup>24</sup>. Para o ideal estético carioca oitocentista, o timbre de “falsete” significando a imitação da voz feminina provavelmente não deveria ser incorporado à extensão masculina; o que faz sentido, segundo os tratados, seria procurar o equilíbrio de funcionamento do registro de cabeça pleno, unindo este à região do registro de peito.

No caso das vozes de soprano<sup>25</sup>, baseado nos tratados de Tosi e Mancini, Pacheco (2006, p. 108) indica a passagem da voz de peito para a voz de cabeça por volta de Dó 4, o que parece muito diferente da prática atual. Como não existe registro sonoro destas descrições nos tratados, fica difícil discutir o assunto. No entanto, se relacionarmos esta informação à passagem do registro médio-grave para o registro médio-agudo<sup>26</sup> descrito por Miller (1996, p. 134), podemos encontrar pontos de coincidência entre as práticas antiga e atual. A passagem de uma região preponderante de peito para uma preponderante de cabeça. É importante considerarmos que o ensino do canto por parte dos *castrati*<sup>27</sup> era provavelmente baseado nas suas próprias sensações, as de um instrumento vocal incomum<sup>28</sup>, muito mais poderoso que o das mulheres e muito mais delicado do que o dos homens não castrados. Possivelmente, as proporções de mistura dos registros nas vozes dos *castrati* eram diferentes das outras vozes. Sendo assim, entendemos que, na procura do timbre mais “correto” para a interpretação do

---

<sup>23</sup> Veja Pacheco (2006, p. 106)

<sup>24</sup> A utilização do microfone nos dias atuais modificou o conceito do timbre do registro agudo na voz masculina no canto popular, produzindo muitas vezes uma voz fisiologicamente incompleta (adução das pregas vocais não acontece perfeitamente), em parte, por causa de ajustes diferenciados em todo o mecanismo vocal, inclusive a ressonância e o controle respiratório. Bem utilizado, este tipo de emissão não provoca danos à voz. Visto que a estética é outra, este fato não desmerece em nada o canto popular. No entanto, este timbre não pode ser confundido com a voz de cabeça do canto erudito setecentista: veja The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980, Volume 17, p. 339 e 346; MILLER, 1997, p. 106; REID, 1990, p. 68-70;

<sup>25</sup> Segundo Pacheco (2006), infelizmente estes dois tratadistas não abordam especificamente os pontos de registo dos outros tipos vocais.

<sup>26</sup> Miller usa os termos ingleses *Lower-middle* para médio-grave e *Upper-middle* para médio-agudo. Note que no trabalho de Miller dó central é Dó 4, logo, a notação encontrada no livro para a passagem destas duas regiões na voz do soprano é em torno de Dó5 e Dó#5, significando na notação brasileira Dó4 e Dó#4..

<sup>27</sup> Tanto Tosi quanto Mancini eram *castrati*.

<sup>28</sup> Para maiores informações, veja Barbier, 1993.

repertório deste período, o equilíbrio de funcionamento do instrumento do intérprete deve ser considerado mais importante que os pontos de registro descritos pelos tratadistas. Afinal, o ideal de igualdade entre os registros vocais fazia parte fundamental do seu estilo. Como nos lembra o tratadista Fachinetti (1843):

[...] Existem cantores Sopranos, meios Sopranos, Contraltos, Tenores, Barítonos, e Baixos. É de suma importância, não obstante os princípios e o método de cantoria serem geralmente comuns a toda qualidade de voz, observar as modulações particulares, que tem cada qualidade de voz: v. g., a voz de Soprano é de natureza fraca e ágil, e a de Tenor mais grave e majestosa; a voz de Baixo é mais firme, franca, e pesada; e portanto convém destinar a cada uma os seus respectivos exercícios (FACHINETTI, 1843, p. 19. Apud PACHECO, 2007, p. 210).

Está claro que o ideal estético vocal do período, especialmente na corte, era de elevada exigência técnica. Com este padrão sonoro vocal como referência, mesmo os cantores amadores ou populares provavelmente cantavam com a voz “impostada”. Tratando-se de modinhas cantadas nos ambientes mais refinados, tudo nos leva a crer que o padrão vocal era o italiano. Isto é importante lembrar, pois, se levarmos em conta as informações já discutidas no item 1.1., sobre as origens da modinha, os defensores da teoria de que a modinha nasceu nas ruas têm levado muitos cantores a interpretar estas canções com ideal estilístico e sonoro diferente daquele que entendemos era praticado no período. Da mesma forma, deve-se cuidar para que modinhas da primeira metade do século XIX sejam cantadas sem o “exagero” dramático do ideal romântico, se a intenção é a interpretação historicamente fundamentada. Estes assuntos ainda necessitam ser estudados com mais clareza, à medida que venham surgindo mais trabalhos específicos sobre o estilo de composição das modinhas de diversos autores.

## 1.2.2 A moda das melodias rossinianas

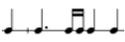
O fenômeno da grande popularidade de Rossini na Europa e o sucesso das suas óperas nos teatros europeus tiveram enorme repercussão no Brasil. Aqui, a aceitação de sua obra foi avassaladora. Os críticos não tinham, entretanto, grande conhecimento musical para tecer comentários mais detalhados. Segundo Kühn (2002), as apresentações das óperas de Rossini no Rio de Janeiro tiveram uma seqüência cronológica distinta das datas de suas composições e das respectivas estréias na Europa. Desta forma, o público, que era bastante diferenciado do público europeu, não teve a mesma oportunidade de observação das mudanças musicais e dramáticas aplicadas pelo compositor em suas óperas. Contudo, o público carioca recebeu muitíssimo bem os espetáculos e absorveu a estética rossiniana como um todo, a despeito das críticas européias. Prova disto foi o grande número de reapresentações das mesmas óperas no teatro São João. Ainda segundo Kühn, desde a estréia de *Tancredi* no Rio de Janeiro em 1819 até 1828 foram apresentados 16 títulos diferentes de óperas de Rossini. Apenas no ano de 1827 se fizeram dez reapresentações da ópera *L'italiana in Algeri*, sob título em português, *Italiana em Argel*, mas cantada em italiano. Sendo assim, a proporção de representações de óperas de Rossini no Rio de Janeiro é muito grande, se comparada à de outros compositores do mesmo período. Este fato configura uma grande predileção por parte dos cariocas pela música de Rossini.

Rui Vieira Nery, em sua revisão da publicação das Modinhas Luso-brasileiras, de Gerhard Doderer, aponta algumas comparações de trechos de modinhas com árias ou temas de óperas do século XIX. Uma delas é a modinha 6, "Deliro, e sospiro", da Collecção de modinhas de bom gosto de João Francisco Leal. Nery relaciona o tema da modinha a um motivo da cavatina de *Tancredi* (1813), "Di tanti palpiti", na cena 5 do primeiro ato desta ópera de Rossini. Veja figura a seguir:



Ilustração utilizada por Nery (1985) em seu artigo – semelhança rítmica.

De fato o ritmo é semelhante e também o texto, porém o trecho que este motivo soa durante toda a ária é bastante curto, se comparado ao trecho da ária “Languir per uma bela” da ópera *L’italiana in Algeri*, que Rossini compôs na mesma época, estreada em 1813 em Veneza e em 1821 no Brasil. Na *cabaleta* desta ária a semelhança é muito maior, como se pode comprovar comparando os exemplos A e B, a seguir.

O motivo rítmico inicial da modinha 6, “Deliro, e sospiro”,  é utilizado em compasso binário 2/4 em tempo *andantino*. Já na *cabaleta* da ária “Languir per uma bella”, no trecho “Contenta quest’alma”, o motivo , aplicado em compasso quaternário 4/4 em andamento *allegro*, tem resultado sonoro praticamente idêntico. O motivo melódico também é semelhante, em graus conjuntos na primeira parte e saltos na segunda parte. O que difere é o tamanho dos saltos. Na música de Rossini há um salto de quarta descendente, voltando à nota inicial que se repete. Na música de Leal o salto é de terça ascendente, mas também voltando à nota inicial após esta terça. Apesar das diferenças nos saltos, as notas em questão permanecem dentro da mesma harmonia, isto é, na tônica da tonalidade.

Andantino.

De - li - ro, e sos - pi - ro, Por quem me des - pre - za, De-

li - ro, e sos - pi - ro, Por quem me des - pre - za

Ex. A: Compassos de 1 a 8 da modinha 6<sup>a</sup>, de J. F. Leal, "Deliro e sospiro"

Con - ten - ta quest' al - ma in mez - zo al - le

pe - ne sol tro - va la cal - ma pen - san - do al suo

Ex. B: Trecho da *cabaleta* da ária "Languir per una bella", da ópera *L'italiana in Algeri*, de Rossini

Além das semelhanças rítmicas e melódicas na linha vocal, os trechos das duas peças apresentam semelhanças harmônicas e motivicas no acompanhamento (veja as tabelas abaixo). Os motivos rítmicos, que mantêm as mesmas proporções, também são semelhantes nos acompanhamentos, com exceção dos baixos de Rossini que trazem alguma variação rítmica, ao contrário dos da modinha. A harmonia, entretanto, é básica em ambos, permanecendo na seqüência I-I-V7-I. Leal conclui o trecho no terceiro grau menor para continuar com um segundo motivo na região da relativa menor no compasso 9, enquanto Rossini conclui a idéia no primeiro grau. No entanto, Rossini, mais adiante na ária, também desenvolve um segundo tema na região da relativa menor.

Características dos primeiros compassos da “modinha 6 <sup>a</sup> ”, de Leal								
2/4	compassos 1-4				compassos 5-8			
	C	C	G7	C	C	C	B7	Em
	I	I	V <sup>7</sup>	I	I	I	V <sup>64-7</sup> /iii	iii
motivos m.d. do piano								
motivos m.e do piano								

Características dos primeiros compassos da <i>cabaleta</i> da ária “Languir per uma bella”, de Rossini								
4/4	E <sup>b</sup>	E <sup>b</sup>	B <sup>b7</sup>	E <sup>b</sup>	E <sup>b</sup>	E <sup>b</sup>	B <sup>b7</sup>	E <sup>b</sup>
	I	I	V <sup>7</sup>	I	I	I	V7	I
motivos da orquestra								
motivos dos baixos								

A cadência exibida no exemplo abaixo é a cadência empregada na modinha 6ª (“Deliro, e sospiro”) de Leal. Ela se assemelha também à que Rossini empregou na ária “No, che il morir non è”, de *Amenaide*, na cena quatro do segundo ato da ópera *Tancredi*.

Cadência na modinha 6ª de J. F. Leal e um compasso antes com anacruse.

com tan - ta fe - re - - - za. De-

Como é o caso em várias óperas de Rossini, *Tancredi* e *L’Italiana in Algeri* apresentam motivos musicais reaproveitados. Daí, podemos inferir que as evidências acima discutidas mostram que o estilo rossiniano embebia o pensamento de Leal, uma vez que, sendo cantor, vivia todo este estilo nas suas interpretações.

João Francisco Leal não é um caso isolado. Pelo contrário, este compositor praticamente desconhecido nos dias atuais foi ótimo cantor como foram também outros compositores importantes de modinhas no início do século XIX, tais como Gabriel Fernandes da Trindade e Cândido Inácio da Silva<sup>1</sup>. Podemos supor que estes cantores também a influência do estilo que cantavam em sua escrita, fosse este operístico ou sacro.

Uma coleção de modinhas avulsas<sup>2</sup> encadernadas se encontra nos arquivos da Biblioteca da Ajuda, em Portugal, e foi o material que originou a primeira parte da edição de Gerard Doderer das Modinhas Luso-brasileiras (1984). Rui Vieira Nery (1985, p. 287), em sua revisão sobre a referida edição, fala sobre

<sup>1</sup> Trindade foi cantor da Capela Real e Silva foi aluno do Pe. José Maurício, tendo seu nome relacionado a grandes apresentações musicais. Ambos tiveram peças dedicadas a eles por outros compositores. Veja Pacheco (2007).

<sup>2</sup> Veja mais detalhes no item 1.3.1.

a forte influência da escrita melódica de Rossini sobre a coleção, e completa: “um dos métodos [composicionais] mais característicos é provavelmente um aumento ou diminuição no movimento rítmico de uma frase por meio da inserção de tercinas em um contexto em que prevalece a métrica dupla ou a subdivisão em dois”. Nesta coleção, podemos citar como bons exemplos deste método as composições “Do regaço da amizade” (número 29), de Gabriel Fernandes da Trindade, e “Minha Marília” (número 9), de Cândido Inácio da Silva. Veja exemplo abaixo:

TRIND.: Do re-ga-ço da a-mi-za- de par-teo bom qui-do-la-tra-mos

SILVA: Su-as gra-fas, seus ca-ri-nhos, tu-doa mor-te me rou-bou

Exemplos de Nery (1985) sobre a construção melódica de Gabriel Fernandes da Trindade e Cândido Inácio da Silva.

As referências à ópera continuam nesta coleção e evidenciam a continuidade deste gosto através dos anos. Outro exemplo é a modinha “Meus gemidos solto em vão” que anuncia no título “Tirada da ópera Lestocq”. Esta ópera de Auber foi estreada em Paris em 1834<sup>3</sup>. Se considerarmos que sua estréia no Brasil foi a partir desta data, podemos verificar que o estilo operístico continuou a influenciar as modinhas também na década de 30. Mais além, a modinha “Nasce amor da sympathia”, cujo autor é anônimo, apresenta no título “Tirada da Norma”. O texto poético é o mesmo da modinha 5<sup>a</sup> da *Collecção de modinhas de bom gosto* de João Francisco Leal, de 1830. Mais um exemplo é a modinha “O malmequer”, cuja poesia de J. Norberto de S. S. foi arranjada por

<sup>3</sup> Não temos registros disponíveis da apresentação desta ópera no Rio de Janeiro, pois, muitos registros foram perdidos nos diversos incêndios dos teatros.

José Rofino R. Vansconcelos<sup>4</sup>. Logo abaixo do título, encontramos os dizeres “Sobre um motivo do 2º Acto da Opera Norma”. A ópera *Norma*, de Bellini, é estreada no Rio de Janeiro apenas em 1844. Desta forma, percebemos que a influência da ópera nas modinhas perdurou desde a primeira até, pelo menos, a quarta década do século XIX.

Estas evidências mostram que o estilo operístico, especialmente o rossiniano, influenciou fortemente a composição da música de câmara no Rio de Janeiro do início do século XIX. Entendemos que esta prática de composições de modinhas, utilizando temas de ópera ou mesmo a apresentação de trechos curtos ou temas de óperas durante uma modinha, não constitui necessariamente plágio; no Rio de Janeiro, a composição de modinhas desta época deixa explícita a forte presença do gênero operístico na cidade e evidencia o quanto a ópera era importante na vida social da época. Mais que isto, os fatos mostram como a tendência deste gosto musical enraizado na ópera perdurou durante várias décadas, direcionando modificações na composição de câmara<sup>5</sup> do período.

Para entender melhor a modinha do início do século XIX, além de conhecer a história da modinha e suas características no decorrer do tempo, é também importante conhecer o repertório operístico praticado na época. Isto porque, como vimos, estes dois gêneros estão intimamente ligados neste período. Ademais, talvez o grande diferencial que caracteriza a modinha da primeira metade do século XIX seja justamente o ponto em que ela é mais criticada: o vocabulário musical dos compositores de um gênero breve baseado em influências de um gênero híbrido e grandioso: a ópera. Os textos poéticos das modinhas, como vimos no item 1.1.1, eram escritos, em muitos casos, com finalidade exclusivamente musical, não constituindo um gênero literário propriamente dito, e apresentando características típicas do brasileiro da época. A maneira que os elementos musicais “estrangeiros” de um gênero teatral grandioso foram combinados de forma a expressar estes textos genuinamente brasileiros

---

<sup>4</sup> Coleção de “Modinhas” do Palácio da Ajuda, arquivadas sob o código 23-V-70.

<sup>5</sup> Esta influência aparece em obras instrumentais, como é ótimo exemplo a “Lição 5ª” do método de Piano-forte do Padre José Maurício Nunes Garcia (1821).

pode ser uma das chaves para se entender a modinha e a música que ela influenciou. Assim, a análise clara e sem preconceito desta música parece ser o caminho mais eficiente para entendermos esta parte tão especial da nossa música brasileira.

### 1.2.3 O pianoforte enquanto instrumento acompanhador

Considerando o caráter da pesquisa para uma interpretação historicamente informada, torna-se necessário fazermos algumas considerações sobre o instrumento acompanhador para o qual a *Collecção de Modinhas de Bom Gosto* foi escrita. Além disso, a sonoridade do piano moderno certamente influencia a interpretação atual desta coleção, se comparada à interpretação da mesma com o instrumento original.

O pianoforte é um instrumento de cordas percutidas por martelos que são acionados por um teclado. O mecanismo do instrumento é parecido com o dos pianos que conhecemos hoje. Entretanto, é muito importante lembrar que o pianoforte é um instrumento cujo formato, constituição e qualidades sonoras estão entre o cravo e o piano<sup>1</sup> moderno.

De fato, o pianoforte foi uma invenção que se utilizou, a princípio, da mesma caixa dos cravos, mas com um princípio mecânico completamente distinto. O cravo é um instrumento de cordas pinçadas. Já a novidade do pianoforte era a possibilidade da realização dinâmica por meio da velocidade imprimida no toque ao teclado, acionando martelos com diferentes forças, assim, obtendo diferentes dinâmicas ao atingir as cordas; portanto, um instrumento sensível. Ademais, bem como o cravo, a sonoridade do instrumento era suficiente e apropriada para música de conjunto e para salas maiores, diferentemente do Clavicórdio<sup>2</sup>, que, embora tivesse a possibilidade de dinâmica, tinha intensidade bastante reduzida e não apropriada para música de conjunto. Com o desenvolvimento do pianoforte, ele foi ganhando uma estrutura cada vez mais robusta, o que permitiu aumentar a tensão das cordas de material mais resistente, como o aço. Estas, entre outras

---

<sup>1</sup>The New Grove Dictionary of Music and Musicians refere-se ao verbete **piano**, tanto para a ação da dinâmica musical suave quanto para uma segunda significação, a abreviação de **pianoforte**. Na verdade, pianoforte já é uma abreviação do nome original do instrumento '*gravecembalo col piano, e forte*', conforme primeira descrição do instrumento publicada em 1711 por Scipione Maffei. Outra variação, **fortepiano**, aparece dependendo da época. Para maiores detalhes, veja Pereira (2005) e Sadie (2001).

<sup>2</sup> Para maiores detalhes sobre o **Clavicórdio**, veja Pereira (2005) e verbete **Clavichord** (SADIE, 2001).

alterações, modificaram a sonoridade do pianoforte no decorrer do tempo, transformando-o no piano que conhecemos hoje.

Os primeiros pianofortes chegaram ao Brasil muito precocemente. Segundo Mayra Pereira (2005), temos notícia da manufatura de um pianoforte no Brasil já no século XVIII, precisamente no ano de 1798. Entretanto, por seu alto preço, este instrumento era exclusividade das famílias mais abastadas. Sua presença aumentou no Rio de Janeiro apenas a partir da segunda década do século XIX, tendo como modelos mais apreciados os franceses (das marcas Erard, Pleyel) e ingleses (Broadwood, Towns & Packer), segundo Novais (2004, p. 48). Este fato é relacionado com o desenvolvimento cada vez maior da cidade em virtude da chegada da família Real em 1808, conforme discutido no item 1.2.1.



Fortepiano Broadwood (Grand piano) – 1794 (GRAND, 2008)

No Brasil, padre José Maurício Nunes Garcia é o compositor que representa bem esta transição, tendo composto primeiramente para cravo e, depois disto, convivido com ambos os instrumentos. José Maurício chegou a

escrever um *Compêndio de Música e Método de Pianoforte*<sup>3</sup> em 1821 e utilizou-se deste instrumento, além do cravo, até sua morte em 1830. Curiosamente, neste mesmo ano foi publicada a *Collecção de modinhas de bom gosto*, de João Francisco Leal.

A experiência prática que tivemos com o acompanhamento de pianoforte permite-nos dizer que, embora a sonoridade do instrumento seja mais delicada e proporcionalmente menor em relação ao piano moderno, a característica brilhante do seu timbre, principalmente nos agudos, lhe confere uma sonoridade particular. Este fato demandou ajustes na qualidade timbrística da voz., permitindo que esta última explorasse uma gama de dinâmicas menos intensas. Esta questão se fez necessária tendo em vista as diferentes idéias existentes hoje da prática vocal com acompanhamento de instrumentos de época. Evidentemente, a sonoridade do pianoforte da primeira metade do século XIX não condiz com o ideal vocal do romantismo tardio, mas é possível e mesmo necessário cantar com voz plena<sup>4</sup> desde o *pp* até a dinâmica forte *f* ou *ff* tendo como acompanhamento este instrumento, desde que haja equilíbrio de intensidade do conjunto.

Durante a nossa prática com estas modinhas, a título de estudo, gravamos duas delas com três instrumentos<sup>5</sup>: cravo, pianoforte e piano moderno. Notamos diferenças significativas na emissão vocal considerando a experiência junto a cada um dos três instrumentos. Isto, pelas características sonoras peculiares a cada um deles. Dado o cuidado em se manter o equilíbrio entre voz e o instrumento acompanhador, sentimos a necessidade de realizarmos ajustes, em particular timbrísticos, na nossa voz, conforme mudávamos os instrumentos.

Com o piano moderno, devido às suas características sonoras, além dos ajustes timbrísticos, sentimos a necessidade de aumentar a intensidade da

---

<sup>3</sup> Este importante tratado encontra-se na Escola de Música da UFRJ. Nº 3.493, vol 2609.

<sup>4</sup> Definições mais aprofundadas dos conceitos de voz plena e voz incompleta podem ser encontradas em Miller, 1996.

<sup>5</sup> Agradecemos ao Prof. Dr. Edmundo Hora que gentilmente aceitou nosso pedido de gravação destes estudos. As gravações foram feitas em sua residência por Cauê Pittorri e podem ser ouvidas no anexo 2.

voz, descaracterizando um pouco o estilo, se pensarmos no contexto da época em que a coleção foi escrita.

A prática com o acompanhamento ao cravo foi especialmente curiosa pela característica marcadamente brilhante do timbre do instrumento. *A priori*, pensávamos que o timbre da voz acompanharia o do instrumento, mas, ao contrário, a tendência da voz foi escurecer um pouco. Embora rica, esta experiência é, obviamente, muito pessoal, porque está relacionada com uma voz específica em uma condição técnica específica. A descrição do resultado desta experiência é certamente melhor percebida pela audição, na qual cada leitor poderá tirar suas próprias conclusões.

#### 1.2.4. Considerações sobre a pronúncia do português cantado carioca

De acordo com Pacheco (2007, p. 287), “[s]e observarmos todos os gêneros vocais compostos no período joanino, veremos que quanto mais erudita é a produção, mais próxima ela se encontra dos cânones italianos”. Na interpretação de modinhas e lundus, isto pode depender muito da origem da composição. Mais especificamente no caso dos lundus, por suas origens populares, conforme discutimos no item 1.1.2, a pronúncia se distanciaria muito dos padrões europeus, fazendo-se necessário um estudo mais aprofundado da origem da composição e as particularidades da época abordada. No entanto, porque ainda não existem estudos mais específicos na área da voz cantada sobre o assunto no Brasil, os estudos de Pacheco sobre a pronúncia do português carioca do século XIX são baseados nas “considerações dos lingüistas [que] dizem respeito ao português falado” (PACHECO, 2007, p. 296).

Conforme veremos no item 1.3.1, esta coleção esta possivelmente mais próxima da referência erudita. Assim, lembramos uma consideração bastante relevante feita por Pacheco (2006) em seu trabalho, citando o do professor de canto Gustavo Romanoff Salvini (1825-1894):

Deveria aceitar-se para o canto, (em português), a pronúncia **brasileira** que no seu acentuar distinto das sílabas dá à palavra uma graça muito parecida ao dialeto toscano e facilita a clareza da silabação musical. Além disso o “s” e o “z” brasileiro tem um som italiano e não se confunde assim freqüentemente com o “x” – o “ch” como aqui acontece; nem o seu “è” participa do caráter gutural tão prejudicial à emissão pura da voz (SALVINI, 1884, p. vii. Apud PACHECO, 2006, p. 296. Grifo nosso)

Esta importantíssima consideração de Salvini pode ser um grande incentivo para estudiosos da fonoaudiologia, em conjunto com profissionais da área da técnica vocal, bem como dos lingüistas, para estudos mais aprofundados. No momento, na impossibilidade de tecer considerações mais detalhadas,

acreditamos ser mais adequado adotar a notação fonética da *Tabela normativa para o português cantado* (ASSOCIAÇÃO, 2005).

### 1.3. Contextualização histórico-estética da coleção

Neste item discutiremos os resultados do estudo histórico-estético de forma a contextualizar a coleção. Para esta pesquisa, foram encontradas duas fontes da *Collecção de modinhas de bom gosto*. A primeira delas é a *Collecção de modinhas de bom gosto compostas e arranjadas para piano-forte por J. F. Leal*, publicada em 1830 pela J. Kress<sup>1</sup>, encontrada na divisão de música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro sob o código OR A-II M-104<sup>2</sup>. Outro exemplar<sup>3</sup> da mesma impressão pôde ser encontrado no acervo da Biblioteca Nacional de Lisboa, Portugal, sob o código M.P. 1037 // 3V, apresentando características semelhantes que serão descritas mais adiante. A impressão destas partituras em Viena, em 1830, situa esta coleção de modinhas entre as primeiras edições musicais brasileiras impressas, uma vez que no Brasil a imprensa musical inicia-se apenas em 1837, na oficina de Pedro Laforge. Infelizmente, apesar das nossas inúmeras consultas a diversas bibliotecas nacionais e internacionais, não foi possível obter mais detalhes sobre o impressor, nem tampouco sobre a possível localização dos manuscritos.

Nossa segunda fonte é a edição de Gerhard Doderer, intitulada *Modinhas luso-brasileiras*, de 1984, publicada pela Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa. Esta edição contém a coleção em questão completa, unida a outras 43 modinhas com o título “Modinhas Luso-brasileiras”. Até o momento, os manuscritos da *Collecção de Modinhas de Bom Gosto* ainda não foram encontrados.

A edição de 1830, pertencente à Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, contém 17 folhas avulsas medindo aproximadamente 32,5 X 23,5 cm, sem

---

<sup>1</sup> A impressão de 1830 apresenta apenas “J. Kress sc in Wien”. O Prof. Dr. David Cranmer esclareceu que a abreviação “sc” significa *sculpsit* (gravado/a) em latim. Veja foto da capa da coleção no anexo 2.

<sup>2</sup> Hoje, estas partituras estão disponíveis online em <<http://consorcio.bn.br/DIMAS/Partituras/mas233141.djvu>>

<sup>3</sup> Possivelmente, o exemplar pertenceu a Ernesto Vieira, constando os dizeres “De Ernesto Vieira Ob. 1866 [rasura]”.

encadernação, impressas com boa qualidade em papel bastante resistente. Há uma página colorida, cuja impressão, finamente trabalhada, aparenta cédulas de dinheiro, tem linhas muito finas que formam as letras e molduras do título<sup>4</sup>. No frontispício, em preto e branco, constam as seguintes informações: “COLEÇÃO/ De/ MODINHAS/ DE/ Bom gosto/ compostas, e arranjadas/ para/ Piano-Forte/ por/ J. F. LEAL./ 1830/ J. Kress sc. in Wien.” No verso desta folha há uma etiqueta com os dizeres “Coll. Thereza Christina Maria”<sup>5</sup>. O único dado sobre o compositor é a indicação “J. F. Leal”. A segunda folha é uma capa colorida, da qual mencionamos anteriormente, com o mesmo conteúdo da primeira. A terceira folha indica o início da numeração em 2. Nesta página temos a primeira modinha, indicada apenas por “1ª”. Acima desta indicação, temos os dizeres “MODINHAS DE J. F. LEAL. CURIOZO DE MUZICA”. Sendo estas as únicas referências do título da coleção e do compositor, não se distingue o nome completo do autor nesta edição. Aparecem apenas as iniciais do nome e segundo nome “J. F.”, e o sobrenome Leal por extenso. A impressão da BNL encontra-se encadernada, e apresenta, de forma geral, um número menor de manchas em relação à cópia da BNRJ. É curioso o fato de a cópia da BNRJ não ter sido encadernada. Como foi impossível reunir dados sobre o impressor, foi igualmente inviável saber a tiragem da impressão.

Nas *Modinhas Luso-brasileiras*, a nossa segunda fonte de pesquisa, Doderer (1984) fez um prefácio que aborda o estudo do gênero musical modinha, além de dar algumas informações sobre os compositores presentes na coleção. Em seguida, apresentou a edição de 55 modinhas. As primeiras 43 modinhas têm sua origem num conjunto de composições isoladas que teriam sido encadernadas

---

<sup>4</sup> Veja fotos no Anexo 2.

<sup>5</sup> Esta importante coleção da Imperatriz Thereza Christina Maria, pertencente hoje à Biblioteca Nacional, encontra-se desmembrada, separada por título em ordem alfabética, impossibilitando a identificação em tempo hábil para esta pesquisa. Devido às comemorações do bicentenário da corte no Brasil, foi também disponibilizado um acervo de fotos *online*, também pertencente à mesma Coleção Thereza Christina, mas aparentemente o material teria sido anteriormente organizado em separado. O acervo foi verificado, porém não constando informações referentes ao nosso estudo.

O endereço de acesso é < [http://catalogos.bn.br/terezacristina/apresentacao\\_en.htm](http://catalogos.bn.br/terezacristina/apresentacao_en.htm)>.

em fins do século XIX sob o título “Colecção de Modinhas I”<sup>6</sup>. O volume é pertencente aos fundos musicais da Biblioteca do Palácio da Ajuda, em Portugal<sup>7</sup>. As modinhas de número 44 a 55 são as mesmas 10 modinhas e 2 lunduns de J. F. Leal, baseadas na mesma impressão de 1830 da *Collecção de Modinhas de bom gosto*, objeto de estudo de nossa pesquisa. Pela observação do fac-símile constante na transcrição de 1984, o autor utilizou o exemplar da BNL.

---

<sup>6</sup> Doderer considera a possibilidade de existir uma Colecção de Modinhas II ou até mais. A coleção é referida pelo autor como Collecção de Modinhas I. No entanto, ao recebermos as cópias desta coleção, cujo código na Biblioteca do Palácio da Ajuda é 223-V-70, percebemos que o título foi catalogado como *Collecção de “Modinhas” (brasileiras) de Bom gosto./ João F. Leal*. Este título foi anotado em data posterior à impressão das músicas, a lápis. Questionamos o setor responsável pelo arquivo da Biblioteca acerca das datas e fomos informados de que as anotações foram feitas pela D<sup>ra</sup>. Mariana Amélia Machado Santos, Diretora da Biblioteca da Ajuda entre os anos de 1954-1974.

<sup>7</sup> Obtivemos cópias deste exemplar, do qual discutiremos mais adiante no próximo item: 1.3.1.

### 1.3.1. Questões de autoria

No prefácio às *Modinhas Luso-brasileiras*, Doderer (1984, p. XI) supõe que as modinhas avulsas encadernadas no volume da Biblioteca do Palácio da Ajuda podem ser da mesma época e de uma mesma região, ainda que algumas delas não apresentem indicações de autor e de editora (oficina), dado que são muito parecidas quanto à estrutura musical e literária. Afirma, ainda, haver relação de autoria entre esta coleção e a *Colleção de modinhas de bom gosto* de Leal (1830). Segundo ele, as modinhas nº. 13 “Deos! Salve a Pedro” e 23 “Porque trataas com desprezo” são de José Francisco Leal. Além disto, evidencia o fato de o texto utilizado na modinha nº. 8 ser o mesmo da modinha nº. 48. O autor credita, então, as composições de 44 até 55, as mesmas 12 peças contidas na *Colleção de modinhas de bom gosto*, a José Francisco Leal baseado nesta suposta relação existente entre as duas coleções e as iniciais J.F. Ao final de seu texto, quando apresenta informações sobre os compositores representados no livro, Doderer diz apenas que J. F. Leal é José Francisco Leal, e não João Francisco Leal, como se acreditava até então, sem fornecer, no entanto, informações sobre José Francisco Leal.

Durante nossas investigações junto à Divisão de Música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, encontramos impressão da modinha nº 13. Entretanto, esta composição tem as seguintes informações: “DEOS! SALVE A PEDRO!../ HYMNO/ poema e musica [sic] de João Francisco Leal”<sup>1</sup>. Há também uma citação no *Jornal do Commercio* de 8 de março de 1833, página 3, seção obras publicadas, que confere a autoria deste hino a João Francisco Leal:

Imprimio-se por consentimento de seu Autor, hum Hymno dedicado ao Senhor D. Pedro II, na sua Minoridade, cuja Musica, e Poesia, he do Sr. Major João Francisco Leal, o qual cingio-se em tudo ao gosto do Hymno Inglez, God Salve [sic] the King, que teve em outros tempos o poder mágico de aplacar grandes dissensões entre os Ingleses, logo que se fazia ouvir em qualquer parte, e ainda hoje he ouvido por elles com prazer, e respeito.

---

<sup>1</sup> Veja foto digitalizada no anexo 2.

Oxalá produzisse entre nós o actual Hymno o mesmo efeito!  
Vende-se na Lithografia que fica ao pé do Theatro Nacional, e na rua  
Direita n. 3, preço 640 r\$. (JORNAL, 1833, p. 3)

Se por um lado Doderer considera ser José Francisco Leal o autor da “modinha 13” da sua edição de *Modinhas luso-brasileiras* (o mesmo Hymno “Deos! Salve a Pedro”), por outro, o documento histórico supracitado contradiz esta afirmação. Ainda mais, ao creditar a autoria da modinha 13 e da Collecção de modinhas de bom gosto ao mesmo compositor, defrontamo-nos com informações conflitantes. A despeito da autoria, a coleção é, por si só, um registro histórico e musical de grande importância. Com o intuito de esclarecer esta questão, partimos para a investigação dos percursos de vida, da carreira e da atividade artística de ambos os supostos autores. É o que discutiremos a seguir.

No Dicionário Bibliográfico Brasileiro (Blake, 1883), encontramos um “doutor em medicina” pela universidade de Coimbra chamado José Francisco Leal, mas seria improvável que este carioca, nascido em 1744 e falecido em Lisboa em 1786, fosse o compositor da *Colecção de modinhas de bom gosto*, uma vez que, ao que tudo indica, esta coleção foi claramente influenciada pela ópera do início do século XIX<sup>2</sup>, tendo inclusive influências da ópera *L’italiana in Algeri*, de Gioacchino Rossini, estreada em 1813 em Veneza, como vimos no item 1.2.2.

Tomamos conhecimento de um outro José Francisco Leal, nascido no Rio de Janeiro, que foi desembargador da Marinha. Faleceu na mesma cidade como desembargador e conselheiro<sup>3</sup>. Segundo pesquisa feita no Colégio Brasileiro de Genealogia, este José Francisco Leal era irmão de João Francisco Leal. Apesar de pertencer à mesma família de músicos, não encontramos, até o momento, relatos ligando especificamente o nome do desembargador José Francisco Leal à atividade musical.

---

<sup>2</sup> Questões discutidas nos itens 1.2.1 e 1.2.2.

<sup>3</sup> Os dados do óbito do desembargador encontram-se na Freguesia de São José, no Rio de Janeiro, 3º livro 217v, segundo o Colégio Brasileiro de Genealogia, no Rio de Janeiro.

No entanto, Adrien Balbi, em seu *Essai statistique sur le royaume de Portugal et d'Algarve, comparé aux autres états de l'Europe*, em 1822, cita João Francisco Leal por diversas vezes. As informações publicadas por Balbi acerca da carreira do major João Francisco Leal são coerentes, com os dados observados nos almanaques publicados no Rio de Janeiro em seguidos anos.

Balbi menciona o major João Francisco Leal como compositor de boas modinhas no Rio de Janeiro<sup>4</sup> e fala também do senso musical da família Leal como tradição de gerações<sup>5</sup>. As palavras que Balbi utiliza quando fala de João

---

<sup>4</sup> “João Leal, fils du médecin Leal et major du corps d'état-major. Ce brave officier joue bien de plusieurs instruments, mais particulièrement de la viole française; il est l'auteur de presque toutes les bonnes modinhas de Rio-Janeiro” (p. ccxiiij). “João Leal, filho do médico Leal e major do Estado Maior. Este bravo oficial toca bem vários instrumentos, mas particularmente a viola francesa; é autor de quase todas as boas modinhas do Rio de Janeiro”. (tradução de PACHECO, 2007, p. 114).

<sup>5</sup> “Le talent pour la musique parait être héréditaire depuis quatre générations dans cette famille. M. Leal, le père, qui est un des meilleurs médecins de Rio-Janeiro, joue parfaitement du violon, et a des connaissances rares en musique. Il a dix enfants, dont sept garçons, qui tous ont étudié à l'université de Coimbra, où ils se sont formés en diverses facultés. Ces dix enfants ont appris la musique et jouent parfaitement de quelque instrument ou chanteur avec beaucoup de grace et de précision. Celui qui se distingue le plus est João Leal, major au corps d'état-major, dont nous avons parlé aux articles chant, musique instrumentale et composition musicale. Il est impossible de décrire l'habilité avec laquelle les membres de cette famille exécutent, seuls ou aidés de quelques autres amateurs distingués, les chefs-d'oeuvre de Cimarosa, de Rossini, de Marcos et d'autres grands maîtres italiens ou nationaux. En 1808 cette famille se rendit à bord du Foudroyant, vaisseau de ligne anglais commandé par sir Sidney Smith, qui avait accompagné le Roi actuel, alors prince régent, au Brésil, et y joua seule une piece italienne. Le père Leal a deux frères docteurs en médecine, qui sont pareillement grands amateurs de musique. Leur père avait été aussi médecin, et jouait de plusieurs instrumens. On dit la même chose de leur aïeul. Ce fait, dont l'authenticité ne saurait être révoquée en doute, a fait dire à quelqu'un que la famille Leal possédait le sens musique. Si le savant docteur Gall avait connu ce fait, il n'aurait pas manqué de le citer à l'appui de son système, auquel sans doute il aurait donné un grand poids” (p. ccxviiij). “O talento para música parece ser hereditário por quatro gerações desta família. Senhor Leal, o pai, que é um dos melhores médicos do Rio de Janeiro, toca perfeitamente violino e possui raros conhecimentos em música. Ele tem dez filhos, dentre os quais sete são homens, que estudaram todos na universidade de Coimbra, onde se formaram em diversas faculdades. Estes dez filhos aprenderam música e tocam perfeitamente qualquer instrumento ou cantam com muita graça e precisão. O que mais se distingue é João Leal, major do Estado Maior, de quem falamos nos artigos canto, música instrumental e composição musical. Não é possível descrever a habilidade com que os membros desta família executam, sós ou auxiliados por outros distintos amadores, as obras-primas de Cimarosa, Rossini, Marcos e de outros grandes mestres italianos ou nacionais. Em 1808, esta família se reuniu a bordo do Foudroyant, navio de linha inglês, comandado por Sir Sidney Smith, que havia acompanhado o Rei atual, então príncipe regente, ao Brasil, e ali executou, ela sozinha, uma peça italiana. Leal, o pai, tem dois irmãos doutores em medicina, que são igualmente grandes amadores em música. O pai deles havia sido também médico e tocava vários instrumentos. Dizem a mesma coisa do avô deles. Este fato, cuja autenticidade não pode ser posta em dúvida, fez com

Francisco Leal são bastante significativas: “major do estado maior”; “bravo oficial”; “filho de um médico distinto”<sup>6</sup>; “músico habilidoso em vários instrumentos, especialmente a viola francesa”<sup>7</sup>; “melhor tenor do Rio de Janeiro”<sup>8</sup>; “compositor de quase todas as boas modinhas do Rio de Janeiro”<sup>9</sup> e das mais bonitas e mais apaixonadas no Brasil”<sup>10</sup>; “encarregado do arquivo militar e recenseador do Rei”<sup>11</sup>. Se considerarmos o fato de que o major auxiliou Balbi com informações constantes em seu tratado, poder-se-ia supor que os elogios fossem por conta dos favores recebidos pelo tratadista. Porém, isto seria desacreditar a seriedade do trabalho do geógrafo e, além disso, Balbi reforça suas palavras relatando a ocasião em que a família Leal apresentou uma peça operística no navio Foudroyant<sup>12</sup>.

Os almanaques do século XIX publicavam um relato dos postos profissionais no império. Tivemos acesso, na Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, aos volumes do *Almanaque do Rio de Janeiro*, de 1816, 1824, 1825, 1827 e também ao Almanaque Geral do Imperio do Brasil de 1836. João Francisco Leal

---

que se dissesse que a família Leal possuía o senso da música.” (tradução de PACHECO, 2007, p. 114).

<sup>6</sup> Veja citações 4 e 5.

<sup>7</sup> Veja citação 5.

<sup>8</sup> “*JOAO LEAL, fils du médecin Leal, et major de l’etat-major. C’est le meilleur tenore de Rio-Janeiro, où on l’appelle le Vacani, à cause du talent extraordinaire avec lequel il imite, à s’y méprendre, ce grand artiste italien.*” (p. ccxvij). “João Leal, filho do médico Leal, e Major do Estado Maior. É o melhor tenore do Rio de Janeiro, onde é chamado o Vacani, devido ao talento extraordinário com o qual ele imita este grande artista italiano, a ponto de enganar alguém.” (tradução de PACHECO, 2007, p. 114).

<sup>9</sup> Veja citação 5.

<sup>10</sup> Veja citação completa com texto original em francês e tradução no item 1.1.1, à nota 2.

<sup>11</sup> “(...) Voici les noms des personnes respectables auxquelles nous devons de savans mémoires et des informations plus ou moins détaillées sur différens sujets, dont nous nous sommes servi dans la rédaction de notre ouvrage: (...) le major Leal, employé dans l’arquivo militar et chargé du recensement du royaume (...). p. xj – xij. “(...) Eis os nomes das pessoas respeitáveis a quem devemos sábias memórias e informações mais ou menos detalhadas sobre os diferentes assuntos das quais nos servimos na redação de nossa obra (...) o major Leal, empregado do arquivo militar e encarregado do recenseamento do reino (...).” (tradução deste autor).

<sup>12</sup> Veja citação 5. Este navio, o Foudroyant, comandado por Sidney Smith figurava entre a esquadra que trouxe a Família Real ao Brasil em 1808, segundo HMS (2000). No entanto, não foi possível verificar se o relato de Balbi refere-se à viagem ao Brasil juntamente com a família Real ou se numa data posterior. Contudo, considerando que João Francisco Leal teria voltado de Coimbra antes de terminar seu ano letivo, no mesmo ano de 1808, como veremos mais adiante, seria possível supor que ele tivesse vindo de Portugal com a família Real. Mais adiante, veremos que ele manteve boas relações com a corte.

aparece como Capitão Graduado em 1816, como Major do Estado-Maior em 1824, 1825 e 1827 e, em 1836, o major aparece junto aos *officiaes reformados*, na listagem dos empregados da Casa Imperial, nomeado *Moço da Câmara*. Antonio Francisco Leal, pai do major, aparece em 1824 no quadro dos médicos efetivos do Hospital Militar e Imperial no cargo de Primeiro médico.

José Francisco Leal também aparece no *Almanaque do Rio de Janeiro* de (1824)<sup>13</sup> como Desembargador da Marinha. Um fato curioso ocorre na impressão deste almanaque: o auditor, desembargador João Evangelista, foi demitido de seu posto que foi ocupado por José Francisco Leal. A nota entra como alteração ao final da edição, mas como um erro no primeiro nome, “João”:

***Audictoria da Marinha***

Audicto

O Desembargador João Evangelista de Faria Lobato, rua de S. Pedro. (p. 316).

Ajudante.

O Desembargador José Francisco Leal, rua do Lavradio. (p. 316).

***Alterações que tiveram lugar durante a Impressão deste Almanach.***

Desembargador João Evangelista de Souza Lobato, obteve demissão do Lugar de Auditor Geral da Marinha, e foi nomeado para este Emprego o Desembargador João [sic] Francisco Leal, rua do Lavradio. (p. 346).

Notamos que, ao anunciar a alteração, o editor, além de trocar o nome de José para “João”, trocou também o sobrenome do desembargador demitido de Faria Lobato para Souza Lobato. Acima, podemos notar ainda que José Francisco Leal morava na rua do Lavradio em 1824. Sabemos pelos mesmos almanaques que seu irmão, o major João Francisco Leal, morava na rua do Sabão em 1816 e na rua de S. José em 1824, continuando no mesmo endereço em 1825. Além disso, João Francisco Leal, sendo major do Estado-Maior do Exército, não poderia ser desembargador da Marinha porque Estado-Maior e Marinha são forças distintas; diante destes fatos, há indícios de erro de impressão. Segundo o Capitão

---

<sup>13</sup> Seção de obras raras da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro sob registro P40, 7, 20.

do Quadro Complementar de Oficiais Francisco Corrêa Martins (Capitão Corrêa), responsável pelo Arquivo Histórico do Exército<sup>14</sup>, um oficial da marinha não poderia ser recenseador, nem arquivista do Rei. Sendo assim, José Francisco Leal, sendo desembargador da marinha, também não poderia ser o compositor major do Estado Maior citado por Balbi (1822) em seu tratado. Dados estes diversos equívocos históricos e documentais que apresentamos acima, parece-nos mais plausível que o compositor da *Collecção de modinhas de bom gosto* seria João Francisco Leal e não José Francisco Leal.

Outra citação disponível sobre o major é de Letícia Pagano (1951, p. 94), em seu Dicionário Bio-bibliográfico de músicos. As informações parecem ter sido baseadas nos relatos de Balbi e não trazem novidades:

LEAL, João

Major e compositor brasileiro, pertencente a uma família de artistas. Seu pae, um dos médicos mais reputados do Rio de Janeiro, era hábil tocador de rabeça. Todos os membros da família tocavam algum instrumento, porém, João foi musicalmente, o mais ilustre. Escreveu modinhas que foram muito apreciadas no começo do século XIX, e possuía uma bonita vóz de tenor.

Em relação à autoria do Hymno “Deos! Salve a Pedro”, confrontamos os dados do volume da Biblioteca do Palácio da Ajuda com o material disponível na Divisão de Música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. A partitura do Palácio da Ajuda apresenta um borrão sobre o nome do compositor, tornando muito possível uma leitura confusa. Já a partitura da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro apresenta nitidamente o nome **João Francisco Leal**, conforme discutimos acima<sup>15</sup>.

Fizemos contato com o Professor Doutor Gerhard Doderer por e-mail e obtivemos cordial resposta, à qual somos gratos. Além de seu interesse pela

---

<sup>14</sup> Em entrevista realizada no Arquivo Histórico do Exército, no Rio de Janeiro, em 23 de novembro de 2006.

<sup>15</sup> Veja as imagens do exemplar da Divisão de Música da BNRJ no anexo 2, s.p. e o exemplar do Palácio da Ajuda no anexo 2, p. 26.

solução desta questão, disse ter tomado decisões a partir de fontes que atestam a vários membros da família Leal grandes dotes musicais e indicações que recebeu de um colega austríaco infelizmente já falecido.

De qualquer maneira, este estudo apontado por Doderer, em 1984, indicou a possibilidade da existência de mais uma modinha composta por João Francisco Leal (1787<sup>16</sup>-18-?): “Porque trata com desprezo”, constante da coleção do Palácio da Ajuda à página 46<sup>17</sup>. Ao todo, o compositor teria localizadas, até o momento, 14 composições: as doze canções da *Collecção de modinhas de bom gosto*; “Deos! Salve a Pedro”; e “Porque trata com desprezo”, escritas provavelmente entre as décadas de 1820 e 1830. Além disto, a modinha “Nasce amor da sympathia”<sup>18</sup>, utilizando o mesmo texto da modinha 5ª, “Obrigado a que nos amem”, de João Francisco Leal, com melodia extraída da ópera *Norma* de Bellini, confere maior importância à modinha de Leal. Isto por demonstrar que seu elemento poético perdurou em data provavelmente posterior a 1844, data da estréia da Ópera *Norma* no Rio de Janeiro e que marca o início da modificação do ideal estético carioca<sup>19</sup>. A partitura desta modinha não menciona autor. Infelizmente, não foi possível localizar qualquer manuscrito das músicas de João Francisco Leal para afirmações mais definitivas. Porém, se de fato o compositor for João Francisco Leal, ele próprio um cantor, a coleção ganha uma nova dimensão

---

<sup>16</sup> O Colégio Brasileiro de Genealogia forneceu a data de nascimento do major João Francisco Leal em torno de 1790. Porém, o Capitão do Quadro Complementar de Oficiais, Francisco Corrêa Martins (Capitão Corrêa), um dos responsáveis pelo Arquivo Histórico do Exército, nos informou que, sendo Capitão Graduado em 1816, João Francisco Leal precisava ter aproximadamente 30 anos nesta data, o que nos leva a 1786 como provável data de nascimento. A certidão de casamento do major, em 6.2.1810, registrada na “Freguesia de Sacramento, 2º, 210v” não disponibilizou informações de seu nascimento (Veja anexo), porém conseguimos sua certidão de nascimento junto ao Arquivo da Universidade de Coimbra (AUC), onde João Francisco estudou desde outubro de 1805, tendo se matriculado no ano letivo de 1807-1808, porém não tendo concluído este último ano em virtude das invasões Napoleônicas, segundo as informações do AUC e documentos do mesmo arquivo (IV-1ªD-2-4-26 - fl. 76), (IV-1ªD-2-4-28 - fl. 103 v) constantes nos anexos deste trabalho. Nestes documentos, consta a data exata de nascimento de João Francisco Leal em agosto de 1787.

<sup>17</sup> Veja anexo 2.

<sup>18</sup> À página 16 do volume da Biblioteca da Ajuda. Veja anexo 2.

<sup>19</sup> Conforme discutido no item 1.2.1.

por ter sido composta por um compositor-cantor, pois, tendo o domínio do instrumento (a voz) sua composição seria mais representativa do ideal estético da época e de seu gosto pessoal. O mesmo acontece nas modinhas compostas por Gabriel Fernandes da Trindade e Cândido Inácio da Silva, cantores da Capela Real. Além disto, Leal teria vivido o estilo rossiniano, segundo o relato de Balbi (1822), o que explicaria a forte influência deste estilo na coleção.

Uma parte bastante difícil do estudo da autoria da coleção foi o levantamento de dados sobre a família Leal. Um dos motivos é a escassez de referências musicais com relação ao compositor e a outra a quantidade de homônimos existentes nesta família. Veja por exemplo a citação abaixo:

Diz João Francisco Leal, actual Desembargador da Relação da Cidade de S. Luiz do Maranhão, e nella Ouvidor Geral do Crime, q tendo já servido a Vossa Majestade na ditta Capitania de Ouvidor Geral e Corregedor da Comarca entre os Annos de mil setecentos oitenta e nove e mil setecentos noventa e hum de donde passou a servir de Ouvidor Geral, e Corregedor da Comarca [?] Capitania do Grão Pará, pelos Annos de mil setecentos noventa e quatro; alem de ter sido o seu Primeiro Lugar de Magistratura [...].(DOCUMENTO C-0294, 001 nº002, BNRJ, 1820)<sup>20</sup>.

Neste trecho, fica claro que em 1789, o Desembargador João Francisco Leal, já era adulto. O Major João Francisco Leal, compositor da *Collecção de modinhas de bom gosto*, nasceu em 1787, sendo então impossível a relação deste documento ao Major. Poderíamos fazer inferência ao homônimos José Francisco Leal da mesma forma, mas, para não delongar demasiadamente este texto, incluímos os documentos originais em nossos anexos. O que fica subentendido é a prática da época, em que as pessoas eram diferenciadas pelas suas ocupações. Desta forma, para que se tenha maior clareza das gerações e eventuais relações familiares destes “Joões” e

---

<sup>20</sup> Veja trecho do documento original no anexo 2.



Iniciamos uma busca de parentes vivos do compositor na esperança de encontrarmos alguma informação adicional. Para isto, recorreremos ao Dicionário das famílias brasileiras (BARATA, 2001). O dicionário não esgotou as possibilidades, visto que a família Leal, tornando-se Castro Leal, criou ramificações ainda maiores<sup>21</sup>. A busca a partir de dados genealógicos de mais gerações da família Leal pela presença de testemunhas eventualmente constantes dos registros dos casamentos ficou impossibilitada, dado o estado de conservação do registro encontrado do primeiro casamento<sup>22</sup>. O registro do segundo casamento do major João Francisco Leal não foi localizado.

Pudemos ainda levantar outros dados relevantes da vida do compositor: segundo informações do Arquivo da Universidade de Coimbra, esta universidade ficou fechada nos anos letivos de 1808-1809 por razão das invasões francesas. Por isto, João Francisco Leal não tinha motivo para permanecer em Portugal. Interrompidos os seus estudos, que, segundo informações do mesmo arquivo, aparentemente estavam direcionados à medicina, encontrou de volta ao Brasil outra oportunidade de carreira junto ao Estado Maior do Exército. Sendo assim, João Francisco Leal não chegou a ser médico.

Na seção de manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, encontramos uma pasta de documentos<sup>23</sup> de João Francisco Leal. Em um destes documentos, consta a grafia do que parece ser a assinatura do autor em um documento de 1830 enviado ao Ministério do Império. Uma vez que não dispomos de manuscritos musicais para comparar a assinatura, ela não é tão significativa para o momento. No entanto, mesmo não trazendo informações relativas à música, outro destes documentos nos trouxe uma

---

<sup>21</sup> Fizemos buscas na internet e pensamos que seria possível encontrar dados com o vice-almirante José Antônio de Castro Leal, da marinha, hoje comandante da Escola Superior de Guerra, no Rio de Janeiro. Ele passou os dados para seu irmão que estaria averiguando o parentesco. Contudo, não obtivemos mais respostas.

<sup>22</sup> Veja anexo 2.

<sup>23</sup> Seção de Manuscritos da BNRJ, sob código C-0421, 036 nº001 e nº002. Veja anexo 2.

ótima fonte de informações sobre a carreira militar do major: uma descrição completa até 1830<sup>24</sup>:

Passe sem inconveniente. [?] Ill.mo Ex.mo Snr'. [?] General em 29 de Novembro de 1830 / Lima [?]

Diz João Francisco Leal, Sargento Mor d'Artilharia, addido do Estado Maior do Exercito, que precisa que pela Secretaria do Quartel General, se lhe passe por Certidão o theor dos seus assentos Militares, e como sem o despacho de V. Ex<sup>a</sup>. Não pode ter effeito a sua pertença

[?] á V. Ex<sup>a</sup>. se digne mandar passar a certidão requerida.

E. R. M<sup>o</sup>.

Em virtude do Despacho do Illustrissimo e Excelentissimo Senhor Brigadeiro, Commandante das Armas interino, desta Corte e Provincia, Attesto que dos assentos existentes no Quartel General consta a respeito do supplicante, o seguinte. João Francisco Leal, Major effectivo d'Artilharia addido do Estado Maior do Exercito = 2<sup>o</sup> Tenente a doze de Outubro de mil oitocentos e oito = 1<sup>o</sup> Tenente em dezesseis de Dezembro de mil oitocentos e onze = Capitão Graduado em vinte quatro de Novembro de mil oitocentos e quinze = Effectivo em vinte quatro de Março de mil oitocentos e dezessete = Major Graduado em seis de fevereiro de mil oitocentos e dezoito; effectivo em nove de junho de mil oitocentos e vinte trez.

Frequentando na Universidade de Coimbra a Faculdade de Mathematica, foi Promovido ao Posto de 2<sup>o</sup> Tenente do Imperial Corpo d'Engenheiros por Decreto de doze d'Outubro de mil oitocentos e oito, com obrigação de concluir os Estudos próprios para official deste Corpo, sem o que não poderia ser Promovido a novo Posto. Foi Promovido a 1<sup>o</sup> Tenente d'Artilharia do Batalhão da Capitania do Rio Grande de S. Pedro do Sul, d'onde passou no mesmo Posto para o Estado Maior do Exercito, por Decreto de dezesseis de Fevereiro de mil oitocentos e treze, e onde tem seguido os Passos até o em que se acha actualmente. Nada mais consta dos referidos assentos, à que me reporto. Quartel General em 29 de Novembro de 1830.

[No impedimento do ? Gen.<sup>al</sup>.

? Antonio Gomes Ribeiro.]

[?]

1830

[Joaquim ? ?]

No acervo do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, foi possível também encontrar informações que ligam ainda mais a vida do compositor à corte.

---

<sup>24</sup> Este documento pode colaborar para uma futura pesquisa mais detalhada de sua vida.

Conforme documentos<sup>25</sup> do anexo 2, o major João Francisco Leal foi condecorado com as ordens de Cristo e também com a ordem de São Bento de Aviz<sup>26</sup>.

Encontramos, ainda, o inventário<sup>27</sup> de Emerenciana de Castro Leal, segunda esposa do major. Apesar de não termos encontrado a data exata do falecimento do compositor, conseguimos a informação de que, em 4 de setembro de 1850, Emerenciana falecia sendo já viúva. Portanto, esta informação delimita um pouco mais o período da vida do compositor<sup>28</sup>. Além disto, este inventário relaciona um pianoforte inglês do fabricante *John Broadwood*<sup>29</sup> (1732-1812) entre os pertences da família. Este dado se torna importante na medida em que foi provavelmente o instrumento utilizado pelo compositor na criação da coleção, bem como da sua prática vocal diária. Esta informação é ainda útil para a interpretação da coleção, se considerarmos que este tipo de instrumento sofreu diversas modificações em sua estrutura a partir de finais do século XVIII, sendo o pioneiro no emprego do metal em sua construção, segundo Pereira (2005, p. 52 – 57).

---

<sup>25</sup> Os arquivos referentes aos documentos originais estão interditados até agosto de 2008 no AN. No entanto, tivemos acesso às fichas de arquivamento dos documentos com os devidos códigos e datas. Veja “Ordens Honoríficas” no anexo 2.

<sup>26</sup> Segundo Poliano (1943, p. 44), a ordem de Cristo remete à antiga ordem dos templários e concedia privilégios aos que a possuíam pelos serviços de proteção prestados ao país. Poliano (1986, p. 142) também informa que o almirante Sidney Smith, que guiou a frota protegendo a corte portuguesa rumo ao Brasil em 1808, foi agraciado com uma condecoração militar semelhante. De fato, a mesma cruz da ordem de Cristo é o símbolo que figura nas bandeiras da esquadra que chegou ao Brasil.

<sup>27</sup> Documentos localizados no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro sob a notação 3084, maço 0161, Juízo de órfãos, ano de 1856. Os primeiros documentos do processo datam do falecimento de Emerenciana Amália de Castro Leal sendo que o último data de 1856. O documento é bastante extenso, contendo mais de 100 folhas, frente e verso. Veja partes do documento no anexo 2.

<sup>28</sup> João Francisco Leal teve um filho em 1835, Joaquim Francisco de Castro Leal (Veja genealogia fornecida pelo Colégio Brasileiro de Genealogia, no anexo 2). Além disto, em 1836 figurava na relação dos Moços da Real Câmara. Considerando este dado, podemos supor um intervalo de 14 anos para uma data possível de sua morte, entre 1836 e 1850. Considerando que os registros de casamentos, nascimentos e falecimentos na família Leal tinham uma incidência maior em certas freguesias, aventamos a possibilidade de encontrar seu registro de óbitos em uma delas. Verificamos junto ao Arquivo da Cúria Metropolitana os livros de óbito da Freguesia de Sacramento entre 1848 e 1850 e, da Freguesia de São José, entre 1849 e 1850. Infelizmente não encontramos o registro. Pela idade avançada dos livros, os documentos se encontram em estado precário e serão brevemente interditados pelo arquivo.

<sup>29</sup> Veja ilustração de um modelo de 1794 no item 1.2.3.

Este assunto traz ainda à tona a questão dos timbres<sup>30</sup>. Retomando a informação dada por Balbi (1822), da comparação da voz de João Francisco Leal com a do célebre cantor italiano Michele Vaccani, resta entender se o major era realmente um tenor ou um barítono. Isto porque as referências encontradas a respeito de Miguel Vaccani, como era também chamado, indicam que tinha uma voz de barítono<sup>31</sup>. Porém, a descrição de Balbi diz que o major João Leal era o “melhor tenor do Rio de Janeiro”. Poderia ser uma voz muito extensa pela utilização do registro de cabeça, conforme tratamos no item 1.2.1., o que explicaria a tessitura vocal da coleção de modinhas de João Francisco Leal, que trataremos no capítulo II.

---

<sup>30</sup> Referidos no item 1.2.3.

<sup>31</sup> Veja por exemplo a sua apresentação de 1814 – Biscroma na primeira apresentação de Axur, Rei de Ormuz de Antonio Salieri, no Teatro S. João, Rio de Janeiro (PACHECO, 2007). Não foi possível verificar o libretto original da representação, porém, verificamos em fontes relacionadas às montagens desta ópera, nos dias atuais, em cujo papel de Biscroma é interpretado por baixos ou barítonos. Veja também sua participação em Matilde di Shabran, de Rossini, em 1835, no papel de Isidoro (Baixo), entre outras, segundo Leslie (1945, p. 125).

### 1.3.2. Implicações estéticas

Considerando as informações discutidas até aqui, podemos fazer algumas inferências com relação à estética que deveria ser aplicada na interpretação desta coleção. Primeiramente, com relação à origem da composição, verificamos que esta foi ligada à corte, uma vez que João Francisco Leal era Moço da Real Câmara e foi condecorado com a Ordem de Cristo e também com a Ordem de São Bento de Aviz. Assim, sua linhagem era provavelmente nobre. O fato de o compositor ter estudado em Coimbra, ter um pianoforte nesta época e, além disto, ter feito uma impressão da coleção em Viena, em 1830, seria outra confirmação de seu alto poder aquisitivo. Como já mencionado, segundo os relatos de Balbi (1822), o compositor era também hábil em diversos outros instrumentos, especialmente a viola francesa. Portanto, ao que tudo indica, o ambiente em que a coleção foi concebida era provavelmente mais ligado à estética erudita.

Mantendo este pensamento, verificamos que a música desta coleção de modinhas compreende uma escrita vocal bastante florida, requerendo agilidade e domínio técnico por parte do cantor. Em contrapartida, como veremos no capítulo II, tanto os padrões musicais quanto a harmonia empregada no pianoforte são pouco elaborados. Nesta perspectiva, se considerarmos a afirmação de Garcia, em seu tratado de 1847, de que para que a ornamentação fosse possível, a melodia precisaria estar livre, ou seja, “ela não pode estar ‘sujeita a uma harmonia muito fechada, nem acompanhada ou dobrada por um instrumento obrigato” (PACHECO, 2006), a coleção ganha outra perspectiva.

Em consonância com a prática musical e vocal de fins do século XVIII e início do século XIX, a *Collecção de Modinhas de Bom Gosto* de João Francisco Leal, de 1830, oferece ao cantor uma possibilidade de exercitar sua criatividade, desafiando sua invenção e arte. Além disto, considerando a lembrança de Garcia (1847) de que “quase toda música italiana, composta antes do século dezenove, foi escrita esperando-se que o cantor acrescentasse com sua arte alterações que

embelezassem a peça” (apud PACHECO, 2006), devemos refletir sobre quatro informações já discutidas neste Capítulo: 1) o gênero *modinha* teve fortes influências da música vocal italiana desde sua origem portuguesa até suas modificações no Rio de Janeiro, onde a ópera italiana era o centro social da cidade; 2) esta coleção apresenta características híbridas do barroco, em função do ideal estético; do classicismo do final do século XVIII, em função do acompanhamento<sup>1</sup>; e também características da linha vocal do início do século XIX; 3) os *castrati* ocupavam lugar de destaque no Rio de Janeiro até pelo menos 1843, exercendo inclusive papel pedagógico vocal; 4) o compositor desta coleção era um cantor da escola italiana e ligado à corte.

Desta forma, podemos concluir que a prática vocal e da ornamentação nesta coleção permite a utilização dos mesmos padrões citados por Mancini e Garcia em seus tratados (apud PACHECO, 2006). É importante notar também que estas modinhas, embora ligadas à prática erudita, parecem ter sido concebidas para situações íntimas e informais, não peças de concerto. Isto não tira, no entanto, o seu mérito artístico, uma vez que representa parte da prática musical e vocal da época e podem ser perfeitamente incluídas no repertório de recitais de câmara nos dias atuais.

---

<sup>1</sup> Como veremos no capítulo II.

### 1.3.3. Analogia das Edições

A impressão destas partituras em Viena, em 1830, localiza esta coleção de modinhas entre as primeiras edições brasileiras impressas, uma vez que a imprensa musical no Brasil inicia-se apenas em 1837, na oficina de Pedro Laforge. Apesar de as cópias terem sido disponibilizadas na internet no site da BNRJ e estas serem de excelente qualidade de impressão, há diversas manchas que dificultam a fluência na leitura<sup>1</sup>. Ademais, a escrita apresenta alguns erros de notação e diferenças de disposição dos elementos em relação às partituras modernas.

Em 1984, Gerhard Doderer disponibilizou a “Collecção de modinhas de bom gosto” ao público em geral, com boa qualidade de impressão. Porém, os que procurassem estas modinhas pelo nome certamente teriam um pouco de dificuldade em encontrá-las, visto que o título que ganhou esta publicação foi “Modinhas Luso-brasileiras”. Ainda, o fato de o autor ter creditado a coleção a outro compositor justificaria uma reparação histórica. Além disto, o que realmente nos motivou a propor uma nova edição foi: 1) o desejo de ver inseridos na música os textos poéticos não musicados, para facilitar o estudo da coleção; 2) as considerações que Edílson Nery fez em seu artigo de 1985 à publicação de 1984:

Infelizmente, embora “Modinhas Luso-brasileiras” seja um belo volume, impresso em ótimo papel, como esperado das publicações da Fundação Gulbenkian, a qualidade da grafia da música (pela Grafo Music, Madrid) é geralmente pobre e por vezes mesmo enganosa para o performer, especialmente com relação às ligaduras e distribuição espacial dos tempos em cada compasso. Num aspecto geral, Doderer é bem sucedido em combinar a precisão de uma publicação acadêmica com os objetivos práticos da boa edição para performance. Por outro lado, mesmo que ele indique algumas mudanças editoriais necessárias no original, a qual ele lista em um *kritischer Bericht*, há ainda algumas poucas notas erradas, possivelmente erros de digitação, que devem ser corrigidos como se segue: [...] Número 51 - Linha vocal, compasso 2, 3º tempo: “Sí<sup>b</sup>” em vez de “Ré”. (NERY, 1985, p. 291. Tradução nossa<sup>2</sup>).

<sup>1</sup> Estas manchas foram reparadas no fac-símile deste trabalho

<sup>2</sup> Unfortunately, although Modinhas Luso-Brasileiras is a beautiful volume, printed on fine paper, as we have come to expect from the Gulbenkian Foundation publications, the quality of the music engraving (by Grafo Music, Madrid) is generally poor and sometimes even misleading for the performer, especially concerning the slurring and the spatial distribution of the beats in each

Na presente edição, propusemos-nos a, além de revisar as edições anteriores, modernizar a grafia musical e a grafia dos textos poéticos para facilitar a leitura e, desta forma, o estudo e a prática das peças<sup>3</sup>. Para a transcrição das partituras, nos baseamos nos princípios da nossa própria prática musical e nos conselhos de Caldwell (1985, p. 1):

Há realmente apenas dois requisitos fundamentais para uma edição de música: clareza e consistência. Neste aspecto, não há diferença entre uma edição “acadêmica” e uma edição “prática”. O propósito em ambas deve ser o mesmo: disponibilizar um texto musical em que se possa confiar, e fazer isto de uma maneira que a música possa ser facilmente assimilada pelos olhos [...]. O texto de uma edição de uma coletânea [de canções] deveria ser apresentado como é. Da mesma forma, uma edição “prática”, não importa quão sugestiva para o performer, não deve distorcer o original e deve ser cuidadosa em distinguir os trabalhos do compositor e dos editores. (CALDWELL, 1985, p. 1. Tradução nossa).<sup>4</sup>

As imagens da impressão de 1830 da coleção foram trabalhadas de forma a melhorar sua visualização. Assim, disponibilizamos, nos anexos, um fac-símile completo da coleção em boas condições para leitura. Quanto aos textos poéticos originais, estes estão sempre na página que antecede cada composição com a inclusão de uma modernização destes textos, de forma a possibilitar ao intérprete a visualização da estrutura original do poema e, ao mesmo tempo, a possibilidade de escolha de interpretação de uma ou de outra versão.

Considerando a idéia de que a prática da época fosse a utilização de introduções para as modinhas e lundus, conforme encontramos em diversas

---

measure. Overall, Doderer succeeds in combining the accuracy of a scholarly publication with the practical goals of a good performance edition. Nevertheless, even though he introduces some necessary editorial changes in the original, which he lists in a *kritischer Bericht*, there are still a few wrong notes, possibly due to engraving errors, that should be corrected as follows: [...] Number 51-Vocal line, m. 2, beat 3: b'b instead of d"

<sup>3</sup> Utilizamos o programa *Finale* versão 2008.

<sup>4</sup> *There are really only two fundamental requirements for an edition of music: clarity and consistency. In this respect there is no difference between a 'scholarly' and a 'practical' edition. The aim in both should be the same: to provide a musical text which can be trusted, and to do so in such a way that the music can be easily assimilated by the eye [...]. The text of a collected edition should be performable as it stands. In the same way a 'practical' edition, however much advice it may give to the performer, should not distort the original and should be careful to distinguish between the composer's work and the editor's.*

modinhas que tivemos acesso, foi aventada a possibilidade de incluirmos uma introdução para algumas das músicas, de acordo com o estilo da época e os padrões contidos nas próprias modinhas e lundus. No entanto, decidimos incluir estas sugestões no capítulo II, à medida que falamos de cada modinha, para não modificar a composição original e confundir o leitor. Foram incluídas ornamentações para as diversas estrofes, igualmente contidas no capítulo II desta dissertação, apenas como sugestões, de forma a não limitar a criatividade do intérprete.

## CAPÍTULO II

### *Um estudo interpretativo*

Considerando a grande quantidade de composições do gênero entre os séculos XVIII e XIX, e mesmo em tempos modernos<sup>1</sup>, as modinhas ainda não dispõem de bibliografia especializada para análise e interpretação como tem, por exemplo, o *Lied* alemão ou a *mélodie* francesa. No nosso estudo para a interpretação desta coleção, partimos da compreensão dos textos poéticos visando à realização musical, encontrando alguma consonância no trabalho da Deborah Stein (1996). No caso das ornamentações e estilo, nos embasamos na prática da tradição italiana do canto e nos trabalhos teóricos de Alberto Pacheco, (2006 e 2007). Ainda sobre os textos poéticos e questões de prosódia, tivemos ajuda dos trabalhos de Manoel Said Ali (1999), de José de Nicola (1995) e de Fernando J. Carvalhaes Duarte (2001).

Os **textos poéticos** da edição de 1830 são em sua totalidade estróficos e contém algumas palavras com grafia abreviada. Este fato poderia sugerir um sotaque “à portuguesa”<sup>2</sup>, porém, foi verificado, junto a diversos documentos da época, que era uma prática corrente mesmo em documentos oficiais, conforme anexos discutidos no item 1.3.1. Provavelmente, o texto desta partitura estivesse abreviado pelo simples fato de facilitar a escrita pelo compositor ou copista.

Até onde pudemos verificar, não há evidências de que os textos poéticos destas modinhas se constituam de um gênero literário, conforme discutimos no item 1.1. Entendemos que a classificação dos textos desta coleção em algum estilo ou período seria tarefa para um estudioso da área literária.

---

<sup>1</sup> Conforme discutido no item 1.1.

<sup>2</sup> Veja a modinha 1<sup>a</sup>, por exemplo: Dize amor q. te fiz eu. No caso de sotaque à portuguesa, o ‘q.’ seria pronunciado com um “schwa” fonético após a consoante surda plosiva [k], resultando em [kə].

Para a análise destes textos, optamos por manter o formato original. No entanto, para ser coerente com a proposta da edição apresentada, bem como com as considerações sobre a pronúncia do português cantado no item 1.2.4, os exemplos musicais para sugestões de realização contêm a versão do português moderno.

Com relação à **estrutura dos textos poéticos**, são todos estróficos e apresentam versos heptassílabos, com exceção das modinhas 6 e 7, que apresentam versos de cinco e quatro sílabas, respectivamente. Para esta contagem, adotamos a norma de Castilho<sup>3</sup>, uma vez que os textos se tratam de um período anterior à nova contagem silábica que considera todas as sílabas, indiscriminadamente. Esta configuração dos versos heptassílabos pode ser chamada também de redondilha maior e no caso dos versos de 5 sílabas, pentassílabos, como na modinha 6, redondilha menor. Com relação às **terminações**, são em sua maioria femininas, colaborando com a realização musical repleta de apojeturas.

Quanto às **indicações do compositor**, além da própria música, João Francisco Leal nos deixou apenas as indicações de tempo e apenas um pequeno trecho de indicação de dinâmica. A decisão dos intérpretes, neste sentido, é bastante particular. Segundo Stein (1996, p. 75), a escolha do tempo é um assunto pessoal e subjetivo, isto “porque as ‘indicações’ do compositor podem ser apenas interpretadas e a habilidade do executante é variável conforme o conjunto<sup>4</sup>”. A autora sugere que se experimentem variados tempos. Além da indicação do compositor, deve-se também levar em conta: o comprimento das frases; o número de palavras utilizadas no decorrer do tempo; e as características

---

<sup>3</sup> Segundo Ali (1999), esta contagem não é adequada, porém o próprio Manuel Bandeira, tendo feito o prefácio ao seu trabalho em data bastante anterior à sua publicação, diz que prefere a contagem de Castilho. Nesta, conta-se apenas até a última sílaba tônica de cada verso, de modo que as terminações femininas não são contadas. É relevante o fato de que, na poesia quinhentista, os versos de 3 e 4 sílabas alternavam na função de heptassílabo quebrado, por meio de cavalgamento dos versos. Se considerarmos os padrões rítmicos nos compassos de sete tempos da música espanhola, por exemplo, isto faz total sentido. Portanto, esta contagem de Castilho parece encontrar maior consonância para a prática musical.

<sup>4</sup> Tradução deste autor: “*Because the composer’s “indications” can only be interpreted and performer ability is variable within an ensemble [...].*”

da música. Como veremos na apresentação de cada modinha, o macro estado psicológico dos textos é, em geral, de queixumes de amor. Na análise musical percebemos que as frases são curtas e o número de palavras por frase é pequeno. Segundo Stein (1996, p. 34), os esquemas de rima alternados dos textos poéticos, tais como ABAB, geralmente induzem a música ao tempo mais moderado enquanto os pares de versos que rimam em seqüência, tais como ABBA, tendem a acelerar o andamento. A ausência de rimas internas também colabora para um andamento mais moderado, enquanto a presença destas aceleraria o andamento. Este pensamento encontra consonância nesta coleção, uma vez que as modinhas tendo, em sua totalidade, um esquema de rima ABCB, apresentam um tempo em geral mais moderado. Os lundus são um caso à parte: embora apresentem o mesmo esquema de rimas, o compositor não dá indicação de andamento. Aí, fica à escolha do intérprete, considerando as características acima, bem como as implicações do gênero, conforme será discutido.

Tratando agora da **dinâmica**, conforme Stein (1996, p. 81 a 83), a variação das escolhas está, mais uma vez, nas mãos dos intérpretes. Stein completa:

Músicos puristas naturalmente tentarão reproduzir o que o compositor escreveu, seguindo cuidadosamente todas as marcas de interpretação dinâmica. Entretanto, o objetivo é mostrar ao público a intenção do compositor, e requer do conjunto uma interpretação imaginativa e inteligente<sup>5</sup>.

No caso destas modinhas, temos uma situação bastante diferente. Leal indicou a dinâmica apenas no primeiro e no segundo compasso na parte do pianoforte da primeira modinha da coleção. Entendemos que estas poucas indicações podem ser consideradas também para a linha vocal. Entretanto, ao escrever apenas duas indicações de dinâmica em toda a coleção, o compositor deixou ao intérprete uma informação que tanto pode dar bastante liberdade

---

<sup>5</sup> Tradução deste autor: “*Honest musicians will naturally try to reproduce what the composer has written, following all interpretative dynamic markings diligently. However, the goal is to project to the audience the composer’s instructions, and this calls for thoughtful, intelligent interpretation by the ensemble.*”

quanto bastante trabalho investigativo. Além disto, podemos inferir dinâmicas pelo padrão estético vocal. Uma vez que não entramos em detalhes técnicos, se faz necessária apenas uma observação a este respeito. Um dos pilares do *bel canto*, é o *sostenuto*. Esta habilidade está ligada à constante manutenção de equilíbrio e regularidade da voz relativas à afinação (altura), dinâmica, tempo (duração) e timbre. A voz humana, quando utilizada com energia uniforme, naturalmente cresce em intensidade quanto mais se modifica a altura em direção aos agudos. O contrário acontece quando se direciona aos graves<sup>6</sup>: poderíamos chamar este fenômeno de “dinâmica natural da voz”. Seguindo este pensamento, a escrita das melodias pode sugerir por si só uma variação dinâmica. Evidentemente, a habilidade de cada cantor dará uma maior ou menor variedade dinâmica, especialmente no caso dos cantores que, mesmo aptos a cantar este repertório, estejam em estágio menos avançado na formação de seu instrumento. Sobretudo, devemos levar em conta o sentido poético e a estrutura musical.

Com relação ao **timbre**, é importante considerarmos que os “suspiros lânguidos” descritos por Lord Beckford conforme Bruno Kiefer (1977) como frases curtas separadas por pausas<sup>7</sup>, não devem ser considerados uma falta de habilidade técnica dos intérpretes para quem as modinhas foram compostas, pois estas composições têm um sentido expressivo de verdadeiro suspiro. Podemos encontrar muitos destes padrões chamados *sigh motive* na música de Henri Purcell (1659 – 1695), George Frederic Handel (1685 – 1759) e mesmo Johan Sebastian Bach (1685 – 1750) ou Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791). Também serão encontradas nas modinhas desta coleção algumas linhas longas sustentadas. Por outro lado, é importante considerar que, de fato, as frases curtas podem ter sido, em alguns casos, criadas para a educação vocal, visto que alguns compositores eram também cantores e eventualmente poderiam usar suas composições para possíveis atividades pedagógicas. Refletindo a inevitável

---

<sup>6</sup> Há a possibilidade de controle por parte do cantor para modificar este fato e, desta forma, criar maior interesse dinâmico em qualquer região da escala vocal. No entanto, estes efeitos, quando desejados pelo compositor, geralmente são indicados na partitura.

<sup>7</sup> Veja item 1.1.1.

comparação já feita acima com os compositores europeus, Handel foi um excelente professor de canto. Para a interpretação destas modinhas, segundo ideal estético já discutido no capítulo 1.2.1, a voz deve ser completa. Um ótimo exercício para se achar a entonação correta é declamar o texto e transportar o resultado da declamação à música.

Quanto à **tessitura** e à **extensão** geral<sup>8</sup> das modinhas, localizam-se na região de uma voz média, embora freqüentemente apresentem notas agudas nos momentos de clímax. Esta prática que remete à ópera encontra consonância na descrição da voz de João Francisco Leal, uma vez que foi descrito por alguns autores como tenor, mas ao mesmo tempo comparado com um barítono por Balbi (1822), como discutimos no item 1.3.1.

Neste estudo, indicamos a possibilidade da inclusão de **introduções** a algumas modinhas da coleção. Embora João Francisco Leal não tenha composto introduções para a grande maioria das modinhas desta coleção, era prática comum no gênero que, por vezes, houvesse alguma parte instrumental ao início, provavelmente para “dar o tom” aos cantores, lembrando que muitas vezes os intérpretes eram amadores. Esta prática é encontrada nos *Jornal de Modinhas* e em diversas modinhas do período como, por exemplo, na da Biblioteca do Palácio da Ajuda<sup>9</sup>, já referida no item 1.3.1. Isto não significa que os cantores profissionais não devam utilizar-se das introduções, pois estas podem ser artisticamente úteis e, mantendo os padrões motivicos das composições, servem também para equilibrar o tempo de assimilação da música pelo ouvinte em uma apresentação mais ampla de repertório. Além disto, podemos supor que as barras de repetição notadas na edição original de 1830 não seguem uma regra sistemática, pois aparecem em quase todas as quebras de seção, mesmo que desequilibre a **forma** da canção. Como disse Pacheco (2006, p. 258), “[...] a quantidade ideal de ornamentos, virtuosismos [...] e tantos outros recursos musicais, são particulares a cada estilo, compositor e período musical, sendo geralmente abusivos ou

---

<sup>8</sup> Veja tabela no anexo 2.

<sup>9</sup> Veja anexo 2.

deficientes para ouvintes não contemporâneos”. Assim, incluímos sugestões de repetição ou supressão destas, com o objetivo de equilibrar a interpretação ao **tempo do ouvinte moderno**.

## 2.1. 1ª (*Dize Amor que te fiz...*)

*Dize Amor q. te fiz eu  
Qual será o meu delicto,  
Por que dezejas só ver-me  
Sempre triste, sempre afflicto.*

*Eu que sempre respeitei,  
Teu poder teo braço invicto,  
Sou condenado a viver  
Sempre triste, sempre afflicto*

*Ah! cruel não me abandones,  
Neste terrível conflicto;  
Tem compaixão de q<sup>m</sup>. vive  
Sempre triste, sempre afflicto.*

O **texto poético** desta primeira modinha apresenta como **tema** central da coleção o amor. Aqui ele é referido como um deus, com letra maiúscula, remetendo à antiguidade clássica. O modinheiro quer respostas do Amor à sua súplica: incompreendido, vive sempre aflito diante do poder do sentimento que o consome. Este macro estado psicológico de agitação e súplica é reforçado pelo uso de **vogais** mais frontais e brilhantes<sup>1</sup>. A **tonalidade** está em Sol maior. Mais adiante veremos que o acompanhamento do pianoforte é bastante movimentado, em coerência com esta descrição, bem como a **textura da linha vocal** que apresenta os estilos florido e silábico, com predominância do primeiro nas partes onde o sentido poético é de maior inquietação.

O **andamento** indicado pelo compositor é *Andante*. Vieira (1899, p. 314), considera de 72 a 84 batidas por minuto (bpm) para *Andante*. Se pensarmos nas indicações modernas para *Andante* entre 76 a 108 bpm, esta afirmação de Vieira nos faz supor que no século XIX os andamentos eram mais lentos que no

---

<sup>1</sup> Veja tabela no anexo 2.

presente. Aventamos a possibilidade de fazer uma relação de proporção entre as indicações de Vieira para os diversos andamentos. Contudo, não foi possível estabelecer uma média segura de proporção entre as práticas antiga e atual. Assim, para a escolha do andamento desta canção, adotamos as indicações modernas, levando em conta que aparentemente os andamentos eram mais lentos. Se o executante considerar que a indicação andante em 6/8 refere-se ao tempo binário (semínima pontuada), o andamento pode ficar muito rápido para os sentidos musical e poético. Esta decisão poderia também dificultar a articulação das palavras. Por outro lado, se entendermos a indicação para colcheias, o andamento parece acomodar melhor todo o sentido poético e musical, além de favorecer as inflexões das palavras. Acreditamos que a colcheia em torno de 88 e 96 seja uma indicação razoável.

As **frases** musicais da canção são curtas e regulares, sendo que os *ritornelli*, dos c. 8 e 16, demarcam cada **seção**, conforme tabela abaixo:

SEÇÃO	VERSO	COMPASSO/ HARMONIA – (Sol maior)	
A	1	1	2
		I	V <sup>7</sup> I
	2	3	4
		ii <sup>6</sup>	V <sup>64</sup> — V <sup>53</sup>
2	5	6	
	V <sup>56</sup> / <sub>v</sub>	V vi	
2	7	8	
V — V <sup>7</sup> / <sub>v</sub>	V		
B	3	9	10
		V <sup>7</sup>	I
	4	11	12
		V <sup>7</sup>	I
3	13	14	
	V <sup>7</sup> / <sub>ii</sub>	ii ii <sup>6</sup>	
4	15	16	
V <sup>64</sup> — V <sup>7</sup>	I		
coda	4	17	18
		I ii <sup>6</sup>	V <sup>64</sup> — V <sup>7</sup>
		19	20
		I ii <sup>6</sup>	V <sup>64</sup> — V <sup>7</sup>
21			
I			

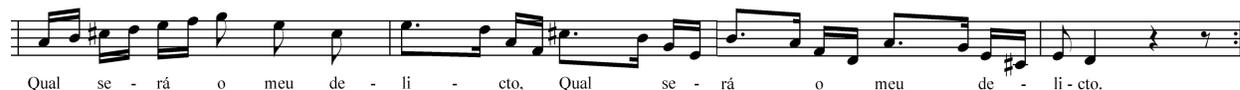
Sendo assim, a forma musical desta modinha é AA/ BB'/ Coda- AA/ BB'/ Coda- AA/ BB'/ Coda. Levando-se em conta as inúmeras repetições de cada seção, sugerimos, para o tempo do ouvinte atual, a interpretação desta forma: Coda (como introdução) AB-AB-AB' Coda.

A escolha do compositor pelo **compasso** 6/8 possivelmente se relaciona com a **métrica** poética majoritariamente binária trocaica (/u) com algumas passagens da categoria ternária dactílica (/uu). Entretanto, o verso inicial “Dize Amor q. te fiz eu”, cuja métrica poética é trocáica (/u), apresentaria elisão entre o final da palavra “Dize” e a primeira vogal da palavra “Amor”. Leal optou por não fazer a elisão do verso, colocando-as na acentuação do compasso 6/8. Esta configuração certamente valoriza a palavra “Amor”, embora o mais usual fosse fazer a elisão. O resultado musical, na prática, será algo próximo de:



As opções tomadas pelo compositor para esta primeira frase organizam os **motivos rítmicos** restantes da música em um esquema de três colcheias e suas variantes como, por exemplo, e também . Estas modificações rítmicas acompanham a progressão do texto poético. Nos c. 4 e 5, por exemplo, o compositor utiliza maior movimentação rítmica para enfatizar sua indagação “Qual será o meu delicto?” . O aumento de movimentação também acontece na linha superior do acompanhamento em todo o final da seção A e continua na seção B, acompanhando o sentido do texto, de indagação na primeira estrofe, exposição na segunda, e súplica na terceira.

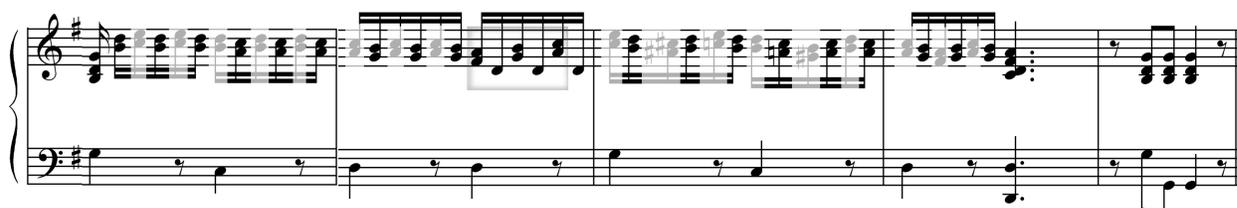
O momento de clímax da canção acontece nos c. 5 – 8, pela ocorrência da nota mais aguda e também da maior frase musical. Esta passagem coincide com os trechos mais significativos para o modinheiro, onde clama por atenção, nos segundos versos de cada estrofe, com as frases “qual será o meu delicto?”, “teu poder teo braço invicto” e “neste terrível conflicto”. Veja o exemplo da 1ª estrofe:



Na coda, a repetição do quarto verso nos chama a atenção com a ocorrência do *sigh motive*, recurso muito utilizado nas canções barrocas de lamento nos momentos onde se pretende imitar o suspiro<sup>2</sup>. O padrão foi muito bem empregado, coincidindo com o sentido poético no trecho “sempre triste, sempre afflicto”, c. 19 e 20:



Outro padrão interessante vem da parte do acompanhamento da *coda*. As terças paralelas na linha superior do piano que adornam o canto suspirado são notas de passagem (na cabeça de cada tempo do compasso), considerando a harmonia I, ii<sup>6</sup>, V<sup>64</sup>-V<sup>7</sup>, I. Curiosamente, se resumirmos os floreios e observarmos as notas reais, teremos um padrão largamente usado por Rossini nos finais das árias de suas óperas, evidenciando, novamente, a influência de Rossini nas modinhas de Leal. Veja as figuras abaixo:



(As notas de passagem nesta *coda* estão em tom mais claro e há destaque para o trecho em que o acompanhamento dobra a melodia.)



Resumo dos c. 17 a 21 às notas reais – estilo rossiniano.

<sup>2</sup> Um exemplo clássico da utilização do *sigh motive* é a Canzoneta Vta de J. C. Bach, “*Che ciascun per te sospir*”.

Pela configuração desta *coda* que tem o piano dobrando (com ornamentação) a linha vocal, fizemos sugestão da mesma como **introdução**. De fato, esta é uma das poucas modinhas desta coleção que apresenta uma melodia na parte instrumental. Em geral, a parte instrumental tem apenas função harmônica.

Com relação à **dinâmica**, pelo conteúdo do texto poético, recomendamos *mf*, sempre lembrando das mudanças de humor ligadas ao texto e às nuances do fraseado musical.

No caso das **ornamentações**, recomendamos que sejam econômicas nesta modinha, já que a linha vocal é bastante ornamentada. Podemos, no entanto, tentar colaborar com a interpretação incluindo pequenas novidades que enfatizem o texto poético e facilitem a **prosódia**. Um bom exemplo é o c. 1, na segunda estrofe, no qual a palavra “sempre” fatalmente cairia em erro prosódico se mantivéssemos o padrão rítmico original. Veja a solução que propomos na figura abaixo:



Mantendo a mesma idéia, podemos dar mais ênfase ao “Ah!” no c.1 da terceira estrofe com um ponto de aumento, colaborando com o ritmo natural da palavra “cruel”. Adiante, uma pequena inclusão de ornamentos pode, neste caso, deixar a súplica um pouco mais comovente, conforme exemplo a seguir:



Outra pequena mudança que pode trazer um pouco de novidade é a substituição do padrão melódico aplicado na palavra “aflito” no c. 12 da segunda

ou terceira estrofe. O exemplo abaixo apresenta, na primeira pauta, a versão original da linha melódica e, na segunda (nossa sugestão interpretativa), direciona o contorno melódico da voz de forma mais linear, reforçando o sentido poético com inflexão mais incisiva, conforme o exemplo:

The image displays two musical staves in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are "Sem - pre tris - te, sem - pre a - fli - - - to." The first staff shows the original melodic line, which has a more complex, undulating contour. The second staff shows a suggested interpretative version where the melodic line is more linear and direct, with a more pronounced inflection at the end of the phrase.

Considerando que o acompanhamento nesta modinha é presente o tempo todo, sem pausas, é importante que o pianista não permita alterações no andamento da peça, esperando pelo cantor, para não ferir a fluidez do tempo.

## 2.2. 2ª (Ciúme, cruel Ciúme)

*Ciume, cruel Ciume,  
Do mundo perturbador  
Tem compaixão de quem ama,  
Ah! modera o teu rigor.*

*Ciume tu que és acauza,  
Do meu ardente furor;  
Não atormentes m<sup>a</sup>. alma  
Ah! modera o teu rigor.*

*Ciume, cruel ciume,  
Abutre devorador  
Não dilaceras meo peito  
Ah! modera o teu rigor.*

Nesta canção, o modinheiro encontra-se perturbado diante de um estado emocional que o consome. Analogamente à canção anterior, na qual o amor é referido como um deus, o **texto poético** desta modinha apresenta o Ciúme como uma força superior à do próprio poeta. O macro estado psicológico é de súplica a esta “entidade”, para que ela não lhe perturbe a paz.

A música é concebida dentro deste contexto numa **tonalidade** maior, porém com padrões melódicos descendentes em todas as referências ao Ciúme, como em reverência. Ajuda neste cenário a **tessitura** predominantemente grave. A **textura** é equilibrada entre o estilo silábico e o florido. Entretanto, pelo conteúdo poético apresentado e pela indicação de **andamento** *Andante com garbo*, os floreios ajudam mais a enfatizar a tristeza. A indicação *garbo* sugere aqui, além de elegância, reverência. Acreditamos que semínima a 72 bpm seja uma boa referência, pois, mais lento que isto poderia tornar a modinha demasiado pesada

para uma súplica deste tipo e também para a realização dos ornamentos. O uso de **vogais**, apesar de apresentar certo equilíbrio no texto poético, é realizado na música valorizando as escuras, especialmente com as muitas repetições das palavras “Ciúme”, “perturbador”, “rigor” “abutre” e “devorador”, com floreios e durações maiores.

As **frases**, em geral, são curtas e a **forma** bastante regular, com 8 compassos cada seção e uma *coda* de 4 compassos, conforme a tabela abaixo:

SEÇÃO	VERSO	COMPASSO/ HARMONIA – (Dó maior)	
A	1	1	2
		I	VI
	2	3	4
		V V <sup>7</sup>	I
	1	5	6
		I	V <sup>7</sup> /V
	2	7	8
		V V <sup>7</sup> /V	V = I
B	3	9 (Dominante)	10
		I	ii <sup>b5</sup> 7M - 8
	4	11	12
		V <sup>56</sup>	I
	3	13	14
		I	V <sup>56</sup> /vi vi
	4	15	16
		ii <sup>6</sup> , V <sup>64</sup> —V <sup>7</sup> /V	I = V
coda	3	17 (Tônica)	18
		V <sup>7</sup>	I vii <sup>o56</sup> /ii ii <sup>6</sup>
	4	19	20
		V <sup>64</sup> — V <sup>7</sup>	I

De acordo com a indicação do compositor, as repetições levariam à seguinte estrutura: AA/ B/ Coda/ B/ Coda - AA/ B/ Coda/ B/ Coda - AA/ B/ Coda/ B/ Coda. Acreditamos que para apresentação nos dias atuais uma forma adequada seria (pequena introdução) A/ B/ Coda - A/ B/ Coda - A/ B/ Coda. A seguir, indicamos uma sugestão de introdução extraído dos c. 3 e 4 do acompanhamento:

A respeito dos **motivos** rítmicos, um fato curioso é que em toda a coleção apenas a primeira modinha apresenta linha vocal começando no tempo tético. A partir da presente canção e em todas as outras, a linha vocal inicia por anacruse. Nesta modinha, o motivo principal é originado no padrão métrico ternário anfibráquico (u / u) da palavra “Ciúme”, formando o ritmo:

O segundo motivo mais importante é o do c. 9, iniciando a seção B, conforme exemplo a seguir:

É interessante notar que este segundo motivo é concebido no tempo tético, contrastando com o motivo inicial, e tem relação direta com o texto poético. Se nos primeiros compassos da seção A o modinheiro invoca o Ciúme, na seção B ele pede compaixão, como numa prece, em notas repetidas. Possivelmente esta decisão tem também a ver com a métrica de padrão ternário dactílico ( / u u ), porém, como já vimos na modinha 1, o autor nem sempre prioriza a **prosódia** em suas escolhas. Nesta modinha, especificamente, não temos muitas questões prosódicas a tratar, a não ser a incidência da palavra “perturbador”, na qual a sílaba átona “tur” ocorre nos terceiros tempos dos c. 3 e 7, com o mesmo fenômeno acontecendo na segunda e na terceira estrofe, conforme exemplo a seguir:



Se pensarmos no **compasso** quaternário indicado, ele realmente torna a modinha pesada, além de prejudicar a prosódia. Todavia, se mantivermos o mesmo **andamento**, pensando em *alla breve*, o resultado ficará mais fluido e a acentuação natural do terceiro tempo no compasso quaternário é amenizada. Esta solução se aplicará também a outra modinha da coleção.

Para a segunda e terceira estrofes da seção A, acreditamos que seria importante trazer algumas novidades melódicas. Porém, visto que a modinha já apresenta bastante ornamentação, tentamos não incluir outras, mas modificar as já existentes de forma a enfatizar o texto poético,

Na segunda estrofe, o chamado do modinheiro ao Ciúme é enfatizado modificando o padrão de salto por repetição da nota dó na mesma oitava, no c. 1. A seguir, os *grupetos* foram substituídos por saltos de terças, em ritmo pontuado, até alcançar a nota fá, conferindo maior destaque à palavra “ardente”, conforme o exemplo que segue:

*realização sugerida por este autor* 2

*conforme partitura original*

Ci - ú - me, tu que és a cau - sa, Do meu ar - den - te fu - ror; Ci -

Na terceira estrofe, o padrão inicial é modificado ritmicamente com a inserção de um ponto e tercinas, conferindo um tom mais emocionado à palavra “Ciúme”. A seguir, no c. 3, os *grupetos* foram apenas eliminados, deixando a melodia mais direta, colaborando com o sentido da palavra “devorador”. No c. 6, mais uma vez, apenas o padrão rítmico é modificado, com notas pontuadas, dando uma necessária nova inflexão à palavra “Ciúme”. Finalmente, no c. 7, a simplificação às notas básicas da melodia valoriza a palavra “abutre” pelo

emprego do estilo silábico e aumentando o salto melódico da primeira para a segunda sílaba da palavra “devorador”, reforçando seu sentido.

*realização sugerida pelo autor* 2

*conforme partitura original*

Ci - ú - me, cru-el ci - ú - me, A - bu - tre de-vo - ra - dor Ci-

5 3

ú - me, cru-el ci - ú - - me, A - bu - tre de-vo - - ra - dor

Para a seção B, acreditamos que se deve fazer pouca ou nenhuma alteração de notas e, antes, trabalhar a dinâmica, considerando a incidência de notas repetidas, como no exemplo abaixo:

*p* *mp* *mf*

Tem com-pai-xão de quem a - ma, Ah! mo - de - ra o teu ri - gor,

*mp* *p* *p* *mf*

Tem com-pai-xão de quem a - ma Ah! mo - de - ra o teu ri - gor.

*mf* *f* *mf*

Tem com-pai-xão de quem a - ma Ah! mo - de - ra o teu ri - gor.

Para efeito de clareza, não indicamos crescendos e decrescendos, mas eles devem estar subentendidos de um nível dinâmico a outro, seguindo o legato das frases. No exemplo a seguir, indicamos uma substituição do *grupeto* pelas notas na seção B, entendendo que, em uma das estrofes, ela pode enfatizar o sentido patético conferindo ternura à palavra “teu”, conforme exemplo final, abaixo:

*Realização sugerida por este autor*

*Conforme partitura original*

Não di-la-ce-res meu pei - to Ah! mo - de-ra o teu \_\_\_\_\_ ri - gor.

Considerando as informações acima, acreditamos que as inclusões e variações de ornamentos podem dar maior novidade às várias estrofes de uma modinha, porém, em outras, a supressão destes ornamentos pode colaborar com o sentido poético, resultando em uma interpretação mais intimamente relacionada ao texto.

### 2.3. 3ª (*Nasci pra ser infeliz*)

*Nasci p'ra ser infeliz  
Amor me fez desgraçado  
Se assim quer o meu destino,  
Devo cumprir o meu fado*

*Soffrer da sorte os deveres,  
Amar e ser desprezado,  
São Leis que alterar não posso  
Devo cumprir o meu fado.*

Nesta modinha, o **texto poético** apresenta um monólogo no qual o poeta se sente impotente diante do destino que o Amor lhe traçou, caracterizando um macro estado psicológico de conformidade. Embora o conteúdo poético caracterize este aspecto de passividade, o uso de **vogais** frontais é bastante freqüente e colabora para uma sonoridade mais brilhante e ativa. Isto confere à canção um ar de desabafo, de reclamo, que é reforçado pelo uso de apojeturas superiores. A canção apresenta duas seções, divididas por um *ritornello*, na **tonalidade** La menor. Esta escolha colabora para um clima sombrio ao início da seção A, com acordes homofônicos no acompanhamento e pausas dramáticas na frase “Nasci pr’a ser infeliz”. Ao final desta frase, um acorde de sexta napolitana, ocorrência incomum durante toda a coleção, traz um ar de expectativa, mas esta logo se desfaz com o trecho “Amor me fez desgraçado”, na região cuja função é de subdominante. O texto é repetido sem grandes novidades **harmônicas**. Na seção B, a mudança para a relativa maior apresenta o trecho “Se assim quer o meu destino”, voltando para a região da tônica menor no c. 16.

As **frases** são curtas e seguem padrão regular. No entanto, o tamanho das seções é desproporcional, conforme a tabela a seguir:

SEÇÃO	VERSO	COMPASSO/ HARMONIA – (Lá menor)	
A	1	1	2
		i	vii <sup>o</sup> i <sup>6</sup> bII <sup>6</sup>
	2	3	4
		V <sup>6</sup> /VI V <sup>7</sup> /VI	VI
1	5	6	
	iv <sup>6</sup> V <sup>56</sup> /iv	iv	
2	7	8	
	V <sup>64</sup> — V <sup>7</sup>	i	
B	3	9	10
		(III = I) I V <sup>56</sup>	I V <sup>7</sup>
	3	11	12
		I V <sup>56</sup>	I V <sup>7</sup>
	3 / 4	13	14
		I ii <sup>6</sup>	V <sup>64</sup> — V <sup>7</sup>
	3	15	16
(I = III) I		V <sup>56</sup> V <sup>6</sup>	
4	17	18	
	i <sup>6</sup> bII <sup>6</sup>	V <sup>64</sup> — V <sup>7</sup>	
4	19	20	
	i i <sup>6</sup> iv	V <sup>64</sup> — V <sup>7</sup>	
4	21		
	i		

Para esta modinha, acreditamos que iniciar pela voz, sem **introdução** instrumental, pode conferir maior destaque ao texto poético, como numa recitação. Consideramos que a **forma** AA/ B – AA/ B, proposta pelo compositor, seja a mais adequada para a interpretação, pois equilibra a apresentação dos versos, bem como a realização musical.

Com relação aos **motivos** rítmicos, parecem ser provenientes do padrão **métrico** da frase inicial “Nasci pra ser infeliz”, alternado entre o binário iâmbico ( u / ) e o ternário dactílico ( / u u ), no c. 1. Na seção B, o mesmo padrão métrico iâmbico é alternado com o trocáico ( / u ), formando uma variação no c. 9, conforme exemplos abaixo:



Nas - ci p'ra ser in - fe - liz



Se as - sim quer o meu des - ti - no,

A indicação de **andamento** *Larghetto* sugere, nos metrônimos modernos, uma pulsação dentre 60 – 66 bpm. Vieira (1899, p. 314), diz que “*Larghetto* é um andamento muito vagaroso, mas não tanto como o *Largo*”. O mesmo autor (p. 35) considera de 40 a 60 bpm para *Adagio*, porém ele não indica o tempo para *Larghetto*. Assim, para a escolha do andamento desta canção, deve-se levar em conta a habilidade do cantor para as frases longas do final da seção B e, ao mesmo tempo, manter a leveza necessária para fazer os ornamentos. Pela experimentação prática, acreditamos que semínima de 60 a 66 bpm seria um bom andamento para esta modinha.

Considerando a repetição da seção A, é importante que se diferencie a **dinâmica** no *ritornello*. Acreditamos que iniciar em *mf* na primeira vez e *mp* na segunda, em ambas as estrofes, seja uma boa solução. No início da seção B há também necessidade de variação dinâmica, pois os c. 9 – 10 e 11 -12 são idênticos. Sugerimos a realização conforme exemplo a seguir:

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 9 to 11. The vocal line starts with a *p* dynamic and a fermata over measure 9. The piano accompaniment also starts with a *p* dynamic. The lyrics are: "Se as - sim quer o meu des - ti - no, São Leis que al - te - rar não pos - so". The second system covers measures 12 to 14. The vocal line starts with a *mf* dynamic and a fermata over measure 12. The piano accompaniment starts with a *mf* dynamic. The lyrics are: "ti - no, pos - so o meu des - ti - no, alte - rar não pos - so De - vo cum - pri - r o meu -".

Para conferir novidade à segunda estrofe, além das variações de dinâmica, podemos também fazer algumas modificações de forma a **ornamentar** a linha vocal. No próximo exemplo, no c. 6, a apojetura superior é substituída pela inferior, menos usual na coleção, enfatizando o sentido da palavra “revezes”. Em seguida, no c. 7, o trecho “Amar e ser desprezado” é também alterado, mantendo a altura da nota Mi, descendo em graus conjuntos e eliminando o *grupetto*, acrescentando um pequeno ornamento na palavra “desprezado”.

4 *conforme indicado na partitura original*

za - do, So - frer da sor - te os re - vezes A - mar e ser des - pre - za - do

*sugestão de realização deste autor*

za - do, So - frer da sor - te os re - vezes A - mar e ser des - pre - za - do

No c. 17, além de acrescentar uma divisão na expressão “devo cumprir”, modificamos a **prosódia** do mesmo trecho para um melhor entendimento do texto. O mesmo pode ser feito na primeira estrofe sem a inserção da divisão. Um trinado na palavra “meu”, no c. 18, traz mais emotividade e no c. 19, mais uma vez, modificamos a **prosódia**. Ao final, a substituição do salto pela manutenção da altura da nota Mi, também confere mais estabilidade ao intérprete, bem como delicadeza na conclusão da frase em graus conjuntos, conforme este último exemplo:

17 *conforme indicado na partitura original*

pos - so De - vo cum - prir o meu fa - do De - vo cum - prir o meu fa - do

*sugestão de realização deste autor*

pos - so De - vo cum - prir o meu fa - do De - vo cum - prir o meu fa - do.

#### 2.4. 4ª (O prazer que sinto n'alma)

*O prazer Que sinto n'alma,  
Nos meus olhos resplandece,  
Quando falla, o Coração  
Expreção viva aparece.*

*Se o prazer da vida alento,  
Em Amor nunca amortece  
No encontro dos amantes  
Expreção viva aparece.*

Nesta modinha, Leal modificou o aspecto negativista presente até então na coleção, empregando no **texto poético** a possibilidade de o modinheiro sentir prazer. Sem qualquer acontecimento novo na seqüência de apresentação das modinhas, nesta quarta canção o poeta está em solitário regozijo sem qualquer justificativa. Na segunda estrofe é citada a possibilidade de encontro que, no entanto, ainda não aconteceu. É nesta perspectiva que o modinheiro busca forças para seguir em frente.

A quantidade de **vogais** empregadas no texto apresenta equilíbrio entre frontais, médias e posteriores. Por outro lado, a incidência de maior duração e maior número de notas nas vogais “a” e posteriores “o” e “ó” na realização da melodia colabora para uma sonoridade mais aveludada em toda a canção. A tessitura média da linha vocal, sem a presença de notas agudas, também denota para um clima geral de tranqüilidade. A **tonalidade** maior (Fá maior) auxilia na configuração de um macro estado psicológico mais otimista.

Quanto à **forma**, temos duas seções marcadas pelo *ritornello* no c. 8, configurando AA/ BB - AA/ BB. As frases são curtas e a harmonia elaborada com simplicidade, como na maior parte da coleção. Veja tabela a seguir:

SEÇÃO	VERSO	COMPASSO/ HARMONIA – (Fá maior)	
A	1	1	2
		I	ii <sup>6</sup>
	2	3	4
		V <sup>7</sup>	I
2	5	6	
	I                      V <sup>43</sup> /vi	vi                      vi <sup>6</sup>	
2	7	8	
	V <sup>64</sup> — V <sup>7</sup> /V	V	
B	3	9	10
		V <sup>56</sup>	I
	3	11	12
		V <sup>56</sup>	I
3	13	14	
	vii <sup>o</sup> /ii	ii                      ii <sup>6</sup>	
4	15	16	
	V <sup>64</sup> — V <sup>7</sup>	I	

Nossa sugestão de realização é (introdução) A/ B – A/ B, dada as inúmeras repetições de cada seção. Sugerimos, como introdução, o padrão extraído dos c. 14 - 16, conforme exemplo abaixo:

Voz.

O pra - zer — Que sin - to n'al - ma, Nos meus

Pianoforte.

A notação do compositor para o **andamento** é *Andante*. Pela caracterização do texto poético, acreditamos que semínima a 90 bpm seja uma boa indicação, pois as passagens de agilidade descaracterizariam a sensação de tranqüilidade do texto se fossem executadas em andamento muito mais rápido. A **textura da linha vocal** é predominantemente silábica na seção A e muito florida na seção B, criando uma diferenciação na seção B que está ligada ao contexto poético. Na seção A, o modinheiro descreve como se sente, porém, na seção B

ele lembra do motivo do seu prazer: o seu sentimento e a possibilidade do encontro da sua amada. Esta distinção é criada também no **acompanhamento** que, embora mantendo o mesmo padrão rítmico em colcheias na linha superior, acrescenta uma terça a cada tempo. Já na linha do baixo, aumenta-se o movimento pela substituição das semínimas por colcheias. Veja exemplos da seção A, no c. 7, e da seção B, no c. 9, abaixo:

7  
Nos meus o - lhos res - plan-de - ce,

9  
fa - la, o co-ra - ção, Quan-do

Ao final da seção B, acordes homofônicos e pausas de semínimas modificam mais uma vez a textura. Esta configuração deixa a linha vocal em maior evidência na frase “Quando fala o coração expressão viva aparece”, na primeira estrofe, e em “No encontro dos amantes expressão viva aparece”, na segunda. O motivo do prazer é valorizado com mais divisões na linha do canto. Veja o exemplo:

13  
fal - la, o co - ra - ção Ex - pre - ção vi - va a - pa - re - ce.

Quanto à **prosódia**, esta modinha não apresenta dificuldades, visto que o motivo originado do padrão métrico binário trocáico ( / u ) das palavras “O prazer que sinto n’alma” foi bem aplicado num motivo rítmico pontuado seguido de apojatura no tempo tético, conforme a figura a seguir:



Quanto às **ornamentações**, por conta da diferenciação já proposta pelo compositor entre as seções, indicamos apenas poucas sugestões, por entender que mais ornamentos seriam exagero para esta modinha. Na seção A, na segunda estrofe, c. 6, a inserção de uma síncope, seguida de um padrão presente em outras modinhas da coleção<sup>1</sup>, terceiro tempo do c. 7, dá maior destaque à expressão “Em amor nunca amortece”. Veja exemplo:

No trecho a seguir, as modificações acontecem apenas nos c. 12 e 15, com um trinado na palavra “amantes” e um uma apojatura na palavra “aparece”. Justamente por haver poucas modificações, estas aparecem no conjunto, na segunda estrofe, em virtude da grande quantidade de movimentação já existente na linha vocal:

<sup>1</sup> Por exemplo, no c. 4 da modinha 5, e c. 10 da modinha 9.

conforme partitura original

11

man - - - tes No en - con - - - tro dos a - man - - - - tes No en -  
realização conforme sugestões deste autor  
man - - - tes No en - con - - - tro dos a - man - - - - tes No en -

13

con - - tro dos a - - man - tes \_\_\_\_ Ex - pre - ção \_\_\_\_ vi - va a - pa - re - ce.  
con - - tro dos a - - man - tes \_\_\_\_ Ex - pre - ção vi - va a - pa - re - ce.

## 2.5. 5ª (Obrigar a que nos amem)

*Obrigar a que nos amem  
He dos loucos pertença  
Nasce amor da simpathia  
Hé liberto Coração.*

*Que eu só ame quem me ama,  
Eis ó que ordena a razão,  
Mais responde a natureza  
Hé Liberto coração.*

*Se hé certo que amor só pode,  
Escravizar a razão;  
Anão ser d'amor escravo  
Hé Liberto coração.*

Mantém-se a idéia de um macro estado psicológico positivo até este ponto da coleção. Agora, parece que o modinheiro tem experiência suficiente para dar conselhos. O **texto poético** da canção apresenta reflexões que ele faz sobre o amor, evidenciando a conclusão de que ninguém pode prender um coração. Há equilíbrio na utilização de **vogais** frontais, médias e posteriores, o que dá neutralidade no sentido claro/escuro. O **acompanhamento** confere leveza à modinha pela forma com que alterna o baixo de uma semínima na linha inferior do pianoforte e as três colcheias na linha superior, em **tonalidade** maior (Lá maior), conforme exemplo abaixo:



O compositor apresentou uma introdução para esta modinha (conforme exemplo acima), portanto, entendemos não haver necessidade de se sugerir qualquer alteração na mesma. Esta descrição, juntamente com a indicação *Andantino*, nos faz acreditar que uma boa sugestão para de **andamento** seria em torno de 96 bpm. Embora a modinha tenha sido escrita em **compasso** quaternário, o resultado sonoro sugere um compasso binário, como já vimos outros casos anteriormente. Esta indicação também considera a necessidade de articulação de alguns trechos, pois a **textura da linha vocal** em estilo florido é mais evidente que o silábico. No entanto, a articulação rápida se faz necessária, especialmente no c. 6, no qual o poeta inicia sempre suas conclusões, coincidindo com os terceiros versos de cada estrofe. Veja disposição dos versos na tabela a seguir:

SEÇÃO	VERSO	COMPASSO/ HARMONIA – (Lá maior)			
A	-				1 I
	1	2	IV	V <sup>56</sup>	3 I <sup>6</sup> vi
		2	4	ii	V <sup>7</sup>
B	3	6	V <sup>56</sup> /vi		7 vi
		3	8	V <sup>56</sup> /V	
	4	10	I <sup>6</sup>	V <sup>43</sup>	11 I ii <sup>6</sup>
		4	12	vii <sup>o</sup> /ii	ii <sup>6</sup> V <sup>64</sup> V <sup>7</sup>

As frases são curtas e regulares a cada dois compassos, configurando duas seções marcadas com um *ritornello* na **forma** AA/ B – AA/ B. Porém, o material musical dos c. 10 a 13, tanto na linha vocal quanto no acompanhamento, é bastante diferente dos compassos anteriores, dando a idéia de uma outra seção. Mas, exatamente por ser distinto, não constitui uma *coda*, visto que complementa a idéia musical do início da seção B. Assim, mesmo considerando a diferença de

proporção entre as duas seções, sugerimos a forma AB – AB, acreditando que os últimos compassos equilibrem a falta da repetição da seção A na interpretação.

Mais uma vez, acreditamos que a **dinâmica** mediana seja adequada, em torno de *mf*. É interessante fazer uma diferenciação sempre que houver repetição do mesmo trecho musical com texto poético idêntico, como no início da seção B, por exemplo:

*mp* *cresc.* *mf*

Nas-ce a - mor, nas - ce a - mor da sim - pa - ti - a, Nas - ce a mor, nas - ce a - mor da sim - pa - ti - a

Com relação à **ornamentação**, esta modinha também é farta. Porém, a eliminação das divisões descaracterizaria a composição. Assim, pensamos que as novidades melódicas podem ser apresentadas pela modificação dos padrões. Na segunda estrofe (c. 3) incluímos a divisão no lugar da nota ligada, passando pela nota fá, valorizando a palavra “ama”. Na terceira estrofe, mantivemos uma porção do valor da nota ligada e mantivemos a idéia da apojatura, conforme os exemplos:

*realização conforme sugestões deste autor* 3

Que eu só a - me a quem me a - ma

*conforme partitura original*

Que eu só a - me a quem me a - ma,

*realização conforme sugestões deste autor* 1 3

Se é cer - to que amor só po - de,

*conforme partitura original*

Se é cer - to que amor só po - de,

Este último exemplo apresenta o **motivo** melódico inicial da modinha, na anacruse do c. 2, repetindo na anacruse do c. 3. Percebemos que a **prosódia** foi muito bem aplicada nesta modinha, talvez pela regularidade do padrão ternário anapéstico ( u u / ), como em “obrigar”, mesclado ao padrão **métrico** binário trocáico ( / u ), como em “que nos” em todo o texto poético.

Nesta modinha encontramos a nota mais grave da coleção. Mesmo que ocorra apenas uma vez, para uma voz aguda é um pouco desconfortável repetir três estrofes deste trecho no qual sempre recorrerá esta sensação de dificuldade. Por isto sugerimos outras possibilidades de realização seguindo padrões encontrados na própria coleção, podendo ser usados conforme opções de cada intérprete em cada estrofe. Veja os exemplos a seguir:

1 *conforme partitura original*

Que eu só a - me a quem me a - ma, Eis ó que or - de - na a ra - zão

*realização conforme sugestões deste autor*

Que eu só a - me a quem me a - ma Eis ó que. or - de - na a ra - - zão

1

Que eu só a - me a quem me a - ma Eis ó que. or - de - na ra - zão

Que eu só a - me a quem me a - ma Eis ó que. or - de - na a ra - zão

Outro trecho no qual poderemos considerar modificações é o dos c. 11 – 14, pois serão repetidos três vezes, com bastante destaque, sendo a conclusão da canção. No exemplo a seguir, incluímos a linha da partitura original próxima à da pauta do acompanhamento e as realizações sugeridas acima desta. “É liberto o coração” é a idéia central dos conselhos do modinheiro, sendo que a expressão “É

liberto” é a mais valorizada em número de repetições. Estas sugestões foram realizadas com base na idéia de liberdade ligada aos saltos pontuados (c. 11), no padrão de terças usado pelo compositor e também na fluidez dos graus conjuntos para a variação da terceira pauta (c. 13). Veja este último exemplo:

10 *realização conforme sugestões deste autor* 13

re - za É li - ber - to, É li - ber - to, É li - ber - to Co - ra - ção.

*conforme partitura original*

re - za É li - ber - to, É li - ber - to, É li - ber - to Co - ra - ção.

## 2.6. 6ª (*Deliro, e suspiro*)

*Deliro, e suspiro,  
Por quem me despreza,  
Que foge de verme  
Com tanta fereza.*

*Amor hé suave  
Lei da Natureza;  
Mas tu lhe rezistes  
Com tanta fereza.*

Considerando suas reflexões anteriores, o modinheiro já demonstrava aceitar a condição de amar quem não o ama. Se por um lado não haveria motivo para ficar contente, por outro, nesta modinha o poeta parece expressar esta realidade em música de forma efêmera e alegre. Como foi discutido no item 1.2.2, esta modinha foi inspirada em um tema da ópera *L'italiana in Algeri*, de Rossini. Este tema se localiza nesta ópera em um trecho de clímax expressivo: Lindoro, um jovem apaixonado distante de sua amada, em meio a tantos problemas, só encontra alegria nas lembranças de sua fiel amante; no momento em que inicia o tema, expressa apenas a alegria de pensar nela. Embora na modinha de Leal o **texto poético** apresente conotação distinta em relação à da ópera de Rossini, não podemos negar a origem emotiva desta melodia. Na segunda estrofe, quando o poeta atesta que o Amor é uma Lei, e diz: “Mas tu lhe resistes com tanta fereza”, o poeta parece estar conversando com sua amada, pedindo uma reconsideração. Assim, podemos inferir que o modinheiro encontra-se tão enfeitiçado pelo Amor que “delíra e suspira” em atitudes agitadas, apesar de desprezado. A utilização das **vogais**, predominantemente frontais, também colabora com este macro estado psicológico de agitação e ansiedade, na **tonalidade** de dó maior. Assim, as informações levantadas encontram consonância

com a indicação *andantino*. O **compasso** binário já apresenta uma tendência a ser mais rápido. Acreditamos, no entanto, que semínima a 84 bpm seria exagero para a realização dos ornamentos, pois o estilo florido é predominante na **textura vocal**, alternando com muitas articulações. Assim, sugerimos que o **andamento** mais apropriado estaria entre 60 e 70 bpm para a semínima.

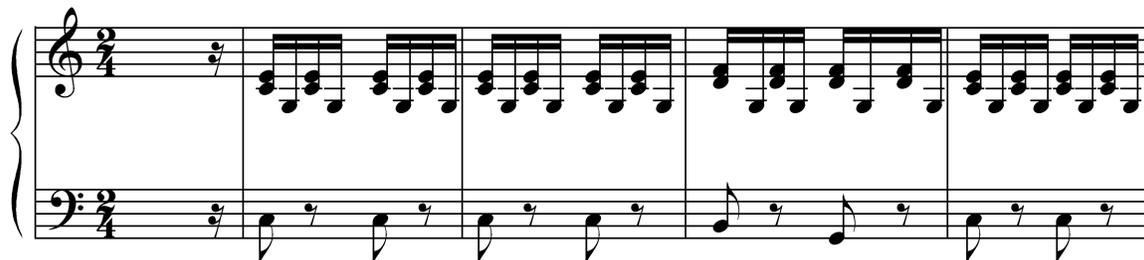
Questões de acompanhamento, harmonia e motivo do tema inicial já foram consideradas na discussão do item 1.2.2, mas para localizar a canção como um todo, mostramos a tabela a seguir:

SEÇÃO	VERSO	COMPASSO/ HARMONIA – (Dó maior)	
A	1	1	2
		I	I
	2	3	4
		V <sup>65</sup> — V <sup>7</sup>	I
1	5	6	
	I	I	
2	7	8	
	V <sup>64</sup> — V <sup>7</sup> / <sub>iii</sub>	iii	
B	3	9	10
		vii <sup>o</sup> / <sub>vi</sub>	vi
	4	11	12
		vii <sup>o</sup> / <sub>vi</sub>	vi
3	13	14	
	V <sup>75</sup> — V <sup>65</sup> / <sub>V</sub>	V	
4	15	16 (cadência)	
	V <sup>56</sup> / <sub>V</sub>	V	
A'	1	17	18
		I	I
	2	19	20
		V <sup>65</sup> — V <sup>7</sup>	I
	3	21	22
		I	I
4	23	24	
	IV — V	vii <sup>o</sup> / <sub>vi</sub> - vi	
4	25	26	
	IV — V <sup>7</sup>	I	

Podemos identificar nesta modinha a única composição com **forma A/ B/ A (AA/ B/ A' - AA/ B/ A')** da coleção. Isto pode ser compreendido como mais um procedimento emprestado da ária de Rossini, relacionando-se também com o emprego da cadência no c. 16. A expectativa após a cadência fatalmente leva ao

retorno à seção A nesta forma tão breve. Acreditamos que a forma A/ B/ A' pode ser uma boa sugestão para a interpretação desta modinha.

Na figura abaixo, veja como o acompanhamento sugere agitação:



Esta configuração, aliada ao sentido poético descrito acima, nos faz acreditar que seria mais adequado iniciar a modinha conforme a partitura original, sem **introdução**, evidenciando de imediato a agitação do modinheiro. Podem ser utilizados **recursos** de suspiro e ofegância para esta finalidade que, no entanto, devem cessar depois de estabelecida a atmosfera desejada para não prejudicar o legato. No exemplo abaixo (c. 9) notamos o trecho no qual o acompanhamento é modificado, com a agitação mantida e acrescida do elemento da dissonância. A figura ilustra também uma consideração importante sobre a **realização das apojeturas** chamadas *acciacature*. Veja o exemplo:

*realização considerada ruim por Garcia* 10

*realização conforme indicação de Garcia*

*conforme partitura original*

Que fo - ge de ver - me

Segundo Garcia (apud PACHECO, 2006, p. 172), “*Acciacatura* [...] é uma pequena nota viva que precede, à distância de um tom ou de um semitom, uma segunda nota tão curta quanto ela. A voz precipita e faz de forma brusca estas duas notas, parando somente sobre a terceira”. Ou seja, a prática comum da realização deste padrão resultando em tercinas deve ser evitada.

Com relação à prosódia, esta modinha não encontra grandes dificuldades na primeira estrofe, visto que o padrão **métrico** ternário dactílico ( / u u) é bastante regular nos versos, em coerência com a escolha anacrústica do motivo inicial. Já na segunda estrofe, a métrica é modificada apenas na expressão “Lei da natureza” para o padrão binário trocáico ( / u ). Neste ponto, há de se tomar cuidado para não dar grande importância à preposição “da”, pois “Lei” e “Natureza” são mais importantes. Assim, seria interessante também modificar o **fraseado** neste trecho, fazendo uma porção maior de sostenuto, sem respirar como na primeira estrofe. O texto sugere também uma **dinâmica** *mp* ou *p* ao início, pelo significado do texto poético. Porém, a repetição do mesmo trecho, no c. 6, pede um crescendo até o compasso 8. Veja figura abaixo:

The image shows a musical score for voice in 3/4 time. It consists of two staves. The first staff begins at measure 1 with the tempo marking 'Andantino.' and dynamic marking 'mp'. The lyrics under the first staff are 'A - mor - é su - a - - ve Lei da Na - tu - re - za; A -'. The second staff begins at measure 6 with the dynamic marking 'mf'. The lyrics under the second staff are 'mor é su - a - - ve Lei da Na - tu - re - za;'. Both staves feature a triplet of eighth notes in the first measure of each line and a crescendo hairpin over the second line.

A partir daí, a dinâmica média pode ser predominante até o c. 15, chegando à cadência, na qual deve-se usar *messa di voce* na cadência. Também foi discutido no item 1.2.2 a respeito desta cadência. Agora, porém, trataremos de possibilidades para a realização desta na segunda estrofe, bem como a importante questão da extensão. Para muitos cantores de voz aguda o Si<sub>2</sub> é bastante grave, mas nem por isto eles devem deixar de cantar esta modinha.

Como também discutimos no item 1.2.1, era esperado que o cantor pudesse improvisar, fazendo opções que valorizassem a interpretação de forma expressiva e, ao mesmo tempo, favorecesse a voz. A seguir, temos alguns exemplos de como poderíamos realizar a **cadência** respeitando os padrões musicais escolhidos pelo compositor:

15 *conforme partitura original*

tan - - - ta fe - re - - - - za - - - - A - mor - - - - é su -

*conforme sugestões deste autor*

tan - - - ta fe - re - - - - za - - - - A - mor - - - - é su -

tan - ta fe - re - - - - za - - - - A - mor - - - - é su -

tan - ta fe - re - - - - za - - - - mor - - - - é su -

O caráter agitado e breve desta modinha nos faz acreditar que não são necessárias ornamentações além das existentes, a não ser as modificações já sugeridas de prosódia, fraseado e dinâmica.

## 2.7. 7ª (Se tu presumes)

*Se tu presumes,  
Meu coração  
Que Marcia sente  
Por ti paixão.*

***Ah! não sospires,  
Por essa ingrata,  
Que despreza,  
Que te maltrata***

*Se nela vires,  
Inclinação,  
E que te trata  
Com distinção*

***Ah! não sospires, &***

*Se com sorriso  
D'afecção  
Ella mostrarte  
Saptisfação*

***Ah! não sospires, &***

Nesta modinha, o momento de delírio já não faz parte do macro estado psicológico. O modinheiro faz considerações de forma a tentar convencer o próprio coração a não sofrer por quem tanto o despreza. O **texto poético** mostra que, por experiências anteriores, o modinheiro já percebe o comportamento da amada, porém continua suspirando e sofrendo. Estas duas idéias são evidenciadas pela clara distinção de um refrão que toma grande proporção na realização musical. As frases são curtas e regulares a cada dois

compassos, dividindo a canção em duas seções, com uma *codetta* ao final, conforme tabela a seguir:

SEÇÃO	VERSO	COMPASSO/ HARMONIA – (Lá maior)	
A	-		1 I
	1 - 2	2 V <sup>56</sup>	3 I
	3 - 4	4 V <sup>56</sup> /V	5 V
	1 - 2 (refrão)	6 i <sup>6</sup>	7 iid <sup>6</sup>
B	3 - 4 (refrão)	8 V <sup>56</sup> /V	9 V
	1 - 2 (refrão)	10 I I <sup>6</sup>	11 ii <sup>6</sup> ii
	3 - 4 (refrão)	12 V <sup>64</sup> — V <sup>7</sup>	13 I
	1 - 2 (refrão)	14 I I <sup>6</sup>	15 ii vii <sup>o</sup> /V
	3 - 4 (refrão)	16 V <sup>64</sup> — V <sup>7</sup>	17 I
	coda	3 - 4 (refrão)	18 V <sup>7</sup>
3 - 4 (refrão)		20 V <sup>7</sup>	21 I

A modinha apresenta a **forma** AA/ B/ Coda - AA/ B/ Coda - AA/ B/ Coda, bastante longa considerando três estrofes e o refrão. Acreditamos que a forma AA/ B/ Coda – AA/ B/ Coda também seja possível. Neste caso há a possibilidade de a primeira estrofe ser repetida na seção A, na primeira vez. Na segunda vez, far-se-ia a segunda estrofe na seção A e no *ritornello* a terceira estrofe como repetição da seção, prosseguindo com o refrão.

A indicação *andante com garbo* insinua altivez, em conformidade com a tentativa do poeta em se afirmar para não sofrer. Acreditamos que a semínima em torno de 76 bpm seja um bom **andamento**. Mas esta altivez é modificada pelos padrões motivicos, relacionando-se com dois momentos contrastantes. Num primeiro momento, na seção A, o poeta reflete e pondera sobre os comportamentos da amada, na tentativa de amenizar seu sofrimento. Na seção B

ele se surpreende percebendo que a sensação do sofrimento é inevitável. Esta configuração, no acompanhamento, acontece na seção A com um timbre mais claro, na **tonalidade** de Lá maior, enquanto a **textura da linha vocal** é predominantemente silábica com uma pequena escala descendente como **motivo** inicial. Veja exemplo abaixo:

Se tu pre - su - mes, Meu Co-ra - ção

Já na seção B, o motivo é invertido, com colcheias na preparação de um salto e a escala em tempo tético, como na figura abaixo:

Ah! não sus - pi - res, Por essa in - gra - ta.

Podemos ver que o acompanhamento também modifica aumentando sua movimentação e caminhando para a região do acorde homônimo menor. Já no desenvolvimento desta seção, a partir do c. 10, os acordes quebrados alternando terças e quintas formam, por vezes, uma bordadura na parte do acompanhamento, a partir do c. 11, evidenciando a idéia do sentimento cíclico do

modinheiro. Esta idéia é também reforçada na *coda*, c. 17-20, com a utilização de uma nota pedal no baixo até o final da canção, conforme figuras abaixo:

#### CODA

A sonoridade das **vogais** apresenta equilíbrio entre frontais, médias e posteriores. No entanto, a incidência de notas médio-agudas e agudas em som próximo de “i”, como, por exemplo, nos c. 6, 10, 12 e 14 a 18, nas palavras “suspires”, “que te despreza”, “que te maltrata”, torna estas passagens mais brilhantes e enfáticas, evidenciando o sofrimento do modinheiro.

No c. 1, nos exemplos acima, foi apresentada uma **introdução** realizada pelo compositor, portanto, entendemos ser desnecessária qualquer alteração na mesma. Quanto à **prosódia**, esta foi bem empregada, encontrando no texto poético a alternância dos padrões **métricos** binário trocáico ( / u ) e do ternário dactílico ( / u u ) , não apresentando dificuldades. Quanto às possibilidades de **ornamentação**, consideramos que esta modinha comporta

algumas pequenas novidades enfatizando o texto poético, como, por exemplo, no c. 5, no qual indicamos a realização do trecho uma oitava acima, com uma fermata em “Ah!”, apenas na segunda ou na terceira estrofe. No c. 6, inserimos uma apojatura seguida de bordadura na palavra “essa [ingrata]” - que é o motivo do sofrimento do poeta. No c. 8, na palavra “despreza”, antecipamos a nota da apojatura criando maior dissonância. E, finalmente, modificamos o ritmo na palavra “maltrata”, tornando a expressão mais emotiva. Veja exemplo a seguir:

*sugestão de realização deste autor*

Ah! não sus - pi - res por es - sa in - gra - ta que te des - pre - za que te mal - tra - - - ta

*conforme partitura original*

Ah! não sus - pi - res, Por essa in - gra - ta, Que te des - pre - za, Que te mal - tra - - - ta, Ah! não sos -

Na terceira estrofe, seria importante trazer outras novidades e, neste sentido, acreditamos que a **dinâmica**, além de pequenas modificações na melodia, pode trazer maior interesse. A idéia, no trecho a seguir, é deixar a linha vocal mais linear para explorar a *messa di voce*, conforme exemplo abaixo:

*realização sugerida por este autor*

Ah! não sus - pi - res por es - sa in gra - ta que te des - pre - za que te mal -

*conforme partitura original*

[ Ah! não sus - pi - res Por es - sa in - gra - ta Que te des - pre - za, Que te mal - ]

tra - ta, Que te dis - pre - za Que te mal - tra - ta Que te des pre - za, Que te mal - tra - ta.

Ao final, no c. 19, a diminuição da intensidade também reforça a idéia do cansaço com relação ao sofrimento, finalizando a canção.

## 2.8. 8ª (*Ternos ais, ternos suspiros*)

*Ternos ais ternos suspiros,  
Por Marcia vou exhalando,  
Ardendo sempr'em desejos,  
Vou meus dias acabando.*

*Entre angustias e tormentos,  
Por ella sempre chorando,  
Não posso suster a vida  
Vou meus dias acabando.*

O texto poético desta modinha constitui-se de um monólogo no qual o modinheiro apresenta suas dores de amor por Márcia. O macro estado psicológico de angústia é reforçado pelo acompanhamento do pianoforte nesta modinha pelo uso de pausas expressivas e maior interação com a linha do canto, se comparada com as outras modinhas. De fato, ela possui uma das partes mais elaboradas de acompanhamento na coleção, em termos de interação com a linha do canto, conferindo-lhe uma atmosfera intimista. A **tonalidade** está em Sol menor. A textura predominantemente silábica e mais econômica nos ornamentos conduz a **linha vocal** de forma mais linear, ao fio deste constante estado de angústia, em *sostenuto*. Por este motivo, é aconselhável trabalhar com ornamentação moderada, apenas na segunda estrofe, conforme veremos mais adiante.

Com relação ao **andamento**, a indicação do compositor é *Larghetto* que, nos metrônimos modernos, . Considerando que nos metrônimos modernos este está entre 60 – 66 bpm. No entanto, lembramos ainda que se deve sempre levar em conta a habilidade do cantor para sustentar as frases longas e, ao mesmo tempo, manter a leveza necessária para fazer os ornamentos. Dessa forma, acreditamos que o metrônomo entre 63 a 66 bpm seria um bom andamento para esta modinha.

A **forma** da modinha é AAB/ AAB, com a barra de repetição no c. 8 dividindo as seções. A disposição do texto poético é bastante regular seguindo uma configuração de **frases** curtas, a cada dois compassos. Porém, indicamos a interpretação na forma AB/ AB com uma introdução, por entendermos que o tempo do ouvinte atual é diferente do proposto nesta modinha. Ademais, a repetição da parte A quebra a simetria da composição, conforme se evidencia na tabela a seguir:

SEÇÃO	VERSO	COMPASSO/ HARMONIA - (Sol menor)			
A	1	1			2
		i	V <sup>64</sup>	i	V <sup>6</sup> i
	2	3			4
		i	V <sup>64</sup>	i	V <sup>6</sup> i
	1	5			6
		i <sup>6</sup>			iiid <sup>6</sup>
	2	7			8
		V <sup>64</sup> — V			i V <sup>6</sup> i
B	3	9			10
		V <sup>2</sup> / <sub>iv</sub>	iv <sup>6</sup>	V <sup>6</sup> / <sub>iv</sub>	iv V <sup>56</sup> / <sub>iv</sub> iv i V <sup>6</sup>
	4	11			12
		V <sup>2</sup> / <sub>iv</sub>	iv <sup>6</sup>	V <sup>6</sup> / <sub>iv</sub>	iv V <sup>56</sup> / <sub>iv</sub> iv
	3	13			14
		vii <sup>064</sup>			vii <sup>064</sup>
	(3) - 4	15			16
vii <sup>064</sup>				i <sup>6</sup> iv V <sup>64</sup> — V	
	17				
	i				

O emprego dos **motivos** rítmicos desta modinha lhe confere coerência em sua construção. O motivo rítmico inicial  é desenvolvido durante toda a peça em certa coerência à **métrica** poética alternada entre o padrão ternário anfibráquico de “ternos ais” ( / u / ) do primeiro verso do texto poético e o padrão ternário dactílico unido ao binário trocáico de “ternos suspiros” ( / u u / u ). Quando há esta métrica (em tercinas), ela geralmente ocorre no início das frases, como anacruses. Posto que estamos em **compasso** quaternário, este mesmo padrão rítmico aparece com uma variação aumentada da figura ternária (porém, sem quiálteras)  no acompanhamento, seguindo a mesma idéia na linha vocal. O segundo motivo rítmico apresentado nesta modinha pode ser também

considerado uma variação do motivo rítmico inicial pela inserção de um ponto de aumento, a partir da anacruse do c. 6 . A adição deste ponto de aumento dá maior ênfase ao texto poético que se repete (versos 1 e 2). Mesmo assim, o ponto não deve levar o cantor a desligar as notas, devendo-se manter o legato.

A posse destes dados da origem motívica nos permite solucionar os problemas de **prosódia**. No exemplo a seguir, podemos notar que, na anacruse do c. 3, a prosódia empregada não confere à palavra "Márcia" a correta acentuação da sílaba tônica. Este trecho, com o texto poético da 1ª estrofe, traz a realização do compositor. Considerando que a figura rítmica é uma célula motívica da canção, ao executarmos este trecho, buscamos preservar a idéia melódica e, ao mesmo tempo, valorizar a pronúncia. Visto que a parte do pianoforte tem pausa neste momento, entende-se que se poderá tomar maior liberdade na linha vocal. Assim, sugerimos a utilização do recurso expressivo do *rubato*, conforme indica a escrita na segunda pauta na ilustração abaixo:

*conforme partitura original*



Ter - nos ais ter - nos sos - pi - ros, Por Mar - cia vou e - xa -

*conforme sugestão deste autor*



Ter - nos ais ter - nos sus - pi - ros Por Mar - cia vou e - xa -

A mesma dificuldade acontece no exemplo abaixo, no c. 9, porém, com a diferença de que neste trecho o acompanhamento dobra a linha vocal, tornando mais difícil manter a prosódia correta e ao mesmo tempo preservar a escrita do compositor. Diante desta circunstância, sugerimos a realização conforme a segunda pauta do exemplo abaixo.

Conforme partitura original 9 10

Ar - den - do sem - pre em de - se - jos vou meus  
 Não pos - so sus - ter a - vi - da vou meus

Conforme sugestão deste autor

Ar - den - do sem - pre em de - se - jos, Vou meus  
 Não pos - so sus - ter a - vi - da Vou meus

Podemos ainda notar, no exemplo acima, a condução ao momento de clímax da modinha na palavra “desejos”. A condução ascendente da linha vocal para a região média aguda da voz favorece a ênfase no ponto culminante da frase.

Com relação à **dinâmica**, apesar da ausência de indicações dinâmicas, podemos buscar subsídios para a realização de dinâmicas a partir do sentido do texto poético. Logo ao início da canção, as expressões “ternos ais” e “ternos suspiros” denotam suavidade, sugerindo uma dinâmica *mp*. Isto organiza basicamente o nível dinâmico da 1ª estrofe em torno de *mp*, seguindo o macro estado psicológico do texto poético. Seguindo este pensamento, o pianoforte faz um tipo de “eco” aos “ais” do modinheiro, no c. 1, iniciando no segundo tempo juntamente com a expressão “ternos suspiros”, conforme exemplo abaixo:

1

Ter - nos ais ter - nos sus - pi - ros, Por Mar - cia vou ex - a -

Os dois últimos compassos da modinha podem ser aproveitados para se fazer uma **introdução** à mesma, porém uma pequena variação melódica na linha superior do piano diferencia a introdução da linha vocal dos compassos finais, proporcionando maior variação ao ouvinte, conforme exemplo abaixo:

Larghetto.

Ter - nos ais ter - nos sus -

Na ilustração abaixo, indicamos sugestões de **ornamentação** para dar variedade à segunda estrofe, enfatizando o sentido poético da mesma. No c. 1, uma pequena apoiatura na palavra “angústias” torna a palavra ainda mais sofrida, por meio da dissonância do mi com a harmonia. No c. 3, reforçamos o sentido de insistência deste sofrimento com figuras pontuadas na palavra “sempre”, formando também um tipo de *grupetto* na palavra “chorando”, conduzindo a ornamentação “chorada” até o fim da frase e concluindo com uma apoiatura inferior. Na retomada da frase, na palavra “tormentos”, enfatizamos a palavra substituindo o salto original de sexta por uma linha melódica em graus conjuntos com ritmo pontuado e uma apoiatura ascendente ao final.

Na segunda estrofe, modificamos a realização prosódica do trecho “por ela”, deslocando o texto de forma a dar, de fato, o tempo forte à tônica em “ela”, colocando maior ênfase ao motivo de tanto sofrimento. Nos c. 8 e 9, a ornamentação faz parte da tentativa de preservar a escrita do compositor, ao mesmo tempo em que buscamos valorizar a tônica da palavra “posso”, mesmo que o tempo forte ainda esteja na sílaba átona. No c. 11, o trecho “dias acabando”

foi valorizado com diversas notas pontuadas e ornamentadas, dando maior amplitude ao sofrimento, com apojetura inferior ao final. Finalizando a peça, nos c. 12 e 13 sugerimos uma pequena variação rítmica, retornando à idéia inicial das tercinas, levando a uma fermata no 1º tempo do c.15, na sílaba tônica da palavra “vida”. Esta pode ser feita em *messa di voce*, decrescendo até o limite confortável de piano e, então, procedendo lentamente à divisão articulada no c. 15 até o trinado na segunda sílaba da palavra. Na frase final, quisemos modificar o padrão melódico de saltos em terças para graus conjuntos descendentes em “dias acabando”, finalizando com uma apojetura inferior, em vez da superior da primeira estrofe, dando maior sentimento a este trecho final. O mesmo padrão foi aproveitado na sugestão de introdução, como vimos anteriormente. Veja exemplo:

En-tre an - gús - tias e tor - men - tos por e - la sem - pre cho -

ran - - - do. En - tre an gús - tias e tor - - - men - tos por \_\_\_\_\_

e - la sem - pre cho - ran-do Não pos - so sus - ter a vi - da vou meus

di - as a - ca - ban - - - do. não. pos - so sus - ter a

vi - da sus - ter - a vi - - - da vou meus di - as a - ca - ban - do

## 2.9. 9ª (Vivendo por ti saudosos)

*Vivendo por ti saudozo,  
 Não posso sentir prazer  
 A saudade me devora,  
 Sem ti não posso viver.*

*Nossos ternos corações,  
 Vivendo em mutuo prazer;  
 Não podes viver sem mim  
 Sem ti não posso viver.*

O **texto poético** desta modinha é bastante direto. O macro estado psicológico de “saudades” denota a distância entre dois amantes. Este tema é bastante comum na literatura de modinhas. Abaixo, a tabela ilustra um esquema do comportamento poético e musical nas seções da canção:

SEÇÃO	VERSO	COMPASSO/ HARMONIA – (Dó menor)	
A	1	1	2
		i	vii <sup>o</sup>
	1	3	4
		i	vii <sup>o</sup>
	2	5	6
		vii <sup>o</sup> / <sub>iv</sub>	iv
	2	7	8
		vii/ <sub>v</sub>	V
B	3	9	10
		I	V <sup>7</sup>
	3	11	12
		I	V <sup>7</sup>
	4	13	14
		I <sup>6</sup>	V
	4	15	16
		V <sup>64</sup> — V <sup>7</sup>	I
coda	4	17	18
		V <sup>64</sup> — V <sup>7</sup>	I
	4	19	20
		V <sup>64</sup> — V <sup>7</sup>	I

A **forma** apresentada é AA/ BB/ *Coda* - AA/ BB/ *Coda*. Sugerimos, no entanto, a forma AB/ AB/ *Coda* para uma apresentação nos dias atuais, considerando que se mantém o mesmo equilíbrio da forma, deixando a *coda* apenas para o final.

A **tonalidade** menor (dó menor) em **compasso** quaternário colabora para uma atmosfera de tristeza ao início. Neste trecho a **textura da linha vocal** é predominantemente silábica na seção A. Porém, na seção B são adicionados padrões floridos ao mesmo tempo em que a harmonia caminha ao homônimo maior da tonalidade. O acompanhamento que era cordal na seção A também modifica, colaborando com a mudança de atmosfera nesta segunda parte. O emprego das **vogais** é equilibrado, porém a configuração da música privilegia as vogais posteriores na seção A, com as palavras “vivendo”, “saudoso” e “posso”. Na seção B, mantém-se um equilíbrio maior pela alternância de diversas vogais em notas de maior duração.

Quanto ao **andamento**, acreditamos que a indicação *andante* sugere a semínima em torno de 80 bpm, que estaria em consonância com o sentido poético. No exemplo abaixo, sugerimos uma **introdução** para esta modinha extraída dos padrões musicais do acompanhamento nos c. 13, 14 e 16:

The musical score is written in D minor (two flats) and common time (C). It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a four-measure rest followed by the lyrics "Vi - ven - do por tí sau -". The piano accompaniment includes a bass line with a pedal point in the first measure and a treble line with a melodic introduction.

O exemplo acima mostra ainda o início do acompanhamento original da modinha no c. 1, apresentando uma nota pedal que vai do c. 1 até o c. 4. Este

efeito colabora para o sentido poético, logo ao início. Neste trecho, o texto apresenta a **métrica** de padrão ternário dactílico ( / u u ) alternado com o binário trocáico ( / u ) na seção A. O motivo inicial se adapta à prosódia sem dificuldades, conforme exemplo abaixo:



Já na seção B, a manutenção da idéia motívica aliada à ausência do padrão ternário ( / u u ) modificou a métrica anterior, causando um deslocamento. Aparentemente o trecho não se adapta tão bem à música e encontramos uma dificuldade prosódica. Porém, acreditamos que o compositor pode ter criado esta configuração propositalmente, pois o deslocamento prosódico corresponde a uma acentuação rítmica distinta, configurando uma possível síncope em tempo lento. Vejamos o exemplo a seguir:



Os acentos no exemplo acima são apenas ilustrativos. O que estamos recomendando como interpretação não são acentos marcados, mas um grande sostenuto com apoios alternados, sugerindo a idéia da síncope, conforme a ilustração acima. É interessante notar que Leal modificou a segunda frase deste trecho com uma tercina, localizando exatamente a acentuação indicada.

Nesta modinha, pelo caráter bastante intimista da primeira seção, indicamos apenas uma **ornamentação** de **dinâmica** utilizando *messa di voce* conforme o exemplo:

*p* 1 *mp*

Vi - ven - do por tí sau - do - so, Vi - ven - do por tí sau - do - so, Não

5 *mp*

pos - so sen - tir pra - zer, Não pos - so sen - tir pra - zer.

Uma pequena modificação rítmica no c. 14 atrasa a entrada e acelera o movimento melódico, enfatizando a idéia da necessidade de estar com a amada. Ainda no c. 17, a idéia de um acento na palavra “posso” caracteriza um gracejo, em vez de um “erro” de prosódia. Veja exemplo abaixo:

*conforme sugestão deste autor*

13 3 3

Sem ti não sem. ti. não pos-so\_\_\_vi-ver, Sem ti não pos - so vi - ver.

*conforme partitura original*

Sem ti não, sem ti não pos-so\_\_\_vi-ver, Sem ti não pos - so vi - ver.

Este último trecho, apesar de ser apenas uma divisão (escala), e, portanto comum enquanto padrão musical, apresenta uma configuração final bastante empregada nas *Quatro Estações* de Joseph Haydn, como, por exemplo, no trecho final da ária do tenor "Dem Druck erliegt die Natur" (Inverno).

## 2.10. 10ª (Os momentos que nos restam)

*Os momentos que nos restao,  
Linda Marcia aproveitemos  
Momentos tao desejados  
Sabe o Céu, quando teremos.*

*Em fazellos venturozos,  
Ah! Meo Bem não izitemos  
Prazeres tão saborozos  
Sabe o Ceo, quando teremos.*

Se anteriormente o poeta esteve longe de sua amada, parece que nesta modinha realizou-se um breve encontro com a sua Márcia. O modinheiro apela para que os momentos sejam aproveitados, pois não sabe quando poderão se encontrar novamente. O macro estado psicológico é de felicidade e o **texto poético** é bastante objetivo. Por este motivo, considerando a indicação *andante com garbo* num compasso quaternário, aliado à configuração da música, acreditamos que semínima a 90 bpm seria uma boa sugestão de **andamento**.

O emprego das **vogais** é bastante equilibrado entre frontais, medianas e posteriores, coincidindo com o equilíbrio da **textura da linha vocal** entre o estilo silábico e o florido. Em consonância com o sentido poético, a música acontece na **tonalidade** de Sol maior com fluidez, sem grandes modificações de atmosfera. Tudo concorre para o aproveitamento dos “momentos tão desejados”. Há dois trechos nos quais esta fluidez é suspensa; são fermatas sobre as palavras “desejados” e “quando”. Nestes dois pontos, indicamos a utilização da ornamentação **dinâmica messa di voce**. Já com relação à dinâmica geral da canção, acreditamos que, pelas características poéticas observadas, *mf* seja bastante indicado.

A **forma** da canção é dividida em duas seções e uma pequena *coda* ao final. As frases têm tamanhos diferentes; algumas de dois compassos e outras,

um pouco mais longas, de três, o que não é usual nesta coleção. Por conta disto, a distribuição dos versos é um pouco deslocada entre os compassos, conforme tabela a seguir:

SEÇÃO	VERSO	COMPASSO/ HARMONIA – (Sol maior)		
A	1	1	2	
		I	VI <sup>6</sup>	
	2	3	4	
		V <sup>56</sup>	I	
1	5	6		
	V <sup>56</sup> /V	V	VI <sup>6</sup>	
2	7	8		
	V <sup>64</sup> — V <sup>7</sup> /V	V		
B	3	9	10	
		V	V <sup>6</sup>	
	3/4	11	12	
		vii <sup>o</sup> /vi	vi	vii <sup>6</sup> /vi
4/3	13	14		
	vi	V <sup>56</sup> /IV		
4	15	16		
	IV	ii <sup>6</sup>	V <sup>64</sup> — V <sup>7</sup>	
coda	4	17 (nota pedal: sol)	18	
		I	V <sup>7</sup>	I
	4	19	20	
		I	V <sup>7</sup>	I

Sendo assim, de acordo com a indicação do compositor, a forma se configura como AA/ B/ Coda - AA/ B/ Coda. Acreditamos que a forma A/ B/ Coda - A/ B/ Coda seja também adequada, uma vez que confere mais equilíbrio entre as frases musicais e o tempo em cada seção. Como **introdução**, sugerimos um padrão extraído dos c. 19 e 20, conforme exemplo abaixo:

Os mo - men tos que — nos res - tam Lin - da Mar - ci - a - pro vei -  
Em fá - zê - losven - tu - ro - sos, Ah! meu bem não he - si -

Nota-se que neste trecho o pianoforte apresenta uma configuração que lembra o acompanhamento de recitativo. Isto propicia maior liberdade para o cantor “declamar” estes primeiros compassos, sendo possível também na seção B, nos trechos em que o padrão reaparece. Para a segunda estrofe, podemos sugerir poucos **ornamentos** com alteração de pequenos trechos dando nova inflexão ao texto poético. No c. 3, a manutenção da altura da nota “dó” na palavra “bem” mantém a intensidade próxima à da nota anterior, valorizando a palavra. O mesmo procedimento acontece na palavra “hesitemos”. No c. 5, a palavra “venturosos” pode soar mais viva com a divisão em semicolcheias. No c. 6, acompanhando o mesmo pensamento, ampliamos o efeito da bordadura dando maior movimento ao suspiro em “Ah! Meu bem”. Finalizando o trecho, a mesma divisão em semicolcheias, em movimento direto, enfatiza o sentido da expressão “não hesitemos”.

*realização sugerida por este autor*

Em fa - zel - los ven - tu - ro - sos, Ah! meu bem não he - si - te - mos Em fa -

*conforme partitura original*

Em fa - zel - los ven - tu - ro - sos, Ah! meu bem não he - si - te - mos Em fa -

<sup>5</sup>

zel - los - ven - tu - ro - sos, Ah! meu Bem não he - si - te - mos.

zel - los - ven - tu - ro - sos, Ah! meu Bem não he - si - te - mos.

Quanto à **prosódia** aplicada nesta modinha, não há grandes problemas, mas encontramos uma curiosa combinação na palavra “quando”. O padrão métrico binário trocáico do texto poético ( / u ) é predominante na seção A.

Este padrão originou o **motivo** rítmico inicial conforme c. 1 no exemplo acima. Na seção B, a métrica do texto modifica com o acréscimo dos padrões ternários, alternando entre o anfibráquico ( u / u ) e o dactílico ( / u u ) – o que ocorre em “quando teremos” ( / u u / u ). Aparentemente, a prosódia neste trecho fica difícil. Realizamos este estudo e sugerimos o que segue, conforme o exemplo abaixo:

9 *realização sugerida por este autor*  
Pra - ze - res pra - ze - res tão sa - bo - ro - sos Sa - be o Céu quan - do te -

*conforme partitura original*  
Pra - ze - res pra - ze - res tão sa - bo - ro - sos Sa - be o Céu quan - do te -

13  
re - mos Pra - ze - res tão sa - bo - ro - sos Sa - be o Céu Quan - do te -

re - mos Pra - ze - res tão sa - bo - ro - sos Sa - be o Céu quan - do te -

Estas sugestões acima não pretendem corrigir um erro prosódico, mas indicar uma variação. Além disto, comparando as duas possibilidades, podemos refletir sobre o motivo da escolha do compositor para o emprego prosódico. É o que discutiremos a seguir. Há uma nota pedal em sol na linha inferior do acompanhamento, na *coda*, que denota uma função cíclica, como na modinha 7. Mas o sentido poético aqui é de envolvimento dos amantes. O caráter de fluidez de toda a modinha juntamente com esta nota pedal ao final vem a enfatizar ainda mais a fermata na palavra “quando”, remetendo às saudades – inferência à modinha 9 (“Vivendo por ti saudoso”). Considerando estes fatos, podemos pensar na possibilidade de que as ocorrências anteriores da primeira sílaba da palavra

“quando” em tempo fraco fossem a indicação do compositor para valorizar a nota de menor valor em padrão pontuado. Vale lembrar que esta prática não era incomum nos estilos barroco e clássico europeus. Veja abaixo o trecho final da canção com a fermata, conforme discutimos:

18

Sa - be\_ o\_ Céu\_ Quan - do\_ te - re - mos\_ Quan - do\_ te - re - mos.

## 2.11. 11ª (*Menina você que tem... - Lundu*)

*Menina vosse que tem  
Que comigo s'enfadou,  
Será porq'. Seu Negrinho,  
A seus pés não se curvou,*

*Façamos meu bem as pazes,  
De joelhos aqui estou*

*Não me dirá por que cauza,  
Quando entrei não me falhou,  
Será por que seu amor  
Para mim já se acabou*

*Façamos meu bem as pazes, &*

Conforme já discutido no item 1.1.2, este lundu pode ter sido o primeiro lundu canção impresso da história da música brasileira. As características do **texto poético** são típicas do gênero, porém não chega a ser chulo. Aqui, o poeta trata a amada como menina, algo bem carinhoso e informal se comparado à modinha, na qual costumeiramente se usaria Márcia, Marília ou uma outra musa inatingível. O negrinho quer fazer as pazes e, para tanto, despe-se de sua vaidade e se humilha, fazendo as vontades de sua menina. Porém, em vez de usar suspiros lânguidos, o poeta faz o pedido com um sorriso no rosto, “faceiro”.

A **tonalidade** é Mi menor, apresentando a primeira pergunta do negrinho “menina você que tem que comigo s'enfadou?” na seção A. Em seguida, o acorde da relativa maior dá mais ênfase ao questionamento do negrinho “Será porque seu negrinho aos seus pés não se curvou?”. Na partitura, esta mudança caracteriza a seção B, com indicação de *ritornello*. A seguir, já na seção C, a harmonia procede ao acorde homônimo maior. Esta surpresa colabora com a

astúcia do negrinho, que tenta aliciar sua menina a fazer as pazes. Esta relação musical com o conteúdo poético acontece nas duas estrofes. Por fim, com um trecho bastante brilhante no acompanhamento, segue-se uma *coda* na qual o negrinho, assanhado, reforça sua proposta “aqui estou”. Veja a **forma** e a estrutura harmônica na tabela abaixo:

SEÇÃO	VERSO	COMPASSO/ HARMONIA – (Mi menor)	
A	1	1	2
		i	V <sup>43</sup>
A	2	3	4
		V <sup>7</sup>	i
B	3	5	6
		III <sup>6</sup>	VI
	4	7	8
		V <sup>7</sup> / <sub>iv</sub>	iv
3	9	10	
	V <sup>7</sup>	ii ii <sup>6</sup>	
4	11	12 (13)	
	V <sup>64</sup> — V <sup>7</sup>	i (I)	
C	1 (refrão)	14	15
		V <sup>43</sup> — V <sup>65</sup>	I
	2 (refrão)	16	17
		V <sup>43</sup> — V <sup>65</sup>	I
	1 (refrão)	18	19
		V <sup>2</sup> / <sub>IV</sub>	IV <sup>6</sup> IV
2 (refrão)	20	21	
	V <sup>64</sup> — V <sup>7</sup>	I	
1 (refrão)	[22	23	
	V <sup>2</sup> / <sub>IV</sub>	IV <sup>6</sup> IV	
2 (refrão)	24	25]	
	V <sup>64</sup> — V <sup>7</sup>	I	
CODA	Trecho final verso 2 (refrão)	26	27
		V <sup>65</sup>	I
		28	29
		V <sup>65</sup>	I
CODA	Trecho final verso 2 (refrão)	30	31
		V <sup>7</sup>	I

Entre os c. 22 e 25, temos uma frase maior na linha vocal, embora com uma pausa de articulação no c. 24, finalizando três repetições do refrão. Neste sentido, percebemos que os *ritornelli* indicados pelo compositor não conferem muito equilíbrio à interpretação. Assim, tendo em vista as proporções

apresentadas, sugerimos a seguinte forma para a interpretação nos dias atuais: Coda (como introdução) AA/ B/ C/ Coda - AA/ B/ C/ Coda.

Embora o lundu comece na tonalidade de Mi menor, o trecho em Mi maior da *coda* fatalmente causará uma surpresa na retomada, na segunda estrofe, dada a forma da canção, como já nos referimos. Devido a este elemento surpresa, e também à característica brilhante do seu acompanhamento que sintetiza a faceirice do negrinho, sugerimos o trecho como **introdução**, considerando também que a alternância entre os modos maior e menor dos acordes homônimos era prática da época, conforme já discutimos no item 1.1.1. Vejamos a sugestão de introdução no exemplo a seguir:

Me - ni - na vo - cê - que

Com relação ao **andamento**, sugerimos a semínima a aproximadamente 120 bpm. Este andamento *moderato*, quase *allegro*, concorda com o sentido poético de faceirice, bem como com o caráter do gênero proveniente dos ritmos africanos.

Já no que se refere ao **acompanhamento** deste lundu, temos um fato interessante, pois se repetirá também no Lundum (número 12). A linha inferior apresenta colcheias nas seções A e B e colcheias pontuadas com inversão de acordes na seção C (refrão/ estribilho), c. 13 a 17 e na *coda*, conforme figura abaixo:



Aqui cabe a lembrança da nota de Baptista Siqueira (1970, p.45), conforme vimos anteriormente no item 1.1.2. “[...] observemos, no estribilho, o sistema de acompanhamento retirado da literatura violonística, sendo, pois, João Francisco Leal, o precursor do emprego dessa modalidade que deu o “passo do corta Jaca” com José Joaquim Goyano.”.

A **linha vocal** deste lundu é predominantemente silábica e tem frases curtas, apresentando saltos em síncopes. O motivo rítmico principal é a síncope, em várias formas, como no do c. 1:



Este tem origem na palavra “menina”, cuja **métrica** de padrão anfibráquico (u / u) promove naturalmente. Ele é mantido por quase toda a canção com poucas variações, como a do c. 9, no exemplo a seguir:

*conforme edição deste autor*

Se - rá por - que seu Ne - grin - ho, a seus pés não se cur - vou.

*conforme partitura original*

Se - rá porq. seu Ne - grin - ho, a seus pés não se cur - vou.

Aqui, mostramos que as abreviações ficam subentendidas, conforme a realização acima, na primeira pauta. Porém a **prosódia** nem sempre é bem-sucedida, como era de se esperar. O que o intérprete pode fazer é tentar um jogo de acentos em que valorize a síncope em determinadas palavras ou valorize as palavras em outros, como no próximo exemplo:

Me - ni - na vo - cê que tem \_\_\_\_\_

Que co - mi - go s'en - fa

No primeiro exemplo, a palavra “menina” se encaixa perfeitamente à prosódia, enquanto “você que”, está no tempo fraco, com o próximo apoio apenas em “tem”, que é tônica. No segundo exemplo, “Que comigo” não é “bem empregado” prosodicamente, resultando em “Que cômigo”. A solução seria, para não modificar a escrita do compositor, dar um pequeno apoio à segunda sílaba, uma inflexão quase da fala, ligando ao máximo as sílabas “co-mi”. Este procedimento cabe bem em se tratando do gênero lundu. Mas, salvos os possíveis erros que podem ter havido na edição de Viena, em 1830, acreditamos que o autor realmente criava intencionalmente algumas realizações prosódicas não usuais, como, por exemplo:

16  
a - qui es - tou \_\_\_\_\_

26  
A - qui es - tou, \_\_\_\_\_

No exemplo acima, c. 16, a palavra “aqui” vem como ornamento, em nota bastante aguda, deixando a tônica da palavra relegada ao tempo mais fraco. A proeza é repetida no c. 26, deixando claro que era intencional, para respeitar a idéia melódica. Por mais estranho que possa parecer, o resultado sonoro muitas vezes surpreende positivamente. Esta prática de alteração de acentos é mais aceita na música popular.

Quanto à **dinâmica**, sempre respeitando a idéia poética a cada momento específico, acreditamos que deva ser em torno de *mf*. No caso do c. 5, poder-se-ia usar um *crescendo* até *f* na expressão “seu negrinho” (não se esquecendo de que se trata de uma canção de câmara), *decrescendo* logo em seguida. Na realidade, a voz naturalmente soa mais intensa nesta região aguda. Sugerimos também a alternância de *mf* com *mp* ou mesmo *p* nos trechos mais faceiros como no c. 11 em “a seus pés não se curvou”, no qual figuram diversas pausas, num jogo de sedução do negrinho.

Para este lundu, não indicamos outras **ornamentações** além das mudanças de dinâmica devido às características apresentadas sobre o gênero, bem como sobre o conteúdo poético.

## 2.12. 12<sup>a</sup> (*Esta noite oh céus... - Lundu*)

*Esta noite oh Céos que ditto  
Com meu Bemzinho sonhei,  
Das cozinhas q. me dice  
Nunca mais m'esquecerei.*

*Eu passava pela rua,  
Ella chamou me eu entrei,  
Do que entre nós se passou  
Nunca mais me esquecerei.*

*Deo me hum certo guizadinho,  
Que comi muito e gostei,  
Do ardor das Pimentinhas  
Nunca mais me esquecerei.*

Segundo Kiefer (1977, p. 42), este lundu de João Francisco Leal estaria na categoria das canções que facilmente se confundem entre modinha e lundu. Diz ele: “o N<sup>o</sup> 12, embora intitulado *Lundum*, é antes uma modinha [...]”. No entanto, se analisarmos as características gerais da peça, podemos perceber que, além da própria indicação do compositor, ela apresenta características próprias do lundu. Começando pelo **texto poético**, apesar de aparentemente não apresentar nenhum termo do linguajar dos escravos brasileiros e dos brancos em relação aos escravos, ele apresenta outras duas características do lundu: o caráter jocoso e a chulice. A canção descreve um sonho que, por sinal, é pretexto para o modinheiro dizer o que quiser, sem culpa. Neste sonho, as palavras utilizadas podem ser tanto interpretadas inocentemente, como também com conotação maliciosa. Aí, cabe aos ouvintes julgarem o que pretendem acreditar, como, por exemplo, o fato

de duas pessoas ficarem sozinhas em um ambiente fechado e comerem, “ao ardor das pimentinhas”, um guisadinho tão especial a ponto de ser inesquecível...

Quanto aos aspectos musicais, começando pela **forma**, o lundu segue um esquema de frases curtas, como as modinhas, dividindo a canção em duas seções pelos *ritornelli*, com uma *coda* ao final, conforme tabela abaixo:

SEÇÃO	VERSO	COMPASSO/ HARMONIA – (Fá maior)	
A	1	1	2
		I	V <sup>43</sup>
	2	3	4
		V <sup>7</sup>	I
1	5	6	
	vi <sup>6</sup> V <sup>65</sup> /vi	vi      vi <sup>6</sup>	
2	7	8	
	V <sup>64</sup> — V <sup>7</sup> /V	V	
B	3	9	10
		V <sup>7</sup> (V <sup>65</sup> )	I (I <sup>64</sup> )
	4	11	12
		V <sup>7</sup> (V <sup>65</sup> )	I (I <sup>64</sup> )      I <sup>6</sup> ii
3	13	14	
	(ap.) I <sup>64</sup> V <sup>2</sup> /IV	IV <sup>6</sup> ii <sup>6</sup>	
4	15	16	
	V <sup>64</sup> — V <sup>7</sup>	I	
coda	4	17	18
		I <sup>6</sup>	V <sup>2</sup>
		19	20
		I <sup>6</sup>	V <sup>2</sup> — V <sup>7</sup>
		21	
		I	

A forma é AA/ BB'/ Coda - AA/ BB'/ Coda - AA/ BB'/ Coda, porém nossa sugestão para interpretação é a forma AB/ AB/ AB/ Coda.

A **tonalidade** da canção é maior (Fá maior), mais típica dos lundus que das modinhas, e a harmonia empregada apresenta um esquema com pequenas novidades acompanhando a apojatura da linha vocal, no c. 13, e alguns baixos alternados com inversão nos c. 9 a 12. O **padrão rítmico** predominante no acompanhamento e a modificação do baixo acontecem conforme os exemplos a seguir:



Acompanhamento predominante

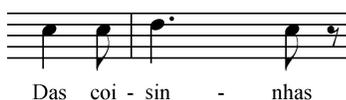


Acompanhamento com baixos alternados

Além desta característica do acompanhamento, bastante distinta das modinhas, outra característica deste lundu é o emprego da síncope, já presente desde o início da linha vocal, favorecendo bastante a prosódia. O estilo predominantemente silábico é apresentado com o **motivo** inicial em “esta noite”, com pausa de colcheia subentendida, conforme exemplo abaixo:



Este motivo rítmico é sintetizado no trecho inicial da seção B, c. 9 e 10, reaparecendo em diversos trechos deste lundu, conforme exemplo a seguir:



O **compasso** quaternário nesta canção, atípico em se tratando de lundus e mais comum nas modinhas, pode ser entendido como parte da forma como Leal compunha, como visto nas modinhas 2 “Ciúme, cruel ciúme” e 10 “Os momentos que nos restam”, nas quais Leal escreveu em compasso quaternário, porém a realização prosódica funciona melhor pensando em *alla breve*. Quanto ao **andamento**, já que não apresenta indicação do compositor e, considerando as informações já discutidas, acreditamos que não deva ser rápido. Nossa sugestão é semínima a 90 - 98 bpm. Porém, as colcheias dos

baixos alternados deveria ser um pouco apoiada, dando um “gingado”, como uma dança, valorizando um pouco o tempo fraco.

Considerando que há uma melodia nos últimos compassos, o que é incomum nos acompanhamentos da coleção, podemos sugerir este trecho como **introdução**, conforme exemplificamos abaixo:

Piano

Com relação à **dinâmica**, sugerimos *mf*, lembrando sempre das implicações poéticas que, neste caso, podem conferir certos momentos em *mp*, com malícia, e alguns trechos mais intensos, como a conclusão na *coda*, que apresenta a nota mais aguda da canção. Contudo, não se deve pensar na intensidade operística, por se tratar de um gênero mais leve.

Considerando as informações discutidas nesta canção, podemos aventar a possibilidade de ser este um lundu diferenciado, uma versão para “não corar tanto as senhoras”. Aqui, pela já discutida influência de Rossini e pela nossa experimentação na interpretação da canção, foi possível elaborar alguns **ornamentos**, mesmo em se tratando de um lundu, conforme discutiremos a seguir.

Na segunda estrofe, no trecho “eu passava pela rua”, foi substituída a configuração original por uma condução mais direta, dando a idéia de um caminhar, no c. 1. Em “chamou-me”, no c. 3, os ornamentos enfatizam o interesse do poeta por quem o chama. A seguir, na repetição do mesmo trecho poético no c. 5, os ornamentos refletem a satisfação do “modinheiro” pelo chamado.

*realização sugerida por este autor (variação 1 - 2ª estrofe)*

*conforme partitura original*

Eu pas - sa - va pe - la ru - a E - la cha - mou me eu en - trei Eu pas -

sa - va pe - la ru - a E - la cha - mou me eu en - trei

No c. 9, a palavra “entre” é enfatizada maliciosamente, seguida da alegria em “nunca mais me esquecerei” em padrões de agilidade. Na repetição, as palavras tomam nova inflexão, voltando à textura mais silábica, valorizando o entendimento do texto, conforme exemplo a seguir:

Nun - ca mais me es - que - ce -

Do que en - tre nós se pas - sou Nun - ca mais me es - que -

rei.) (pas - sou nun - ca)

ce - rei, Do que en - tre nós se pas - sou nun - ca mais me es - que - ce - rei. Deu me um

Na terceira estrofe, iniciamos com uma fermata que dá duplo sentido à expressão “deu-me”, logo seguido de um padrão em semicolcheias bastante ágeis, em “certo guisadinho”, o objeto de desejo do poeta. A modificação de nota e duração na palavra “muito”, enfatiza a intensidade do gosto pelo referido guisadinho. Em “gostei”, c. 3, mais uma vez um ornamento enfatizando satisfação. Na repetição, uma diferenciação do mesmo padrão rítmico deixa ainda mais

agitada a expressão “certo guisadinho” e depois voltamos ao padrão silábico, como na segunda estrofe, porém incluindo uma nota aguda na palavra “muito”. É importante salientar que as marcações de articulação são apenas idéias, não devendo o intérprete realmente marcar as notas na agilidade, mas apenas dar um leve acento nos tempos indicados, colaborando no “gingado” do lundu, conforme exemplo abaixo:

*realização sugerida por este autor (variação 2 - 3ª estrofe)*

Deu me um cer - - - to qui - sa - di - nho Que co - mi mui - to e gos -

*conforme partitura original*

Deu me um cer - to gui - za - di - nho, Que com - mi mui - to e gos -

4

tei) (cer - to gui - sa - di - nho)

tei, Deu me um cer - to gui - za - di - nho Que co - mi mui - to e gos - tei \_\_\_\_\_,

Na seção B desta terceira estrofe, voltamos ao padrão silábico, tanto para valorizar o texto ao final da canção quanto para concordar com a *coda* escrita pelo compositor. Este procedimento também encontra consonância na configuração mais leve do gênero lundu. Veja a continuação do exemplo:

9

Nun - ca mais me es - que - ce -

Do ar - dor das Pi - men - ti - nhas Nun - ca mais me es - que - ce -

12

rei)

ce - rei. Do ar - dor das pi - men - ti - nhas nun - ca mais me es - que - ce -

Uma última consideração se faz necessária sobre a prosódia no c. 7, ainda no início da canção. Este trecho foi o único no qual realmente achamos difícil manter a realização conforme a indicação do compositor, pois aparentemente sobram notas. Valorizando a idéia da síncope com as ligaduras, optamos pela seguinte realização:

The image shows two musical staves in G major, 3/4 time. The top staff is labeled "realização sugerida por este autor" and shows a melodic line with a slur over the first two notes (G4, A4), a quarter rest, and then quarter notes B4, C5, B4, A4, G4. The lyrics are "Com meu Ben - zi - nho so - nhei" with a long horizontal line under "so - nhei". The bottom staff is labeled "conforme partitura original" and shows a melodic line with a slur over the first two notes (G4, A4), a quarter rest, and then quarter notes B4, C5, B4, A4, G4. The lyrics are "Com meu Bem zin - ho so - nhei".

## CONCLUSÃO

A interpretação de Modinhas merece ainda muito mais atenção por parte dos cantores brasileiros. Por se tratar de composições feitas para situações informais e íntimas, “música de amadores”, como são chamadas muitas vezes, menosprezamos o conteúdo artístico destas composições. No nosso caso, o que no início pensamos não traria muitos desafios, revelou-nos fonte rica de informações que nos demandou muito tempo para ser assimilada.

Com relação ao estudo histórico da modinha, trabalhos como este, que visam prioritariamente questões relativas à prática musical, podem revelar aspectos importantes sobre um período relativamente pequeno, mas que, unidos a um conjunto, podem agregar informações para o entendimento de um todo. Foi importante enfatizar que o termo modinha, sendo genérico e aplicado por diversos anos a canções cujas características são muito distintas, não pode ser entendido com uma única significação. Analogamente, o termo lundu, embora tenha origens comprovadamente populares, sofreu modificações durante os anos. Estas modificações podem ligá-lo a tendências ora em maior grau à tradição oral, ora à tradição escrita. Por isto, comprometidos em preservar suas características originais para interpretação, não podemos também negar as influências sofridas por cada compositor em cada época na escrita destas canções. É necessário determinar a origem de cada composição destes gêneros para se chegar a uma possibilidade interpretativa.

O presente trabalho apontou a probabilidade de que João Francisco Leal seja o compositor da *Collecção de modinhas de bom gosto* e, assim, possibilitou um novo entendimento desta coleção. Como resultado, o levantamento de dados sobre a vida do compositor deixou evidente um forte indício da origem erudita da coleção por uma série de fatores, os quais: a ligação de João Francisco Leal com a corte; o fato de ele ser um cantor do estilo

rossiniano; o fato de pertencer a uma família tradicional de músicos da qual ele era o representante mais ilustre; a impressão da coleção em Viena, fazendo dela uma das primeiras coleções de música brasileira impressa. Com isso, pudemos estabelecer critérios para uma proposta interpretativa levando em conta outros estudos na área da prática vocal.

A escola italiana de canto, dominante no início do século XIX no Rio de Janeiro, deixou fortes traços nas composições de modinhas, em especial pela prática dos cantores e professores atuantes na época. Destes, os *castrati* tiveram papel importante na caracterização de um estilo que remete ao classicismo ou, por vezes, ao barroco. Tendo contato com o padrão europeu, os cantores brasileiros transformaram sua prática vocal e demonstraram esta influência em suas composições de modinhas. Além disto, foi importante entender que o ideal estético vocal até 1844 era ainda remanescente do gosto dos *castrati*. Isto implica a interpretação das modinhas com este ideal estético (voz clara, porém completa), incluindo a expectativa de ornamentações e improvisações. Levando-se em conta esta informação, concluímos que, para se cantar modinhas de origem erudita, os cantores precisavam ter boa formação musical tanto para improvisar quanto para interpretar satisfatoriamente as diversas estrofes não musicadas das composições. Pudemos também identificar alguns parâmetros referentes à técnica vocal que um cantor necessita para uma boa interpretação das modinhas deste período, tais como: legato, agilidade, boa pronúncia, pureza das vogais (ressonância), equilíbrio de regulação, controle dinâmico.

Talvez o grande diferencial que caracteriza a modinha da primeira metade do século XIX seja justamente o ponto onde ela é mais criticada: o vocabulário musical dos compositores baseado em influências de um gênero híbrido e grandioso, a ópera. Tendo em vista que os textos poéticos das modinhas eram escritos, em muitos casos, com finalidade exclusivamente musical, não constituindo um gênero literário propriamente dito, apresentam características típicas do brasileiro da época. A maneira como os elementos musicais “estrangeiros” de um gênero teatral grandioso são combinados de forma a

expressar estes textos genuinamente brasileiros pode ser a chave para entender a modinha e a música que ela influenciou. Aliado a esta configuração musical, há também o gosto melódico empiricamente brasileiro. Sendo assim, a análise clara e sem preconceito desta música parece ser o caminho mais eficiente para chegarmos aos nossos objetivos.

A análise das modinhas e lundus provou a riqueza do conteúdo artístico destas canções. Notamos que o acompanhamento do pianoforte remete ao estilo clássico, e sua função é predominantemente harmônica. Porém, pudemos fazer algumas inferências das escolhas do compositor com o significado dos textos. Quanto à linha vocal, além do gosto empiricamente brasileiro da época, e da formação do gênero, apresenta também influências do estilo rossiniano. Foi possível ainda perceber como o compositor destacou certos aspectos poéticos com o emprego da prosódia. Acreditamos que o processo característico das modinhas de vários compositores brasileiros, de várias épocas, muitas vezes interpretado como “erro” de prosódia, pode ser de fato uma qualidade própria do gênero. Esta qualidade dá a estas composições uma característica que desafia o intérprete e privilegia o espectador, como constatamos na apresentação pública da coleção. Isto ainda confirma afirmações de relatos de época com relação à importância das palavras e da caracterização do texto poético na interpretação de modinhas: “expressiva no verso, e engraçada ou sentimental na execução” (Jornal das senhoras, MAGALDI, 1994).

A experiência prática com o repertório deixou evidente a indicação do uso desta coleção para fins pedagógicos. Neste sentido, concluímos ainda que este ensino poderia ser voltado à prática da música antiga. A prática com acompanhamento de instrumentos de época reforçou ainda mais esta idéia.

Acreditamos que nosso trabalho de editoração das partituras, incluindo uma sugestão de distribuição dos textos não musicados na melodia, possibilitará uma leitura mais fluente da coleção para sua interpretação, além de contribuir para pesquisas futuras.

Esta pesquisa percorreu processos que possibilitaram a identificação da necessidade de novos estudos, como, por exemplo, com relação aos arquivos consultados, a *Collecção Thereza Christina Maria* da Divisão de Música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, que se encontra desmembrada em sua catalogação. Conseguir um arquivamento detalhado deste importante acervo poderia contribuir com diversas outras pesquisas, uma vez que revelaria muito do gosto das épocas às quais o acervo representa e, além disto, facilitaria o acesso às informações que hoje estão inacessíveis, apesar de disponíveis.

Com relação ao português cantado carioca da época, identificamos a necessidade de estudos que somem esforços envolvendo diversas áreas relativas à voz, como as áreas da fisiologia da voz, da técnica vocal, da lingüística e cognição, da fonoaudiologia, bem como as áreas que tratam dos processos históricos e sociais, para se chegar a alguma possibilidade de realização para o português cantado nos diversos períodos. Neste sentido, é bom lembrar que ainda hoje não temos uma escola de canto nacional. A temática do compositor-cantor, como é o caso de diversos compositores de modinha como Gabriel Fernandes da Trindade, Cândido Inácio da Silva, e possivelmente João Francisco Leal, também poderá ser objeto para pesquisas, no futuro, que promoverão discussões a respeito de uma escola nacional de canto no Brasil.

## OBRAS DE REFERÊNCIA

AINSWORTH, Collin. Mercure. In: LULLY, Jean-Baptiste. **Persée**. DVD, gravação ao vivo: Tafelmusik Baroque Orchestra, regência de Hervé Niquet, Elgin Theatre, Toronto: EUROARTS, 2005

ALI, Manoel Said. **Versificação portuguesa**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

**ALMANAQUE da cidade do Rio de Janeiro para os anos de 1816, 1817, 24, 26, 27**. [IHGB – microfilme Arm 1, pasta 2; escan. 18, pasta 343/367]. Rio de Janeiro: Imprensa Régia.

ANDRADE, Ayres. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo – 1808-1865**: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos. 2 vols. Rio de Janeiro: Edição tempo brasileiro Ltda., 1967.

ANDRADE, Mario de. **Modinhas imperiais**. Obras completas de Mário de Andrade XVIII. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 1980.

ANTHONY, James R. **The Haute-Contre**. The Musical Times, Vol. 116, No. 1585. 1975. Disponível em: <<http://links.jstor.org/sici?sici=0027-4666%28197503%29116%3A1585%3C237%3ATH%3E2.0.CO%3B2-5>>. Acesso em: 25 jun. 2006

ARAÚJO, Mozart de. **A Modinha e o lundu no século XVIII**: uma pesquisa histórica e bibliográfica. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.

ASSOCIAÇÃO Brasileira de Canto. **Tabela normativa para o português cantado**. Boletim, n. 28, ano VII, outubro/ novembro, 2005.

BALBI, Adriano. **Essai statistique sur le royaume de Portugal et d'Algarve, comparé aux autres états de l'Europe**. Paris: Chez Rey et Gravier - Libraries, 1822.

BARATA, Carlos Eduardo de A.; BUENO, Antonio Henrique. da C. **Dicionário das famílias brasileiras**. São Paulo: Árvore da Terra, 2001.

BARBIER, Patrick. **História dos Castrati**; tradução Raquel Ramalhete. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1993.

BLAKE, A. V. A. Sacramento. **Dicionário bibliográfico brasileiro**. v. 5. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1883 – 1902.

CALDWELL, John. **Editing early music**. 2<sup>nd</sup>. Edition. Great Britain: Oxford University Press, 1985.

CASTANHA, Paulo. **A produção musical carioca entre c.1780-1831**. Apostila do curso História da Música Brasileira. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, s.d. Disponível em: <[http://www.ia.unesp.br/docentes/castagna/hmb/HMB\\_2004\\_apostila08.pdf](http://www.ia.unesp.br/docentes/castagna/hmb/HMB_2004_apostila08.pdf)>. Acesso em: 10 jun. 2008.

CYR, Mary. **The Haute Contre**. The Musical Times, Vol. 118, No. 1616. 1977. Disponível em: <<http://links.jstor.org/sici?sici=0027-4666%28197710%29118%3A1616%3C818%3ATH%3E2.0.CO%3B2-J>>. Acesso em: 25 jun. 2006.

\_\_\_\_\_. **On Performing 18th-Century Haute-Contre Roles**. The Musical Times > Vol. 118, No. 1610, Early Music Number. 1977. Disponível em: <<http://links.jstor.org/sici?sici=0027-4666%28197704%29118%3A1610%3C291%3AOP1HR%3E2.0.CO%3B2-9>>. Acesso em: 25 jun. 2006.

DODERER, Gerhard. **Modinhas luso-brasileiras**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

DUARTE, Fernando J. C. A sílaba (tonta de tanto som) na boca das eras: notação prosódica da música brasileira In: TRAVASSOS, Elizabeth. **Ao encontro da palavra cantada – poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

**ESTUDANTES brasileiros na Universidade de Coimbra (1772-1872)**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, Imprensa Nacional, 1943.

FREIRE, Vanda L. B. **Óperas e Mágicas em Teatros e Salões no Rio de Janeiro** - Final do Século XIX, Início do Século XX. In: Latin American Musica Review, Vol. 25, n.1. Texas / USA: University of Texas, 2004

GRAND Piano, 1794 – John Brodwood & Son, London, England. In: **Virtual Piano Museum**. Disponível em <[http://www.concertpitchpiano.com/VM\\_Broadwood.html](http://www.concertpitchpiano.com/VM_Broadwood.html)>. Acesso em: 23 jun. 2008.

HMS Foudroyant. In: **Royal Naval Museum Library**, 2000. Disponível em: <[http://www.royalnavalmuseum.org/info\\_sheets\\_foudroyant.htm](http://www.royalnavalmuseum.org/info_sheets_foudroyant.htm)>. Acesso em: 26 jun. 2008.

IMPRESSÃO RÉGIA. In: **O Código Brasileiro na biblioteca John Carter Brown e documentos similares**. Disponível em: <[http://www.brown.edu/Facilities/John\\_Carter\\_Brown\\_Library/CB/impressao.htm](http://www.brown.edu/Facilities/John_Carter_Brown_Library/CB/impressao.htm)>. Acesso: 7 jun. 2008.

**JORNAL de modinhas Ano I**. Ed. facsimilada. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do livro, 1996.

**JORNAL** do Commercio. Rio de Janeiro, 8 mar. 1833. Obras publicadas, p. 3.

**JORNAL** do Commercio desde 1827. In: HISTÓRIA. Disponível em: <<http://www.jornaldocomercio.com.br>>. Acesso: 7 jun. 2008.

KIEFER, Bruno. **A modinha e o lundu**: duas raízes da música popular brasileira. 2ª edição. Porto Alegre: Movimento, 1977.

KILLIGLEY, Frances. 'Haute-Contre' – Alto or Tenor? In: **Music & Letters**, Vol. 54, No. 2. 1973: Disponível em: <<http://links.jstor.org/sici?sici=0027-4224%28197304%2954%3A2%3C256%3A%27-AOT%3E2.0.CO%3B2-I>>. Acesso em: 25 jun. 2006.

\_\_\_\_\_. The Haute-Contre. In: **The Musical Times**, Vol. 118, No. 1613. 1977: Disponível em: <<http://links.jstor.org/sici?sici=0027-4666%28197707%29118%3A1613%3C561%3ATH%3E2.0.CO%3B2-Y>>. Acesso em: 25 jun. 2006.

KÜHL, Paulo Mugayar. **A ópera da corte portuguesa no Rio de Janeiro – 1808-1822**. Banco de dados de libretos. Cronologia da ópera no Brasil no século XIX. Campinas: Unicamp – Relatório de Pesquisa Fapesp, 2002.

\_\_\_\_\_. **Cronologia da Ópera no Brasil – Século XIX** (Rio de Janeiro). Campinas: CEPAB, Centro de Pesquisa em História das Artes no Brasil, Instituto de Artes, UNICAMP. 2003. Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/cepab/opera/cronologia.pdf>>. Acesso em: 25 jun. 2006.

LIGHT, Kenneth H. **A viagem marítima da família real**: A transferência da corte portuguesa para o Brasil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LEAL, João Francisco. **Colleção de Modinhas de Bom Gosto**: compostas e arranjadas para piano-forte. Wien: J. J. Kress, 1830.

\_\_\_\_\_. **Deos! salve a Pedro!**: hymno. Rio de Janeiro: Imprensa de Musica de P. Laforge, sd.

LESLIE, John Kenneth. Italian Plays and Players in Montevideo (1835-1845). In. **Italica**, Vol. 22, No. 3, (Sep., 1945), p. 124-132. American Association of Teachers of Italian

Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/475762>>. Acesso: 15 abr. 2008.

MAGALDI, Cristina. **Concert life in Rio de Janeiro, 1837-1900**. Tese (Doutorado). Los Angeles: University of Califórnia, 1994.

MATTOS, Cleoffe Person. **José Maurício Nunes Garcia: Biografia**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1996.

MILLER, Richard. **National Schools of Singing: English, French, German, and Italian Techniques of Singing Revisited**. Lanham, Md., & London: The Scarecrow Press, Inc. 1997.

\_\_\_\_\_. **The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique**. New York: Schirmer Books. 1996.

NERY, Rui Vieira. **Modinhas luso-brasileiras by Gerhard Doderer**. Latin American Music Review Vol. 6, No. 2, (pp. 282-292), Autumn - Winter, 1985.

NICOLA, José de; INFANTE, Ulisses. **Análise e interpretação de poesia**. São Paulo: Scipione, 1995.

NOVAIS, Fernando A. et all. **História da vida privada no Brasil - Império: a corte e a modernidade nacional**. Vol 2. 7ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PAIVA, Rejane. **Marcos Portugal: modinhas para uma ou duas vozes e instrumento de tecla**. Lisboa: Instituto de Artes, Partituras PortugalSom, 2006.

PACHECO, Alberto. **O canto antigo italiano: uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. Garcia**. São Paulo: Annablume, 2006.

\_\_\_\_\_. **Cantoria Joanina: a prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI, castrati e outros virtuosos**. Tese (Doutorado), Campinas: Unicamp, 2007.

PEREIRA, Mayra. **Do cravo ao pianoforte no Rio de Janeiro: um estudo documental e organológico**. Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

POLIANO, Luiz Marques. **Ordens honoríficas do Brasil: história, organização, padrões, legislação**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943.

\_\_\_\_\_. **Heráldica**. Rio de Janeiro: Edições GRD-RIOARTE, 1986.

REID, Cornelius L. **Bel Canto**: Principles and practices. 5<sup>th</sup> printing. New York: The Joseph Patelson Music House, 1990.

**RETRATOS de cardeaes, bispos, e varoes portuguezes illustres em nobreza, armas, letras, e santidade**, 1791. BNDP - disponível em <<http://purl.pt/6296>>, Acesso em: 29 ago. 2006

SADIE, Stanley. **The New Grove dictionary of music and musicians**. 2nd Ed. 29v. London: Macmillan, 2001.

SIQUEIRA, Baptista. **Lundum x Lundu**. Rio de Janeiro: Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1970.

\_\_\_\_\_. **Modinhas do passado**. 2<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música, 1979.

STEIN, Deborah; SPILLMAN, Robert. **Poetry into Song**: Performance and Analysis of Lieder. New York: Oxford University Press, 1996.

STEVENSON, Robert. Some portuguese sources for early Brazilian music history. In. **Anuario**, Vol. 4. (1968), pp. 1-43. Stable URL – Disponível em: <<http://links.jstor.org/sici?sici=05644429%281968%294%3C1%3ASPSFEB%3E2.0.CO%3B2-N>>. Acesso em: 7 jun. 2008.

TINHORÃO, José Ramos. **As origens da canção urbana**. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

VEIGA, Manuel. O estudo da modinha brasileira. In: **Latin American Music Review** / Revista de Música Latinoamericana, Vol. 19, No. 1. (Spring - Summer, 1998), pp. 47-91. StableURL – Disponível em: <<http://links.jstor.org/sici?sici=01630350%28199821%2F22%2919%3A1%3C47%3AOEDMB%3E2.0.CO%3B2-A>>. Acesso em: 16 jan. 2006.

VIEIRA, Ernesto. **Diccionario musical**: ornado com gravuras e exemplos de música - 2<sup>a</sup> ed. - Lisboa: Lambertini, 1899.

ZASLAW, Neal. The Enigma of the Haute-Contre. In. **The Musical Times**, Vol 115, No. 1581. 1974. Disponível em: <<http://links.jstor.org/sici?sici=0027-4666%28197411%29115%3A1581%3C939%3ATEOTH%3E2.0.CO%3B2-P>>. Acesso em: 25 jun. 2006.

## LEITURA COMPLEMENTAR

ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. 2ª. ed. correta e aumentada. Rio de Janeiro: F. Briguiet & comp., 1942.

ALVARENGA, Oneyda. **Música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Editorial Globo, 1960.

ALVES, Rubem. **Filosofia da ciência**: introdução ao jogo e suas regras. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

**ANais do primeiro congresso da língua nacional cantada**. Prefeitura do Município de São Paulo. São Paulo, 1938.

ANDRADE, Mario de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins, 1962.

\_\_\_\_\_. **Dicionário musical brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

ARAÚJO, Monsenhor José de S. A. P. e. **Memórias históricas do Rio de Janeiro e das províncias anexas a jurisdição do vice-rei do estado do Brasil**. Rio de Janeiro: Imprensa Régia, 1820.

**ARTE de Muzica para uso da mocidade brasileira por hum seu patricio**. Rio de Janeiro: Typ. Silva Porto & Cia., 1823.

BARBOSA, Caldas. **Viola de Lerenó**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BÉHAGUE, Gerard. "Biblioteca da Ajuda (Lisbon) MSS 1595/1596: Two eighteenth-century anonymous collections of modinhas". In: **Anuário**, vol. IV. Tulane University, 1968.

\_\_\_\_\_. "Modinha". In: SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary of music and musicians**. 2nd Ed.. vol. 12, p. 454. London: Macmillan, 2001.

BERNARDES, R.; DIAS, S. et al. **Corte de D. João VI**: Música no Brasil sécs. XVIII e XIX. Rio de Janeiro: Funarte, 2002.

BETTENCOURT, Gastão de. **História breve da música no Brasil**. Lisboa: Seção de Intercâmbio Luso-Brasileiro do S.N.I., 1945.

BIBLIOTECA DA AJUDA. **Índice dos documentos relativos à América do Sul existentes na Biblioteca da Ajuda.** Prefácio de Pedro Moniz Aragão. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1968.

\_\_\_\_\_. **Índice do inventário dos Mss da Biblioteca da Ajuda referentes à América do Sul.** Por Carlos A. Ferreira. Lisboa, 1976.

BOSCHI, Caio C. **Roteiro-sumário de arquivos portugueses de interesse para o pesquisador da história do Brasil.** Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 1995.

BRANCO, Pandiá H. de T. Castelo. **A corte portuguesa no Brasil.** Rio de Janeiro: 1º. Congresso de História Nacional, v. 1, 1914.

BRITO, Manuel Carlos de. **Estudos de história da música em Portugal.** Lisboa: Editorial Estampa, 1989.

BRITO, Manuel Carlos de; CRANMER, David. **Crônicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX.** Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990.

CAMARGO, Ana Maria da A.; MORAIS, Rubens Borba de. **Bibliografia da Impressão Régia.** 2 vols. São Paulo: Kosmos - Edusp, 1993.

CELLETTI, Rodolfo. **A History of Bel Canto.** Tradução de Frederick Fuller. Oxford: Clarendon Press, 1991.

CUNHA, Celso. **Nova gramática do português contemporâneo.** 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

DAHLHAUS, Carl. **Fundamentos de la historia de la musica.** Barcelona: Gedisa Editorial, 1997.

**DICIONÁRIO eletrônico Houaiss da língua portuguesa.** Versão 1.0 (CD-Rom). Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

DUPRAT, Régis. **Garimpo musical.** São Paulo: Novas Metas, 1985.

**ENCICLOPÉDIA da música brasileira:** erudita, folclórica e popular. 2 vols. São Paulo: Art, 1977.

FREIRE, Vanda L. B. “Ópera e música de salão no Rio de Janeiro oitocentista”. In: **Anais - 3º. Colóquio de Pesquisa.** Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.

\_\_\_\_\_. **Rio de Janeiro, século XIX: cidade da ópera.** Rio de Janeiro: FUNARTE (no prelo), 1996.

GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **História da música ocidental.** Tradução de Ana Luíza Faria. Lisboa: Printer Portuguesa, 1997 (original de 1988).

HEITOR, Luiz. **150 anos de música no Brasil: (1800-1950).** Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.

KIEFER, Bruno. **História da música brasileira dos primórdios ao início do século XX.** Porto Alegre: Movimento/INL, 1976.

\_\_\_\_\_. **Música e dança popular – sua influência na música erudita,** 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1983.

LANGE, Francisco Kurt. A música erudita na Regência e no I<sup>o</sup> império. In: **História geral da civilização brasileira,** Tomo 2, v. 3. São Paulo: Difusão européia do Livro, 1968.

LIMA, Edílson. **As Modinhas do Brasil.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

LOPES, Sara Pereira. **Diz isso cantando!** A vocalidade poética e o modelo brasileiro. Tese (Doutorado), São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997.

MARIZ, Vasco. **Dicionário biográfico musical:** compositores, intérpretes e musicólogos. 3.ed. Belo Horizonte : Villa Rica, 1991.

\_\_\_\_\_. **História da música no Brasil.** 5<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

\_\_\_\_\_. **A canção brasileira de câmara.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

MASCARENHAS, Maritza Helmen Freda. **History, analysis and performance of the Brazilian modinha from the eighteenth century to the present.** Tese (DMA), USA: University of Miami, School of Music, 1989.

MASSIN, Jean & Brigitte. **História da música ocidental.** Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997.

CRUZ, Gabriela (editora). **20 modinhas portuguesas para canto e piano:** Sigmund Neukomm e Joaquim Manoel da Câmara. Lisboa: Musicoteca, 1998.

NEWTON, G. **Sonority in singing.** New York: Vantage Press, Inc., 1984.

PEDREIRA, Esther. **Lundus e modinhas antigas do séc. XIX**. Fundação Cultural do Estado da Bahia: Edições Tempo Brasileiro, 1981.

PINHO, Wanderley. **Salões e damas do segundo reinado**. 5ª ed. São Paulo: GRD, 2004.

SCARPA, Ester M. (org.). **Estudos de prosódia**. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

SOUZA, Otávio Tarquínio de. **A vida de D. Pedro I**. 3vols. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.

SPIX, J. B. von; MARTIUS, C. F. P. von. **Viagem pelo Brasil**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, sd.

SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **Música: O nacional e o popular na cultura brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

STRUNK, O. **Source readings in music history: The Romantic era**. New York: W. W. Norton & Company, 1965.

TAUNAY, Afonso. **Rio de Janeiro de antanho: impressões de viajantes estrangeiros**. São Paulo: Companhia editora nacional, 1942.

\_\_\_\_\_. **Estrangeiros ilustres e prestimosos no Brasil (1800-1892) e outros escriptos**. [ed. by Affonso de Escragnolle Taunay] São Paulo: Comp. Melhoramentos de São Paulo (Weiszflog Irmãos incorporada), 1932.

TINHORÃO, José Ramos. **A música popular no romance brasileiro**. 2ª ed. revista e ampliada. Vol. I: séculos XVIII e XIX. São Paulo: Ed. 34, 2000.

\_\_\_\_\_. **Pequena história da música popular da modinha ao tropicalismo**. 5a. ed., rev. e aum. São Paulo: Art Editora, 1986.

\_\_\_\_\_. **Domingos Caldas Barbosa o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800)**. São Paulo: Editora 34, 2004 (orig. 1928).

\_\_\_\_\_. **Os romances em folhetins no Brasil: (1830 a atualidade)**. São Paulo: Duas cidades, 1994.

\_\_\_\_\_. **Os sons que vem da rua**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

VALENÇA, Jose Rolim. **Modinha: raizes da musica do povo**. São Paulo: Empresas Dow, 1985.

WALSH, Rev R. **Notices of Brazil in 1828 and 1829**. 2 volumes, London: Frederick Westley and A. H. Davis, 1830.

\_\_\_\_\_. **Noticias do Brasil** (1828-1829) [tradução de Regina Regis Junqueira] Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; [São Paulo]: Ed. da Universidade de São Paulo, 1985.

WODEHOUSE, A. H. (Ms. Edmund Wodehouse). "Modinha". In: **Grove's Dictionary of Music and Musicians**. 5ª. Ed. 10 vols. Vol 5. New York: St. Martin's Press, 1954.

## **REGISTROS FONOGRAFÍCOS CONTENDO GRAVAÇÕES DE MODINHAS DE J.F. LEAL**

ANDERSON, L. **Sempre Amor**: Portuguese Love Songs from the Romantic Age. Apollo Chamber Players. England: London Independent Records, 2002.

SAWAYA, L. *et al.* **Brasil Imperial**: Hino ao Sete de Abril; modinhas e Lundus. CD. s.d.

\_\_\_\_\_. **Veneno de Agradar**. CD, Portugal: Sony DADC Áustria, 1998.

## **OUTROS DISCOS CONSULTADOS**

SAWAYA, L. **20 Modinhas** de Joaquim Manoel da Câmara/ Sigmund Neukomm. CD. São Paulo: Sony DADC Austria, 1998.

HORA, E. **Estes nossos Brasis**: "Música para Fortepiano no Brasil dos séculos XVIII e XIX. CD. Campinas: Videolar, 2003.

VEIGA, M. *et al.* **Cancioneiro de Castro Alves, O.** CD. Salvador: Academia de Letras da Bahia e Universidade Católica de Salvador, 1997.

\_\_\_\_\_. **Modinha e Lundu:** Bahia musical do século XVIII e XIX. LP 33 rpm. Salvador: Stúdios WR com apoio da COPENE, 1984.

\_\_\_\_\_. **Modinhas Brasileiras:** Songs from 19th Century Brazil. CD. Monmouth: Nimbus Records, 1997.

TEODORO, R. *et al.* **Capella brasílica Modinhas:** Música brasileira e portuguesa de salão dos séculos XVIII e XIX. CD. Belo Horizonte: Sonopress-Rimo, sd.

## **ANEXO 1**

**NOVA EDIÇÃO  
DAS PARTITURAS**

**UNICAMP**  
Instituto de Artes  
Programa de Pós-graduação em música



Dissertação de Mestrado

Sidnei Alferes

ANEXO 1

## ***“Dize Amor que te fiz...”***

<sup>1</sup> *Dize Amor q. te fiz eu  
Qual será o meu delicto,  
Por que dezas só verme  
Sempre triste, sempre afflicto.*

*Eu que sempre respeitei,  
Teu poder teu braço invicto,  
Sou condenado a viver  
Sempre triste, sempre afflicto*

*Ah! cruel não me abandones,  
Neste terrível conflicto;  
Tem compaixão de q<sup>m</sup>. vive  
Sempre triste, sempre afflicto.*

<sup>2</sup> *Dize Amor que te fiz eu  
Qual será o meu delito,  
Por que dezas só verme  
Sempre triste, sempre aflito.*

*Eu que sempre respeitei,  
Teu poder teu braço invicto,  
Sou condenado a viver  
Sempre triste, sempre aflito*

*Ah! cruel não me abandones,  
Neste terrível conflito;  
Tem compaixão de quem vive  
Sempre triste, sempre aflito.*

1. *Texto conforme original*
2. *Texto modernizado (português brasileiro).*

MODINHAS DE J. F. LEAL.  
"CURIOZO DE MUZICA"

1ª - *Dize Amor que te fiz . . .*

1 Andante

Voz

Di - ze A - mor que te fiz eu. Qual se - rá o meu de - li - to,  
Eu que sem - pre res - pei - tei. Teu po - der teu bra - ço in - vic - to,  
Ah! cru - el não me a ban - do - nes, Nes - te ter - rí - vel con - fli - to,

Pianoforte

*p* *f*

5

Qual se - rá o meu de - li - to, Qual se - rá o meu de - li - to,  
Teu po - der teu bra - ço in - vic - to, Teu po - der - teu bra - ço in - vic - to,  
Nes - te ter - rí - vel con - fli - to, Nes - te ter - rí - vel con - - - fli - to.

9

Por - que de - se - jas só ver - me  
 Sou con - de - na - do a vi - ver \_\_\_\_\_ Sem - pre tris - te, sem - pre a - fli - to.  
 Tem com - pai - xão de quem vi - ve

13

Por - que de - se - jas só ver - me  
 Sou con - de - na - do a vi - ver \_\_\_\_\_ sem - pre tris - te, sem - pre a - fli - to.  
 Tem com - pai - xão de quem vi - ve

1ª

17

fli - to, sem - pre sem - pre, sem - pre tris - te sem - pre, sem - pre, sem - pre a - fli - to.

2ª

## “*Ciúme, cruel Ciúme*”

*Ciume, cruel Ciume,  
Do mundo perturbador  
Tem compaixão de quem ama,  
Ah! modera o teu rigor.*

*Ciume tu que és a cauza,  
Do meu ardente furor;  
Não atormentes m<sup>a</sup>. alma  
Ah! modera o teu rigor.*

*Ciume, cruel Ciume,  
Abutre devorador  
Não dilaceras meo peito  
Ah! modera o teu rigor.*

Ciúme, cruel Ciúme,  
Do mundo perturbador  
Tem compaixão de quem ama,  
**Ah! modera o teu rigor.**

Ciúme tu que és a cauza,  
Do meu ardente furor;  
Não atormentes minh'alma  
**Ah! modera o teu rigor.**

Ciúme, cruel Ciúme,  
Abutre devorador  
Não dilaceras meu peito  
**Ah! modera o teu rigor.**

## 2ª - Ciúme, cruel Ciúme

Andante com garbo

Voz.

Pianoforte

3

6

Ci - ú - me, cru - el Ci - ú - me, Do  
 Ci - ú - me, tu que és a cau - sa, Do  
 Ci - ú - me, cru - el Ci - ú - me, A -

mun - do per - tur - - - ba - dor. Ci - ú - me, cru - el Ci -  
 meu ar - den - - - te fu - ror; Ci - ú - me tu que és a -  
 bu - tre de - vo - - - ra - dor Ci - ú - me, cru - el ci -

ú - - - me, Do mun - do per - tur - - - ba - dor.  
 cau - - - sa, Do meu ar - den - - - te fu - ror;  
 ú - - - me, A - bu - tre de - vo - - - ra - dor

9

Tem com-pai-xão de quem a - ma,  
 Não a - tor-men - tes mi - nh'al - ma Ah! mo - de - ra o teu ri -  
 Não di - la - ce - res meu pei - to

12

gor, Tem com-pai-xão de quem a - ma  
 Não a - tor-men - tes mi - nh'al - ma Ah! mo - de - ra o teu ri -  
 Não di - la - ce - res meu pei - to

16

gor, Tem com-pai-xão de quem a - ma  
 Não a - tor-men - tes mi - nh'al - ma Ah! mo - de - ra o teu ri - gor.  
 Não - di - la - ce - res meu pei - to

## ***“Nasci pra ser infeliz”***

*Nasci p’ra ser infeliz  
Amor me fez desgraçado  
Se assim quer o meu destino,  
**Devo cumprir o meu fado***

*Sofrer da sorte os deveres,  
Amar e ser desprezado,  
São Leis que alterar não posso  
**Devo cumprir o meu fado.***

Nasci pra ser infeliz  
Amor me fez desgraçado  
Se assim quer o meu destino,  
**Devo cumprir o meu fado**

Sofrer da sorte os deveres,  
Amar e ser desprezado,  
São Leis que alterar não posso  
**Devo cumprir o meu fado.**

### 3ª - Nasci pra ser infeliz

Larghetto.

Voz.

1

Nas - ci p'ra ser in - fe - liz A - mor me fez des - gra - ça - do Nas -  
So - frer da sor - te os re - vezes, A - mar e ser des - pre - za - do, So -

Pianoforte.

5

ci pra ser in - fe - liz A - mor me fez des - gra - ça - do - - -  
frer da sor - te os re - vezes A - mar e ser des - pre - za - do

9

Se as - sim quer o meu des - ti - no, Se as - sim quer o meu des -  
São Leis que al - te - rar não pos - so São Leis que al - te - rar não

12

ti - no, o meu des - ti - no, De - vo cum - prir o meu  
pos - so alte - rar não pos - so

15

fa - do Se as - sim quer o meu des - ti - no, De - vo cum - prir o meu  
São Leis que al - te - rar não pos - so

19

fa - do, De - - vo cum - prir o meu fa - do.

## ***“O prazer que sinto n’alma”***

*O prazer Que sinto n’alma,  
Nos meus olhos resplandece,  
Quando falla, o Coração  
Expreção viva aparece.*

*Se o prazer da vida alento,  
Em Amor nunca amortece  
No encontro dos amantes  
Expreção viva aparece.*

**O prazer Que sinto n’alma,  
Nos meus olhos resplandece,  
Quando fala, o Coração  
Expressão viva aparece.**

**Se o prazer da vida alento,  
Em Amor nunca amortece  
No encontro dos amantes  
Expressão viva aparece.**

## 4ª - O prazer que sinto n'alma

Voz.

1

O pra - zer ——— Que sin - to n'al - ma, Nos meus o - lhos res - plan -  
 Se o pra - zer ——— da vi - da a - len - to, Em A - mor ——— nun - ca a - mor -

Pianoforte.

4

de - ce, Nos meus o - lhos Nos meus o - lhos, Nos meus o - lhos res ——— plan -  
 te - ce Em a - mor ——— nun - ca a - mor - te - ce Em a - mor ——— nun - ca a - mor -

8

de - ce, Quan - do fa - - - la, o co - ra - ção, ——— Quan - do  
 te - ce No en - con - - - tro dos a - man - - - tes No en -

11

fa - - - la, o co - ra - ção, Quan - do fa - la, o co - ra -  
 con - - - tro dos a - man - - - tes No en - con - tro dos a -

14

ção  
 man - tes Ex - pres - - são vi - va a - - pa - re - ce.

## **“Obrigar a que nos amem”**

*Obrigar a que nos amem  
Hé dos loucos pertença  
Nasce amor da simpathia  
**Hé liberto Coração.***

*Que eu só ame a quem me ama,  
Eis ó que ordena a razão,  
Mais responde a natureza  
**Hé Liberto coração.***

*Se hé certo que amor só pode,  
Escravizar a razão;  
Anão ser d’amor escravo  
**Hé Liberto coração.***

Obrigar a que nos amem  
É dos loucos pretensão  
Nasce amor da simpatia  
**É liberto Coração.**

Que eu só ame a quem me ama,  
Eis ó que ordena a razão,  
Mais responde a natureza  
**É liberto coração.**

Se é certo que amor só pode,  
Escravizar a razão;  
Anão ser d’amor escravo  
**É liberto coração.**

## 5ª - Obrigiar a que nos amem

1 Andantino.

Voz.

O - bri - gar a que nos a - mem É dos  
 Que eu só a - me a quem me a - ma, Eis o  
 Se é cer - to que a - mor só po - de, Es cra - vi -

Pianoforte.

4

1ª 2ª

lou - cos pre - ten - são são Nas - ce a - mor, nas - ce a - mor da sim - pa -  
 que or - de - na a - ra - zão; zão; Mas res - pon - de mas res - pon - de a na - tu -  
 zar a - ra - zão; zão; A não ser a não ser d'a - mor es -

7

ti - a, Nasce a mor, nas - ce a - mor da sim - pa - ti - a  
 re - za Mas res - pon - de mas res - pon - de a na - tu - re - za É li -  
 cra - vo A não ser a não ser d'a - mor es - cra - vo

The image shows a musical score for a song. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line (Voz.) and a piano accompaniment (Pianoforte.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Andantino.' and the first system starts with a measure rest followed by a first ending bracket. The lyrics are in Portuguese and are written below the vocal line. The piano accompaniment features chords and melodic lines in both hands.

10

ber - to, É li - ber - to, É li - ber - to Co - ra - ção.

## ***“Deliro, e suspiro”***

*Deliro, e suspiro,  
Por quem me despreza,  
Que foge de verme  
Com tanta fereza.*

*Amor hé suave  
Lei da Natureza;  
Mas tu lhe rezistes  
Com tanta fereza.*

Deliro, e suspiro,  
Por quem me despreza,  
Que foge de ver-me  
**Com tanta fereza.**

Amor é suave  
Lei da Natureza;  
Mas tu lhe resistes  
**Com tanta fereza.**

## 6ª - Deliro, e suspiro

Andantino. 1

Voz.

De - li - ro, e sus - pi - ro, Por quem me des - pre - za, De -  
A - mor é su - a - - - ve Lei da Na - tu - re - za; A -

Pianoforte.

5

li - - - ro, e sus - pi - - ro, Por quem me des - pre - za  
mor \_\_\_\_\_ é sua - - - - ve Lei da Na - tu - re - za;

9

Que fo - ge de ver - me Com tan - ta fe - re - za Que  
Mas tu lhe re - sis - tes Com tan - ta fe - re - za Mas

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of music. The first system starts at measure 1 and ends at measure 4. The second system starts at measure 5 and ends at measure 8. The third system starts at measure 9 and ends at measure 12. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand. The vocal line is in a 2/4 time signature and features a melodic line with some grace notes and slurs. The lyrics are in Portuguese and describe a state of delirium and despair.

13

fo - ge de ver me com tan - ta fe - re - - - - za. De -  
 tu lhe re - sis - tes com tan - ta fe - re - - - - za. A -

Com a voz a tempo

17

li - ro, e sus - pi - ro Por quem me des - pre - za Que fo - ge de  
 mor é sua - - - ve Lei da Na - tu - re - za Mas tu lhe re -

22

ver me, Com tan - ta fe - re - za, Com tanta fe - re - za.  
 sis - - - tes Com tan - ta fe - re - za Com tanta fe re - za.

## “*Se tu presumes*”

*Se tu prezumes,  
Meu coração  
Que Marcia sente  
Por ti paixão.*

***Ah! não sospires,  
Por essa ingrata,  
Que te despreza,  
Que te maltrata***

*Se nela vires,  
Inclinação,  
E que te trata  
Com destinação*

*Ah! não sospires, &*

*Se com sorriso  
D’afecção  
Ella mostrarte  
Saptisfação*

*Ah! não sospires, &*

Se tu presumes,  
Meu coração  
Que Márcia sente  
Por ti paixão.

**Ah! não sospires,  
Por essa ingrata,  
Que te despreza,  
Que te maltrata**

Se nela vires,  
Inclinação,  
E que te trata  
Com distinção

**Ah! não sospires, &**

Se com sorriso  
D’afecção  
Ela mostrar-te  
Satisfação

**Ah! não sospires, &**

## 7ª - *Se tu presumes*

Andante com garbo.

Voz.

2

Se tu pre - su - mes, Meu Co - ra - ção Que Mar - cia  
 Se ne - la vi - res, In - cli - na - ção E que te  
 Se com sor - ri - so D'a - fe - ta - ção E - la mos -

Pianoforte.

4

3 3

sen - te Por ti pai - xão  
 tra - ta Com dis - tin - ção Ah! não sos - pi - res, Por essa in - gra - ta, Que te des -  
 trar - te Sa - tis - fa - ção

8

pre - za, Que te mal - tra - - - ta, Ah! não sus - pi - res, Por essa in - gra - ta, Que te des -

12

pre - za Que te - mal - tra - ta Ah! não sus - pi - res Por essa in -

15

gra - ta Que te des - pre - za, Que te mal - tra - ta, Que te des -

18

pre - za Que te mal - tra - ta Que te des - pre - za, Que te mal - tra - ta.

## ***“Ternos ais, ternos suspiros”***

*Ternos ais ternos sospiros,  
Por Marcia vou exhalando,  
Ardendo sempr'em dezejós,  
Vou meus dias acabando.*

*Entre angustias e tormentos,  
Por ella sempre chorando,  
Não posso suster a vida  
Vou meus dias acabando.*

Ternos ais ternos suspiros,  
Por Márcia vou exalando,  
Ardendo sempre em desejós,  
**Vou meus dias acabando.**

Entre angústias e tormentos,  
Por ela sempre chorando,  
Não posso suster a vida  
**Vou meus dias acabando.**

## 8ª - Ternos ais, ternos suspiros

Voz.

Ter - nos ais ter - nos sus - pi - - ros, Por Mar -  
 En - tre an - gús - tias e tor - men - tos, Por e -

Pianoforte.

cia vou e - xa - lan - - - do, Ter - nos ais ter - nos sus -  
 la sem - pre cho - ran - - - do, En - tre an - gús - - tias e tor -

pi - ros, Por Mar - cia vou e - - - xa - lan - do, Ar - den -  
 men - tos, Por e - la sem - pre cho - ran - do, Não pos -

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of music. The first system shows the vocal line with lyrics and the piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system concludes the piece with a double bar line. The piano part features a steady accompaniment with some melodic lines in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line is characterized by triplet rhythms and expressive phrasing.

9

do sem - pr'em de - se - - - jos, Vou meus di - as a - ca  
so sus - ter a vi - - - da Vou meus di - as a - ca -

12

ban - do, Ar - den - do sem-pr'em de - se - jos, sem-pr'em de -  
ban - do. Não posso sus - ter a vi - da sus - ter a

15

ze vi - jos, Vou meus di - as a - ca - ban - do.  
vi - da.

## ***“Vivendo por ti saudoso”***

*Vivendo por ti saudozo,  
Não posso sentir prazer  
A saudade me devora,  
**Sem ti não posso viver.***

*Nossos ternos corações,  
Vivendo em mutuo prazer;  
Não podes viver sem mim  
**Sem ti não posso viver.***

Vivendo por ti saudoso,  
Não posso sentir prazer  
A saudade me devora,  
**Sem ti não posso viver.**

Nossos ternos corações,  
Vivendo em mútuo prazer;  
Não podes viver sem mim  
**Sem ti não posso viver.**

## 9ª - Vivendo por ti saudoso

**Andante.**

Voz.

Pianoforte.

Vi - ven - do por ti sau - do - so, Vi - ven - do por - ti sau - do - so, Não  
Nos - sos ter - nos co - ra - ções Nos - sos ter - nos co - ra - ções Vi -

pos - so sen - tir pra - zer, Não pos - so sen - tir pra zer.  
ven - do em mu - tu - o pra - zer, Vi - ven - do em mu - tu - o pra - zer,

A sau - da - de me de - vo - ra, A sau - da - de me de - vo - ra,  
Não po - des vi - ver sem mim \_\_\_\_\_ Não po - des vi - ver sem mim \_\_\_\_\_

13

Sem ti não, sem ti não pos - so vi - ver.

17

não pos - so — vi - ver, Sem ti não pos - so vi - ver.

## ***“Os momentos que nos restam”***

*Os momentos que nos restao,  
Linda Marcia aproveitemos  
Momentos tao dezejados  
**Sabe o Céu, quando teremos.***

*Em fazellos venturozos,  
Ah! Meo Bem não izitemos  
Prazeres tão saborozos  
**Sabe o Ceo, quando teremos.***

Os momentos que nos restam,  
Linda Márcia aproveitemos  
Momentos tão desejados  
**Sabe o Céu, quando teremos.**

Em fazê-los venturosos,  
Ah! Meu Bem não hesitemos  
Prazeres tão saborosos  
**Sabe o Céu, quando teremos.**

## 10<sup>a</sup> - *Os momentos que nos restam*

Andante com garbo.

Voz.

Pianoforte.

5

9

The musical score is written in G major and 4/4 time. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line (Voz.) and a piano accompaniment (Pianoforte.). The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. The vocal line includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are three measures of music in each system. The lyrics are written below the vocal line. The first system starts with a measure rest, followed by two measures of music. The second system starts with a measure rest, followed by two measures of music. The third system starts with a measure rest, followed by two measures of music. The score ends with a double bar line.

Os mo-men - tos que — nos res-tam, Lin - da Mar - ci' a - pro-vei - te-mos, Os mo-  
Em fa - zel - los ven - tu - ro - zos, Ah! meu bem não he - si - te-mos Em fa-

men - tos, Que nos res - tam, Lin - da Mar - ci' a - pro - vei - te - mos, Mo -  
zê - los - ven - tu - ro - zos, Ah! meu Bem não he - si - te - mos. Pra -

men - tos mo - men - tos tão de - se - ja - dos sa - be o Céu, quan-do te-  
ze - res pra - ze - res tão sa - bo - ro - sos Sa - be o Céu quan-do te-

13

re - mos, Mo - men - tos tão de - se - ja - dos Sa - be o Céu, quan - do \_\_\_\_\_ te -  
re - mos Pra - ze - res tão sa - bo - ro - zos Sa - be o Céu

The musical score for measures 13-16 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 14. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. It provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

17

re - mos Sa - be o Céu, Quan - do \_\_\_\_\_ te - re - mos, Quan - do \_\_\_\_\_ te - re - mos.

The musical score for measures 17-20 continues the vocal and piano parts. The vocal line concludes with a final cadence in measure 20. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and chordal accompaniment in the right hand, ending with a final chord in measure 20.

## ***“Menina você que tem...”***

*Menina vosse que tem  
Que comigo s'enfadou,  
Será porq'. Seu Negrinho,  
A seus pés não se curvou,*

***Façamos meu bem as pazes,  
De joelhos aqui estou***

*Não me dirá por que cauza,  
Quando entrei não me falhou,  
Será por que seu amor  
Para mim já se acabou*

***Façamos meu bem as pazes, &***

Menina você que tem  
Que comigo se enfadou,  
Será porquê Seu Negrinho,  
A seus pés não se curvou,

**Façamos meu bem as pazes,  
De joelhos aqui estou**

Não me dirá por que causa,  
Quando entrei não me falhou,  
Será por que seu amor  
Para mim já se acabou

**Façamos meu bem as pazes, &**

# LUNDUM 11<sup>a</sup>

## *Menina você que tem...*

Voz.

1

Me - ni - na vo - cê que tem \_\_\_\_\_ Que co - mi - go s'en - fa dou. \_\_\_\_\_  
 Não me di - rá por que cau - sa. Quan - do en - trei não me fa - lhou.

Pianoforte.

5

Se - rá por - que seu Ne - grin - ho, A seus pés não se cur - vou. \_\_\_\_\_ Se -  
 Se - rá por - que seu a - mor Pa - ra mim já se a - ca - bou Se -

9

rá por - que seu Ne - grin - ho, a seus pés não se cur - vou. \_\_\_\_\_  
 rá por - que seu a - mor Pa - ra mim já se a - ca - bou

1<sup>a</sup>

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of music. The first system (measures 1-4) shows the vocal line starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), and the piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The second system (measures 5-8) continues the vocal line and piano accompaniment. The third system (measures 9-12) shows the vocal line and piano accompaniment, with a first ending bracket over the final measure of the vocal line. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand.

13 <sup>2<sup>a</sup></sup>

vou. Fa - ça - mos meu bem as pa - zes, De joe - lhos a - qui es -  
bou

17

tou — Fa - ça - mos meu bem as pa - zes, De — jo - e - lhos a - qui es -

21

tou, — Fa - ça - mos meu bem as pa - zes, de — jo - e - lhos a - qui es -

25

tou, \_\_\_\_\_ A - qui es - tou, \_\_\_\_\_

28

A - qui es - tou. \_\_\_\_\_

## ***“Esta noite oh céus...”***

*Esta noite oh Céos que dita  
Com meu Bemzinho sonhei,  
Das cozinhas q. me dice  
Nunca mais m'esquecerei.*

*Eu passava pela rua,  
Ella chamou me eu entrei,  
Do que entre nós se passou  
Nunca mais me esquecerei.*

*Deo me hum certo guizadinho,  
Que comi muito e gostei,  
Do ardor das Pimentinhas  
Nunca mais me esquecerei.*

Esta noite oh Céus que dita  
Com meu Benzinho sonhei,  
Das coisinhas que me disse  
**Nunca mais me esquecerei.**

Eu passava pela rua,  
Ela chamou-me eu entrei,  
Do que entre nós se passou  
**Nunca mais me esquecerei.**

Deu-me um certo guisadinho,  
Que comi muito e gostei,  
Do ardor das Pimentinhas  
**Nunca mais me esquecerei.**

# LUNDUM 12<sup>a</sup>

## *Esta noite oh céus...*

Voz.

1

Es - ta noi - te oh Céus que di - ta Com me Bem - zi-nho so - nhei, Es - ta  
 Eu pas - sa - va pe - la ru - a E - la cha - mou me eu en - trei, Eu pas -  
 Deo me um cer - to gui - za - di - nho, Que com mi mui - to e gos - tei, Deu me um

Pianoforte.

5

noi - te oh Céus que di - ta Com meu Ben - zi - nho so - nhei Das coi -  
 sa - va pe - la ru - a E - la cha - mou me eu en - trei Do que  
 cer - to gui - za - di - nho Que co - mi mui - to e gos - tei, Do ar -

9

zin - nhas que me dis - se, Nun - ca mais me es - que - ce - rei, Das coi -  
 en - tre nós se pas - sou - nhas Nun - ca mais me es - que - ce - rei, Do que  
 dor das Pi - men - ti - nhas Nun - ca mais me es - que - ce - rei, Do que

The musical score is written in a single system with three staves. The top staff is for the voice (Voz.) and contains the melody with lyrics. The middle and bottom staves are for the piano (Pianoforte.) and contain the accompaniment. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The score is divided into three systems, with measure numbers 1, 5, and 9 indicated at the beginning of each system. The lyrics are in Portuguese and describe a spiritual experience.

13

si - nhas que me dis - se nun - ca mais me es - que - ce - rei. Das coi  
 en - tre nós se pas - sou nun - ca mais me es - que - ce - rei. Do que  
 dor das pi - men - ti - nhas nun - ca mais me es - que - ce - rei. Do ar -

17

rei. Nun - ca mais m'es-que-ce - rei, Nun - ca mais m'es-que-ce - rei.