



Universidade de Brasília

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO

MÚSICA EM CONTEXTO

**A PRESENÇA DA MODINHA NO UNIVERSO MUSICAL
DE CAMARGO GUARNIERI**

ARYSSELMO LIMA VIEIRA

BRASÍLIA-DF

OUTUBRO 2018

ARYSSELMO LIMA VIEIRA

**A PRESENÇA DA MODINHA NO UNIVERSO MUSICAL
DE CAMARGO GUARNIERI**

Dissertação submetido à defesa e arguição da banca, ao Programa de Pós-Graduação Música em Contexto do Departamento de Música da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Música em Contexto.

Linha de pesquisa: Teorias e Contextos em Musicologia.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Nogueira Mendes.

BRASÍLIA-DF

OUTUBRO 2018

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

LL732p Lima Vieira, Arysselmo
A presença da modinha no universo musical de Camargo
Guarnieri / Arysselmo Lima Vieira; orientador Sérgio
Nogueira Mendes. -- Brasília, 2018.
170 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Música) --
Universidade de Brasília, 2018.

1. Modinha. 2. Domingos Caldas Barbosa. 3. Camargo
Guarnieri. 4. Violoncelo. 5. Mário de Andrade. I. Nogueira
Mendes, Sérgio, orient. II. Título.

ARYSSELMO LIMA VIEIRA

**A PRESENÇA DA MODINHA NO UNIVERSO MUSICAL
DE CAMARGO GUARNIERI**

Dissertação submetido à defesa e arguição da banca, ao Programa de Pós-Graduação Música em Contexto do Departamento de Música da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.
Área de concentração: Música em Contexto.
Linha de pesquisa: Teorias e Contextos em Musicologia.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Nogueira Mendes.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Sérgio Nogueira Mendes (Orientador/Presidente)
Universidade de Brasília - MUS

Prof. Dr. João Paulo Machado (Membro Externo)
Universidade de Brasília - MUS

Prof. Dr. Daniel Tarquínio Junqueira (Membro Interno)
Universidade de Brasília - MUS

Prof. Dr. Flávio Santos Pereira (Membro Suplente)
Universidade de Brasília - MUS

Aprovada em: 26 de outubro de 2018

Dedico este trabalho aos meus pais Maria de Nazaré e Anselmo (in memoriam) e minha esposa Tirza.

AGRADECIMENTOS

A *Deus* por tudo.

A minha esposa *Tirza* por todo amor, carinho e paciência ao longo de todos esses anos.

A minha mãe *Maria de Nazaré* por seu amor incondicional.

Ao meu irmão *Anselmo Junior* pela amabilidade de sempre.

A minha irmã *Mari* e ao meu cunhado *Alexandre*, por me acolherem tão bem em Brasília desde a graduação, e pelo suporte durante o mestrado.

Ao meu querido filho *William*, que em um momento tão difícil chegou para alegrar nossas vidas.

Aos meus sogros *Ilmar* e *Gracilene* pela ternura a mim dispensada.

A *Káthia Salomão*, para mim um exemplo de professor, grande incentivadora dos meus estudos desde o curso técnico na Escola de Música do Estado do Maranhão “*Lilah Lisboa de Araújo*”

Aos professores *Andréa Rodrigues* e *Manoel Mota* da Escola de Música do Estado do Maranhão “*Lilah Lisboa de Araújo*” por compreender e permitir uma flexibilização dos meus horários enquanto concluía o mestrado.

Ao meu orientador, o *Prof. Dr. Sérgio Nogueira Mendes*, por sua disposição e paciência em me guiar na produção desse trabalho, meu muito obrigado!

Aos professores doutores *João Paulo Machado*, *Daniel Tarquínio Junqueira* e *Flávio Santos Pereira*, que gentilmente aceitaram compor a banca examinadora de defesa.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Música em Contexto pelo zelo na transmissão do conhecimento.

Aos colegas do Programa de Pós-Graduação.

Aos amigos de longa data, *Neilan*, *João Garcia*, *Thales*, *Rômulo* e aos novos amigos *Jean* e *Lucas* da Casa de Estudante de Pós-Graduação (Colina), pela convivência agradável.

Aos funcionários *Ana Claudia* e *Alex* do Programa de Pós-Graduação, pela gentileza e presteza com que atenderam as minhas solicitações.

E finalmente a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo fomento proporcionado para a realização desta pesquisa, sem o qual o caminho teria sido mais difícil.

A gratidão é o único tesouro dos humildes.
WILLIAM SHAKESPEARE

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.

MOZART DE ARAÚJO

RESUMO

A pesquisa nesse trabalho dedicou-se essencialmente a investigar o gênero modinha nas obras para violoncelo do compositor paulista Camargo Guarnieri, com vistas a preencher uma lacuna deixada por Verhaalen (2001) e Rabelo (2002) sobre a utilização sistemática do gênero. Logo propõe responder a seguinte questão de pesquisa: Os movimentos lentos das obras para violoncelo de Camargo Guarnieri de fato são modinhas tal qual afirmam estes pesquisadores. O trabalho tem como objetivo investigar se os elementos que caracterizam o gênero modinha, tendo como base as obras compostas por Domingos Caldas Barbosa e Joaquim Manoel da Câmara – estão presentes nas obras discriminadas com esse gênero por Guarnieri. Como forma de compreender melhor o objeto de pesquisa, foi necessário empreender uma digressão desde o século XVIII. No percurso dessa digressão, percebemos que a figura de Domingos Caldas Barbosa está diretamente ligada não só com o desenvolvimento e preservação da modinha, mas com o próprio advento do gênero. Em um segundo momento foi importante realizar um estudo biográfico sobre a vida e obra de Camargo Guarnieri, como forma de tomar ciência do seu trajeto artístico. A parte final do trabalho compreende uma série de análises realizadas em modinhas de Domingos Caldas Barbosa e Joaquim Manoel da Câmara, as quais foram confrontadas com análises de três peças de Guarnieri: duas modinhas, além de uma terceira peça que não é intitulada como modinha, porém os comentários de Verhaalen (2001) e Rabelo (2002) insinuam essa hipótese. Para essas análises foram empregados quatro referenciais teóricos: de Alan Lomax (procedimentos de análise comparativa, Cantometria), Jean LaRue (a proposta de análise musical de dimensões médias), Arnold Schoenberg (o princípio de segmentação fraseológica) e Ruwet (a técnica de análise paradigmática).

Palavras-chave: Modinha. Domingos Caldas Barbosa. Camargo Guarnieri. Violoncelo. Mário de Andrade.

ABSTRACT

The research in this work was mainly devoted to investigating the modinha genre in the cello works of the composer Camargo Guarnieri, with a view to filling a gap left by Verhaalen (2001) and Rabelo (2002) on the systematic use of genre. He then proposes to answer the following research question: The slow movements of Camargo Guarnieri's cello works are in fact modinhas as these researchers claim. The work aims to investigate if the elements that characterize the genre modinha, based on the works composed by Domingos Caldas Barbosa and Joaquim Manoel da Câmara - are present in works discriminated with this genre by Guarnieri.. As a way to better understand the object of research, it was necessary to undertake a digression since the eighteenth century. In the course of this tour, we realize that the figure of Domingos Caldas Barbosa is directly linked not only with the development and preservation of modinha, but with the advent of the genre itself. In a second moment it was important to carry out a biographical study about the life and work of Camargo Guarnieri, as a way of learning about his artistic path. The final part of the work comprises a series of analyzes carried out on modinhas by Domingos Caldas Barbosa and Joaquim Manoel da Câmara, who were confronted with analyzes of three pieces by Guarnieri: two modinhas, besides a third piece that is not titled as modinha, but the comments of Verhaalen (2001) and Rabelo (2002) insinuate this hypothesis. For these analyzes, four theoretical references were used: from Alan Lomax (procedures of comparative analysis, Cantometria), Jean LaRue (the proposal of musical analysis of medium dimensions), Arnold Schoenberg (the principle of phraseological segmentation) and Ruwet (the paradigmatic analysis technique).

Keywords: Modinha. Domingos Caldas Barbosa. Camargo Guarnieri. Violoncelo. Mário de Andrade.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 - Pintura de Leandro Joaquim, óleo sobre tela (c. 1790). Título: *Lagoa do Boqueirão e Aqueduto da Carioca* (atualmente Passeio Público). À esquerda a Igreja de Nossa Senhora do Desterro, no centro o Aqueduto da Carioca, no alto à esquerda o Convento de Santa Teresa.34
- Figura 2 - Gravura atribuída a François Froger constante em seu livro *Relation D'Un Voyage: Fait en 1695, 1696 et 1697 Aux Côtes D'Afrique* de (1699), Título: *1º Vista do Rio de Janeiro*. 35
- Figura 3 - Gravura atribuída a François Froger constante em seu livro *Relation D'Un Voyage: Fait en 1695, 1696 et 1697 Aux Côtes D'Afrique* de (1699), Título: *1º Vista do Rio de Janeiro*. Em destaque a Igreja de Santo Inácio e Colégio dos Jesuítas.36
- Figura 4 - Ilustração de Domingos Caldas Barbosa constante na primeira edição da *Viola de Lereno* (1798), pela Oficina Nunesiana em Lisboa. Segundo Tinhorão (2004) “mostra a figura setecentista de um pardo de olhos grandes, peruca à Luís XV, colarinho de clérigo, punhos de renda, a segurar uma pena indicadora de sua condição de intelectual e poeta” (TINHORÃO, 2004, p. 11)44
- Figura 5 - Frontispício da primeira edição de *Viola de Lereno* (1798) de Domingos Caldas Barbosa pela Oficina Nunesiana, em Lisboa.45
- Figura 6 - Primeira página de *Recado (Ora a Deus senhora Ulina)* 47
- Figura 7 - Xisto de Paula Bahia.55
- Figura 8 - Primeira página da *Seresta nº5 para voz e piano, Modinha* (1926) de Heitor Villa-Lobos.59
- Figura 9 - Linha do tempo da modinha. 60
- Figura 10 - Camargo Guarnieri em 1930.63
- Figura 11- Mozart Camargo Guarnieri.65
- Figura 12 - Guarnieri em seu estúdio na Rua Pamplona nº. 825, no edifício Saratí em São Paulo.66
- Figura 13 - Guarnieri, Andrade e Baldi.68

Figura 14 - <i>Sonata para Violino e Piano n° 2</i> , segundo movimento (comp. 11-28). Cromatismo e dissonâncias gratuitas, como refere-se Andrade em carta.....	70
Figura 15 - <i>Sonata para Violoncelo e Piano n°1</i> , primeiro movimento, tema I, (comp. 1-7). Nessa introdução solo, Guarnieri não apresenta de forma deliberadamente a tônica. Em compassos posteriores é revelado que esse tema I está em Lá menor.....	71
Figura 16 - <i>Sonata para Violoncelo e Piano n°1</i> , primeiro movimento, tema III (comp. 102-110). Imprecisão tonal, consequência do efeito cromático diluído na obra.....	71
Figura 17 - Frontispício da 1ª edição do <i>Ensaio sobre a música brasileira</i> (1928) de Mário de Andrade.....	73
Figura 18 - Manuscrito de <i>Viola Quebrada</i> , originalmente <i>Maroca</i> de Mário de Andrade, modinha composta em meados dos anos 20, síncopas em destaque. Difere do <i>Ponteio (Tristonho)</i> de Guarnieri por ter um forte sotaque caipira.....	75
Figura 19 - Fragmento do manuscrito de <i>Hino do Grupo do Gambá</i> (1926) de Mário de Andrade, síncopas em destaque.....	75
Figura 20 - Início do segundo movimento, <i>Dansa</i> , da obra <i>Ponteio e Dansa para Violoncelo e Piano</i> (1946) de Camargo Guarnieri. Em destaque síncopas internas semelhantes às usadas em <i>Hino do Grupo do Gambá</i> e <i>Viola Quebrada</i> de Mário de Andrade.....	76
Figura 21 - Início do primeiro movimento, <i>Ponteio (Tristonho)</i> , da obra <i>Ponteio e Dansa para Violoncelo e Piano</i> (1946) de Camargo Guarnieri. Como característica a modinha do século XX possui caráter mais urbano. Em destaque síncopas.....	76
Figura 22 - Seção A do <i>Ponteio (Tristonho)</i> , da obra <i>Ponteio e Dansa para Violoncelo e Piano</i> (1946) de Camargo Guarnieri.....	77
Figura 23 - Seção A, tema I, da <i>Dansa</i> , da obra <i>Ponteio e Dansa para Violoncelo e Piano</i> (1946) de Camargo Guarnieri. Em destaque trechos (em vermelho) que são empregados a quarta elevada do modo lídio e a sétima abaixada do modo mixolídio.....	78
Figura 24 - O Modo Nacional por José Siqueira.....	78
Figura 25 - Modo Mixolídio em Si bemol.....	78

Figura 26 - Seção B, (comp. 48-63) da <i>Dansa</i> , da obra <i>Ponteio e Dansa para Violoncelo e Piano</i> (1946) de Camargo Guarnieri. Em destaque trechos onde é aplicado o modo mixolídio em Si bemol.....	79
Figura 27 - Malha polifônica do primeiro movimento, <i>Tristonho</i> , da <i>Sonata para Violoncelo e Piano n° 1</i> de Camargo Guarnieri. Rabelo entende que, “A polifonia de Guarnieri parece mais uma livre conversa entre as vozes” (RABELO, 2001, p. 40)	80
Figura 28 - Segundo movimento, <i>Dansa</i> , do <i>Ponteio e Dansa para Violoncelo e Piano</i> (1946) compassos 6-10, violoncelo fazendo alusão a uma rabeça.....	80
Figura 29 - <i>Concerto para Violino e Orquestra n°1</i> , 3° movimento, violino usado como rabeça.....	81
Figura 30 - <i>Concerto para Violino e Orquestra n°2</i> , 3° movimento, violino sendo usado como rabeça.....	81
Figura 31 - Hans Joachim Koellreutter.....	83
Figura 32 - Íntegra da <i>Carta Aberta de 1941</i> redigida por Camargo Guarnieri publicada na Revista Resenha Musical.....	85
Figura 33 - Gesto gerador em que se baseia o concerto.....	91
Figura 34 - Obras para violoncelo de Camargo Guarnieri.....	94
Figura 35 - Análise Cantométrica de <i>Zaodahy</i> . Destacado em vermelho 37 aspectos avaliados. Em azul, características observáveis na melodia. Nesse exemplo o aspecto 15 refere-se a Forma Melódica, o número 1 circulado indica que a melodia é arqueada. O significado de cada número é orientado por um livro de código.....	97
Figura 36 - <i>Ninguém morra de ciúme</i>	103
Figura 37 - Escandimento do verso 1 (comp. 1-6) versos heptassílabos.....	104
Figura 38 - Distribuição das seções de <i>Ninguém morra de ciúme</i>	104
Figura 39 - Contornos dos segmentos de <i>Ninguém morra de ciúme</i>	105
Figura 40 - Início acéfalo (comp. 1-4)	107
Figura 41 - Início tético (comp. 7-8) início de B.....	107

Figura 42 - Início anacrústico (comp. 19-21)	107
Figura 43 - Terminação feminina (comp. 5-6)	107
Figura 44 - Repetição Motívica, do primeiro motivo (a), derivam outros três (a2, a3 e a4)..	108
Figura 45 - Sequenciação interna (comp. 7-10 e 11-14)	108
Figura 46 - Ornamentação do tipo <i>apojatura</i> (comp. 1-4)	109
Figura 47 - <i>Meu amor minha sinhá</i>	111
Figura 48 - Escandimento verso 1 (comp. 4-8) versos heptassílabos.....	112
Figura 49 - Distribuição das seções de <i>Meu amor minha sinhá</i>	112
Figura 50 - Contornos dos segmentos de <i>Meu amor minha sinhá</i>	113
Figura 51 - Início anacrústico (comp. 4-6)	114
Figura 52 - Início tético (comp. 13-14)	115
Figura 53 - Início acéfalo (comp. 17-18)	115
Figura 54 - Terminação feminina (comp. 4-6)	115
Figura 55 - Primeiro motivo (comp. 4-6)	115
Figura 56 - Segundo motivo (comp. 13-14)	116
Figura 57 - Os dois segmentos (comp. 13-14 e 15-16) de dois compassos serão reduzidos a um compasso.....	116
Figura 58 - Redução motívica (comp.17-18) que teve origem no compasso 13.....	116
Figura 59 - Sequenciação interna (comp. 12-13 e 14-15)	117
Figura 60 - <i>Estas lágrimas sentidas</i>	118
Figura 61 - Escandimento verso 1 (comp. 1-4) versos heptassílabos.....	119

Figura 62 - Distribuição das seções de <i>Estas lágrimas sentidas</i>	120
Figura 63 - Contornos dos segmentos de <i>Estas lágrimas sentidas</i>	120
Figura 64 - Início tético (comp. 1-2)	122
Figura 65 - Início anacrústico (comp. 2-4)	122
Figura 66 - Início anacrústico (comp. 5-7)	122
Figura 67 - Terminação feminina (comp. 7-9)	122
Figura 68 - Terminação feminina (comp. 14 e 15)	123
Figura 69 - Modificação gradativa (a2 e a3) do primeiro motivo a.....	123
Figura 70 - O primeiro motivo replicado três vezes (comp. 9-13)	124
Figura 71 - Motivo originado no primeiro segmento (comp. 13-15)	124
Figura 72 - Sequenciações internas (comp. 5-6) repetido uma segunda acima (comp. 6-7)..	124
Figura 73 - Sequenciações internas (comp. 13-17)	125
Figura 74 - Ornamentação, <i>grupeto</i> inferior (comp. 1-2)	125
Figura 75 - Ornamentação, <i>apojatura</i> sucessiva irregular, notas exatas grafadas (comp. 13-15)	126
Figura 76 - <i>Se padeço, se suspiro</i>	127
Figura 77 - Escandimento verso 1 (comp. 2-5) versos heptassílabos.....	128
Figura 78 - Distribuição das seções de <i>Se padeço, se suspiro</i>	129
Figura 79 - Contornos dos segmentos de <i>Se padeço, se suspiro</i>	129
Figura 80 - Início anacrústico (comp. 2-3)	131
Figura 81 - Terminação feminina descendente (comp. 11-13)	131

Figura 82 - Terminação feminina ascendente (comp. 4-6)	131
Figura 83 - Recorrências rítmicas (comp. 2-3)	132
Figura 84 - <i>Apojaturas</i> superior simples (comp. 2-3)	133
Figura 85 - <i>Grupeto</i> (comp. 6-8)	133
Figura 86 – <i>Grupeto</i> (comp. 12-13)	133
Figura 87 - <i>Suíte Mirim – III Modinha</i>	135
Figura 88 - Distribuição das seções de <i>Suíte Mirim – III Modinha</i>	135
Figura 89 - Contornos dos segmentos de <i>Suíte Mirim – III Modinha</i>	136
Figura 90 - Dominantes secundárias (comp. 4-7)	137
Figura 91 - Inversões e linha do baixo imitando o bordonejo do violão (comp. 9-12)	138
Figura 92 - Estrutura de <i>Suíte Mirim – III-Modinha</i> , segundo a análise paradigmática de Ruwet.....	139
Figura 93 - Sequenciação Interna (comp. 1-2)	139
Figura 94 - <i>Sonatina para Piano n° 1 - Ponteado, bem dengoso</i>	142
Figura 95 - Distribuição das seções de <i>Sonatina para Piano n° 1 - Ponteado e bem dengoso</i>	143
Figura 96 - Contornos dos segmentos de <i>Sonatina para Piano n° 1 - Ponteado, bem dengoso</i>	146
Figura 97 - Dominantes secundárias (comp. 14-19)	147
Figura 98 - Inversões e linha do baixo imitando o bordonejo do violão (comp. 1-3)	147
Figura 99 - Estrutura da <i>Sonatina para Piano n° 1 - Ponteado e bem dengoso</i> , segundo a análise paradigmática de Ruwet.....	148
Figura 100 - <i>Meu amor minha sinhá</i> , compassos, (comp. 10-12)	149

Figura 101 - <i>Estas lágrimas sentidas</i> , (comp. 1-2)	149
Figura 102 – <i>Estas lágrimas sentidas</i> , (comp. 13-14)	149
Figura 103 - <i>Se padeço se suspiro</i> , (comp. 1-2)	149
Figura 104 - <i>Suíte Mirim – III-Modinha</i> , (comp. 1-2)	149
Figura 105 - <i>Sonatina para Piano n° 1 - Ponteado e bem dengoso</i> , (comp. 1)	149
Figura 106 - Sequenciação Interna (comp. 8-11)	150
Figura 107 - Ornamento do tipo <i>apojatura</i> na seção A (comp. 6)	150
Figura 108 – <i>Ponteio e Dansa para violoncelo e piano – Tristonho</i>	155
Figura 109 - Melodia em fluxo contínuo, sem delimitação clara de segmentos no <i>Ponteio e Dansa para violoncelo e piano - Tristonho</i>	156
Figura 110 - Segmentos bem delimitados em <i>Ninguém morra de ciúme</i>	156
Figura 111 - Dois segmentos de <i>Estas lágrimas sentidas</i>	156
Figura 112 - Dois segmentos da <i>Suíte Mirim – III Modinha</i>	157
Figura 113 - Os três primeiros segmentos da <i>Sonatina para Piano n° 1 - Ponteado e bem dengoso</i>	157
Figura 114 - Repetição de fragmento no <i>Ponteio e Dansa para violoncelo e piano - Tristonho</i> . (comp. 13-14, [o primeiro] e comp. 14 [o segundo]).....	157
Figura 115 - Transformação de fragmento no <i>Ponteio e Dansa para violoncelo e piano – Tristonho</i> . (comp. 4, [o primeiro] e comp. 5 [o segundo], comp. 6 [o terceiro] e comp. 7 [o quarto]) no <i>Ponteio e Dansa para violoncelo e piano – Tristonho</i>	157
Figura 116 - Distribuição das seções do <i>Ponteio e Dansa para violoncelo e piano - Tristonho</i>	158
Figura 117 - Nesses casos verifica-se o uso de Fá# e Fá natural no acorde de Mi menor (comp. 2), e de Dó# e Dó natural no acorde de Ré Maior (comp. 3)	158

Figura 118 - Ritmo harmônico, um acorde por compasso e conseqüente escurecimento do mesmo. (comp. 9).....	159
Figura 119 - Dominante. (comp. 7).....	159
Figura 120 - Uso de dominante secundária.....	160
Figura 121 - Acordes com estrutura de dominante, mas sem função.....	160
Figura 122 - Uso de F7 (11+), <i>subV7</i>	160
Figura 123 - Escalas do modo dórico em Mi.....	161
Figura 124 - Escala do modo frígio em Mi.....	161
Figura 125 - Escala menor harmônica.....	161
Figura 126 - Utilização das escalas mencionadas no <i>Ponteio e Dansa para violoncelo e piano</i> – <i>Tristonho</i>	161

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	20
Apresentação.....	20
Justificativa.....	21
Questão da Pesquisa.....	23
Revisão de Literatura.....	24
Objetivo Geral.....	25
Metodologia.....	26
Referencial Teórico.....	27
CAPÍTULO 1 - A MODINHA.....	28
1.1 Semântica e Origem etimológica.....	28
1.2 Domingos Caldas Barbosa, o primeiro modinheiro.....	30
1.2.1 Caldas Barbosa nos tempos de Brasil (1740 a 1770).....	31
1.2.2 Caldas Barbosa nos tempos de Portugal (1763 a 1800).....	39
1.3 O surgimento da modinha.....	50
1.4 A Modinha no século XIX e XX.....	53
CAPÍTULO 2 - CAMARGO GUARNIERI.....	61
2.1 <i>Um Homem Só</i>	61
2.2 Camargo Guarnieri e o <i>Mestre Mário</i>	67
2.2.1 A estética Nacionalista Marioandradiana em Guarnieri.....	72
2.3 Duas Cartas de Guarnieri.....	83
2.3.1 A Carta Aberta de 1941.....	84
2.3.2 A Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil de 1950.....	86
2.4 Guarnieri em Fases.....	90
2.5 As obras para violoncelo de Camargo Guarnieri.....	92
CAPÍTULO 3 – ANALISANDO MODINHAS.....	95
3.1 Tipificação da análise.....	95

3.1.1 Lomax, LaRue e Schoenberg.....	96
3.2. Ninguém morra de ciúme.	102
3.3 Meu amor minha sinhá	110
3.4 Estas lágrimas sentidas	118
3.4 Se padeço se suspiro	127
3.5 Suíte Mirim – III Modinha	134
3.6 Sonatina para Piano n° 1 - Ponteados, bem dengoso	140
3.7 Ponteio e Dansa para violoncelo e piano - Tristonho	151
CONSIDERAÇÕES FINAIS	162
REFERÊNCIAS.....	166

Introdução

Apresentação

A presente dissertação reúne dois personagens fundamentais na afirmação da música brasileira. O primeiro, Domingos Caldas Barbosa (1740-1800), é tido por muitos musicólogos como o precursor do primeiro gênero essencialmente brasileiro, a modinha. O segundo, Camargo Guarnieri (1907-1993), um solícito defensor da causa nacionalista, sedimentado nas bases Marioandradianas. Atores separados por mais de um século, que no curso de suas vidas possuem na modinha um ponto de confluência.

Camargo Guarnieri, figura central em torno da qual essa pesquisa se desenvolve, foi um prolífico compositor paulista que escreveu – segundo o catálogo de obras publicado no livro *Camargo Guarnieri: o tempo e a música* (2001) do musicólogo Flávio Silva¹ – sete obras para violoncelo². Seis destas obras adotam a formação violoncelo e piano, a saber: três sonatas, duas cantilenas, o *Ponteio e Dansa*³[sic], além do *Choro para Violoncelo e Orquestra*⁴.

Com base apenas nesta lista, diríamos que Guarnieri não compôs nenhuma modinha para o instrumento. Entretanto os comentários que Verhaalen e Rabelo expostos nos livros *Camargo Guarnieri: expressões de uma vida* (2001) e *A música para violoncelo e piano de Guarnieri* (2002) respectivamente, afirmam que o compositor teria inserido o gênero nos movimentos lentos de suas sonatas, cantilenas, ponteio (*Tristonho*, primeiro movimento da obra *Ponteio*

¹ Flávio Vieira da Cunha Silva (1939-) musicólogo gaúcho, radicado no Rio de Janeiro, Mestre em Musicologia pela *École des Hautes Etudes en Science Sociales* – Paris. Ocupa desde 2008 a cadeira n° 28 na Academia Brasileira de Música.

² Em um período de 51 anos (entre 1931 e 1982).

³ *Dansa* com “s”, respeitando a grafia à época.

⁴ *Choro para Violoncelo e Orquestra* (1961), encomendado e dedicado à Aldo Parisot (1921-), violoncelista potiguar, naturalizado norte-americano, ex-membro do corpo docente da *Julliard School*, atualmente professor da *Yale School of Music*.

e *Dansa para violoncelo e piano*) e no seu choro para violoncelo. Visto que esses comentários não tiveram o devido aprofundamento, decidimos nessa pesquisa empreender um estudo visando compreender a presença do gênero no repertório do compositor.

O trabalho está estruturado em três capítulos: o *Capítulo 1*, intitulado *A Modinha*, apresenta brevemente a semântica e a origem etimológica do termo, seguido de uma digressão de cunho musicológico, na qual foi possível verificar que invariavelmente – segundo os autores consultados – o surgimento do gênero parte do padre Domingos Caldas Barbosa. Na esteira dessa constatação, foi necessário remontar ao século XVIII, em um trabalho de compreensão da evolução da modinha, através deste pioneiro na produção modinheira.

O *Capítulo 2* expõe o personagem principal desse trabalho, Camargo Guarnieri. Nesse capítulo de caráter biográfico, é apresentado a postura estética do compositor e as transformações ao longo de sua carreira, inclusive após a sua adesão aos ideais nacionalistas de Mário de Andrade, fator caracterizante de sua produção.

O *Capítulo 3* apresenta o trabalho analítico. As análises partiram de duas modinhas de Domingos Caldas Barbosa (*Ninguém morra de ciúme* e *Meu amor minha sinhá*), duas de Joaquim Manoel da Câmara (*Estas lágrimas sentidas* e *Se padeço se suspiro*) e três obras de Camargo Guarnieri. Sobre as obras de Guarnieri é importante mencionar que a primeira foi intitulada como modinha (*Suíte Mirim - III Modinha*), a segunda, ao contrário, recebeu apenas uma nota de rodapé na página da partitura em que o compositor textualmente revela tratar-se desse gênero. (*Sonatina para Piano n° 1 - Ponteado, bem dengoso*). A terceira peça (*Ponteio e Dansa para violoncelo e piano - Tristonho*) não possui qualquer indicação quanto a este assunto, porém os comentários de Verhaalen (2001) e de Rabelo (2002) levantam a hipótese de se tratar de uma modinha. A análise para esse trabalho é parte essencial da pesquisa, pois nos fornece uma compreensão geral sobre as características intrínsecas da modinha do século XVIII e XIX, as quais serão confrontadas em seguida com as modinhas de Guarnieri. Para essa etapa lançamos mão de quatro teóricos para embasar o processo de análise, Alan Lomax, Jean LaRue, Arnold Schoenberg e Nicolas Ruwet.

Justificativa

Travei maior contato com a música para violoncelo de Camargo Guarnieri, quando da seleção do repertório que iria compor o programa para minha formatura na graduação⁵. Na

⁵ Bacharelado em Música com habilitação em Violoncelo (2014) pela Universidade de Brasília na classe do Prof. Me. Pedro Henrique Carvalho Bielschowsky.

ocasião, procurava por uma obra de compositor brasileiro⁶ e embora no fim optasse por *Divagação* (1946)⁷ de Heitor Villa-Lobos para aquele momento, percebi na música de Guarnieri um imenso campo praticamente inexplorado, tanto em termos de *performance*, quanto em produção científica, que poderia ser investigado futuramente.

Durante pesquisas preliminares para a produção do anteprojeto a ser submetido nesse Programa de Pós-Graduação, retomei a ideia de explorar os trabalhos de Guarnieri para violoncelo, agora de forma mais profunda e minuciosa. Impulsionado pelo o desejo de contribuir com alguma produção científica de modo a suavizar as lacunas existentes na bibliografia de um de nossos principais compositores, inclinei-me a pesquisar sobre as obras para violoncelo de Camargo Guarnieri.

De início deparei-me com um outro grande problema – além da já citada parca produção científica sobre as obras para violoncelo – a dificuldade em adquirir as partituras das obras do compositor. Segundo o Prof. Dr. Paulo César Martins Rabelo em *A música para violoncelo e piano de Guarnieri* (2002):

De sua volumosa obra (acima de seiscentas composições), mais da metade ainda está em forma de manuscrito. Muito pouco trabalho analítico foi feito sobre sua música e até o presente momento não há sequer um livro escrito de sua vida e obra⁸. (RABELO, 2002, p.13)

Ademais, é possível enumerar mais duas justificativas para embasar a necessidade de empreender tal pesquisa sobre o compositor e seu repertório violoncelístico: Primeiro, sua importância como representante da música nacionalista brasileira. Para Rabelo:

Camargo Guarnieri é considerado um dos mais importantes compositores nacionais do século XX. Durante seis décadas e meia ele contribuiu para a vida musical brasileira com trabalhos de grande valor em todos os gêneros, continuando a corrente iniciada por Villa-Lobos. (RABELO, 2002, p.13)

Como forma de ilustrar essa importância, apresentamos mais adiante – no Capítulo 2 deste trabalho – alguns dos prêmios, títulos e honrarias recebidas pelo compositor ao longo de sua vida, o que dá uma significativa dimensão de Camargo Guarnieri no rol dos grandes compositores brasileiros. Sobre o jovem Mozart Camargo Guarnieri Arthur Rubinstein⁹ comenta

⁶ Requisito obrigatório no programa.

⁷ *Divagação* (1946) dedicado a Henry Leiser.

⁸ Aparentemente o Prof. Dr. Paulo César Martins Rabelo desconhecia os trabalhos da Prof^a Dr.^a Marion Verhaalen, *Camargo Guarnieri: expressões de uma vida* (2001) e do musicólogo Flávio Silva, *Camargo Guarnieri: o tempo e a música* (2001).

⁹ Arthur Rubinstein (1887-1982) pianista polonês naturalizado norte-americano.

que : “Desde o primeiro dia de nosso encontro, quando me ofereceu sua inesquecível *Dança Brasileira*, eu e Villa-Lobos estávamos de acordo em considera-lo o melhor compositor brasileiro" (RUBINSTEIN, [192-]).

E segundo, pelo fato de acreditarmos que a música para violoncelo de Camargo Guarnieri constitui-se uma obra prima dentro do seu catálogo, ainda que pouco conhecida, se comparada com as obras para piano ou até mesmo a voz. Em sua escrita para violoncelo destacamos a sensibilidade e conhecimento do compositor para com as várias possibilidades sonoras que podem ser exploradas no violoncelo como timbre, golpes de arco, articulações entre outras manipuladas na interpretação. Há que se acrescentar que as obras para violoncelo contemplam todas as fases da carreira do compositor¹⁰.

Embora essas obras sejam executadas e gravadas por alguns dos principais violoncelistas brasileiros como, Iberê Gomes Grosso, Antônio Meneses, Antônio Del Claro, Calixto Corazza, Antônio Guerra, Watson Clis, Lúcia Valeska, Aldo Parisot, esse repertório ainda necessita de estudos específicos. Trabalhos de cunho mais musicológicos que contribuam para a compreensão da obra, auxiliando inclusive na *performance* da mesma, além de configurar-se um acréscimo à escassa produção musicológica sobre a obra para violoncelo de Guarnieri.

Questão da Pesquisa

Não obstante a diminuta produção violoncelística de Guarnieri, a qualidade dessas obras não apenas surpreende quanto aos aspectos técnicos-composicionais, mas também nos revela, segundo as palavras de Rabelo (2002), “o seu crescimento musical e suas tendências estilísticas durante o período de 51 anos, durante os quais essas peças foram compostas. ” (RABELO, 2002, p.75). No período em que a pesquisa se desenvolveu, algumas particularidades foram percebidas na obra de Guarnieri, porém, por questões de otimização do tempo foi necessário delimitar o objeto pesquisado.

Pesquisas preliminares sobre as obras de Guarnieri para violoncelo revelaram uma hipótese bastante intrigante a respeito do aspecto melódico: a presença do gênero modinha em todas as obras para violoncelo do compositor. Tais informações, já mencionadas acima, foram encontradas de forma mais incisiva nos seguintes trabalhos, *A música para violoncelo e piano*

¹⁰ Segundo Lutero Rodrigues são três fases com as seguintes divisões e subdivisões: 1ª Fase de Formação (1928-1940) e Fase de Afirmação (1940-1950); 2ª Fase Nacionalista de Combate (1950-1965); 3ª Fase Nacionalista Essencial (1965-1982) e Fase Final (1982-1993). (RODRIGUES apud ASSIS, 2007, p. 19)

de *Guarnieri* (2002) e *Camargo Guarnieri: expressões de uma vida* (2001) dos professores Dr. Paulo César Martins Rabelo e Dr^a Marion Verhaalen, respectivamente, que mencionam a modinha como um gênero corriqueiro nas obras do compositor. O primeiro autor divide, para efeito de análise, cada música entre movimentos rápidos e movimentos lentos. Os movimentos rápidos segundo ele, geralmente são danças, como baião, por exemplo; e os movimentos lentos do tipo modinha, e ainda acrescenta que **“O tipo modinha está presente em todas as obras para violoncelo”** (RABELO, 2002, p. 77, grifo nosso).

Corroborando com Rabelo (2002), Marion Verhaalen em *Camargo Guarnieri: expressões de uma vida* (2001), referindo-se ao segundo movimento da *Sonatina para Piano n° 1* (1928) comenta: “Este foi o primeiro movimento lento no qual Guarnieri utilizou a modinha como fonte de inspiração, **fato que iria se repetir várias vezes**” (VERHAALEN, 2001, p. 153, grifo nosso)

Nota-se, porém, que nos escritos desses dois autores não há qualquer aprofundamento com respeito a esta afirmação, o que deixa essa questão em aberto quanto a veracidade da mesma. Tendo como ponto de partida essa observação emerge a seguinte questão de pesquisa a qual esse trabalho propõe responder: *Os movimentos lentos das obras para violoncelo de Camargo Guarnieri de fato são modinhas tal qual afirmam Verhaalen (2001) e principalmente Rabelo (2002) ou estão eivadas do espírito modinheiro?*

Revisão de Literatura

A produção científica acerca das modinhas tem se avolumado ao longo dos anos. Tanto os pesquisadores brasileiros, como nossos patrícios portugueses têm dedicado várias laudas em artigos e livros tratando o tema: Romero (1881), Andrade (1964, 1933), Siqueira (1956), Araújo (1963), Tinhorão (1974, 1991, 2004,) Freitas (1974), Kiefer (1977), Dodorer (1984), Veiga (1998), Morais (2000), Lima (2001), Castanha (2003), para citar alguns.

Sobre os materiais escritos, há uma costumaz dúvida sobre a origem da modinha, como nas palavras de Mário de Andrade, “Os portugueses, com raras exceções [sic], dizem-na portuguesa. Os brasileiros querem-na brasileira.” (ANDRADE, 1964, p.5). A propósito, é no trabalho de Mário de Andrade, intitulado *Modinhas Imperiais* (1964) que estão baseados vários trabalhos sobre a modinha. Ainda em Mário de Andrade, na coletânea *Música, doce música* (1933), o autor escreve dois artigos sobre o tema, *Modinha e Lalo*, e ainda *O Desnivelamento*

da *Modinha*, esse último, explica o fato incomum de um gênero descer as “classes mais baixas” da sociedade, ou seja, se popularizado, desenhando um episódio atípico no padrão das relações entre a “alta e a baixa culturas”. Em vários desses trabalhos a figura de Domingos Caldas Barbosa é indissociável quanto ao surgimento da modinha. Essa relação é nítida pelo uso de diferentes termos por parte de vários autores no que se refere o papel de Caldas Barbosa: inventor (ARAÚJO 1963, p.28; KIEFER 1977, p. 9), criador (LIMA 2001, p. 14), introdutor (TABORDA 2006, p. 558) ou divulgador (FRANCISCHINI 2010, p.874) da modinha.

Para o segundo capítulo, em que trataremos de Camargo Guarnieri, com vistas a compreender melhor o percurso artístico do compositor, investigamos materiais que comentam a vida, obras para violoncelo e ainda aspectos estéticos. Para o primeiro aspecto, dois extensos trabalhos foram de grande valia, são eles: *Camargo Guarnieri: expressões de uma vida* (2001) da musicóloga norte-americana Marion Verhaalen e de Flávio Silva, *Camargo Guarnieri, o tempo e a música* (2001). Este último inclusive traz um catálogo atualizado das obras do compositor. Para o segundo aspecto, obras para violoncelo, o único material encontrado que propõe analisar estritamente a obra para violoncelo do compositor é, *A música para violoncelo e piano de Guarnieri* (2002), trabalho este que suscitou a questão principal dessa pesquisa. Além desse trabalho, alguns poucos materiais encontrados foram verificados e, mesmo prestando-se a investigar outro foco, puderam acrescentar sobremaneira à pesquisa. E finalmente para o terceiro aspecto, os escritos de Mário de Andrade, sobretudo seu *Ensaio sobre a música brasileira* (1972), foram importantes pois evidenciam questões estéticas que foram incorporadas por Guarnieri em suas composições ao longo de sua vida.

Objetivo Geral

Como foi mencionado anteriormente os comentários de Verhaalen (2001) e Rabelo (2001) sobre o uso sistemático por parte de Camargo Guarnieri do gênero modinha, não tiveram um qualquer aprofundamento, o que nos leva a crer tratar-se de comentários que não partem de estudos específicos. Com vistas a remediar essa lacuna, o presente trabalho tem como objetivo, investigar se os elementos que caracterizam o gênero modinha, tendo como base as obras compostas por Domingos Caldas Barbosa e Joaquim Manoel da Câmara – estão presentes nas obras discriminadas com esse gênero por Guarnieri e principalmente no seu repertório violoncelístico.

Metodologia

Consoante à característica musicológica desse trabalho, com adoção da abordagem qualitativa¹¹, e diante do objetivo que essa pesquisa exploratória¹² encerra, foram adotados para a produção dessa, a aplicação de três procedimentos metodológicos a seguir relacionados:

- **Pesquisa Bibliográfica:**

Etapa que se desenvolveu por meio de investigação em artigos de revistas especializadas, dissertações, teses, livros e sites especializado, textos que abordam a história da música erudita no Brasil desde o XVIII.

- **Pesquisa Documental:**

Essa etapa da pesquisa se deu essencialmente por meio da análise de documentos, como cartas, (correspondências trocadas ao longo de sua vida e as Cartas Abertas publicadas por Camargo Guarnieri), filmes (documentários), fotografias e partituras.

- **Análise Musical:**

Análise de sete obras (duas de Domingos Caldas Barbosa, duas de Joaquim Manoel da Câmara e três de Camargo Guarnieri), tendo como apoio teórico Lomax, LaRue, Schoenberg e Ruwet.

¹¹ Conforme Gerhardt e Silveira (2009): “A pesquisa qualitativa não se preocupa com representatividade numérica, mas, sim, com o aprofundamento da compreensão de um grupo social, de uma organização, etc. Os pesquisadores que adotam a abordagem qualitativa opõem-se ao pressuposto que defende um modelo único de pesquisa para todas as ciências, já que as ciências sociais têm sua especificidade, o que pressupõe uma metodologia própria. Assim, os pesquisadores qualitativos recusam o modelo positivista aplicado ao estudo da vida social, uma vez que o pesquisador não pode fazer julgamentos nem permitir que seus preconceitos e crenças contaminem a pesquisa [...] Os pesquisadores que utilizam os métodos qualitativos buscam explicar o porquê das coisas, exprimindo o que convém ser feito, mas não quantificam os valores e as trocas simbólicas nem se submetem à prova de fatos, pois os dados analisados são não-métricos (suscitados e de interação) e se valem de diferentes abordagens. (GOLDENBERG, 1997, p. 34 apud GERHARDT e SILVEIRA, 2009, p. 31).

¹² Conforme Gil (2012): “As pesquisas exploratórias têm como principal finalidade desenvolver, esclarecer e modificar conceitos e ideias, tendo em vista a formulação de problemas mais precisos ou hipóteses pesquisáveis para estudos posteriores [...] Habitualmente envolvem levantamento bibliográfico e documental, entrevistas não padronizadas e estudos de caso [...] Pesquisas exploratórias são desenvolvidas com objetivo de proporcionar visão geral, de tipo aproximativo, acerca de determinado fato. Esse tipo de pesquisa é realizado especialmente quando o tema escolhido é pouco explorado e torna-se difícil sobre ele formular hipóteses precisas e operacionalizáveis.” (GIL, 2012, p. 27)

Referencial Teórico

Diante da natureza dessa pesquisa, em que se buscou averiguar elementos estéticos da produção modinheira de Guarneri, e da prescrita necessidade de analisar tais obras, é importante a adoção de dois tipos de referenciais teóricos. O primeiro tipo ocupa-se de aspectos estético-composicionais. Para esse momento utilizamos os escritos de Mário de Andrade uma vez que este estabeleceu-se, a partir do final da década de 20, como o grande influenciador de Camargo Guarneri.

O segundo referencial teórico embasa o trabalho analítico das obras. Para essa etapa lançamos mão de quatro teóricos: os procedimentos de análise comparativa (*Cantometria*) de Alan Lomax, proposta de análise musical de dimensões médias de Jean LaRue, o princípio de segmentação fraseológica de Arnold Schoenberg, além da análise paradigmática de Nicolas Ruwet.

Capítulo 1

A Modinha

Estas modinhas, principalmente as chamadas brasileiras, são cheias de melodia e de sentimento, e quando são bem cantadas comovem fundamentalmente quem lhes pode compreender o sentido.

ADRIEN BALBI¹³

1.1 Semântica e Origem etimológica.

À parte a controvérsia gerada ao longo dos séculos em torno da verdadeira origem da modinha – se essa nasceu em Portugal ou em terras brasileiras – é importante nesse primeiro momento, entender a semântica e a origem etimológica da palavra modinha. De acordo com o *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*¹⁴:

MODINHA¹⁵: substantivo feminino. 1. Modilho; 2. [Brasil] Cantiga triste ou sentimental.

¹³ Adriano Balbi (1782-1848) geógrafo e estatístico italiano que viveu em Portugal por volta de 1820, período em que desenvolveu estudos de cunho socioeconômico sobre Portugal.

¹⁴ O *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* (DPLP) é um dicionário de português contemporâneo, cuja nomenclatura compreende o vocabulário geral, bem como os termos mais comuns das principais áreas científicas e técnicas. O DPLP contém, sempre que pertinente, informação sobre as diferenças ortográficas e de uso entre o português europeu e o português do Brasil no final de cada verbete. Disponível em: <https://www.priberam.pt/DLPO/sobre.aspx>, acesso em 18 de agosto de 2017.

¹⁵ Disponível em: <https://www.priberam.pt/dlpo/modinha>, acesso em 15 de agosto de 2017.

O *Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*¹⁶ especifica um pouco mais o significado da palavra:

MODINHA¹⁷: substantivo feminino, 1. Modilho; 2. Cantiga popular urbana surgida no século XVIII, em Portugal e no Brasil, com temática amorosa e de caráter engraçado; 3. Canção popular brasileira, de caráter urbano, acompanhada ao violão.

Ambos dicionários oferecem outro vocábulo como sinônimo para **modinha** e **moda**, a palavra **modilho**, esse termo aliás, é mencionado por Mozart de Araújo¹⁸ no quarto capítulo de *As Modinhas e o Lundu nos séculos XVIII* (1963) onde explica:

Os filólogos, sempre voltados para o campo da etimologia, lembram que o **Módulo** — canto popular da idade média — tem o mesmo radical de **Modo**. **Modo**, **ayre** ou **área** eram as palavras com que no Portugal dos princípios do século XVIII se designava a cantiga *ad una voce*¹⁹. De **Modo** derivar-se ia a palavra **Modilho**, que os dicionários portugueses registram com o sentido de *Moda simples, singelo*”. (ARAÚJO, 1963, p. 25, grifo nosso)

Etimologicamente, segundo os dicionários citados, a palavra *modinha* deriva de **Moda**:

MO·DA [Ó], substantivo feminino, 1. Uso passageiro que regula, de acordo com o gosto do momento, a forma de viver, de se vestir; 2. Maneira de vestir; 3. Modo, costume, vontade; 4. [Música] **Ária, cantiga**; 5. [Estatística] Valor que possui maior número de ocorrências num levantamento de frequências. *Der.* de **MODA+INHO**, no fem.

Recorrendo ao *Dicionário do Folclore Brasileiro* (1999) de Luís da Câmara Cascudo (1898-1986)²⁰, no verbete *Modinha* de autoria de Luíz Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1992)²¹, que dedica duas páginas sobre a palavra, em síntese expõe que:

É uma canção brasileira, de gênero tradicional, quase sempre amorosa. As mais antigas tinham, mesmo sabor acentuadamente erótico e por vezes equívoco. Gilberto Freire a elas se refere, dizendo-as impregnadas do erotismo das

¹⁶ Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/>, acesso em 18 de agosto de 2017.

¹⁷ Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=modinha>, acesso em 15 de agosto de 2017.

¹⁸ José Mozart de Araújo (1904-1988), professor e musicólogo cearense. Ocupou a cadeira de nº 20 na Academia Brasileira de Música.

¹⁹ Do latim, preposição **ad** = *para*, **una voce** = *uma voz*. Disponível em: <https://www.dicionariodelatim.com.br/una-voce>, acesso em 11 de novembro de 2017.

²⁰ Luís da Câmara Cascudo (1898-1986), historiador, antropólogo, advogado e jornalista potiguar, autor do *Dicionário do Folclore Brasileiro* (1969)

²¹ Luíz Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1992), musicólogo e folclorista carioca, autor de *150 Anos de Música no Brasil 1800-1950* (1956)

casas-grandes e das senzalas. [...] *Modinha* é um diminutivo de *moda*, tipo mais antigo de canção portuguesa cuja denominação coexiste, no Brasil, com aquela: *moda de viola*, *moda paulista*, etc... Está na índole da língua e na tradição dos compositores esse emprego do diminutivo; o mesmo ocorre com *fado* e *fadinho*, *polca* e *polquinha*, *tango* e *tanguinho*, *choro* e *chorinho*, etc... [sic](CASCUDO, 1999, p. 583-584)

A acepção desse verbete é amplamente aceita e utilizada por vários autores em textos que discorrem sobre o gênero, dentre os quais destacamos Tinhorão (1974), Kiefer (1977), Veiga (1998), Lima (2001), não havendo divergências quanto a seu emprego. Aliás, Veiga no artigo *Achegas para um Sarau de Modinhas Brasileiras*²² acrescenta que:

“[...] talvez diminutivo de "moda" ou derivado de "mote". No primeiro caso, a "moda" seria a canção típica do folclore português, mas também uma designação mais genérica para cantigas desse século, frequentemente a duas vezes com acompanhamento de cravo; "mote", na segunda hipótese, com o sentido de um conceito ou tema expresso num dístico ou numa quadra para ser glosado, comentado, como ocorre em muitos textos de modinhas.” (VEIGA, 1998a, p. 1)

Araújo (1963, p. 28) acerca da moda de viola e moda paulista comenta que esta é “cantada a duas vezes em terça ainda hoje em plena vitalidade em São Paulo, Minas e Goiás”. É interessante observar que canções com as características mencionada na linha acima, eram comuns não só em Portugal, sendo um fenômeno europeu da segunda metade do século XVIII, evidentemente com outra nomenclatura. (CASTAGNA, 2003a, p. 1).

1.2 Domingos Caldas Barbosa, o primeiro modinheiro.

Dissertar sobre a modinha, tarefa árdua empreendida por dezenas de musicólogos, tende de forma geral partir de apenas um personagem – que ora inventor, ora introdutor, ora divulgador, ficando a cargo do musicólogo o uso que lhe parecer mais correto – Domingos Caldas Barbosa²³. Percebe-se na literatura a impossibilidade separar o gênero modinha e o padre mulato²⁴, sendo o próprio desenvolvimento modinha intimamente ligado ao percurso artístico de Caldas Barbosa.

²² VEIGA, Manuel. *Achegas para um sarau de modinhas brasileiras*. In: *Revista de Cultura da Bahia*, Salvador, v. 17, p. 77-122, 1998.

²³ Doravante apenas Caldas Barbosa

²⁴ Mulato: (espanhol mulato) que ou quem nasceu de mãe branca e pai negro ou de pai branco e mãe negra.; O que tem cor escura ou acastanhada. = MORENO = TRIGUEIRO. Disponível em <https://www.priberam.pt/DLPO/mulato>, acesso em 11 de novembro de 2017.

Logo a necessidade preambular de trazer à baila a figura de Caldas Barbosa na próximas seções se dá pela observada menção que vários autores – inclusive já citados na introdução deste trabalho – fazem ao poeta o considerando precursor do gênero modinha²⁵.

1.2.1 Caldas Barbosa nos tempos de Brasil (1740 a 1770)

1.2.1.1 Família, Nascimento e Contexto, primeiros anos.

Por volta do ano de 1740, chega ao Rio de Janeiro vindo de Angola um certo português de nome Antônio Caldas Barbosa (CARDOSO, 2008, p. 152). Depois de anos residindo em Angola, onde era funcionário de D. João V no *Offiço de Tesoureiro das Fazendas dos Defunctos e Auzentes dos resíduos do Reyno de Angola*²⁶[sic], Antônio regressava ao Rio de Janeiro (VASCONCELOS 1977, p. 46; MORAIS, 2000, p. 316²⁷), trazendo consigo a preta forra²⁸ Antônia de Jesus, sua escrava em Angola. Junto ao casal²⁹, o recém-nascido parido ainda a bordo do navio em alto-mar³⁰. O nome Domingos [Caldas Barbosa], dado ao recém-nascido, sugere 4 de agosto como provável data de nascimento, uma vez que à época era um costume católico tanto em Portugal como no Brasil, dar aos nascidos o nome do santo do dia³¹. (TINHORÃO, 2004, p. 31).

No que tange a veracidade dessas informações, não há um consenso por parte dos autores pesquisados. A data de nascimento por exemplo, especula-se o dia e mês em virtude do nome dado a criança. O ano também não se pôde confirmar, Câmara Cascudo prefere 1738 (VASCONCELOS, 1977, p. 46), já o musicólogo português Manuel Morais comenta que o ano pode oscilar entre 1738 e 1740 (MORAIS, 2000, p. 316). Outro ponto de dissonância refere-se

²⁵ Essa versão é contestada por Morais (2000a, p. 310-311), que acredita na atuação de Caldas Barbosa apenas como letrista das modinhas, (MORAIS, Manuel. Domingos Caldas Barbosa (fl. 1775-1800), Compositor e Tangedor de Viola? In: NERY, Rui Vieira (Coord.). A Música no Brasil Colonial: Uma Pesquisa Bibliográfica. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian - Serviço de Música, 2000. p. 305-329.)

²⁶ “[...] ou seja, administrador do cemitério.” (CARDOSO, 2008, p. 152)

²⁷ MORAIS, Manuel. Domingos Caldas Barbosa (fl. 1775-1800), Compositor e Tangedor de Viola? In: NERY, Rui Vieira (Coord.). A Música no Brasil Colonial: Uma Pesquisa Bibliográfica. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian - Serviço de Música, 2000. p. 305-329.

²⁸ De alforria: (do árabe al-hurriâ, estado de não escravo, liberdade) Liberdade concedida ao escravo pelo senhor. = MANUMISSÃO; Liberdade. Disponível em: <https://www.priberam.pt/DLPO/alforria>, acesso em 11 de novembro 2017.

²⁹ Embora não se pôde precisar a existência de uma relação marital entre Antônio Caldas Barbosa e Antônia de Jesus.

³⁰ Cardoso (2008, p. 152) contraria essa informação, segundo ele: “[Antônio Caldas Barbosa] foi transferido para o Brasil trazendo consigo uma negra grávida de nome Antônia de Jesus, **que deu à luz logo após chegar ao Rio de Janeiro.**” (grifo nosso)

³¹ São Domingos de Gusmão (1170-1221), frade espanhol canonizado em 1234 em Roma pelo papa Gregório IX.

ao local de nascimento, segundo Tinhorão (1974, p. 13), “[...] nascido na colônia do Brasil por volta de 1740, era filho de pai branco e mãe preta de Angola, chegada ao Rio de Janeiro já grávida”. Porém um relato do Cônego Januário da Cunha Barbosa, sobrinho³² de Caldas Barbosa, nos revela: “[...] nasceu no mar quando seu pai regressava para o Rio de Janeiro, em sua companhia vinha uma preta grávida, que na viagem (de Angola para o Rio de Janeiro) deu à luz o nosso Caldas Barbosa” (MORAIS, 2000, p. 316). De acordo com Severiano (2008, p. 13), “seu pai apenas desembarcado, o reconheceu e o fez batizar”. Contudo, em seu poema *A Doença* (1777), Canto II o poeta desvela:

Hum dia, quando ao som de doce avêna / Cantava Americana Cantilena
Por entre a gente, que a ouvir se ajunta, / Moço alegre rompeo, que lhe pergunta/
Se he elle o mesmo Caldas Brasileiro, / Que tem por pátria o Rio de Janeiro,
/Filho de outro Caldas nomeado, / Que morrera infeliz, vivendo honrado. [sic] (BARBOSA, 1777, p. 25 grifo nosso)

É oportuno contextualizar também acerca da cidade do Rio de Janeiro da segunda metade do século XVIII, cenário em que cresce Caldas Barbosa. Conforme o musicólogo José Ramos Tinhorão em *Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu 1740-1800* (2004):

Quando o futuro poeta, autor de modinhas e lundus e tocador de viola Domingos Caldas Barbosa nasceu, em 1740, o Rio de Janeiro ainda não passava de um burgo colonial de um pouco mais de 20 mil habitantes, concentrados em charcos e morros no triângulo de uma área que, partindo dos extremos dos morros do Castelo e São Bento, avançava com a rua da Alfândega até vizinhança do Campo de Santana. (TINHORÃO, 2004, p. 17)

Os primeiros sinais de progresso iniciados com a chegada do capitão-geral e governador da Repartição do Sul³³ Gomes Freire de Andrade³⁴ marcaram significativamente a paisagem da cidade. Dentre as obras que anunciam essa mudança estão a inauguração em 1740 (ano de nascimento de Caldas Barbosa) do Recolhimento da Misericórdia³⁵, a construção do palácio dos governadores, dos vice-reis, imperial e real, e para além do levantamento dessas edificações, estão a construção do Aqueduto da Carioca, e a abertura de ruas e estradas, obras que constitu-

³² Cf. Severiano (2008, p. 13)

³³ Conforme Tinhorão (2004, p. 17), a Repartição do Sul era composta pelos estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais.

³⁴ António Gomes Freire de Andrade (1685-1763), a partir de 1758 1º Conde de Bobadela.

³⁵ Conforme Tinhorão (2004, p. 17), em 1766 abrigaria o Seminário dos Órfãos de São Pedro, atual Colégio Pedro II.

íam a mais acintosa afirmação do novo. Para Tinhorão (2004, p. 17) “essas mudanças antecipavam o espírito iluminista a inaugurar-se em Portugal com o advento do governo do Marquês de Pombal no reino de D. José I.”. O musicólogo também comenta sobre a cadência com que os moradores do Rio setecentista conduziam suas vidas:

O ritmo da vida era lento e obedecia a uma espécie de ritual determinado por convenções aceitas por todos: as senhoras das famílias brancas saíam para a missa às quatro da madrugada; o almoço – chamado de janta – era servido na primeira parte da manhã; o comércio fechava as portas das dez às duas da tarde para a sesta e, quando os sinos ao fim do dia tocavam o *Ângelus*, todos os passantes ajoelhavam-se nas ruas diante dos oratórios armados ao alto das paredes externas das igrejas. Pelo correr do dia, enquanto os escravos faziam filas para encher os potes d’água de uso doméstico, que jorravam dos canos do Aqueduto da Carioca³⁶, as mulheres podiam lavar as roupas das famílias no tanque público mandado construir pelo governador Gomes Freire junto da mesma fonte “para serventia da população”. [...]. Ao cair da tarde, todos os moradores se recolhiam a suas casas – no inverno as seis da noite, às sete no verão –, acendiam as lamparinas de azeite, os homens despiam sua véstia (o manto ou capa jogado sobre o longo colete de abas abertas em bico à altura das coxas), enquanto as mulheres, livre das mantilhas que na rua as cobriam desde a cabeça, conservavam apenas a saia e a camisa aberta ao peito, quase igual a dos maridos. Dentro em pouco, com o dobrar dos sinos em toque de silêncio, deitavam-se na cama representada por uma armação de madeira em forma de palanque, pudicamente envolta por cortinas de pano, para o sono que se estendia até o cantar dos galos, pela madrugada. (TINHORÃO, 2004, p. 20)

Alguns momentos da citação acima podem ser observados na pintura de Leandro Joaquim (1738-1798)³⁷. O desenho a seguir ilustra brevemente a cena carioca, a partir do recorte feito na citação anterior onde diz:

“Pelo correr do dia, enquanto os escravos faziam filas para encher os potes d’água de uso doméstico, que jorravam dos canos do Aqueduto da Carioca, as mulheres podiam lavar as roupas das famílias no tanque público mandado construir pelo governador Gomes Freire junto da mesma fonte para serventia da população”.

³⁶ Os Arcos da Lapa, foi construído pelo Governador Aires de Saldanha e Albuquerque entre 1725 e 1744. No governo de Gomes Freire de Andrade foi reconstruído devido a corrosão em seus canos de ferro em 1744. Disponível em: <http://www.riodejaneiroaquim.com/portugues/arcos-da-lapa-1-1790.html>, acesso em 11 de novembro 2017.

³⁷ Leandro Joaquim (1738-1798), pintor carioca. Dentre os seus trabalhos está o retrato do vice-rei do Brasil Luís de Vasconcelos e Sousa datado de c.1790, atualmente consta no acervo Museu Histórico Nacional no Rio de Janeiro. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23553/leandro-joaquim>, acesso em 11 de novembro 2017.



Figura 1 - Pintura de Leandro Joaquim, óleo sobre tela (c. 1790). Título: *Lagoa do Boqueirão e Aqueduto da Carioca* (atualmente Passeio Público). À esquerda a Igreja de Nossa Senhora do Desterro, no centro o Aqueduto da Carioca, no alto à esquerda o Convento de Santa Teresa.

A visão sobre os habitantes também é delineada pela musicóloga Maria Elizabeth Lucas³⁸, porém, jogando luz sobre personagens mais abastados da sociedade colonial. Em seu artigo *Rio de Janeiro 1670-1720: Musicologia de Fragmentos a Partir de Fontes Inquisitórias* (2000), a autora relata uma observação feita pelo jovem viajante francês François Froger³⁹ (1676-1715) por volta do 1695:

Quanto aos habitantes, observou serem asseados, ricos e amantes do comércio, possuindo grande números de escravos. A ostentação e o luxo tanto entre burgueses quanto religiosos, a lassidão do clero local, sua ignorância do latim, à exceção dos jesuítas, foram aspectos que causaram forte impressão ao jovem viajante então com 19 anos (FROGER *apud* LUCAS, 2000, p. 38)

³⁸ LUCAS, Maria Elizabeth. Rio de Janeiro 1670-1720: Musicologia de Fragmentos a Partir de Fontes Inquisitórias In: NERY, Rui Vieira (Coord.). *A Música no Brasil Colonial: Uma Pesquisa Bibliográfica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian - Serviço de Música, 2000. p. 35-71.

³⁹ François Froger (1676-1715) engenheiro naval francês, autor de *Relation D'Un Voyage: Fait en 1695, 1696 et 1697 Aux Côtes D'Afrique* (1699).

Além dessa sucinta descrição sobre o *modus vivendi*⁴⁰ dos habitantes locais, Froger também apresenta um desenho a partir da Baía de Guanabara, descrevendo a Vila Episcopal da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro por volta de 1695.

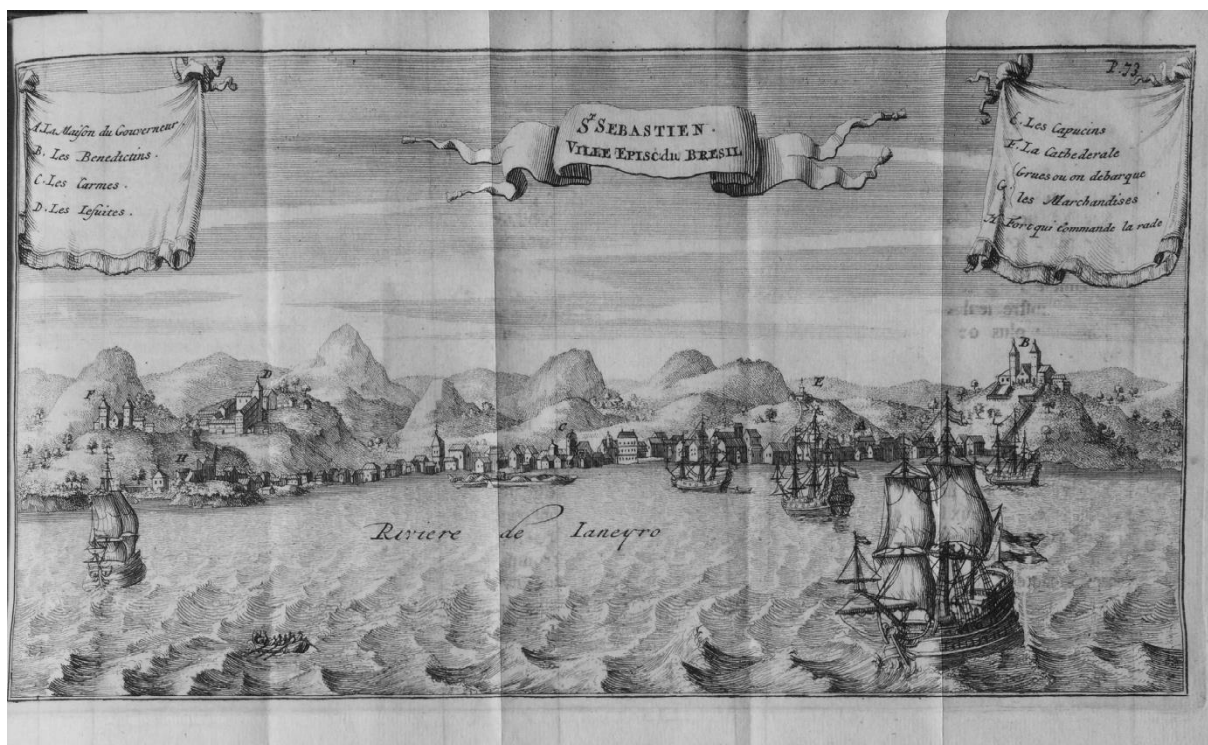


Figura 2 - Gravura atribuída a François Froger constante em seu livro *Relation D'Un Voyage: Fait en 1695, 1696 et 1697 Aux Côtes D'Afrique* de (1699), Título: 1^o Vista do Rio de Janeiro.

Foi então, nesse cenário bucólico, acanhado e de lento progresso a partir de 1740 que Caldas Barbosa viveria boa parte de sua vida, até 1761 quando em idade militar é enviado a Colônia de Sacramento, extremo sul do então território português⁴¹.

1.2.1.2 Juventude, Colégio dos Jesuítas e Colônia de Sacramento.

“Nem preto nem branco, nem da América nem da África” (VASCONCELOS, 1977, p. 46), assim se referia Januário da Cunha Barbosa ao seu tio Caldas Barbosa. O mulato vem ao mundo forro, já que seu pai alforriara sua mãe, Antônia de Jesus, afim de evitar que seu filho

⁴⁰ Do latim, modo de viver. Disponível em: <https://www.dicionariodelatim.com.br/busca.php?search=modus+vivendi>, acesso em 27 de novembro de 2017. O termo também é usado na Filosofia Política de John Gray (1948-) para designar “o princípio de convivência entre diferentes.” (GRAY, 2000 apud SANTOS, 2007, p. 35)

⁴¹ Colônia de Sacramento teve sua origem na cidade de Colônia do Santíssimo Sacramento, fundada em 1680 pelo então Governador da Capitania Real do Rio de Janeiro Manuel Lobo (1635-1683). Depois de vários embates luso-espanhóis pela posse da região, em 1777 com a assinatura do Tratado de Santo Ildefonso, Portugal cede o território aos espanhóis. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Col%C3%B4nia_do_Sacramento, acesso em 11 de novembro de 2017.

nascesse escravo. De sua fase pueril pouco se sabe, e todas as informações verificadas por este autor se resumem a incipientes e raros episódios em termos de significância, geralmente derivados de pesquisas realizadas por José Ramos Tinhorão, seu principal biógrafo.

Sobre os estudos iniciais de Caldas Barbosa, Tinhorão (2004, p. 30) observa que: “apesar da infância pobre, completou a escola de ler e escrever sob orientação de algum mestre-escola, e com aproveitamento bastante para logo ingressar no Colégio dos Jesuítas⁴²”. Conforme relata o musicólogo, o futuro cantador de modinhas ingressara provavelmente no Colégio dos Jesuítas por volta de 1752, tendo seu pai como subsidiário de seus estudos. Também as pesquisas de Vasconcelos (1977, p. 46) revelam que “[...] o pai foi zeloso quanto à sua educação e logo matriculou-o no Colégio dos Jesuítas”.

Durante sua permanência no Colégio dos Jesuítas, entre 1752 a 1759, teria contato com uma educação, “internacionalista de tendência, inspirada por uma ideologia religiosa, católica, e cuja base residiam as humanidades latinas e os comentários das obras de Aristóteles, solicitados em um sentido cristão” (TINHORÃO, 2004, p. 31).

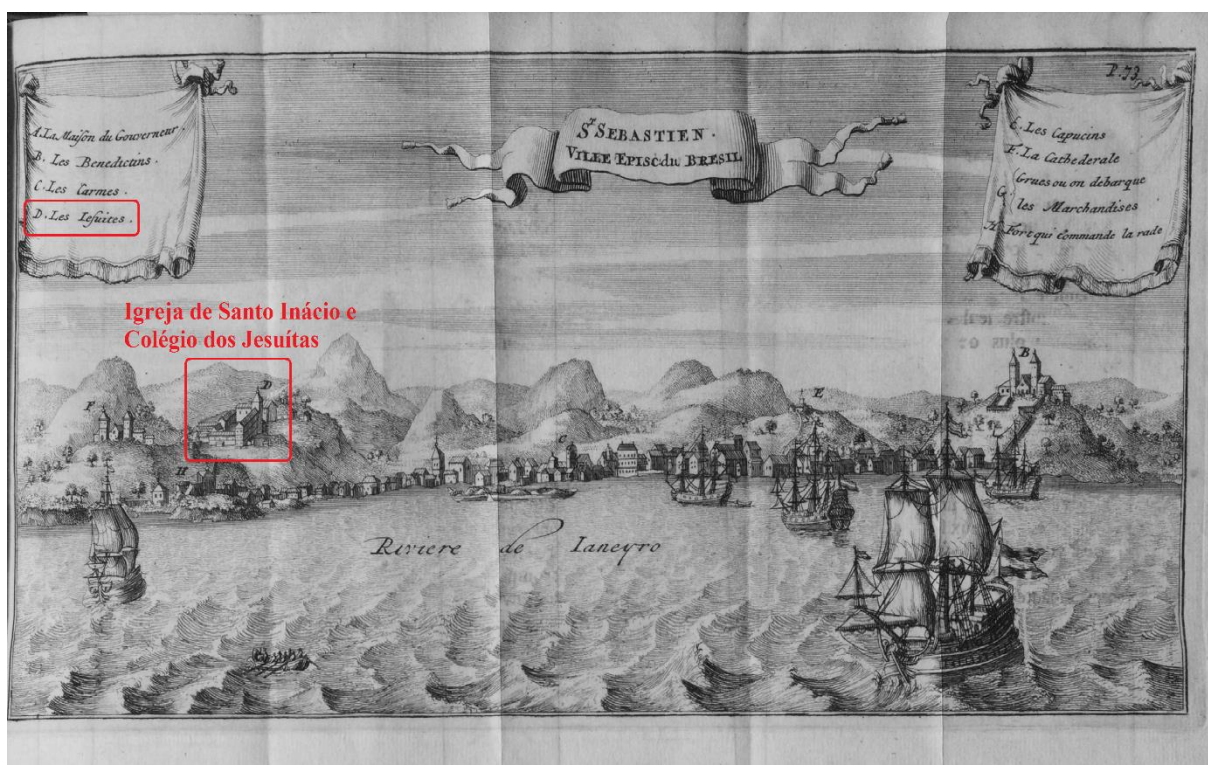


Figura 3 - Gravura atribuída a François Froger constante em seu livro *Relation D'Un Voyage: Fait en 1695, 1696 et 1697 Aux Côtes D'Afrique* de (1699), Título: 1^o Vista do Rio de Janeiro. Em destaque a Igreja de Santo Inácio e Colégio dos Jesuítas.

⁴² O Colégio dos Jesuítas do Rio de Janeiro inaugurado em 1573, foi o quarto grande colégio dos jesuítas no Brasil Colônia. (MOURA, 2000, p. 35)

Em suma, os estudos no Curso de Letras Humanas ou Humanidades Latinas oferecido pelo Colégio dos Jesuítas consistiam no plano curricular denominado *Ratio Studiorum*, que previa o ensino das sete artes liberais e filosofia, estando estas divididas em dois grupos: o *Trivium*, compreendendo gramática, dialética e a retórica; e o *Quadrivium*, que abarcava geometria, aritméticas, música e astronomia. Aliado aos estudos do *Ratio Studiorum*, o ensino jesuítico incluía também o Curso de Artes para estudos e filosofia e ciências. A estrutura do Curso em Artes, com duração de três anos, era dividida em; Filosofia de Aristóteles e Santo Tomás de Aquino no primeiro ano; Física e Ciências Naturais no segundo ano; e Física Especial e Aplicada no último ano (TINHORÃO, 2004, p. 32). Para Cardoso (2008, p. 153), junto a sua formação clássica obtida no colégio dos padres, Caldas apreendeu com a vivência nas ruas, as manifestações culturais populares.

Concluída a primeira fase de estudos por volta de 1759, Caldas Barbosa recebera o título de mestre em Artes, o que lhe tornaria apto a ingressar na Universidade de Coimbra. Entretanto sua admissão seria adiada para 1763 em virtude das disputas entre os Reinos de Portugal e Espanha pela posse do território da Colônia de Sacramento. Com o intuito de reforçar as tropas portuguesas no extremo sul do país, o governador Gomes Freire de Andrade solicita o envio de destacamento para reforçar o contingente na região. Nessa leva de soldados, Caldas Barbosa foi recrutado, inclusive por força do regulamento do Colégio dos Jesuítas a servir nessa missão, como destaca Vieira Fazenda, “Formavam [os alunos dos chamados Pátios do Colégio] uma companhia militar, com capitão eleito em lista tríplice e escolhido pelos governadores.” (VIEIRA FAZENDA *apud* TINHORÃO, 2004, p. 36)

Em *Raízes da Música Popular Brasileira, 1500-1889* (1977), Vasconcelos revela algumas peripécias que sobremaneira motivaram o envio do mestre em Artes Caldas Barbosa para Colônia de Sacramento:

Ali [no Colégio dos Jesuítas] o mulatinho logo revelou talento para a poesia, principalmente a satírica, improvisando com grande facilidade. Mas alguns versos do rapaz, de críticas aos portugueses, foram ouvidos por gente de influência da colônia. Foi apresentada uma queixa a Gomes Freire de Andrade. Bobadela aceitou as queixas e castigou o jovem poeta, mandando-o, como soldado para a Colônia de Sacramento, hoje parte do Uruguai. Ali permaneceu até que a praça em que servia ser ocupada pelos espanhóis em 1762” (VASCONCELOS, 1977, p. 46)

Essa versão também é respaldada por Moraes:

Estudou no Colégio dos Jesuítas, no Rio de Janeiro, onde se revelaram os seus dotes de poeta repentista e satírico. Por essa razão, e como começou < a demandar-se em invectivas de máo gosto, quando, por correcção, lhes sentaram praça de soldado, e o destacaram para colónia do Sacramento, nesse tempo a Ceuta ou Gibraltar da América. >, só regressando ao Brasil quando esta praça <foi ocupada pelos Hespanhóes em 1762>. [sic] (MORAIS, 2000, p. 305)

De seu período nas trincheiras formada na Colônia de Sacramento, Luiza Sawaya⁴³ em *Domingos Caldas Barbosa para além da Viola de Lerenó* (2011) menciona que, “Não faltavam o vinho, as cantorias, os namoricos e a camaradagem como se fossem três anos de férias depois da rigorosa disciplina do Colégio dos Jesuítas” (SAWAYA, 2011, p. 10). A autora ainda cita algumas quadras⁴⁴ compostas à época:

*Amor ajustou com Marte
Vãos Mancebos alistar,
Um lhes dá trabalho honroso,
Outro os faz rir e zombar:*

*Vejo alegres Camaradas
Os baralhos aprontar:
Param, topam, sujo cobre
A perder, ou a ganhar:*

*Vem quartilho, vai Canada
Toca enfim a emborrachar;
A cabeça bambaleia,
Ali ouço rressonar:*

*Uma brigada em colunas
Marcha a outra a obliquar,
Os contrários fazem cara,
Toca a morrer, e a matar:*

(SAWAYA, 2011, p. 11)

Após sua passagem incólume pelas trincheiras da Colônia de Sacramento, regressa à cidade do Rio de Janeiro em 1762 e, “logo tratando de se livrar da farda” (SEVERIANO, 2008,

⁴³ Luiza Sawaya, Mestre em Estudos Românicos pela Universidade de Lisboa, onde defendeu a dissertação *Domingos Caldas Barbosa para além da Viola de Lerenó* (2011)

⁴⁴ Quadras: (latim quadra, ae, quadrado, quarto, bocado), poesia ou estrofe de quatro versos. = QUARTETO, Disponível em: <https://www.priberam.pt/DLPO/quadras>, acesso em 11 de novembro de 2017.

p. 14), “como não gostasse da vida de soldado, deu imediatamente baixa⁴⁵” (VASCONCELOS, 1977, p. 47). Apoiado pelo seu pai retoma o plano de deixar o Brasil rumo a Portugal, afim de completar seus estudos na Universidade de Coimbra. A viagem conforme explica Tinhorão (2004) aconteceria apenas em 1763:

O jovem candidato ao curso de leis e cânones da Universidade de Coimbra, Domingos Caldas Barbosa, chegou a Portugal em 1763, conforme atestaria Teófilo Braga no volume sobre Bocage de sua *História da literatura portuguesa*, ao escrever sobre o poeta brasileiro: “A época de sua retirada para a Europa fixa-se em 1763 pela ‘Relação de pessoas a quem se passaram atestações pela Mesa de Inspeções da Cidade do Rio de Janeiro desde que sahiu a Frota do anno de 1761 até a sahida da presente Frota de 1763, que vae para Lisboa’ – Domingos Caldas Barbosa, estudante, vae para Coimbra a continuar seus estudos” [sic] (TINHORÃO, 2004, p. 41)

1.2.2 Caldas Barbosa nos tempos de Portugal (1763 a 1800)

1.2.2.1 Desamparado em Coimbra, acolhido em Lisboa.

O ano de 1763 foi marcado por grandes mudanças tanto para a cidade do Rio de Janeiro quanto para Caldas Barbosa. O Rio de Janeiro passaria a condição de capital da colônia portuguesa, enquanto Barbosa partiria rumo a Portugal, com a finalidade de completar seus estudos na Universidade de Coimbra. Foi no contexto de sua viagem, segundo Araújo (1963, p. 46) que: “[...] no bojo da sua viola o nosso Caldas Barbosa levou para a metrópole portuguesa a primeira manifestação da sensibilidade e do sentimento musical do povo brasileiro – o lundu e a modinha.”

Tal qual as fontes sugerem, a passagem de Caldas Barbosa pela Universidade de Coimbra, foi relativamente breve, e nesse ponto há uma pequena incongruência entre duas fontes consultadas. Conforme Tinhorão (2004, p. 40), sua passagem se restringiu apenas a matrícula no Curso de Leis e Cânones desta universidade, sem jamais frequentar regularmente as aulas. Entretanto para Cardoso (2008, p. 153) o mulato frequentaria durante um ano os bancos universitários e, “A opção pelo prosseguimento dos estudos em nível superior pode ter sido, portanto, mais uma imposição paterna que desejo pessoal.”

Em que pese a sua indolência quanto a realização do curso, a morte de seu pai⁴⁶, o principal incentivador e financiador de seus estudos, contribuiu não só para o abandono total dos

⁴⁵ Deu baixa (dar baixa), nesse contexto é uma expressão usada para se referir ao ato [do soldado] de desligar-se das Forças Armadas após o serviço militar.

⁴⁶ Conforme Cardoso (2008, p.153), ocorrida no ano de 1764.

estudos na universidade como o levaria a passar por grande dificuldade financeira em terras estranhas (CARDOSO, 2008, p. 153). Tinhorão em *Domingos Caldas Barbosa, O poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800)*, reserva o quarto capítulo intitulado *Órfão em Coimbra, Faminto em Lisboa*, para tratar desse momento de adversidade onde atenta para sua situação: “[...] o moço brasileiro passa a viver errante, ao sabor dos convites para exhibir seu talento poético-musical em casa de gente nobre ou endinheirada do Entre Douro e Minho⁴⁷” (TINHORÃO, 2004, p. 43). Nos versos de *A Doença (1777)*, Canto 23, versos 35-40, o próprio poeta exprime sua condição miserável: “Apenas se publica, e se divulga/ A triste morte de meu Pai/ e acaso se acertou que esta orfandade/ Me poria em cruel necessidade/ De depender dos mais, e dependendo/ Pouco me estima a orgulhosa gente.” (BARBOSA, 1777, p. 27)

A sorte de Caldas Barbosa passaria a mudar com sua transferência para Lisboa, onde teria acesso aos salões da sociedade aristocrata da capital do reino. Porém não só suas rimas e o seu trato improvisatório foram cruciais para que os adentrasse, mas também o apoio e proteção dos irmãos José Luís de Vasconcelos e Luís José de Vasconcelos e Sousa⁴⁸. O primeiro contato travado entre Caldas Barbosa e os irmãos Vasconcelos e Sousa aconteceu por volta de 1765 (SAWAYA, 2011, p. 14). Para Tinhorão (2004, p. 44) esse encontro se deu durante alguma das apresentações que o músico-cantor fazia em Barcelos⁴⁹ e compromissos que os irmãos Vasconcelos e Sousa tinham por força de seus cargos de desembargadores da Relação na cidade do Porto, cargo que consistia em fiscalizar a aplicação da justiça pela região do Entre Douro e Minho, região onde Caldas frequentemente se apresentava afim de angariar alguns réis⁵⁰ para seu sustento.

Dessa aproximação inicial surgiu uma relação de mecenato como apontam Kiefer, (1977), Tinhorão (2004) e Cardoso, (2008). Conforme discorre Severiano (2008, p. 14): “Foram esses amigos que abriram as portas da fama, ou seja, da sociedade lisboeta, ao talento do mulato brasileiro, que muito soube aproveitar a oportunidade”. O autor também aponta para outra questão importante contornada pelos irmãos Vasconcelos e Sousa em favor de Caldas Barbosa:

⁴⁷ Província composta pelos distritos de Viana do Castelo, Braga, Porto e parte dos distritos de Vila Real, Aveiro e Viseu. Disponível em: <http://terrasdeportugal.wikidot.com/entre-douro-e-minho>, acesso em 11 de novembro 2017.

⁴⁸ Conforme Sawaya (2011, p. 354), José Luís de Vasconcelos e Sousa (1740-1812) 6º Conde de Pombeiro e 1º Marquês de Belas) e Luís José de Vasconcelos e Sousa (1742-1809) 4º Conde de Figueiró / 12º Vice-Rei do Brasil.

⁴⁹ Barcelos, cidade que compõe o distrito de Braga. Disponível em: <http://terrasdeportugal.wikidot.com/entre-douro-e-minho>, acesso em 11 de novembro 2017.

⁵⁰ Réis: [1] antiga unidade monetária portuguesa e brasileira. Disponível em: <https://www.priberam.pt/DLPO/réis>, acesso em 11 de novembro 2017. [2] Moeda portuguesa entre 1430 e 1911.

Tendo em vista a cor e a origem modesta de Barbosa, empecilhos à sua aceitação pela elite portuguesa, seus protetores fizeram-no receber ordens menores, sendo nomeado capelão da Casa da Suplicação. É assim, de batina e se acompanhamento numa viola de arame, que o poeta-compositor entra em cena na década de 1770, cantando e tocando suas modinhas e lundus para a corte da D. Maria I. (SEVERIANO, 2008, p. 14)

Essa informação é endossada por Araújo:

E para merecer a graça de se fazer ouvir pela nobreza e penetrar com a sua viola no palácio de Belém ou de Queluz, Caldas Barbosa – tal como faria depois nosso Padre Mestre José Maurício – teve que usar da batina, que nêle, diga-se de passagem, não foi nem uma tendência e muito menos uma vocação. A batina era um pretexto e um artifício que lhe garantia o ingresso na corte. Tendo como rivais impiedosos Filinto Elísio e o próprio Bocage, que não lhe perdoavam o talento, Caldas Barbosa, para vencer os fatores adversos da côr e da pobreza, se cobria com a batina. (ARAÚJO, 1963, p. 29)

Em virtude do grande prestígio que os irmãos Vasconcelos e Sousa gozavam, Caldas passou a ser recebido entre famílias da nobreza, inclusive aquelas que antes o havia rejeitado, como expresso nos versos do poeta: “Já com a falsa máscara de amigo,/ Quem não o fora, quando vil mendigo,/ Lhe fazia visitas dilatadas/ Via as portas abertas, que fechadas/ Tinha achado co’a mísera pobreza” (TINHORÃO, 2004, p. 55)

1.2.2.2 Tocando e cantado modinhas em Portugal.

Há que se mencionar que a educação com tamanha abrangência pela qual Caldas Barbosa foi exposto, a facilidade em improvisar e versejar, além de sua veia satírica, cultivada desde os tempos de Brasil, sem dúvidas contribuíram para que o poeta não sucumbisse diante de suas necessidades. Segundo o poeta, “o que o salvou, então, foram os dotes de improvisador e músico-cantor (TINHORÃO, 2004, p. 43). Tinhorão menciona o seguinte trecho extraído do poema *A Doença* (1777): “Co’a harmônica doce melodia/ minha voz, meus discursos ajudava” e completa, “Já na silvestre América eu cantava: Valeu-me o Dom de Phebo⁵¹, fui ouvido, / Fez-me estimado, aplaudido,/ E nas margens do Cavado, e do Lima⁵²/ **Eu vivi do louvor da minha rima.** [sic] (TINHORÃO, 2004, p. 43 grifo nosso)”

⁵¹ Da mitologia grega, Phebo, também Apolo, deus **da música, da poesia e da eloquência.** (grifo nosso). Disponível em: <https://www.mitologiaonline.com/mitologia-grega/deuses/apolo/>, acesso em 11 de novembro 2017.

⁵² Cavado e Lima, rios em Portugal. O primeiro tem 135km de comprimento e nasce na Serra do Larouco. O segundo tem 135km, nasce na Espanha e atravessa o norte de Portugal. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Rio_Cávado, e https://pt.wikipedia.org/wiki/Rio_Lima, acesso em 11 de novembro 2017.

Segundo Tinhorão (1974), Kiefer (1977) e Vasconcelos (1977), foi por volta de 1775 que Caldas Barbosa surgiu em Lisboa tocando e cantando modinhas. Kiefer inclusive em *A modinha e o lundu: duas raízes da música popular brasileira* (1977), questiona se essa modinha que Caldas Barbosa aparece cantando e acompanhando-se à viola não partiu de um substrato já existente no Brasil. Foi também em 1775 que o poeta publica sua primeira obra (ARAÚJO, 1963, p. 29), intitulada *Coleção de Poesias Feitas na Feliz Inauguração da Estátua d'El Rei Nosso Senhor D. João I* (VASCONCELOS, 1977, p. 47)

É possível que munidos das pesquisas de Araújo (1963), os trabalhos posteriores realizados por Tinhorão (1974), Kiefer (1977) e Severiano (2008) sobre a figura de Caldas Barbosa e o próprio surgimento da modinha apresentem como testemunha do nascer do dito primeiro gênero genuinamente brasileiro, o senhor Antônio Ribeiro dos Santos, Doutor em Cânones. Conforme esses autores, Ribeiro dos Santos era frequentador dos saraus onde Caldas se apresentava. O próprio Doutor em Cânones testemunha:

Meu amigo. Tive finalmente de assistir à assembleia de F... (Leonor de Almeida, Marquiza de Alorna) para que tantas vezes tinha sido convidado; que desatino não vi? Mas não direi tudo quanto vi; direi somente que cantaram mancebo e donzelas cantigas de amor tão descompostas, que corei de pejo como se me achasse de repente em bordeis, ou com mulheres de má fazenda. Antigamente ouviam e cantavam os meninos cantilenas guerreiras, que inspiravam animo e valor; [...] Hoje, pelo contrário, só se ouvem cantigas amorosas de suspiros, de requebros, de namoros refinados, de garridices. Isto é com que embalam as crianças; os que ensinam aos meninos; o que cantam os moços, e os que trazem na bocca donas e donzelas. Que grandes maximas de modéstia, de temperança e de virtude se aprendem n'estas canções! Esta praga é hoje geral depois que o Caldas começou de pôr em uso os seus rimances, e de ver-sejar para mulheres. Eu não conheço um poeta mais prejudicial à educação particular e publica do que este trovador de Venus e de Cupido; a talufaria do amor, a meiguice do Brazil, e em geral a moleza americana que em seus cantares somente respiram as impudencias e liberdade do amor, e os ares voluptuosos de Paphos e de Cythera, e encantam com venenosos philtros a phantasia dos moços e o coração das Damas. [sic] (ARAÚJO, 1963, p. 39- 40)

Embora Ribeiro dos Santos criticasse asperamente a forma direta no tratamento dos temas do amor sensual que Caldas Barbosa praticava (TINHORÃO, 1974, p. 12), o mesmo reconhecia ainda que com ressalvas o talento do mulato brasileiro:

Eu admiro a facilidade da sua veia, a riqueza das suas invenções, a variedade dos motivos que toma para seus cantos, e o pico e graça dos estribilhos e retornellos com que os remata; mas detesto os seus assumptos e mais ainda, a maneira com que os trata e com que os canta. [sic] (ARAÚJO, 1963, p. 39-40)

O Doutor em Cânones não foi o único desafeto declarado que Caldas encontrou em sua carreira em Portugal. Fazendo coro aos que hostilizaram Caldas quanto ao seu espírito irreverente, sua origem pobre e cor da pele do poeta estavam, Filinto Elísio⁵³, Nicolau Tolentino⁵⁴ e Manuel Maria du Bocage⁵⁵, esse último um feroz detrator do poeta:

*Nojenta prole da rainha Ginga⁵⁶,
Sabujo ladrador, cara de nico,
Loquaz saguim, burlesco Teodorico,
Osga torrada, estúpido rezinga;*

*E não te acuso de poeta pinga;
Tens lido o mestre Inácio, e o bom Supico;
De ocas idéias tens o casco rico,
Mas teus versos tresandam a catinga:*

*Se a tua musa nos outeiros campa,
Se ao Miranda fizeste ode demente,
E o mais, que ao mundo estólido se incampa:*

*É porque sendo, oh! **Caldas**, tão somente
Um cafre, um gozo, um néscio, um parvo, um trampa,
Queres meter nariz em cu de gente.⁵⁷ [sic]*

(BOCAGE, 1860, p. 128 grifo nosso)

A despeito desses raros casos de embates contra a figura de Caldas, o diplomata inglês Lord William Beckford⁵⁸ tece elogiosos comentário em seu diário sobre as modinhas brasileiras cantadas em Lisboa e compostas pelo poeta:

Numa janela, imediatamente acima da frente luzidia de Sua Reverendíssima (o Arcebispo Confessor da Rainha), avistamos as duas belas irmãs (irmãs Lacerda), damas de honor⁵⁹ da Rainha, acenando-nos, convidativamente, com as mãos. Isto constitui incentivo para que galgássemos vários lanços de escada,

⁵³ Filinto Elísio (1734-1819), pseudônimo de Francisco Manuel do Nascimento, foi um sacerdote, poeta e tradutor lisboeta, autor de *Obras completas* (1817-1819) e das traduções *Os Mártires* (1816) de François-René de Chateaubriand (1768-1848) e *As Fábulas* (1694) de Jean de La Fontaine (1621-1695).

⁵⁴ Nicolau Tolentino de Almeida (1740-1811), poeta lisboeta, autor de dois tomos de *Obras Poéticas* (1801).

⁵⁵ Manuel Maria de Barbosa l'Hedois du Bocage (1765-1805), poeta setubalense, autor de *Queixumes do Pastor Elmano contra a Falsidade da Pastora Urselina* (1791) e da obra póstuma *Poesias Eróticas Burlescas e Satíricas* (1791).

⁵⁶ Rainha Ginga: Nzinga Mbande Cakombe ou ainda dona Ana de Sousa (1583-1663) foi uma rainha angolana que moveu guerra contra traficantes de escravos portugueses. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/nzinga-a-rainha-negra-que-combateu-os-trafficantes-portugueses/>, acesso em 11 de novembro 2017.

⁵⁷ BOCAGE, M. M. D. B. D. *Soneto ao Arcade Lereno (soneto XVIII)*. In: *Poesias, eróticas, burlescas e satíricas*. Bruxelas: [s.n.], 1860.

⁵⁸ William Thomas Beckford (1760-1844), escritor e crítico de arte inglês.

⁵⁹ Dama de Honor, termo usado no português de Portugal, em português do Brasil Dama de Honra.

até os seus 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 existiam, 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. (ARAÚJO, 1963, p. 41)

E ainda:

Quanto a mim próprio devo confessar que sou escravo das modinhas e quando penso nelas, não posso suportar a ideia de deixar Portugal. Pudesse eu alimentar a mínima esperança de sobreviver a uma viagem de dois meses, e nada me impediria de partir para o Brasil, a terra natal das modinhas⁶⁰. [sic] (ALEXANDER apud ARAÚJO, 1963, p. 42)

A descrição feita por Lord Beckford do mestre de canto, **como um frade baixo e quadrado, de olhos verdes**, não refere-se a outra pessoa senão ao próprio Caldas Barbosa, como pode ser observado no desenho⁶¹ que ilustra a capa da primeira edição da *Viola de Lereño* (1798), publicado pela Oficina Nunesiana em Lisboa.



Figura 4 - Ilustração de Caldas Barbosa constante na primeira edição da *Viola de Lereño* (1798), pela Oficina Nunesiana em Lisboa. Segundo Tinhorão (2004) “mostra a figura setecentista de um pardo de olhos grandes, peruca à Luís XV, colarinho de clérigo, punhos de renda, a segurar uma pena indicadora de sua condição de intelectual e poeta” (TINHORÃO, 2004, p. 11)

⁶⁰ Conforme Araújo (1963, p. 42) a citação faz parte de uma compilação de textos de autoria de Lord William Beckford, publicado pelo oficial do Exército Britânico Boyd Alexander (1873-1910). Alexander foi autor de *From the Niger to the Nile*. (1907)

⁶¹ Originalmente litografia.

Graças ao valor de suas poesias por volta de 1777 o mulato ingressa na Arcádia de Roma⁶², (VERNHAGEN apud MORAIS, p. 306). Posteriormente funda e presidi a Nova Arcádia ou Academia de Belas Letras de Lisboa (VASCONCELOS, 1977, p. 46). Com a alcunha de Lerenó Selinuntino⁶³ publica seu principal trabalho, *Viola de Lerenó* (1798), uma coletânea de poesias musicadas pelo próprio Caldas, em dois tomos (o primeiro editado 1798 e o segundo póstumo, editado em 1826).

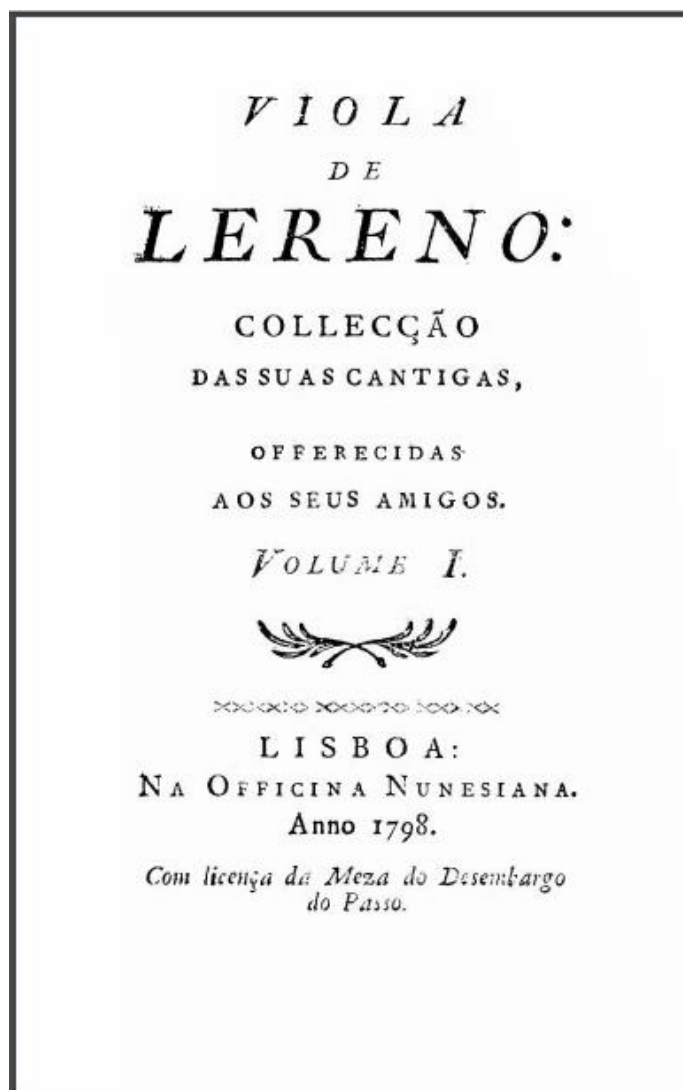


Figura 5 - Frontispício da primeira edição de *Viola de Lerenó* (1798) de Caldas Barbosa pela Oficina Nunesiana, em Lisboa.

⁶² Arcádia de Roma ou Academia da Arcádia, sociedade literária fundada em 1690 por Giovanni Vincenzo Gravina (1664-1718) e Giovanni Mario Crescimbeni (1663-1728). Teve entre seus literatos os compositores Alessandro Scarlatti (1660-1725) e Arcangelo Corelli (1653-1713). Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Academia_da_Arc%C3%A1dia, acesso em 11 de novembro 2017.

⁶³ Conforme Severiano (2008, p. 15), nome escolhido em homenagem a Francisco Rodrigues Lobo (1580-1622), o Lerenó Pastoral.

Araújo (1963, p. 42) aponta que Caldas Barbosa preferia atribuir o nome de *cantigas* às suas canções, posteriormente consideradas modinhas. O musicólogo ainda observa que em *Viola de Lerenó* (1798) o termo modinha, designando suas canções, surge em apenas uma, *Ora adeus senhora Ulina*⁶⁴, obra em que explicitamente o sacerdote revela-se compositor de modinhas:

*Ora a Deos Senhora Uliana,
Diga-me como passou
Conte-me teve saudades,
Não, nem de mim, se lembrou.
O amor etc.*

*Diga passou bem no campo,
Divertio-se passeou
Acaso lhe fis eu falta,
Não, nem de mim se lembrou.
O amor etc.*

*Era bom o seu burrinho,
Por que braço a pé andou,
Lembrou-lhe este seu braceiro,
Não, nem de mim se lembrou.
O amor etc.*

*Fale a verdade Senhora,
Mesmo assim contradançou,
Lembrou-lhe como eu marcava,
Não, nem de mim se lembrou.
O amor etc.*

*Cantou alguma modinha,
E que modinha cantou,
Lembrou-lhe alguma das minhas,
Não, nem de mim se lembrou.
O amor etc.*

*Dirá que teve nos,
E que por mim suspirou,
Senhora, bem a conheço,
Não, nem de mim se lembrou.
O amor etc. [sic]*

(BARBOSA, 1944, p. 8-10, grifo nosso)

⁶⁴ [1] Conforme Barbosa (1944, p. 8), originalmente intitulado *Recado*; [2] Em Araújo (1963) página 43 consta a seguinte grafia, *Ora a Deus senhora Ulina*, nas páginas 74 e 97 consta *Ora a Deos senhora Ulina*, em Kiefer (1977) traz *Ora adeus senhora Ulina*. Segundo Vasconcelos (1977) dentre as dezenas de composições de Caldas Barbosa, essa foi a única peça completa, com letra e música que restou (VASCONCELOS, 1977, p. 15) [3]; De acordo com Veiga (1998b) essa obra foi musicada por português Antônio José do Rego (1783-1821), organista e cantor da Capela Real. (VEIGA, 1998b, p. 81); [4]. Para Araújo (1963) seria apenas a letra de autoria de Caldas Barbosa (ARAÚJO, 1963, p. 74); [5] Partitura em Anexo.

M.P.P. 46/8 A.

20

N.º 8

Duo del Sig^{or} Ant^o Joze do Rego.
Accompanhamento del Sig^{or} P. A. Marchal.

Ora a

ALLEG^{TO}

GRAZIOSO

Deus Senhora Uli na di ga me como passou

Oraa Deus Senhora Uli na di ga

me como passou

CB 3052 541

Figura 6 - Primeira página de *Recado (Ora a Deus senhora Uli)*.

1.2.2.3 A Morte de Lerenó.

O árca de Lerenó de Selinuntino faleceu dia 9 de novembro de 1800, aos 60 anos, sendo este velado na capela do Palacete de Bemposta, do Conde Pombeiro⁶⁵, e sepultado na Igreja de Nossa Senhora dos Anjos de Lisboa⁶⁶. Conforme a certidão de óbito:

Em nove de Novembro de mil oitocentos faleceu, em casa do Ilmo. Ex.^{mo} Conde Regedor, com todos os Sacramentos o Reverendo Beneficiado Domingos Caldas Barbosa, e foi sepultado nesta Igreja [dos Anjos] no dia dês o Co-adjuntor Desiderio José Nunes Delgado. [sic] (MORAIS, 2000, p. 309)

⁶⁵ José de Vasconcelos e Sousa (1706-1769), 1^o Marques de Castelo Melhor. (SAWAYA, 2011, p. 14)

⁶⁶ A Igreja de Nossa Senhora dos Anjos foi demolida em 1911, deixando o túmulo do poeta soterrado. (SEVERIANO, 2008, p. 16)

Ainda segundo Morais, Caldas Barbosa “morreu de uma rápida enfermidade que apenas lhe permitiu prover-se dos sacramentos” (VARNHAGEN apud MORAIS, 2000, p. 309).

1.2.2.4 A Modinha Segundo Caldas Barbosa.

São poucas as referências existentes sobre as características das modinhas – ou cantigas como o próprio poeta as chamava. Em *Música Erudita Brasileira Gêneros e Formas* (2016), Sylvio Lago⁶⁷, conceitua as modinhas de Caldas como “expressão vocal poético-musical” (LAGO, 2016, p. 91). Porém, Kiefer nos fornece informações mais específicas partindo da análise que Behague⁶⁸ fez da coleção *Modinhas do Brasil*⁶⁹, onde destaca:

[...] encontram-se elementos que sugerem fortemente o estilo de Caldas Barbosa – o primeiro de sabor genuinamente brasileiro, segundo o poeta Manuel Bandeira. O poeta cultivava a linguagem mais tipicamente popular do Brasil, até mesmo abusando de metáforas, dos diminutivos tão comuns no português brasileiro, inventando palavras de sabor tipicamente tropical ou usando palavras específicas de origem claramente afro-brasileira. (KIEFER, 1977, p. 16).

Sobre essa coleção especificamente, Béhague admite: “Acredito fortemente que a grande maioria, se não a coleção toda pode ser atribuída a Caldas Barbosa.” (KIEFER, 1977, p. 16). O autor ainda elenca uma série de particularidades intrínsecas à produção modinheira de Caldas, como:

- **Modinha à Duo;**
- **Linhas melódicas em terças ou sextas paralelas;**
- **Acompanhado por viola;**
- **Compasso 2/4;**

⁶⁷ Sylvio Pereira do Lago Jr. (1939-), musicólogo e escritor carioca, ocupa a cadeira n° 17 da Academia Niteroiense de Letras. É autor de *Arte do Piano, Compositores e Intérpretes* (2007), *Música Erudita Brasileira Gêneros e Formas* (2016).

⁶⁸ Gerard Henri Béhague (1937-2005), Doutor em Musicologia e Etnomusicologia franco-americano, autor de vários trabalhos sobre a música brasileira e latino-americana como, *Heitor Villa-Lobos: The Search of Brazil's Musical Soul* (1994), *Music in Latin America: An Introduction* (1979).

⁶⁹ Conforme Kiefer (1977), são duas coleções sob os cuidados da Biblioteca da Ajuda em Lisboa: a citada *Modinhas do Brasil* (MS 1596) e ainda, *Modinhas* (MS 1595).


- **Profusão de síncopes internas⁷⁰ (semicolcheia-colcheia-semicolcheia⁷¹) tanto na melodia quanto no acompanhamento.**

Kiefer (1977, p. 16-18, grifo nosso) complementa as informações de Behágue apresentando suas impressões, tendo como referência as obras de número 16, 17 e 18 do catálogo *Modinhas do Brasil* (MS 1596). Para ele também são características:

- **Uso do modo mixolídio; em especial a modinha de número 16.**
- **Finalização por cadência feminina⁷²;**
- **Esquema harmônico pobre;**
- **Uso abundante de ornamentos melódicos⁷³, peculiar ao bel canto.**

Com o sucesso das composições de Caldas, vários compositores portugueses passaram a compor modinhas (KIEFER, 1977, p.18; SEVERIANO, 2008, p. 17; TINHORÃO, 1974, p. 14). Porém, devido ao melodismo da ópera italiana que se estabeleceu em Portugal “a modinha começou a perder sua simplicidade original, evidenciada por uma elaboração severa da linha melódica com uma ornamentação típica e superficial”. (KIEFER, 1977, p. 18)

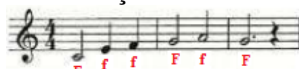
⁷⁰ Conforme Kiefer (1977): “Esse caráter musical não se encontra, conforme sugestão de Mozart Araújo, num determinado estilo melódico que permanece análogo ao das modinhas portuguesas, mas no seu impulso rítmico vital que caracteriza a maior parte da música popular urbana do Brasil” (KIEFER, 1977, p. 17)

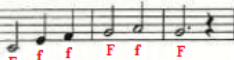
⁷¹ Assim . Para Andrade (1972) “A música brasileira tem na síncopa uma das constâncias dela porém não uma obrigatoriedade.” (ANDRADE, 1972, p. 30)

⁷² Lima (2001, p. 54) citando Kiefer (1977, p. 18) substitui o termo *cadência feminina* (usado por Kiefer) por *terminações femininas*. Segundo Med (1996), “**Terminação feminina** ou plana: A melodia termina no tempo fraco



do compasso (*Arsis*).”, por exemplo: . De forma contrária existe a terminação masculina (ou ainda cadência masculina). Para Med (1996), “**Terminação masculina** ou truncada: A melodia termina no tempo



forte do compasso (*Térsis*).”, por exemplo: . (MED, 1996, p. 150 grifos do autor).

Legenda: F = Forte; f = fraco. Em nota de fim, do artigo, *Estendendo o conceito de cadência para o repertório pós-tonal*, Corrêa (2012) entende que: “Essas e outras expressões caíram em desuso em razão da carga pejorativa, discriminatória e sexista que comportam. A esse respeito, a Society for Music Theory propôs uma normativa intitulada Guidelines for Nonsexist Language com intuito de suprimir o teor sexista implícito em certas nomenclaturas. Segundo essas orientações, os termos de uso corrente em textos sobre música que subentendam estereótipos machistas devem ser reformulados. Uma dentre as propostas sugeridas foi substituir a tradicional classificação de “cadência masculina” e “cadência feminina”, respectivamente, para “terminação acentuada metricamente” e “cadência não acentuada metricamente”. (CORRÊA, 2012, p. 46)

⁷³ Conforme Kiefer (1977) o uso excessivo desses ornamentos melódicos promoveu o distanciamento entre sua produção e uma música que pudesse ser chamada de popular. (KIEFER, 1977, p. 18)

1.3 O surgimento da modinha.

É importante iniciar esse parágrafo salientando que o objetivo da presente pesquisa não compreende esgotar ou resolver questões referentes a origem exata, ou ainda identificar o verdadeiro precursor do gênero⁷⁴, sendo que as informações prestadas nesse capítulo servem como elementos de contextualização. Obviamente para efeito de concisão, alguns aspectos da etapa de contextualização julgados de menor importância e significância para a pesquisa foram suprimidos de forma planejada. Ademais, as palavras do Professor Emérito da Universidade Federal da Bahia Manuel Veiga, ávido pesquisador da modinha no Brasil, alertam que: “ A pesquisa da modinha, valem dizer, não é fácil; pelo contrário, é uma via cheia de tropeços” (VEIGA, 1998b, p. 48).

A modinha surgiu por volta do século XVIII, primeiramente em Portugal e depois no Brasil. Sendo um tipo de canção camerística, tem sua origem ligada intimamente a moda (cantiga portuguesa), um gênero de “canção séria de salão, que incluía cantigas, romances e outras formas poéticas” (CASTAGNA, 2003a, p. 1) compostas por músicos de formação erudita.

Para Castagna (2003a, p. 2) a modinha nasce de fato pelas mãos do mulato Caldas Barbosa como uma evolução da moda portuguesa. Segundo o autor, o centro geográfico onde nasceu o gênero é a capital portuguesa Lisboa, corroborando com Mário de Andrade, pois para ele “A proveniência erudita europeia das Modinhas é incontestável ” [sic.] (ANDRADE, 1964, p. 8), pensamento que contraria os estudos de Araújo, para quem Caldas Barbosa saindo do Brasil teria levado a Portugal, “[...] no bojo da sua viola [...] a primeira manifestação da sensibilidade e do sentimento musical do povo brasileiro – o lundu e a modinha. ” (ARAÚJO, 1963, p. 46).

De acordo com Araújo (1963, p. 37) foi em *Obras Poéticas* (1801) do português Nicolau Tolentino a primeira referência literária ao gênero modinha. Nessa obra Tolentino, que era segundo Araújo frequentador costumaz da cena musical portuguesa, depõe:

*Cantada a vulgar modinha,
que he a dominante agora,
Sahe a Moça da cozinha,
E diante da Senhora
Vem desdobrar a banquinha. [sic]*
(TOLENTINO, 1801, p. 181, grifo nosso)

⁷⁴ Conforme Andrade (1964) “Mais propriamente gênero, de romanças, de salão em vernáculo, um tempo, e já agora, um dos gêneros da cantiga popular urbana.” (ANDRADE, 1964, p. 8).

E ainda:

*Já d'entre as verdes murteiras,
Em suavíssimos assentos
Com segundas e primeiras,
Sobem nas azas dos ventos
As **Modinhas Brasileiras**. [sic]*

(TOLENTINO, 1801, p. 198, grifo nosso)

Para Araújo (1963) é sintomático o uso por parte de Tolentino dos termos **modinha** ou **Modinhas Brasileiras** [sic], pois assim claramente estabelece distinção com as cantigas portuguesas que em suas obras as chama de modas. Abaixo, dois trechos extraídos de *Obras Poéticas* (1801) onde o poeta português refere-se as modas ou cantigas portuguesas.

*Não podemos crer os Gênios Luzitanos,
Que as modas, como as vidas, são pequenas;
Que já murchou esse estro dos romanos,
E influem sobre nós outras Camenas;
Que o tempo tragador, volvendo os anos,
Fez cair Roma, fez cair Athenas;
Que jaz no pó a Iliada envolvida,
E que alça a frente a Phenix Renascida.*

(TOLENTINO, 1801, p. 128, grifo nosso.) [sic]

*L' Abbé, que encurta as batinas,
Por mostrar bordadas mêas,
E presidindo em Matinas,
Vai depois as Assembléas
Cantar modas co'as meninas. [sic]*

(TOLENTINO, 1801, p. 180, grifo nosso)

As modas ou cantigas portuguesas e a chamada modinha (brasileira), diferenciavam-se em vários aspectos. A musicóloga Olga Maria Frange de Oliveira em *A Modinha e o Lundu no Período Colonial: Uma Pesquisa Bibliográfica* (2000)⁷⁵ arrola uma série de diferenças:

- A modinha brasileira era quase sempre, alvo de restrições moralistas, devido à sua carga de sensualidade. Apresentava sabor acentuadamente erótico e, por

⁷⁵ OLIVEIRA, Olga Maria Frange de. *A Modinha e o Lundu no Período Colonial: Uma Pesquisa Bibliográfica*. In: NERY, Rui Vieira (Coord.). *A Música no Brasil Colonial: Uma Pesquisa Bibliográfica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian - Serviço de Música, 2000. p. 330-362.

vezes, dúbio, que a melodia dengosa, vagamente sentimental, ainda mais acentuava⁷⁶.

- As modinhas brasileiras apresentavam instabilidade tonal e modal, ao passo que as portuguesas apresentavam linhas melódicas mais singelas, estabilidade tonal e modal maior.
- As modinhas portuguesas empregavam, com frequência, o canto a duas vozes (terças e sextas paralelas), falso-bordão, o que nunca acontecia nas modas brasileiras, uma vez que, que no Brasil, a modinha surgiu da moda solo, como convém a um gênero de canção que representa a expressão do sentimento amoroso. O duo vocal desvirtua tanto a simplicidade como o caráter de intimidade.
- A moda portuguesa a duo, produziu no Brasil, a moda caipira ou a moda de viola, gênero rural por excelência, sobretudo nos estados de São Paulo, Minas Gerais e Goiás, onde ainda persistem.
- Profusão de síncopes internas nas linhas melódicas das modinhas brasileiras e, frequentemente também no acompanhamento; procedimento que não irá perdurar no século XIX.
- Nas modinhas setecentistas de Caldas Barbosa, encontramos cultivo da linguagem tipicamente popular do Brasil, excesso de metáforas e uso intenso dos diminutivos, tão comuns ao português brasileiro. Como se não bastasse, o autor inventa palavras de origem afro-brasileira. (OLIVEIRA, 2000, p. 346)

Como mencionado anteriormente, Castagna em *A Modinha no século XVIII e XIX* (2003) esclarece que:

A origem da modinha está relacionada um fenômeno europeu - e não apenas português - da segunda metade do século XVIII. Com a progressiva ascensão da burguesia e, conseqüentemente, com a mudança de hábitos da nobreza, surgiu uma prática musical doméstica ou de salão destinada a um entretenimento mais leve e menos erudito que aquele proporcionado pela ópera e pela música religiosa. Assim, a música doméstica urbana, praticada por amigos e familiares em festas ou momentos de lazer, privilegiou formas de pequeno número de intérpretes, de fácil execução técnica e de restrito apelo intelectual. Nessa fase desempenharam especial função na música de salão as canções acompanhadas, que além dos requisitos acima, uniam a música à poesia, outra arte que conquistou os saraus domésticos setecentistas. Surgiam, então, canções a uma ou mais vozes, em idiomas locais e acompanhadas de instrumento harmônico. Na Itália apareceu a **canzonetta**, na Espanha a **seguidilla**, na França a **ariette**, na Áustria e Alemanha o **Lied** e em Portugal a **modinha**. (CASTAGNA, 2003a, p. 1-2 grifo do autor)

⁷⁶ Conforme Tinhorão (1974), Antonio Ribeiro dos Santos (1745-1818), Doutor em Cânones e cronista português, se diz impressionado com “ mancebos e donzelas interpretarem cantigas de amor tão descompostas” e revela: “[...] corei de pejo como se me achasse de repente em bordéis, ou com mulheres de má fazenda. ” (TINHORÃO, 1974, p. 11)

No tocante a matriz cultural⁷⁷ que origina a modinha, uma observação relevante é encontrada em Castagna:

“[...] existem razões suficientes para se crer que a estrutura melódica das modinhas foi uma derivação das melodias operísticas, apenas adaptadas ao idioma local e às particularidades da prática doméstica. Assim, estão presentes nas modinhas, como nas óperas daquele período, os duos em terças ou sextas paralelas, a ornamentação das linhas vocais e as melodias ricas em notas diminuídas ou passagens ágeis.” (CASTAGNA, 2003a, p. 2).

1.4 A Modinha no século XIX e XX.

Superado o século XVIII, a modinha adentra os anos seguintes absorvendo algumas inovações da época, como o já citado melodismo da ópera italiana, a troca da viola pelo cravo e posteriormente pelo piano (KIEFER, 1977, p. 18) por exemplo. Tinhorão (1974, p. 15) explica que “[...] passando a interessar aos músicos de escola, o novo gênero acabaria realmente se transformando em canção camerística tipicamente de salão.”

Consagrada em Portugal, a modinha, modificada em sua essência, chega ao Brasil com a Corte Portuguesa em 1808, onde passaria a [...] confundir se com árias de ópera italiana” inclusive sendo interpretadas por cantores líricos. (TINHORÃO, 1974, p. 16). A transferência da Corte para o Rio de Janeiro acaba por contribuir para a disseminação da modinha em terras brasileiras onde ganha afeição das camadas populares. E ao entrar em contato com as ruas, a modinha absorve os elementos do meio e, se antes o cravo e o piano⁷⁸ substituíram a viola, agora nas mãos dos mestiços⁷⁹ (TINHORÃO, 1974, p. 15), o violão assumiria o posto de instrumento acompanhador.

Com a música popular urbana pulsando na base da sociedade da época, surge um movimento de aproximação por parte dos eruditos em direção as manifestações que emanam do povo. De acordo com Tinhorão (1974, p. 129) desse movimento resultaria o surgimento da modinha seresteira, fruto “do casamento da linguagem rebuscada dos grandes poetas, nas letras,

⁷⁷ Conforme Leme (2003) matriz cultural é o: “conjunto de procedimentos exercidos por um determinado grupo social, num processo de construção de uma identidade coletiva, no qual uma rede de significação foi sendo elaborada historicamente, através da prática social, e que acabam tornando-se um sedimento, pela sua permanência e uso, para a construção de novas expressões culturais.” (BARBERO, 2001 apud LEME, 2003, p. 58-59)

⁷⁸ Conforme Tinhorão (1998, p. 130), “Na verdade, até bem entrado na segunda metade do século XIX, possuir um piano, no Brasil, constituía privilégio de algumas poucas famílias de Pernambuco, da Bahia, do Rio de Janeiro e de Minas Gerais [...], o que conferia ao instrumento uma sonora conotação de nobreza, poder, cultura e bom nascimento.”

⁷⁹ “[...] transformado pelo fato de tocar violão num artista do seu meio.” (TINHORÃO, 1974, p. 25)

com a sonoridade mestiça dos choros que traduziam para as camadas médias os novos ritmos dançantes importados da Europa, na música. ”.

Ao comentar sobre a modinha, Andrade levanta o intrigante caso do desnivelamento da modinha⁸⁰, em que a mesma estando na corte e salões da burguesia desce às camadas populares. Para o musicólogo:

A proveniência erudita europeia das Modinhas é incontestável. Por outro lado os escribas antigos, se referindo a formas populares, citam o lundum, o samba, o cateretê, a chiba, a fofa etc. etc. por Brasil e Portugal, **mas a Modinha de que falam é sempre a de salão, de forma e fundo eruditos, vivendo nas côrtes e na burguesia. Que eu saiba, só no sec. XIX a Modinha é referida na boca do povo do Brasil. Ora dar-se-á o caso absolutamente raríssimo duma forma erudita haver passado a popular? O contrário é que sempre se dá.** [sic] (ANDRADE, 1964, p. 8 grifo nosso)

A partir do século XIX muitos compositores no Brasil prestaram-se a produzir o gênero tão em voga, o próprio Imperador D. Pedro I, compunha as suas modinhas (DINIZ e CUNHA, 2014, p. 10). Conforme Jairo Severiano, o primeiro modinheiro que ganhou notoriedade no início dos anos 1800 foi Joaquim Manoel da Câmara⁸¹, que apesar de não dominar a leitura de partitura despertava a atenção de estrangeiros que passavam pelo Rio de Janeiro. Em *Uma História da Música Popular Brasileira, das origens à modernidade* (2008), Severiano traz um elogioso comentário de Louis Freycinet⁸² a Joaquim Manoel:

[...] nada me pareceu mais espantoso do que o raro talento na guitarra de um [...] mestiço do Rio de Janeiro chamado Joaquim Manoel. Sob os seus dedos o instrumento tinha um encantamento inexprimível, que nunca mais encontrei entre os [...] guitarristas europeus, os mais notáveis. (SEVERIANO, 2008, p. 17)

De forma complementar, Kiefer (1977, p. 21) apresenta um trecho que arremata o comentário de Louis Freycinet: “Esse músico é também o autor de modinhas, gênero de romanças muito agradáveis, das quais M. Neucum (sic) publicou em Paris uma coletânea. ”.

⁸⁰ ANDRADE, Mário de. O Desnivelamento da Modinha. In: ANDRADE, Mário (Org.). Música, doce música. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963. p. 344-348.

⁸¹ Joaquim Manoel Gago da Câmara (1780-1840), violonista, cavaquinho e compositor brasileiro. Doravante apenas Joaquim Manoel.

⁸² Louis Claude de Saulces de Freycinet (1779-1841), geólogo e geógrafo francês. Junto ao escritor e professor Jacques Etienne Victor Arago (1790-1854) empreendeu uma expedição científica ao Brasil entre 1817 e 1820.

Além de Joaquim Manoel e o Imperador D. Pedro I, alguns nomes obtiveram algum destaque nesse século, dos quais citamos: Cândido José de Araújo Viana⁸³ (*Já que a sorte destinara e Mandei um eterno suspiro*), Cândido Inácio da Silva⁸⁴ (*Batendo a linda plumagem, Cruel saudade, A hora que não te vejo*), Quintiliano da Cunha Freitas (*Já não existe a minha amante, Quando vejo o lindo rosto da mimosa Olinda Bela*). Aos célebres compositores citados no início desse parágrafo, adicionamos quatro ilustres modinheiro que merecem destaque: o primeiro, o Pe. José Maurício Garcia Nunes, que apesar de seu sacerdócio, ocasionalmente compunha modinhas (*Beijo a mão que me condena*) e também lundus; o segundo, o autor do *Hino Nacional Brasileiro*, Francisco Manoel da Silva (*Confissões de uma senhora, Márcia gentil, um teu sorriso*), (SEVERIANO, 2008, p. 18-19); o terceiro Carlos Gomes, o autor de *Il Guarani* (1870), eventualmente compunha modinhas (*Quem sabe?*); e Xisto Bahia⁸⁵, importante figura para a renovação da modinha na virada do século XIX, autor de *Quis debalde varrer-te da memória, Que vale as flores, Ainda e sempre* (SEVERIANO, 2008, p. 51).



Figura 7 - Xisto de Paula Bahia

⁸³ Conforme Severiano (2008, p. 18), Cândido José de Araújo Viana (1793-1875), o Marquês de Sapucaí.

⁸⁴ Conforme Severiano (2008, p. 18), Cândido Inácio da Silva (1800-1838) foi compositor, letrista, cantor e tocador de viola francesa, foi aluno do Pe. José Maurício Garcia Nunes (1767-1830).

⁸⁵ Conforme Severiano, “Artista intuitivo, incapaz de ler uma nota, Xisto Bahia foi um dos compositores mais cantados pelos brasileiros no final do século XIX. Isso porque, além de criativo, conhecia bem o gosto popular, sabendo como explorar a malícia dos lundus e o sentimento das modinhas.” (SEVERIANO, 2008, p. 52)

Parte essencial para o sucesso do gênero, os textos das modinhas eram de autoria de poetas como Gonçalves Dias, Castro Alves, Álvares de Azevedo, Fagundes Varela e Casemiro de Abreu (LAGO, 2016, p. 91). Segundo Castagna versavam normalmente “sobre saudades ou amores perdidos” (CASTAGNA, 2003b, p. 20). Abaixo a letra da modinha *Anjo da Harmonia: Modinha* composta pelo modinheiro Paulo José de Souza (1830-1890) com poema de Gonçalves Dias (1823-1864)⁸⁶, constante no livro *Últimos Cantos* (1851).

*Revela tanto amor, tão branda sôa
A tua doce voz canora e pura,
Que o homem de a escutar sente no peito
Infiltrar-se-lhe um raio de ventura.*

*Solta-se a alma das prisões terrenas,
O mundo, a vida, o sofrimento esquece,
E embalada n'um éther deleitoso,
Como Alcyon nas águas, adormece!*

*Da noite a placidez é menos grata
A quem sozinho e taciturno vela,
Quando, perdido n'outros mundos, nota
A meiga luz de fugitiva estrella.*

*Sensações menos doces, menos vagas,
Desperta o barco leve, que se avista
Ao pôr do sol, na extrema do horizonte,
Quando n'um mar de luz nos foge á vista.*

*Das aves o cantar é menos fresco,
É menos triste a fonte que serpeia,
Menos queixoso o mar, que enternecido,
Beija na praia a scintilante areia.*

*Vagas na terra, suspiroso archanjo,
Derramando torrentes de harmonia
Sobre as chagas mortais, — bálsamo santo
Que as mais profundas magoam alivia.*

⁸⁶ Antonio Gonçalves Dias (1823-1864), poeta maranhense, nascido em Caxias-MA. Além de *Últimos Cantos* (1851), é autor de *Os Timbiras* (1857). Entre seus poemas mais conhecidos estão *Canção do Exílio* (*Primeiros Cantos* [1846]) e *I-Juca Pirama* (*Últimos Cantos* [1851])

*Vagas na terra, merencória e bella;
Mas quando deste mundo ao céu tornares,
Juntarás teus terníssimos acentos
Aos puros sons dos mysticos altares.*

*E os anjos na mansão das harmonias,
Encostados, nas harpas diamantinas,
Folgarão de te ouvir celestes carmes
Deduzidos em notas peregrinas.*

*E dirão: — Nunca ás plagas do infinito
Subiu mais terna voz, mais fresca e pura!
Se o corpo é de mulher, sua alma é vaso,
Onde o incenso de Deos se afina e apura. [sic]*

(DIAS, 1851, p. 131-133)

A modinha adentra o século XX sedimentando mudanças que iniciaram no século anterior. Com a consolidação do violão e a adoção do ritmo ternário, a modinha adquiriu segundo Severiano (2008, p. 50) “uma caracterização bem mais brasileira e popular, o que lhe facilitaria o sucesso”. Conforme Tinhorão explica:

O fato é que, renovada por músicos populares a serviço da inspiração de toda uma geração de poetas românticos – entre os quais o próprio biógrafo de Laurindo Rabelo, Melo Moraes Filho (autor da modinha *A Mulata*, com música de Xisto Bahia), Álvares de Azevedo (*Escuta*, musicada pelo João L. de Almeida Cunha) e de Guimarães Passos (*A Casa Branca da Serra*, música de Miguel Emídio Pestana) – a modinha adaptou-se afinal ao violão, que substituíra a viola desde meados do século XIX. E ganhando as ruas com os conjuntos de músicos de choro, que se encarregariam de estiliza-la definitivamente, dentro do estilo derramado do ultra-romantismo popular, acabaria no início do século XX voltando ainda uma vez aos salões sob o nome de *canção*. (TINHORÃO, 1974, p. 19)

Relegado no plano camerístico da modinha, o piano especialmente no Rio de Janeiro vintecentista “ganha” suas próprias modinhas, passando a compor segundo Sylvio Lago a “arte do piano, como uma forma relativamente livre”, Lago acrescenta que: “Alguns compositores incluíram a Modinha como expressão pianística ou parte de uma composição.” (LAGO, 2016, p. 195). Na tese “*Como é bom poder tocar um instrumento: presença dos pianeiros na cena*

urbana brasileira - dos anos 50 do Império aos 60 da República” (2012), o musicólogo Robervaldo Linhares Rosa⁸⁷ apresenta brevemente o que podemos entender como o contexto social em que se inseria o piano:

De forma genérica, **o uso do piano, instrumento doméstico e símbolo de status social largamente usado pelas elites e pela classe média da *belle époque carioca***, difere do uso do violão e dos dois cavaquinhos, instrumentos populares ligados à rua e às camadas populares, pois, de acordo com Velloso, com uma pontada de ironia, “o violão, a modinha e o maxixe são vistos como adulterações à verdadeira arte, sendo proibida a sua entrada na *boa sociedade*.” (ROSA, 2012, p. 137-138 grifo nosso)

Na esteira do século XX, a produção modinheira ganhou a simpatia de alguns dos principais compositores que o Brasil já teve. Para Lago:

A modinha teve como uma de suas culminâncias no século XX, a composição de Villa-Lobos e os versos admiráveis de Manuel Bandeira, num belo encontro entre a música e estas palavras: “Por sobre a solidão do mar / A lua / flutua... / E uma ternura singular / palpita em cada coração.” (LAGO, 2016, p. 92 grifo nosso)

Compositor carioca de envergadura inquestionável e forte veia nacionalista, Villa-Lobos (1887-1959) ao longo de sua carreira produziu uma grande quantidade de modinhas, estando estas inseridas tanto em obras vocais quanto nas obras instrumentais⁸⁸. Das obras vocais podemos citar os dois álbuns intitulados *Modinhas e Canções*⁸⁹ e a *Seresta n°5 para voz e piano* (1926)⁹⁰ em que intitula uma das canções como *Modinha*⁹¹, esta com poesia de Manduca Piá⁹².

⁸⁷ Robervaldo Linhares Rosa, Doutor em História pela Universidade de Brasília, professor na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. É autor do livro “*Como é bom poder tocar um instrumento: presença dos pianeiros na cena urbana brasileira* (2014)

⁸⁸ Entre as principais obras em que Villa-Lobos inseriu modinhas estão as *Bachianas Brasileiras n° 1* (1930) *Prelúdio, n°3* (1938) *Ária*, e a *n°8* (1944) *Ária*.

⁸⁹ **Modinhas e Canções, álbum n°1**, 1- Canção do Marinheiro (1936, RJ); 2- Lundu da Marquesa de Santos (1940, RJ); 3- Cantilena (1938, RJ); 4- A Gatinha Parda (1937, RJ); 5- Remeiro de São Francisco (1941, RJ); 6- Nhapôpe (1935, RJ); 7- Evocação (1933, RJ), **Modinhas e Canções álbum n°2, (1943)**, 1- Pobre Peregrino; 2- Vida Formosa; 3- Nesta Rua; 4- Manda Tiro, Tiro, Lá; 5- João Cambuête; 6- Na Corda da Viola (VILLA-LOBOS, 2009)

⁹⁰ **Seresta n°1**, 1- Pobre Cega (1926, RJ); 2- Anjo da Guarda (1926, RJ); 3- Canção da Folha Morta (1926, RJ); 4- Saudades da Minha Vida (1926, RJ); 5- **Modinha (1926, RJ)**; 6- Na Paz do Outono (1926, RJ); 7- Cantiga do Viúvo (1926, RJ); 8- Canção do Carreiro (1926, RJ); 9- Abril (1926, RJ); 10- Desejo (1926, RJ); 11- Redondilha (1926, RJ); 12- Realejo (1926, RJ); 13- Serenata (1943, RJ); 14- Vôo (1943, RJ). (VILLA-LOBOS, 2009)

⁹¹ Dedicada ao poeta, músico e compositor maranhense, Catulo da Paixão Cearense (1863-1946)

⁹² Pseudônimo de Manuel Bandeira (1886-1968). (VILLA-LOBOS, 2009)

A Catedral Cearense 4-5-77 1

SERESTA (Nº5)

MODINHA

Poesia de Manduca Piá Rio, 1926
H. Villa-Lobos

Pouco animado (M. $\text{♩} = 96$)

PIANO.

(Sempre sem pedal)

Muito lento (M. $\text{♩} = 66$)

so - li - dão da mi - nha vi - da Morrerei, que - rida, Do seu do - sa - mór. Muito embo - ra me des -

Muito lento

a tempo

- pretos, To amarei coas - taato, Sem que a ti dis - tao - ta Chegue a longo e triste voz do tro - va -

8449

Figura 8 - Primeira página da *Seresta n.º5 para voz e piano, Modinha* (1926) de Heitor Villa-Lobos.

Outra importante figura que se dedicou a compor modinhas (maxixes, choros e catere-tês) foi Francisco Mignone (1897-1986), das quais podemos mencionar a *Modinha para voz e piano* (1959), *Modinha Luso-Brasileira para voz e Piano* (1978)⁹³ e a *Modinha para Violoncelo e Piano* (1939)⁹⁴. Essa última para Borges (2012, p. 2) “[...]faz parte de uma fase em que o compositor buscava um entrosamento claro entre a sua produção e a sociedade”.

Completando esse triunvirato nacionalista está Mozart Camargo Guarnieri, o compositor que justifica essa pesquisa e que será melhor apresentado no Capítulo 2. Destacamos a *mo-*

⁹³ Conforme Silva (2016, p. 35), texto de F. Célio Monteiro.

⁹⁴ Obra composta sob o pseudônimo de Chico Bororó (BORGES, 2012, p. 2). Conforme Borges (2012): “Composta inicialmente para violoncelo e orquestra (1939) o próprio compositor fez duas transcrições, sendo uma para piano solo, e outra para violoncelo e piano, que se tornou a versão mais conhecida, e uma das obras brasileira para violoncelo mais gravadas.” (BORGES, 2012, p. 61)

dinha da Suíte Mirim para piano (1953), “de sabor nostálgico” (LAGO, 2016, p. 195), a *Modinha para voz e piano* (1939)⁹⁵, o segundo movimento da *Sonatina para Piano n° 1 - Ponteado, bem dengoso* (1928), além dos movimentos lentos das obras para violoncelo, que segundo Rabelo tratam-se de modinhas (RABELO, 2002, p. 77).

A seguir é apresentada de forma bastante sucinta uma linha do tempo em que é possível visualizar a evolução percurso do gênero modinha.

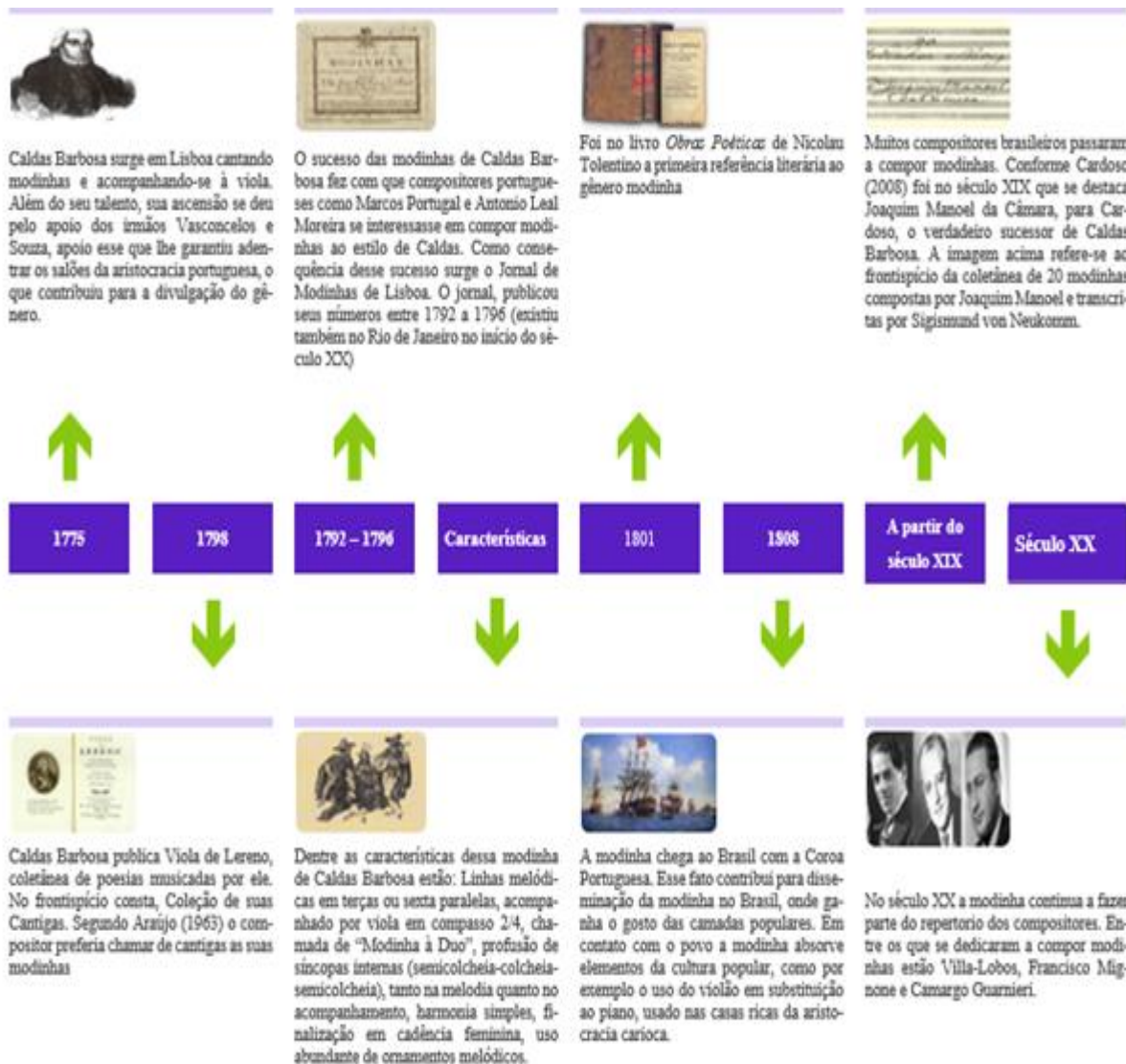


Figura 9 - Linha do tempo da modinha.

⁹⁵ Com texto de Manuel Bandeira, dedicada a soprano luso-brasileira Cristina Maristany (1906-1966). (SILVA, 2001, p. 517)

Capítulo 2

Camargo Guarnieri

Escrevo música da mesma maneira que respiro. Para mim, compor é uma função vital, uma necessidade.

M. CAMARGO GUARNIERI

2.1 *Um Homem Só.*

Nascido Mozart Camargo Guarnieri em 1º fevereiro de 1907 na cidade de Tietê no Estado de São Paulo, foi o primeiro de oito filhos. Seu pai, Miguel Guarnieri, era imigrante italiano, de origem modesta, no Brasil trabalhava como barbeiro e sua mãe, brasileira, chamava-se Géssia de Arruda Camargo Penteado, de família abastada e tradicional de São Paulo, que apesar da oposição dos pais de Géssia⁹⁶ casariam em 1905. Os dois eram bons músicos, ele flautista e contrabaixista e ela pianista.

Aos sete anos Camargo Guarnieri, que na fase adulta resolve suprimir seu prenome Mozart, para em suas palavras, “*não ofender o Mestre*” austríaco, começou a estudar música inicialmente com seus pais, e depois com o clarinetista Benedito Flora. Como

⁹⁶ Passaria a assinar Géssia Camargo Guarnieri.

não possuíam um piano, o pai de Guarnieri alugava um piano francês, porém o piano era pequeno e não demorou muito para sentir a necessidade de um instrumento maior (VERHAALLEN 2001, p.20). O pai de Guarnieri então conseguiu que o filho estudasse piano em um clube que ficava perto de sua casa. Mais tarde aos 11 anos foi aluno de um professor local chamado Virgínio Dias com quem acaba tendo uma discussão por conta de sua primeira composição, *Sonho de Artista* (1918)⁹⁷, posteriormente incluída pelo compositor em suas obras interditas⁹⁸

Essa discussão acaba por fazer com que seus pais percebendo o potencial criativo do filho, emigrem no ano de 1922 para a capital paulista, onde Camargo começa a ter aula com de piano com Ernani Braga, Sá Pereira e Antônio Munhoz, esse último, responsável por apresentar Guarnieri a Mário de Andrade alguns anos mais tarde. Em 1926 os jornais da época noticiam a chegada do maestro italiano Lamberto Baldi⁹⁹ a São Paulo para reger alguns concertos, Camargo Guarnieri lera a notícia, e ao final do primeiro concerto na cidade, o jovem compositor de então 19 anos, o procura no camarim afim confirmar um encontro com o maestro.

O encontro aconteceu com a presença do pai de Guarnieri, pois o jovem não falava italiano, Baldi ficou bastante impressionado com os trabalhos que Guarnieri levava e desse encontro ficou firmado o seguinte acordo, nas palavras do maestro: “Seu filho necessita de um professor e eu, francamente preciso de alguns alunos. Espero ser o professor que ele precisa e que ele seja o aluno que estou esperando” (VERHAALLEN 2001, p.22). Durante os anos seguintes, entre 1926 a 1930, Lamberto Baldi orientou Guarnieri nos aspectos relativos a formação técnica, e em 1931 o maestro deixou o Brasil, para assumir um cargo no Serviço Oficial de Difusão da Rádio Elétrica em Montevideú.

⁹⁷ Impressa com a ajuda de familiares e amigos em 1920.

⁹⁸ Guarnieri estabeleceu uma separação entre suas obras, as de difusão autorizadas e as de difusão interditas. Entre as obras de difusão interditas estão aquelas compostas entre 1920 e 1928. Na capa de seu catálogo contém a seguinte informação: "As obras que escrevi de 1920 a 1928 não representam para mim valor rigorosamente artístico e, por isso, deixo de mencionar neste catálogo. É justamente a partir de 1928 que reconheço em minha obra aquilo que um artista sustenta como expressão da sua personalidade. Tudo quanto escrevi de 1920 a 1928 não deve, em hipótese alguma e sob nenhum pretexto, ser impresso e publicado, devendo apenas servir para estudo crítico e comparativo". M. Camargo Guarnieri. (CAMARGO GUARNIERI apud BARBIERI, 1993, p. 19)

⁹⁹ Lamberto Baldi (1895-1979), compositor e maestro italiano que viveu no Brasil entre 1926 e 1931. A partir de 1932 estabeleceu-se em Montevideú onde assume o cargo de regente da Orquestra Sinfônica do Serviço Oficial de Difusão Rádio Elétrica residindo ali até o fim de sua vida.



Figura 10 - Camargo Guarnieri em 1930¹⁰⁰

A partida de Baldi gerou em Guarnieri, segundo Verhaalen (2001, p. 25), um sentimento de desespero, sendo tranquilizado pelo maestro que responde: “Tudo que você precisa é escrever, escrever, escrever! ”. Por ocasião da saída de Baldi do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, Guarnieri acabou acumulando as funções de professor de piano – cargo assumido em 1928 – e a classe de Baldi. Anos mais tarde, Guarnieri já contava 30 anos quando ganhou uma bolsa do Governo do Estado de São Paulo, através do recém-criado Serviço de Fiscalização Artística, para estudar harmonia com Charles Koechlin e regência com François Ruhlmann em Paris.

Tal oportunidade só foi possível quando Alfred Cortot, então presidente da Escola Normal de Música de Paris em turnê pela América do Sul, por intermédio de Lamberto Baldi escuta comentários elogiosos sobre o seu ex-aluno. Entrando em contato com Guarnieri e sua obra, Cortot fica maravilhado com o material produzido pelo brasileiro, o que o leva a entrar em contato por carta com o então Governador do Estado de São Paulo Armando Salles Oliveira. O conteúdo da carta dizia:

¹⁰⁰ Foto consta no livro *Camargo Guarnieri: expressões de uma vida* (2001) de Flávio Silva.

Espero que permita um músico francês expressar a grande alegria que, acredito, os compositores de seu país sentirão ao conhecer um compatriota: Camargo Guarnieri. Durante minha curta estada em São Paulo, tive oportunidade de conhecer a música de Guarnieri. Ela me causou tal impressão que não hesito em afirmar que sua obra representa um dos valores musicais mais pessoais de nossa era e, certamente, uma das mais características do gênio nacional. Sei que o governo do Estado de São Paulo oferece bolsas de estudos a artistas de talento especial e tenho certeza de que uma dessas bolsas não poderia estar em melhores mãos que as de Camargo Guarnieri, de cujo sucesso em nosso velho continente não tenho a menor dúvida. Suas obras representariam brilhantemente as tendências específicas da ainda jovem escola de música brasileira. Espero que meu pedido não lhe pareça inoportuno e que mereça a devida atenção. Com meus melhores votos, Sinceramente (CORTOT, 1936 apud VERHAALLEN, 2001, p. 33)

Ao longo de sua carreira muitas foram homenagens, bolsas de estudos, prêmios, convites para júri em concursos, títulos, honrarias que Camargo Guarnieri recebeu, tanto no Brasil como no exterior, das quais podemos citar: dois prêmios do Departamento de Cultura do Estado de São Paulo (1937) pelas obras, *Coisas deste Brasil e Flor de Tremembé*, 1º prêmio no *Concurso Internacional da The Fleischer Music Collection of the Philadelphia* (1938) pelo seu *Concerto para Violino e Orquestra nº 1*, 1º prêmio no *Concurso Luiz Alberto de Rezende* (1944) pela sua *Sinfonia nº 1*, intitulada sob o pseudônimo de “*Um Paulista de Curuçá*”. No mesmo ano recebe o 1º prêmio por seu *Quarteto de cordas nº 2*, dado pelo *Primeiro Concurso Internacional para Quartetos patrocinado pela Chamber Music Guild de Washington D.C. e a RCA Victor Recording Company*.

Em 1946 recebe o 1º prêmio no *Concurso Alexandre Levy* pelo seu *Concerto para Piano e Orquestra nº 2*, e em 1954 o 1º prêmio no *Concurso Carlos Gomes* pela sua *Sinfonia nº 3*, 1º prêmio no *Concurso Internacional de Composição “José Angel Lamas”* e *Diploma de Honra* da cidade de Caracas pelo seu *Choro para Piano e Orquestra*, Venezuela. Pela sua contribuição à música erudita recebe o prêmio *Roquete Pinto* e em 1984 o *Prêmio Shell para Música Erudita*. Da sua cidade natal, Tietê, recebeu em 1954 a *Medalha de Honra ao Mérito* e em 1977, o título de *Cidadão Benemérito*. E do Estado de São Paulo em 1959 a *Medalha de Valor Cívico*. Do Presidente da República Ernesto Geisel em 1976 o título de *Comendador da Ordem do Rio Branco*. Na Venezuela recebeu do Presidente Carlos Andrez Perez a comenda *Ordem Andres Bello* e do Presidente português a condecoração *Ordem Militar de Sant'Iago da Espada* no grau de Comendador.

Compondo banca como júri Guarnieri participou de vários concursos como *Concurso Internacional de Composição Rainha Elizabeth* na Bélgica em 1953, *Concurso Internacional de Regência de Mitropoulos* em New York em 1963 e em do *Concurso Internacional de Piano Tchaikovsky* de 1958 na Rússia. Guarnieri foi membro fundador da *Academia Brasileira de Música* iniciada em 1945, ocupando a cadeira de número 57 (atualmente 23) que tem como patrono Leopoldo Miguez, hoje a cadeira é ocupada por Laís de Souza Brasil, maior divulgadora das obras de Guarnieri. Após a morte de Villa-Lobos, seu primeiro presidente, Camargo Guarnieri assumiu como presidente honorário em 1959. Recebeu também do Conselho Nacional de Educação em 1973 o título de “*Notório Saber*”.



Figura 11 - Mozart Camargo Guarnieri.¹⁰¹

A última honraria recebida por Guarnieri foi o *Prêmio Gabriela Mistral da Organização dos Estados Americanos, Washington D.C.*, como o *Maior Músico das Três Américas* concedido em 1992, poucos meses antes de sua morte, em virtude de um câncer na garganta diagnosticado em 1990. No dia 13 de janeiro de 1993, Camargo Guarnieri falece

¹⁰¹ Foto do *The Milwaukee Journal*.

no Hospital da Universidade de São Paulo, seu corpo foi velado no Teatro Municipal de São Paulo, e no dia seguinte seu corpo e levado ao Cemitério Gethsêmani, um grande cortejo o acompanhou até o momento do sepultamento que acontece pouco depois do meio dia. Camargo Guarnieri não deixou apenas um legado em obras, mas também os principais compositores brasileiros da atualidade e outros já falecidos foram seus alunos como Almeida Prado (1943-2010), Osvaldo Lacerda (1927-2011), Sérgio de Vasconcelos Corrêa (1934-) entre outros da chamada *Escola Paulista de Composição*.¹⁰²

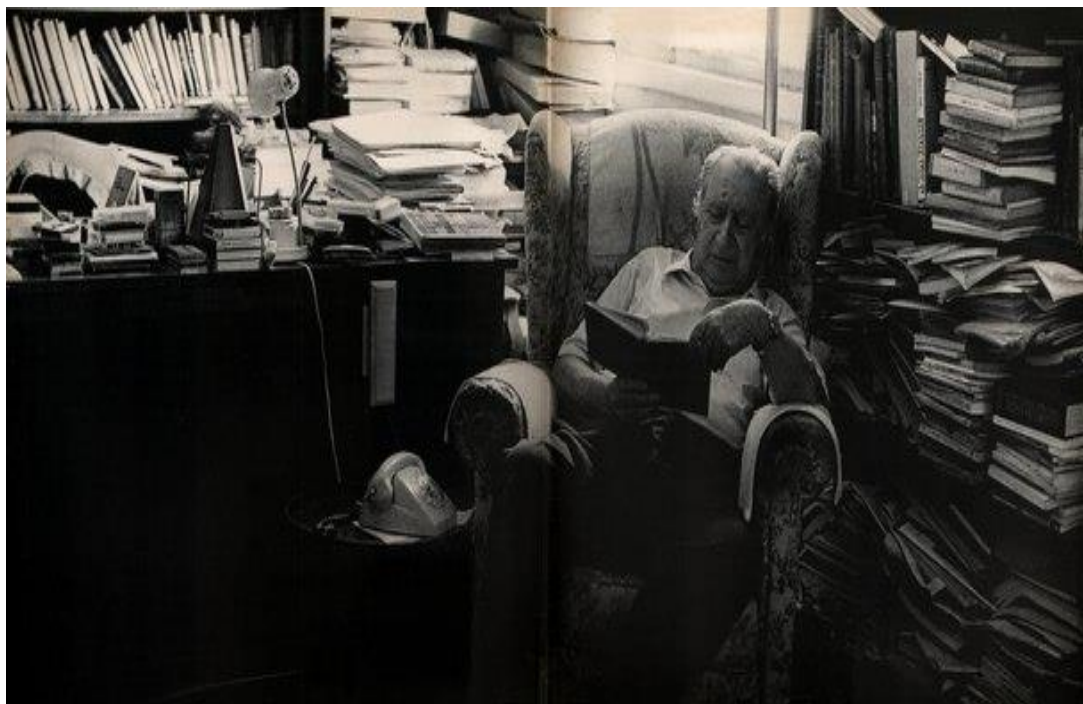


Figura 12 - Guarnieri em seu estúdio na Rua Pamplona nº. 825, no edifício Saratí em São Paulo¹⁰³.

¹⁰² A Escola Paulista de Composição foi uma atividade de ensino, não institucionalizada de Guarnieri – paralela à de compositor, regente e professor universitário por cerca de 40 anos. As aulas eram realizadas em seu estúdio na Rua Pamplona nº. 825, no edifício Saratí em São Paulo. Guarnieri afirmava: “Eu sou o único músico do Brasil que tem uma escola de composição. 90% dos alunos estudam de graça. Os que têm talento e não podem pagar, não pagam. Os que têm dinheiro, pagam e bastante” (MARIZ, 1997, p. 279 apud KOBAYASHI, 2009, p. 11)

¹⁰³ Foto do arquivo da pianista Cynthia Priolli. Disponível em: http://200.144.182.66/memoria/por/pessoa/965-Camargo_Guarnieri, acesso em 18 de março de 2018.

2.2 Camargo Guarnieri e o *Mestre Mário*

O primeiro encontro entre o musicólogo e o jovem compositor se deu no ano de 1928, por intermédio de um amigo em comum, o professor de piano de Camargo Guarnieri, Antônio Munhoz. Sobre esse encontro Guarnieri, que à época contava com 21 anos revela:

Com a delicadeza e cordialidade tão próprias de seu espírito (que muito contribuíram para acalmar meus nervos) Mario nos fez entrar e logo começamos a conversar. Depois de algum tempo, pediu para eu tocar alguma coisa. Ouviu com a maior atenção e interesse. O que posso dizer é que, daquele momento em diante, Mário de Andrade se colocou na defesa de minha obra nascente, me ajudando em tudo o que era possível. (GUARNIERI 1970 apud VERHAALLEN 2001, p. 17)

Ressaltar-se que o compositor paulista desde o início da sua produção artística sempre demonstrou gosto pela estética da música nacional, folclórica e popular¹⁰⁴, fazendo dela sua fonte de inspiração para criação, tanto que entre suas primeiras composições estão a *Canção Sertaneja* e a *Dança Brasileira*¹⁰⁵ ambas compostas em 1928 quando tinha 21 anos, já sob a supervisão de Lamberto Baldi, que o incentivava a encontrar seu próprio estilo e linguagem, apoiando sua tendência nacionalista (VERHAALLEN 2001, p. 150). Arthur Rubinstein (1928) sobre o jovem Guarnieri comenta, “Desde o primeiro dia de nosso encontro, quando me ofereceu sua inesquecível Dança Brasileira, eu e Villa-Lobos estávamos de acordo em considera-lo o melhor compositor brasileiro”.¹⁰⁶

Notando um grande potencial no jovem compositor, Mário de Andrade resolve estabelecer com Baldi um acordo, onde o maestro continuaria as aulas com Guarnieri cuidando da sua formação técnica¹⁰⁷, enquanto ele guiava o jovem na estética nacionalista e cultura geral.

¹⁰⁴ Em seus primeiros trabalhos abre mão dos termos italianos e passa a usar em sua Sonatina nº1 de 1928 – dedicada a Mário de Andrade – por exemplo, termos como *molengamente*, *bem fora o canto*; *ponteando e bem dengoso*; *bem depressa*, *muito ritmado e marcado*

¹⁰⁵ De Mário de Andrade a *Dança Brasileira*, recebeu a seguinte crítica: “É um trabalho delicioso. Muito bem-feito. Inspirado em elementos etnográfico [...] mas não empregado por enquanto o aproveitamento direto do documento popular.” SILVA, Flávio. *Abrindo uma carta aberta*. In: SILVA, Flávio. *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*, São Paulo: Imprensa Oficial, 2001. p. 165.)

¹⁰⁶ Citação disponível no sítio <http://musicbrazilcamargoguarnieri.blogspot.com/2012/03/biografia-de-camargo-guarnieri.html>, acesso em: acesso em 18 de março de 2018.

¹⁰⁷ Conforme Sá Pereira: “Não conheço ninguém que lhe pudesse ter guiado o estudo com a mesma largueza de concepção artística aliada à mais severa disciplina escolar” (SÁ PEREIRA, Antonio Leal. “Mozart Camargo Guarnieri – Uma esplêndida afirmação da música brasileira”. In: SILVA, Flávio. *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*, São Paulo: Imprensa Oficial, 2001. p. 24.)



Figura 13 - Guarnieri, Andrade e Baldi ¹⁰⁸

No ensino formal Guarnieri estudou apenas dois anos da escola primária, isso aos sete anos de idade, o suficiente apenas para ler e escrever:

Devo toda minha formação humanística a Mário de Andrade. Ele foi meu exemplo de caráter, honestidade e bondade. Quando o conheci, meus conhecimentos eram primários. Ele traçou um plano para desenvolver minha cultura geral e, além disso, me emprestava seus livros pois naquela época eu não tinha meios para comprá-los. Assim aprendi a amar os livros, a respeitar os que realmente sabem, a ser honesto comigo mesmo, a ser franco e leal. Este tem sido o lema de minha vida e o melhor exemplo que tive foi de Mário de Andrade. (GUARNIERI 1970 apud VERHAALLEN 2001, p. 25)

Como pôde ser observado a deficiência em cultura geral foi resolvida a partir do seu contato com Mário de Andrade. As orientações de Mário de Andrade aconteciam em seu estúdio na Rua Lopes Chaves, 546, depois do jantar. O escritor semanalmente emprestava “uma pilha” de livros para seus alunos para que fossem lidos durante a semana e discutido na semana seguinte após o jantar. Mário arguia seus alunos sobre assuntos

¹⁰⁸ Foto da *Revista São Paulo Musical*, n° 43, 1954.

variados, Sociologia, Literatura, Filosofia, Arte e, de forma proposital lançava controvérsias para desafiá-los com o intuito de prepará-los para defender suas ideias (VERHAALLEN 2001, p. 25), segundo Guarnieri, (apud MARIZ, 2005, p. 246), “Aquilo para mim era o mesmo que estar assistindo a aulas numa universidade.”

Além das orientações de caráter estéticos, Mário de Andrade desempenhava outros papéis importantes na carreira de Guarnieri. Sua forte influência na sociedade da época e suas regulares publicações sobre Guarnieri feitas no Diário de São Paulo, deixavam o jovem sempre em destaque. E em alguns momentos da carreira do compositor, Andrade teve inclusive de sair em defesa de seu discípulo, a exemplo do episódio de quando no concerto que apresentou a *Toada Triste e Três Poemas* logo após sua volta de Paris ao Brasil, recebeu críticas desfavoráveis. Outra situação que necessitou da intervenção de Andrade foi durante a estadia de Guarnieri em Paris, onde conseguiu através da aprovação de um projeto apresentado ao Governo do Estado de São Paulo que Guarnieri aumentasse sua renda, uma vez que sua bolsa de estudos era ínfima. Nesse projeto, Guarnieri estudaria o que estava sendo feito pelas crianças com Síndrome de Down, e o resultado desses estudos seriam aplicados em São Paulo. Algum tempo depois, devido a troca de governo esse pagamento adicional foi cancelado e o compositor novamente passou a receber apenas uma bolsa mínima. Por esse motivo e com o início da Segunda Guerra Mundial em 1939 Guarnieri precisou voltar ao Brasil.

Marion Verhaalen em seu livro *Camargo Guarnieri: Expressões de uma vida* (2001), nos conta que a partir de 1930, Mário de Andrade nota algumas nuances, em algumas peças de Guarnieri. Essas sutilezas, caracterizadas por uma severidade na construção das linhas melódicas e no movimento harmônico (VERHAALLEN 2001, p.29) foram percebidas principalmente na *Sonata para Violino e Piano n° 2*. Mário, apesar de não escutar a peça e munido apenas do manuscrito, escreve uma carta datada de 11 de agosto de 1934¹⁰⁹ a Guarnieri, criticando duramente a obra. No extrato a seguir podemos perceber algumas dessas nuances observadas pelo tutor de Guarnieri, inclusive o abuso no trato cromático expresso por Mário na carta citada anteriormente:

¹⁰⁹ Na verdade, a *Sonata para Violino e Piano n° 2* (1933) foi assunto de três cartas acaloradas entre o experiente esteta e o jovem e genioso compositor. Anos mais tarde, em 1940, essa sonata é executada em um concerto na Escola de Nacional de Música do Rio de Janeiro, com Camargo Guarnieri ao piano e Oscar Borgerth (1906-1992) ao violino. Na plateia estava Mário de Andrade, que pela primeira vez escuta a obra. Após o concerto, Mário se aproxima e exclama: “Que maravilha, esta sonata. Aquele segundo movimento é um sonho!”, ao que responde Guarnieri, “Mas Mário, esta é aquela Sonata n° 2”, Mário responde, “O

[...] você levado pela mania de dissonâncias, do cromatismo, da alteração que acabou dissolvendo a função harmônica da dissonância perdeu totalmente as estribelas (são inúmeros os que perderam as estribelas nisso...) e caiu no defeito contrário. (ANDRADE, 1934 apud SILVA, 2001, p.206)

Figura 14 - Sonata para Violino e Piano n° 2¹¹⁰, segundo movimento (comp. 11-28). Cromatismo e dissonâncias, gratuitas, como refere-se Andrade em carta.

Dessa época também consta a *Sonata para Violoncelo e Piano n° 1* (1931), onde Guarnieri apresenta elementos novos ao seu modo de compor, refletido pelo emprego do

que que tem? ”, Guarnieri continua, “É aquela das cartas, que você escolhambou”, “Eu escolhambei? ”, disse Mário, “Então desdigo! ”, completa ele. (SILVA, 2001, p.202)

¹¹⁰ Fragmento extraído do livro *Camargo Guarnieri: o tempo e a música* (2001) de Flavio Silva.

atonalismo, em grande parte por influência de estudos feitos sobre os trabalhos de Schoenberg, Berg e Hindemith. (RABELO, 2002, p.16).

Nas próximas duas figuras é exemplificado dois recursos empregados pelo compositor paulista – primeiro, a ausência da tônica nos compassos iniciais, o que impossibilita reconhecer inicialmente o centro tonal, e segundo, o uso abundante de cromatismo.



Figura 15 - *Sonata para Violoncelo e Piano nº1*, primeiro movimento, tema I, (comp. 1-7). Nessa introdução solo¹¹¹, Guarnieri não apresenta de forma deliberadamente a tônica. Em compassos posteriores é revelado que esse tema I está em Lá menor.

Figura 16 - *Sonata para Violoncelo e Piano nº1*, primeiro movimento, tema III (comp. 102-110). Imprecisão tonal, consequência do efeito cromático diluído na obra.

¹¹¹ As figuras 15 e 16 foram extraídas do artigo *Sonata nº1 para Violoncelo e Piano de Camargo Guarnieri: uma análise dirigida ao intérprete* de Paulo César Martins Rabelo, publicado na Revista Música Hodie, volume 1 de dezembro de 2001.

2.2.1 A estética¹¹² Nacionalista Marioandradiana em Guarnieri

A despeito da ingerência de Mário de Andrade ao inculcar princípios nacionalistas em Guarnieri, há de se lembrar que este já possuía firmes convicções estéticas, as quais foram reforçadas pela orientação de professores preocupados com a afirmação nacionalista (NEVES, 2008, p. 100), como por exemplo Antonio Sá Pereira e Ernani Braga e Lamberto Baldi. Em entrevista ao Caderno de Música, Guarnieri revela: “Olha, vou dizer com toda a franqueza: quando conheci o Mário, eu já estava escrevendo música nacional [...]” (CAMARGO GUARNIERI, 1981 apud GROSSI, 2004, p. 9). Embora convicto do sabor de sua produção, as orientações de cunho estético de Andrade a partir de 1928 foram essenciais para a formação de Guarnieri como compositor nacional.

Guarnieri passaria as primeiras décadas de sua carreira intitulado-se como compositor de tendência nacionalista. A partir da década de 70 passa a denominar-se como compositor nacional. Conforme explica o compositor, “Ser nacional [...] é estar comprometido com a quinta essência¹¹³ da nacionalidade, é tentar penetrar na alma, na vivência íntima, no ser mesmo de um povo” diferenciando-se de compositor nacionalista, pois para ele, “A música nacionalista pressupõe a utilização sistemática, direta, do material folclórico.” (WERNET, 2009, p. 121), e outro momento ele justifica que, “Um indivíduo naturalizado brasileiro pode ter uma atitude nacionalista (WERNET, 2009, p. 387)”. Esse fato demonstra o que o compositor considerou sua passagem para a terceira e última fase do nacionalismo delineado por Mário de Andrade¹¹⁴ e registrado no *Ensaio sobre a música brasileira* (1972).

¹¹² Estética, do grego *aísthesis*, significa sensação, sentimento, foi fundada em meados do século XVIII pelo filósofo alemão Alexander Baumgarten (1714-1762), como “teoria da percepção, da faculdade inferior do conhecimento e como complemento da lógica.” (OLMEDO, 2013, p. 579). Em *Introdução à estética musical* (1995), Mário de Andrade define brevemente estética como “a disciplina do saber que estuda a arte”. (ANDRADE, 1995, p. 3).

¹¹³ O termo *quinta essência* utilizado por Guarnieri tem origem em Aristóteles que afirmava a existência de um quinto elemento aos já conhecido terra, ar, fogo e terra que compõe o universo. Já a alquimia trata a *quinta essência* como a parte mais pura após cinco destilações. Obviamente Guarnieri faz uma alusão para se referir a condição de estar sinceramente envolvido com o nacional. Disponível em: <https://www.infope-dia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/quinta-ess%C3%A2ncia>, acesso em 10 de março de 2018. Obviamente o termo usado é uma alusão. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ciencia/fe2801200106.htm>, acesso em 28 de fevereiro de 2018.

¹¹⁴ Conforme Andrade em nota: “Nos países em que a cultura aparece de emprestado que nem os americanos, tanto os indivíduos como a Arte nacionalizada, têm de passar por três fases: 1ª fase da tese nacional; 2ª fase do sentimento nacional; 3ª fase da inconsciência nacional.” (ANDRADE, 1972, p. 43). Em toda a produção de Mário de Andrade essa é a única referência a existência das três fases do nacionalismo.

A terceira fase, chamada de *inconsciência nacional*, é um estágio onde segundo o musicólogo a “Arte culta e o indivíduo culto sentem a sinceridade do hábito e a sinceridade da convicção coincidirem.” (ANDRADE, 1928, p. 43). Entretanto em entrevista¹¹⁵ aos jornalistas Osmar Silva e Sérgio Benevenuto, Guarnieri comenta onde se situa nas fases do nacionalismo: “Desde o início, eu me enquadrei nessa terceira fase” (WERNET, 2009, p. 351 apud SILVA e BENEVENUTO, 1979)¹¹⁶. Sua postura fica definitivamente clara dois anos antes de sua morte quando declara textualmente, “Quero grifar que não sou compositor nacionalista. Sou um compositor nacional.” (WERNET, 2009, p. 121)

Antes de passarmos aos ideais nacionalistas de Andrade transmitidos a Guarnieri – mencionados no primeiro parágrafo – traremos à baila um importante comentário de Achille Picchi¹¹⁷ que nos faz entender o peso das palavras do musicólogo paulistano nas tomadas de decisão estética de Guarnieri: “[...] ele [Guarnieri] usava uma bíblia. A bíblia era o *Ensaio sobre a música brasileira* do Mário de Andrade.” (KOBAYASHI, 2009, p. 213)



Figura 17 - Frontispício da 1ª edição do *Ensaio sobre a música brasileira* (1928) de Mário de Andrade

¹¹⁵ Entrevista concedida a Osmar Silva e Sérgio Benevenuto na edição de 3 de junho de 1979 da *Gazeta de Vitória*, o título da matéria foi *Camargo Guarnieri (72 anos de idade) – Um dos maiores compositores eruditos do Brasil*. Entrevista reproduzida na dissertação de mestrado de Klaus Wernet, intitulada *Camargo Guarnieri: memórias e reflexões sobre a música no Brasil* (2009)

¹¹⁶ Entrevista realizada por Osmar Silva e Sérgio Benevenuto e publicada no Jornal A Gazeta de Vitória de 3 de junho de 1979, com o título, “*Camargo Guarnieri (72 anos de idade) - Um dos maiores compositores eruditos do Brasil*”

¹¹⁷ Achille Guido Picchi (1951-), Doutor em Música e professor do Departamento de Música da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP. Foi discípulo de Guarnieri entre 1980 e 1986.

Os escritos deixados no *Ensaio*, assim como as diretrizes passadas oralmente ao longo de 17 anos de convivência estão claramente impressas de forma indelével nas obras de Guarnieri e evidentemente acabaria por inspirar compositores brasileiros de forma direta ou via Camargo Guarnieri através da sua *Escola Paulista de Composição*. Em vários trechos do *Ensaio*, assim como em correspondências trocadas entre Andrade e Guarnieri é possível perceber o musicólogo guiar seu discípulo “na edificação de uma linguagem nitidamente nacional.” (GROSSI, 2004, p. 30), embora em alguns desses documentos possamos observar também divergências de pensamento¹¹⁸, fruto de um exercício de defesa de argumento a qual Guarnieri foi exposto durante os jantares na casa de Mário na Rua Lopes Chaves, 546.

Adensando nos ideais nacionalistas de Mário de Andrade, relacionaremos a seguir alguns pontos doutrinários expostos no *Ensaio*, o qual compreendemos relevantes para a pesquisa exemplificando com as peças para violoncelo de Camargo Guarnieri. Para isso partimos dos aspectos constituintes das manifestações folclóricas¹¹⁹ trabalhados pelo musicólogo no livro, a saber: ritmo, melodia, polifonia, instrumentação e forma.

Ritmo:

No que se refere ao ritmo, Andrade concentra-se exclusivamente na síncopa, alertando para seu uso excessivo: “A música brasileira tem na síncopa uma das constâncias dela porém não uma obrigatoriedade” (ANDRADE, 1972, p. 30). Nas figuras a seguir, duas composições¹²⁰ do próprio Mário de Andrade onde demonstra o emprego da síncopa, mostrando-se fiel aos seus princípios.

¹¹⁸ Cf. TONI, Flávia Camargo. *A correspondência*. In: SILVA, Flávio. Camargo Guarnieri: o tempo e a música, São Paulo: Imprensa Oficial, 2001. p. 201-218.

¹¹⁹ *Aspectos constituintes das manifestações folclóricas*, termo usado pelo Prof. Dr. Paulo Sérgio Malheiros dos Santos no livro *Músico Doce Música* (2005).

¹²⁰ Conforme o livro *Exposição Mário de Andrade* (1970) do Ministério da Educação e Cultura - Biblioteca Nacional (Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon1285805.pdf, acesso em 07 de abril de 2018.), foram apenas duas obras compostas por Mário de Andrade, ambas de meados dos anos 20, *Hino do Grupo do Gambá e Maroca*, mais conhecida como *Viola Quebrada (ou ainda Viola da Maroca)*, em parceria com o compositor e pianista Ary Kerner (1906-1963). *Maroca ou Viola Quebrada* consta no primeiro LP gravado por Inezita Barroso em 1955. Essa obra foi harmonizada por Villa-Lobos em 1929, e incluída no ciclo de Canções Típicas Brasileiras. Foi publicada em Paris pela editora Max Eschig. (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA, 1970, p. 42).



Figura 18 - Manuscrito de *Viola Quebrada*, originalmente *Maroca* de Mário de Andrade, modinha composta em meados dos anos 20, síncopas em destaque. Difere do *Ponteio* (*Tristonho*) de Guarnieri por ter um forte sotaque caipira.



Figura 19 - Fragmento do manuscrito de *Hino do Grupo do Gambá* de 1926 de Mário de Andrade, síncopas em destaque.

Para Rodrigues (2015, p. 118) o excessivo característico¹²¹ sempre foi uma das preocupações de Guarnieri. Porém ao verificar seu repertório violoncelístico em especial, pudemos perceber o uso bastante corriqueiro desse elemento rítmico.

¹²¹ Rodrigues refere-se ao uso demasiado de elementos musicais nativos característicos.

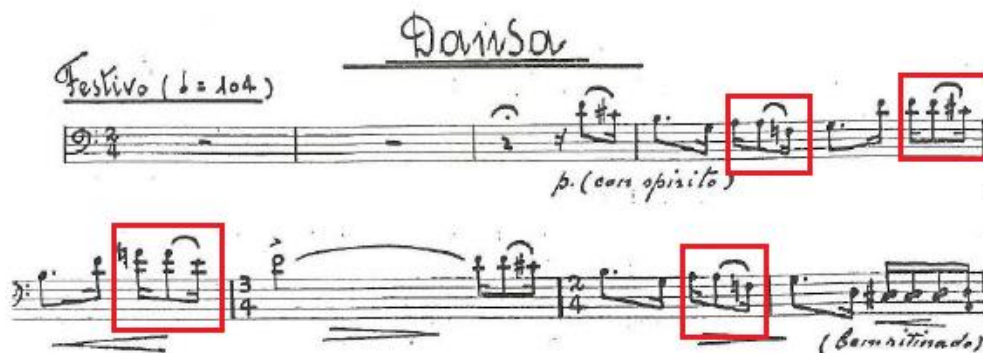


Figura 20 - Início do primeiro movimento, *Dansa*, da obra *Ponteio e Dansa para Violoncelo e Piano* (1946) de Camargo Guarnieri. Em destaque síncopas internas semelhantes as usadas em *Hino do Grupo do Gambá* e *Viola Quebrada* de Mário de Andrade.

Figura 21 - Início do primeiro movimento, *Ponteio*, da obra *Ponteio e Dansa para Violoncelo e Piano* (1946) de Camargo Guarnieri. Como característica a modinha do século XX possui caráter mais urbano. Em destaque síncopas.

Melodia:

Rabelo (2002, p. 77), para efeito de análise dividi a música para violoncelo de Guarnieri em movimento lentos e movimentos rápidos. Ainda segundo Rabelo os movimentos lentos são modinhas, pois possuem os elementos característicos do gênero, “com seu forte sabor nostálgico – traço marcante na produção modinheira de Guarnieri – com linhas melódicas ascendentes e descendentes, e movimentos por graus conjuntos, organização em terças, desenvolvimento contínuo e frases conectadas normalmente com um desenho assimétrico.”

Sobre a modinha Mário (1972, p. 45) define no *Ensaio* características do gênero, “A melódica das nossas modinhas principalmente, é torturadíssima e isto é uma constância [...] o brasileiro gosta dos saltos melódicos audaciosos de sétima, de oitava.”

Ponteio.

M. Camargo Guarnieri

Tristonho. (♩ = 60)

The image shows a handwritten musical score for the piece 'Ponteio' by Camargo Guarnieri. The score is written on four staves. The first staff is marked 'p. (lento)' and has a red box around the first measure and a red diagonal line. The second staff has markings 'rall.', 'ten.', and 'a tempo'. The third staff has markings 'cresc.', '(m.s.)', and 'rall.', with three red boxes around specific measures. The fourth staff is marked 'f rall.'.

Figura 22 - Seção A do *Ponteio*, da obra *Ponteio e Dansa para Violoncelo e Piano* (1946) de Camargo Guarnieri.

Rabelo (2002, p. 62) descreve alguns elementos típicos da modinha como **melodia bastante cromática** (destacadas nos retângulos em vermelho), **emocionalmente carregada** (orientada pelo andamento *Tristonho* proposto) e **caracterizada por subidas rápidas e descidas lentas** (marcados com as linhas em vermelho).

No *Ensaio*, Andrade ressalta o uso da sétima abaixada, (do modo mixolídio) como uma tendência brasileira. Essa tendência apresentada por Mário é seguida por Guarnieri nos movimentos rápidos, que são do tipo dança como o baião que são apresentados em várias obras de Guarnieri. Na figura abaixo, o segundo movimento do *Ponteio e Dansa para Violoncelo e Piano*, a *Dansa*, marcada como *Festivo* podemos perceber o emprego dessa tendência acrescentada a quarta elevada do modo lídio.

Dansa

Figura 23 - Seção A, tema I, da *Dansa*, da obra *Ponteio e Dansa para Violoncelo e Piano* (1946) de Camargo Guarnieri. Em destaque trechos (em vermelho) que são empregados a quarta elevada do modo lídio e a sétima abaixada do modo mixolídio.

Essa mistura foi “batizada” por José Siqueira como Modo Nacional (SIQUEIRA 1981 apud BICALHO, 2014, p. 51). Porém há de se considerar que antes de Siqueira, Bela Bartok¹²², já havia teorizado sobre esse padrão intervalar, concluindo que a mesma era extraída da série harmônica, sendo denominado hoje como lídio b7.

Figura 24 - O Modo Nacional por José Siqueira.

Rabelo (2002, p. 66) também atenta para aplicação do modo mixolídio em Si Bemol (figura 26) nos compassos 48 a 63 na seção B.

Figura 25 - Modo Mixolídio em Si bemol.

¹²² Béla Bartok (1881-1945) pianista, compositor e etnomusicólogo húngaro.



Figura 26 - Seção B, (comp. 48-63) da *Dança*, da obra *Ponteio e Dança para Violoncelo e Piano* (1946) de Camargo Guarnieri. Em destaque trechos onde é aplicado o modo mixolídio em Sí bemol.

Polifonia:

No aspecto polifônico, Andrade já vislumbrando o grande talento de seu futuro pupilo, cita no *Ensaio* uma obra de Guarnieri para exemplificar como esse aspecto pode assumir uma sonoridade com caráter nacional, “Numa Sonatina¹²³ inda inédita desse moço de futuro Mozart Camargo Guarnieri, o *Andante* vem contrapontado com eficiência nacional e magnificamente” (ANDRADE, 1972, p. 52). Ao conhecer suas obras pudemos perceber que esse aspecto cultivado desde sua juventude foi preservado durante sua longa carreira.

Conforme Rabelo (2002, p. 78), “As contramelodias e as variações temáticas superpostas usadas pelos músicos populares brasileiros influenciaram decisivamente o estilo de Guarnieri. ”. Compõe a malha polifônica de Guarnieri a utilização do *stretto*, sequência, imitação e cânones. O autor ainda lembra que, no que se refere ao repertório para violoncelo, a polifonia faz parte de todas obras, porém nos movimentos do tipo dança, Guarnieri opta por uma textura homofônica.

¹²³ Sonatina para Piano nº 1 (1928) de Camargo Guarnieri dedicada a Mário de Andrade.



Figura 27 - Malha polifônica¹²⁴ do primeiro movimento, *Tristonho*, da *Sonata para Violoncelo e Piano n° 1* de Camargo Guarnieri. Rabelo entende que, “A polifonia de Guarnieri parece mais uma livre conversa entre as vozes” (RABELO, 2001, p. 40)

Instrumentação:

Uma vez que as obras para violoncelo de Guarnieri são em sua maioria para a formação violoncelo e piano, julgo não haver necessidade de discorrer demoradamente sobre esse tópico. Porém é interessante observar a utilização que Guarnieri faz dos instrumentos solistas com timbres que remetem a música popular e folclórica.

As figuras a seguir, mostram duas situações em que Guarnieri, idealizando uma sonoridade que evoque o timbre da rabeca típica do nordeste brasileiro, lança mão de um recurso que se aproxima da proposta.



Figura 28 - Segundo movimento, *Dansa*, do *Ponteio e Dansa para Violoncelo e Piano* (1946) compassos 6-10, violoncelo fazendo alusão a uma rabeca.

Nesse exemplo, Guarnieri faz uso de uma nota pedal (corda Ré, solta) enquanto uma melodia é delineada em um registro mais grave, aproximando-se bastante do modo de execução dos rabequeiros. O emprego desses elementos, evocando uma sonoridade semelhante ao da rabeca, pode ser observado também nos *Concerto para Violino e Orquestra n°1 e n°2 ambos no 3° movimento* de Guarnieri. Alvarenga explica que:

¹²⁴ Figura extraída de *A obra para violoncelo e piano de Guarnieri* (2002) de Paulo Cesar Martins Rabelo.

Como dança de vida própria, o principal instrumento acompanhador do Baiano (baião) é a viola, a que se juntam, segundo as informações que disponho, pandeiro, em Sergipe, botijão na Paraíba e rabeça no Maranhão. (ALVARENGA 1960, p.157)



Figura 29 - *Concerto para Violino e Orquestra n°1*¹²⁵, 3º movimento, violino usado como rabeça.



Figura 30 - *Concerto para Violino e Orquestra n°2*¹²⁶, 3º movimento, violino sendo usado como rabeça.

Gerling esclarece que a rabeça é um instrumento rústico cuja origem remonta aos instrumentos precursores da família dos violinos e de provável origem ibérica. Este instrumento ainda é encontrado em festas religiosas e seculares no nordeste brasileiro. (ALVARENGA, 1999 apud GERLING, 2000, p. 234)

Forma:

Nesse aspecto Mário usa no *Ensaio* o termo formas artísticas nacionais, todavia seria mais sensato utilizar gênero, ou melhor, gêneros nacionais, uma vez que forma¹²⁷ não tem nacionalidade. Andrade recomenda o aproveitamento dos gêneros nacionais do nosso populário, assim como fez Villa-Lobos em suas cirandas, serestas e choros. Essa recomendação se dá pela sua crença na função social do compositor patriota. Ele ainda aconselha nossos compositores na elaboração de suítes de danças típicas nacionais, como forma de amenizar a utilização de alguns gêneros de tradição europeia, como as danças

¹²⁵ Disponível em: <http://musicabrasilis.org.br/partituras/camargo-guarnieri-concerto-no-1-para-violino-e-orquestra>, acesso em 17 de janeiro de 2018.

¹²⁶ Disponível em: <http://musicabrasilis.org.br/partituras/camargo-guarnieri-concerto-no-2-para-violino-e-orquestra> acesso em 17 de janeiro de 2018.

¹²⁷ Conforme Zamacois (1960, p. 3, grifo nosso), “[...] uma composição musical não é mais do que um conjunto organizado de ideias musicais, e **que essa organização constitui sua forma**, sua estrutura, sua arquitetura. ”. Ao longo dos séculos foram desenvolvidas uma grande quantidade de formas musicais, algumas sendo recorrentemente usadas pelos compositores como por exemplo: Forma Binária Simples (a-b), Forma Ternária Simples (a-b-a), Minueto e Trio [A (a b a), B (c d c), A (a b a)], Tema com Variação (A, A¹, A², A³...), Forma Rondó (A B A', C A'', D A''').

da suíte barroca (allemande, courante, sarabanda e giga). Para isso Andrade (1972, p. 68) sugere a seguinte Suíte:

- 1- Ponteio (prelúdio em qualquer métrica ou movimento);
- 2 - Cateretê (binário rápido);
- 3 - Coco (binário lento), (polifonia coral), (substitutivo de sarabanda);
- 4 - Moda ou Modinha (em ternário ou quaternário), (substitutivo da Aria antiga);
- 5 - Cururú (para utilização de motivo ameríndio), (pode-se imaginar uma dança africana para empregar motivo afro-brasileiro), (sem movimento predeterminado);
- 6 - Dobrado (ou Samba, ou Maxixe); (binário rápido ou imponente final).

A proposta de Mário é tão bem absorvida por Guarnieri que o compositor lançaria mãos de praticamente de todas as danças¹²⁸, mencionadas por Mário, porém extrapolaria para outros gêneros que não danças, incluindo em algumas de suas obras como nas suas suítes:

- Suíte Mirim (1953), composta de *Ponteado*, *Modinha* e *Cirandinha*;
- Suíte Infantil (1929), composta de *Acalanto*, *Requebrando* e *Maxixando*;
- Suíte IV Centenário (1954), composta de *Introdução*, *Toada*, *Interlúdio*, *Acalanto* e *Baião*;
- Suíte Vila Rica (1958), composta de *Maestoso*, *Andantino*, *Misterioso*, *Scherzando*, *Agitado*, *Alegre*, *Moderato* (valsa), *Saudoso*, *Humorístico* e *Gingando* (baião).

No repertório violoncelístico, Guarnieri faz uso do mesmo expediente ao compor o *Ponteio e Dansa para Violoncelo e Piano*, onde o primeiro movimento um tipo elaborado de modinha e o segundo movimento um agitado baião (RABELO, 2002, p. 63). Sobre esse aspecto Guarnieri comenta que:

Sou um brahmsiano: a forma é minha alucinação. Isto não quer dizer que ela me prende, ao contrário, uso-a a serviço de minha imaginação

¹²⁸ Oneyda Alvarenga, colaboradora de Andrade lista no livro *Música Popular Brasileira* (1960), a *Modinha* como Música Popular Urbana, assim como o Maxixe/Samba, o Choro e a Marcha/Frevo. (ALVARENGA, 1960, p. 292)

e de minha expressão. O que vale na forma é o seu aspecto geral, mas dentro dela recrio sempre novas propostas. (GUARNIERI, apud SILVA, 2001, p. 447)

2.3 Duas Cartas de Guarnieri.

Ao longo de sua vida Camargo Guarnieri se mostrou bastante reservado¹²⁹ quanto a vários aspectos, sejam eles políticos, religiosos ou mesmos estético-musicais. Porém em 1941, após a leitura da *Música de Câmara* para canto, viola, corne inglês, clarineta baixo e tambor-militar de Hans-Joachim Koellreutter¹³⁰, sentiu a necessidade de escrever-lhe uma carta aberta, onde expressava suas sensações perante a música do compositor alemão.

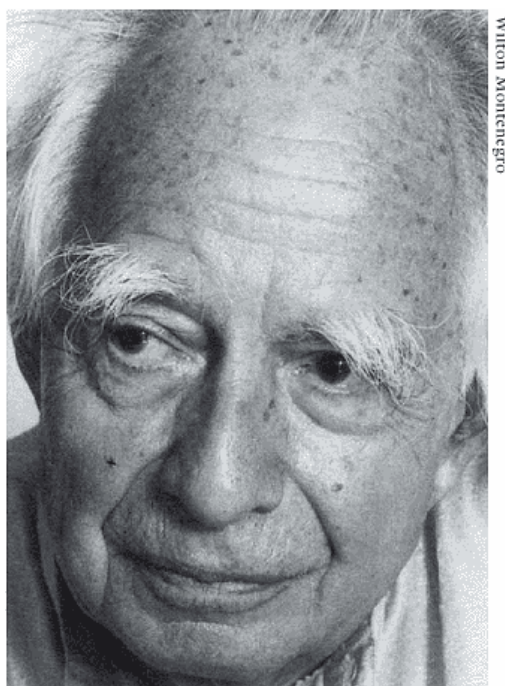


Figura 31 - Hans Joachim Koellreutter¹³¹

¹²⁹ Conforme Jorge Coli: “O menos militante, o mais sofisticado e discreto dos compositores, o camerista laureado é o que escreve manifesto-panfleto de grande violência, cujo impacto foi forte e desencadeou a polêmica apaixonada que se sabe. Até hoje suas sequelas sobrevivem [...]”. (COLI, Jorge. O “nacional” e o “popular”. In: SILVA, Flávio. *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*, São Paulo: Imprensa Oficial, 2001, p. 30.)

¹³⁰ Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) flautista, compositor e educador musical teuto-brasileiro fundador do movimento Música Viva (1938-1952). Defensor da técnica dodecafônica afirmava que esta “garante liberdade absoluta de expressão e a realização completa da personalidade do compositor.” (KATER, 2001, p. 129)

¹³¹ Pelo fotógrafo Wilton Montenegro.

Essa carta não traria consigo nenhuma polêmica explícita, mas, já prenunciava mesmo que sutilmente o posicionamento de Guarnieri, que quase dez anos mais tarde seria deflagrado de forma mais contundente com a publicação da *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* de 1950.

2.3.1 A Carta Aberta de 1941.

Publicada na revista *Resenha Musical*¹³², a Carta Aberta datada de 28 de agosto de 1941, em seu teor continha as impressões de Guarnieri sobre a *Música de Câmara* de Koellreutter. Mesmo sendo essencialmente elogiosa, a carta não pouparia o compositor alemão da franqueza que era peculiar ao compositor paulista. Inicialmente Guarnieri critica o atonalismo, que nos leva a concluir que mesmo com sua breve incursão pelo ambiente atonal no início de sua carreira – uma clara tentativa de ampliar sua “paleta de compositor”¹³³ – Guarnieri sentia sua sensibilidade artística incompatível com o atonalismo, como pode ser observado no trecho:

[...] Agora uma confissão: cada vez que leio ou ouço uma peça atonal, surge-me um problema, o do belo. Nunca pude, ainda, apesar de minha franca simpatia pelo atonalismo, sem, entretanto, praticá-lo sistematicamente, encontrar beleza nas obras escritas atonalmente. Tenho a sensação de que essas obras não chegam a ser belas, acho-as profundamente intelectuais. Tenho a impressão de que o compositor, assim que traçou o seu plano formal, começa a escrever pensando exclusivamente na relação íntima dos doze sons e nas tendências atrativas deles. A meu vêr, a condução das linhas possui um sentido mais visual que, propriamente, auditivo. Talvez seja esse o motivo porque a música atonal não me proporciona prazer estético, portanto, não me emociona, não me comove. Acho, não obstante, muito interessante as obras atonais e uma delas e a sua *Música de Câmara*. Mas será que a finalidade do artista é produzir obras interessantes? Poderão me responder que eu, pessoalmente, não sinto a emoção que nelas se contém, sou, nesse caso, o único culpado. [sic] (GUARNIERI, 1941. p. 29)

¹³² GUARNIERI, Camargo. Carta Aberta. In: Revista Resenha Musical, São Paulo, n° 37, p. 29, 1941. Integralmente em Anexo

¹³³ Expressão usada por Camargo Guarnieri no documentário CAMARGO GUARNIERI: 100 Anos. Direção Marcos Rombino, Direção Geral de conteúdo José Roberto Walker. São Paulo: TV Cultura, 2007.

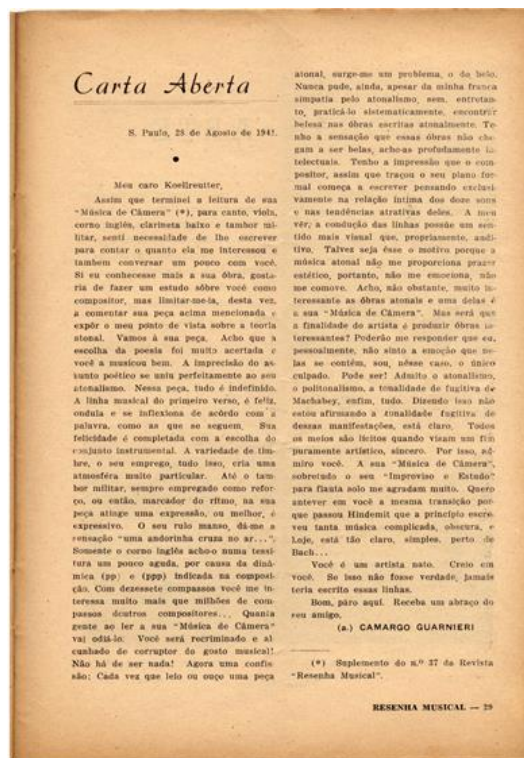


Figura 32 - Íntegra da Carta Aberta de 1941 redigida por Camargo Guarnieri publicada na *Revista Resenha Musical*

Não obstante o caráter crítico do trecho, esses comentários não chegaram a estremer a amizade¹³⁴ entre os compositores pelo simples fato dela não objetivar outro fim senão prestigiar a produção de um amigo e expor seu ponto de vista sobre o atonalismo. Vale salientar o tom profético que Guarnieri usa ao alertar Koellreutter sobre prováveis ataques a sua produção no futuro, “Quanta gente ao ler a sua Música de Câmera vai odiá-lo! Você será recriminado e alcunhado de corruptor do gosto musical! Não há de ser nada!” (GUARNIERI, 1941, p. 29). Ironicamente, anos mais tarde, o próprio Guarnieri estaria no centro da maior celeuma registrada no meio musical brasileiro quando da publicação da sua *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* de 1950, assunto tratado na próxima seção.

¹³⁴ Amizade atestada por uma série de episódios como o apoio de Guarnieri quando da chegada de Koellreutter ao Brasil em 1937, por meio de concertos com renda destinada ao alemão (Documentário Notas soltas sobre um homem só disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IKz0mZ6cgGY>, 31:39); a assistência prestada a Koellreutter quando este adoeceu por intoxicação por chumbo; e a dedicatória que Guarnieri fez quando compõe Improvise n° 1 para Flauta Solo (1941), posteriormente substituída e dedicada a Alfério Mignone.

2.3.2 A Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil de 1950 ¹³⁵.

Tema de várias pesquisas – devido a toda discussão acalorada sobre estética musical suscitada à época¹³⁶ – a *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* ¹³⁷ de Guarneri, constitui-se dentro da história da música brasileira um assunto marcante e amplo demais para ser tratado em apenas uma seção. Não sendo objetivo principal desse trabalho pormenorizar sobre o assunto trataremos sobre ela apenas *en passant*.

Diferentemente da *Carta Aberta de 1941*, a *Carta Aberta de 1950*, ganhou uma projeção maior e tinha um objetivo claro e definido: convocar os atores do cenário musical nacional a lutar contra o que Guarneri chama na carta de “[...] corrente formalista que leva à degenerescência do caráter nacional da nossa música” (GUARNIERI apud SILVA, 2001, p. 143), promovida pelo emprego da técnica dodecafônica¹³⁸, que tinha como principal entusiasta¹³⁹ Koellreutter, fundador do *Grupo Música Viva*.

Se observarmos o *Manifesto 1946 – Declaração de Princípios*¹⁴⁰, documento pétreo que rege a conduta do *Grupo*, percebemos que o seu fundador assim como demais integrantes do *Grupo* apenas seguem fielmente o proposto o qual previa em suma “uma

¹³⁵ Integralmente em Anexo

¹³⁶ José Maria Neves em *Música contemporânea brasileira* (2008) afirma a divisão do meio musical da época em Conforme Neves: “[...] duas facções opostas: os adeptos do nacionalismo e os defensores da liberdade criadora ilimitada.” (NEVES, 2008, p. 124). Embora não houvesse se pronunciado publicamente em favor de uma ou outra facção, Villa-Lobos declara entendendo que “Todas as atividades e agitações livres em favor do pensamento criador [...] são necessárias à vida progressiva da Artes.” SILVA, Flávio. Abrindo uma carta aberta. In: SILVA, Flávio. Camargo Guarneri: o tempo e a música, São Paulo: Imprensa Oficial, 2001. p. 126.)

¹³⁷ Doravante apenas *Carta Aberta de 1950*.

¹³⁸ Em 28 de dezembro de 1950, Koellreutter responde a *Carta Aberta de 1950*. Na carta-resposta define dodecafonismo como: “[...] uma técnica de composição criada para a estruturação do atonalismo, linguagem musical em formação, lógica consequência de uma evolução e da conversão das mutações quantitativas do cromatismo em qualitativas, através do modalismo e do atonalismo.” (KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Resposta a Carta de Camargo Guarneri*. In: SILVA, Flávio. *Camargo Guarneri: o tempo e a música*, São Paulo: Imprensa Oficial, 2001. p. 148.)

¹³⁹ Em entrevista à *Folha de São Paulo* do dia 7 de novembro de 1999, Koellreutter revela que foi o interesse de Claudio Santoro pelo dodecafonismo que o levou a estudar mais a fundo técnica: “Em 40, quando eu ensinava composição a Cláudio Santoro, ele fazia a “Sinfonia para Duas Orquestras de Cordas”, com trechos que já traziam essas técnicas em embrião. Ele me perguntou o que era dodecafonismo. Eu não o forcei a fazer. Eu dava aulas de acordo com minha orientação estética. Ele estudou em conservatório e ouviu falar disso, mas não foi informado. No fundo ele me obrigou, com as perguntas que me fez, a estudar mais a coisa. E escrevi “Invenção”, o primeiro trio rigorosamente dodecafônico. Mas quem me levou a fazer isso a sério foi o Santoro.” Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0711199905.htm>, acesso em 30 março de 2018.

¹⁴⁰ *Manifesto 1946 – Declaração de Princípios*, foi um documento que sintetizando suas ideias afirma sua posição de grupo de vanguarda. Ela foi redigida no Rio de Janeiro, no dia 1º de novembro de 1946 e publicado no *Boletim Música Viva* nº 12 de janeiro de 1947. Teve como seu signatários seu idealizador Hans-Joachim Koellreutter, Cláudio Santoro, Guerra Peixe, Edino Krieger, Eunice Katunda, Santino Parpinelli, Gení Marcondes, Egídio de Castro e Silva e Heitor Alimonda.

pesquisa das características técnicas do folclore musical que deveriam ser associadas às técnicas modernas de composição.” (EGG, 2005, p. 69). A seguir reproduzimos alguns pontos defendidos pelo *Grupo Música Viva* que se relacionam diretamente com aspectos atacados por Guarnieri na *Carta*:

[...] combate pela música que revela o eternamente novo, isto é: por uma arte musical que seja a expressão real da época e da sociedade; [...] apoia tudo o que favorece o nascimento e crescimento do novo, escolhendo a revolução e repelindo a reação; [...] estimulará a criação de novas formas musicais que correspondem às ideias novas, expressas numa linguagem musical contrapontístico-harmônica e baseada num cromatismo diatônico; [...] adotando os princípios de arte-ação, abandona como ideal a preocupação exclusiva de beleza; pois, toda a arte de nossa época não organizada diretamente sobre o princípio da utilidade será desligada do real. (BOLETIM MÚSICA VIVA, 1946 apud SILVA, 2001, p. 129)

Em carta endereçada a Guarnieri no dia 16 de novembro de 1950, Koellreutter não responde as questões abordadas pelo compositor paulista, mas propõe – como forma de ampliar a discussão – a realização de um debate público no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP. Em carta-resposta, Guarnieri cordialmente agradece a atenção em lhe escrever, mas declina veementemente do convite justificando que:

É de todos conhecida a ineficiência das chamadas “mesas-redondas e de outros tipos de debate verbal para tirar conclusões produtivas sobre quaisquer assuntos. Não aceitei e não aceitarei uma discussão desse estilo que terminará certamente em agitação estéril ou em confusão que não pretendo suscitar. (GUARNIERI apud SILVA, 2001, p. 147)

O debate aconteceu no dia 7 de dezembro do corrente ano, e como previsto não contou com a presença de Camargo Guarnieri. Porém a sua fala foi reproduzida por discípulos e defensores da causa nacionalista, inclusive Eunice Katunda¹⁴¹, antes integrante do *Grupo Música Viva*, agora convertida ao nacionalismo.

Há de salientar brevemente um personagem importante tanto na criação do *Grupo* quanto na sua dissolução, Santoro – que embora não participe do debate, engrossa o coro a favor de Guarnieri. Dois anos antes por volta de 1948 demonstrando um desconforto quanto a política e claro estética do grupo, Santoro resolve alinhar-se ao pensamento do grupo nacionalista. Sua saída do *Grupo Música Viva* é atribuída quando da sua filiação

¹⁴¹ Eunice do Monte Lima Catunda (1915-1990). Segundo Silva (2001) a *Carta* teria sido decisiva para o rompimento de Catunda com o *Grupo Música Viva*.

ao Partido Comunista em 1946 e principalmente após sua participação no II Congresso de Compositores de Praga em 1948¹⁴². Como parte das ideias que influenciaram Santoro seu redirecionamento político-estético está o texto do Apelo, resultado do Congresso:

“Parece-nos possível sobrepujar a crise musical atual: 1- Se os compositores adquirirem consciência da crise; se eles tentarem escapar das tendências do extremo subjetivismo e fazer exprimir em sua música os sentimentos e as altas ideias progressistas das massas populares. 2- Se os compositores, em suas obras, se prenderem mais estreitamente à cultura nacional de seu país e defenderem-na das falsas tendências cosmopolitas; pois, o verdadeiro internacionalismo da música decorre do desenvolvimento dos diversos caracteres nacionais. 3- Se a atenção dos compositores se dirigir para as formas musicais que lhes permitam atingir esses objetivos – sobretudo para a música vocal, óperas, oratórios, cantatas, coros, canções, etc. 4- Se os compositores, críticos e musicólogos trabalharem prática e ativamente para liquidar o analfabetismo musical e educar musicalmente as massas.” (SILVA, 2001, p. 135)

Esses dois eventos são cruciais para que Santoro, decida aproximar-se do nacionalismo, pois dessa forma teria sua produção artística em harmonia com seu posicionamento político. À época Santoro declara, [...] cheguei à conclusão de que a arte que eu fazia, abstrata, estava desligada da realidade porque estava afastada das fontes de origem, o meu povo. [...] Por esta razão, achei que deveria abandonar a corrente dodecafônica, a qual fui o primeiro brasileiro a seguir [...] (SILVA, 2001, p. 138).

Para Kater (2001, p. 125), a *Carta Aberta de 1950* foi um trabalho que chegou de forma tardia¹⁴³ – se de fato essa pretendesse ser um brado de resistência – uma vez que o movimento dodecafônico, desde a saída de Santoro¹⁴⁴ em 1948, já demonstrava claros sinais de enfraquecimento. Observa-se também que, quando da publicação da *Carta*

¹⁴² Desse congresso resultou um Apelo, que delineava a estética da música do social-realismo. Segundo o texto: “Parece-nos possível sobrepujar a crise musical atual: 1- Se os compositores adquirirem consciência da crise; se eles tentarem escapar das tendências do extremo subjetivismo e fazer exprimir em sua música os sentimentos e as altas ideias progressistas das massas populares. 2- Se os compositores, em suas obras, se prenderem mais estreitamente à cultura nacional de seu país e defenderem-na das falsas tendências cosmopolitas; pois, o verdadeiro internacionalismo da música decorre do desenvolvimento dos diversos caracteres nacionais. 3- Se a atenção dos compositores se dirigir para as formas musicais que lhes permitam atingir esses objetivos – sobretudo para a música vocal, óperas, oratórios, cantatas, coros, canções, etc. 4- Se os compositores, críticos e musicólogos trabalharem prática e ativamente para liquidar o analfabetismo musical e educar musicalmente as massas.” (SILVA, 2001, p. 135)

¹⁴³ Conforme Kater (2001) a *Carta Aberta de 1950* é também um produto simplório, pois não chega a demonstrar um nível de argumentação que se mantenha por si (KATER, 2001, p. 125).

¹⁴⁴ Claudio Franco de Sá Santoro (1919-1989), compositor e regente manauara. Sua saída do *Grupo Música Viva* e alinhamento ao nacionalismo musical se dá quando filia - se ao Partido Comunista em 1946, decidindo aproximar do nacionalismo, resolve ter sua produção artística em harmonia com seu posicionamento político. À época declara, [...] cheguei à conclusão de que a arte que eu fazia, abstrata, estava desligada da realidade porque estava afastada das fontes de origem, o meu povo. [...] Por esta razão, achei que deveria abandonar a corrente dodecafônica, a qual fui o primeiro brasileiro a seguir [...] (SILVA, 2001, p. 138).

Aberta de 1950, o *Grupo Música Viva* já não contava mais com Guerra-Peixe¹⁴⁵ e Eunice Katunda ambos convertidos ao nacionalismo.

Corroborando com defensores do *Grupo Música Viva*, Kater (2001), entende que o documento possuía um caráter mais político do que estético-musical. Esse ponto de vista reforça a tese de alguns autores, como José Maria Neves de que a *Carta Aberta de 1950* não teria como Guarnieri seu redator – ou pelo menos principal redator.

[...] não poderia ter sido escrito pelo compositor, a quem se negava aprofundamento intelectual para levantar tais problemas e da maneira como está feito na carta, cujo real autor seria seu irmão [...] (NEVES, 2008, p. 124)

Esse questionamento faz recair a autoria (ou coautoria) da *Carta Aberta de 1950* sobre Rossine¹⁴⁶, primeiro irmão de Camargo Guarnieri, poeta e filiado ao Partido Comunista do Brasil¹⁴⁷. É deste último fato que surge a hipótese de ele ser redator do documento, uma vez que os militantes desse partido sob a bandeira stalinista rejeitavam¹⁴⁸ os ideais do *Grupo Música Viva*. Sobre Koellreutter, Rossine comenta:

Jogando com a vaidade de muitos, com a ingenuidade da maioria e a tolerância de todos, H.-J. Koellreutter foi consolidando a sua posição e disseminando no meio musical brasileiro as suas perniciosas teorias estéticas. Preparado o terreno, o aventureiro introduziu no Brasil o dodecafonismo – **escola de fabricação de compositores em série destinada a desfigurar a música brasileira.** (SILVA, 2001, p. 157, grifo nosso)

As acusações por parte de integrantes e simpatizantes do *Grupo Música Viva* – que insinuava um caráter político da carta – foram rechaçadas por Guarnieri em vários momentos. Para o compositor suas palavras teriam sido *torcidas* de modo a conferir –lhe um “caráter político e pessoal, que não tem” (GUARNIERI, 1950 apud SILVA, 2001, p. 146). Em carta dirigida à *Folha de São Paulo* do dia 1 de dezembro de 1950, Guarnieri completa, “Todo mundo sabe que não sou e nunca fui comunista; não sou nem nunca fui

¹⁴⁵ César Guerra-Peixe (1914-1993), fluminense nascido em Petrópolis, foi regente, compositor, arranjador.

¹⁴⁶ Rossine Camargo Guarnieri (1911-1989), é de sua autoria quatro poemas usado no ciclo de *Treze Canções de Amor* composto entre 1936 e 1937 por Guarnieri.

¹⁴⁷ Sua militância o levava inclusive a publicar um livro de poemas, *Poema para Luiz Carlos Prestes, Louvação ao Partido Comunista do Brasil, Canto de Esperança em Louvor a Stalingrado*, em que louvava tanto o partido como seus personagens,

¹⁴⁸ A indisposição particular de Rossine quanto líder do *Grupo Música Viva* o fez publicar pela *Revista Fundamentos* de junho de 1952 o artigo *Koellreutter, charlatão e plagiário*.

nazista e jamais pertenci a qualquer organização político-partidária. ” (GUARNIERI, 1950 apud SILVA, 2001, p. 146)

Sobre questões que envolvem política, em dois episódios o próprio Guarnieri deixa clara seu desinteresse pelo assunto. Em entrevista ao seu ex-aluno, o compositor Sérgio de Vasconcellos Corrêa¹⁴⁹ responde que: “Enquanto eles fazem política, vocês fazem música e quando eles acordarem vocês fizeram uma obra e eles ainda tem a deles por fazer. ” (CORRÊA 2008, p. 6 apud KOBAYASHI, 2009, p. 112), e ainda em entrevista ao jornal *A Noite* em 1943, “Não compreendo música como expressão de um ideal político. ” (JORNAL A NOITE, 1943 apud RODRIGUES, 2015, p. 115). Para Silva (2001, p. 105), todos esses eventos não passam de “amontoados de incoerentes equivocados” e seria mesmo de Guarnieri cada palavra da *Carta Aberta de 1950*.

2.4 Guarnieri em Fases

A divisão da obra de Camargo Guarnieri em fases não é muito clara. Mesmo pesquisadores mais experientes como Coli (2001)¹⁵⁰ não entendem que o compositor tenha fases delimitadas. Para esses, sua obra é caracterizada pela homogeneidade e aceitação de elementos novos, o que não significa a renúncia das convicções de sua linguagem musical. O próprio compositor em entrevista a Déborah Rossi de Siqueira¹⁵¹ relata que:

Não tive propriamente fases no meu desenvolvimento como compositor. O que aconteceu foi que à medida que o tempo ia passando, minha música se tornava cada vez mais enriquecida, adquirindo características específicas, assimilando o desenvolvimento da harmonia, do contraponto, da liberdade formal... Incorporei à minha sensibilidade tudo o que me interessava como compositor. (SIQUEIRA, 2000, p. 26)

A aceitação de elementos novos ao seu *métier*, mencionada anteriormente pode ser comprovada em pelo menos dois momentos na carreira de Guarnieri. A primeira, nos

¹⁴⁹ Sérgio Oliveira de Vasconcellos Corrêa (1934-) pianista, compositor e Doutor em Música pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho-UNESP. Foi discípulo de Camargo Guarnieri entre os anos de 1956 e 1968. Ocupa a cadeira nº 20 na Academia Brasileira de Música.

¹⁵⁰ Conforme Jorge Coli: “[...] é impossível, a não ser por critérios excessivamente artificiais, dividir a obra de Guarnieri em fases. ” (COLI, Jorge. O “nacional” e o “popular”. In: SILVA, Flávio. *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*, São Paulo: Imprensa Oficial, 2001. p. 29.)

¹⁵¹ A referida citação foi extraída da Dissertação de Mestrado em Artes da Prof.^a M.^a Déborah Rossi de Siqueira, intitulada, *Camargo Guarnieri e sua obra para Coro: Catálogo, Discussão e Análise* (2000), submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual de Campinas. Porém a autora teve como fonte primária uma entrevista de áudio com Camargo Guarnieri, captada em fita cassete em 1982.

anos 30 – portanto ainda na sua juventude – onde influenciado pelo estudo das obras de Schoenberg, Berg e Hindemith resolve experimentar o atonalismo, dessa época resulta a *Sonata para Violoncelo e Piano n° 1* (1931). Sobre esse momento Guarnieri explica que:

Por volta de 1934 senti que minha sensibilidade não era compatível com o atonalismo. Comecei, então, a escrever obras que eram livres de um sentido tonal, não tonais em vez de atonais. Possuíam tonalidade indeterminada, não eram maiores nem menores, não eram em Dó nem em Ré. (VERHAALLEN, 2001, p. 28)

Outro momento foi em 1970 – já como compositor maduro e premiado internacionalmente – quando compõe seu *Concerto para Piano e Orquestra n° 5*¹⁵², empregando a técnica serialista¹⁵³. Para Pitombeira:

“A obra é inteiramente construída a partir do gesto [Figura 33] o qual consiste em uma sétima maior ascendente, duas segundas menores descendentes e uma terça menor descendente. Este motivo de cinco notas, manipulado tanto de forma ordenada como desordenada, é utilizado ciclicamente na obra, isto é, aparece nos três movimentos, não somente como um motivo de natureza melódica, mas também como estrutura geradora da linguagem harmônica.” (PITOMBEIRA, 2009, p. 44)

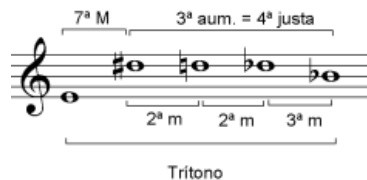


Figura 33 - Gesto gerador¹⁵⁴ em que se baseia o concerto.

Dos pesquisadores que se dedicaram ao estudo da vida e obra de Guarnieri e estabeleceram uma divisão tanto a pianista Laís Brasil como Nilson Lombardi, discípulo de Guarnieri, dividem sua obra em três momentos:

- Primeira Fase: que vai de 1928 até por volta de 1950, período em que atinge sua maturidade musical;
- Segunda Fase: de 1950 até 1965;

¹⁵² Dedicado à pianista Laís de Souza Brasil.

¹⁵³ Serialismo, técnica de composição que usa uma série ou várias séries predefinidas como forma de organizar o material musical.

¹⁵⁴ Figura extraída do artigo *O serialismo de Camargo Guarnieri no seu Concerto para Piano e Orquestra n° 5* (2009) de Liduño Pitombeira

- Terceira Fase: que vai de meados dos anos 60 até o fim de sua vida, onde segundo Grossi, “acontece um refinamento musical” (GROSSI, 2002, p. 82)

Entretanto Lutero Rodrigues, no artigo, *As características da linguagem musical de Camargo Guarnieri* (2015) corrobora parcialmente com essa ideia, acrescentando sub-fases na primeira e na terceira fase. Em seu trabalho, Rodrigues (2015, p. 135-138) sugere uma divisão da obra musical de Guarnieri com base em fatos históricos e mudanças estéticas observadas em seu repertório ao longo dos anos:

- Fase de Formação 1928-1940;
Fase de Afirmção 1940-1950
- Fase Nacionalista de Combate 1950-1965;
Fase Nacionalista Essencial 1965-1982
- Fase Final 1982-1993

2.5 As obras para violoncelo de Camargo Guarnieri.

As peças para violoncelo de Camargo Guarnieri constituem obra prima em sua produção, atesta o amadurecimento musical do compositor no curso de sua carreira. Conforme o catálogo de obras constante no livro *Camargo Guarnieri: O Tempo e a Música* (2001) organizado pelo mestre em musicologia Flávio Silva, Guarnieri compôs sete obras para o instrumento – seis com acompanhamento de piano e uma com orquestra, a saber: *três Sonatas, duas Cantilenas, Ponteio e Dansa e o Choro para Violoncelo e Orquestra*. Obras raras nos recitais – se compararmos com o repertório violoncelístico de Villa-Lobos, tem no comentário de Rabelo uma explicação para esse fato. Conforme o autor, o alto nível técnico¹⁵⁵ demandado seria um dos motivos que torna o repertório de Guarnieri tão pouco executado.

Guarnieri normalmente não escrevia peças fáceis. Esta é provavelmente uma das razões por que sua obra não é comumente executada por estu-

¹⁵⁵ Rabelo (2002, p. 79) ainda estabelece uma ordem crescente de dificuldade técnica para as obras para violoncelo e piano a saber: *Cantilena n° 1, Cantilena n° 2, Ponteio e Dansa, Sonata n° 1, Sonata n° 3 e a Sonata n° 2*. Completando a lista, o autor dessa dissertação acredita que pelo caráter virtuosístico que possui, o *Choro para Violoncelo e Orquestra* finaliza essa lista.

dantes de música. A maioria das obras de Guarnieri para violoncelo requer um domínio técnico e musical do instrumento. (RABELO, 2002, p.79)

Mesmo Aldo Parisot, solista de renome internacional e professor da *Yale School of Music* encontrou dificuldades em executar o *Choro para Violoncelo e Orquestra* (1961) a ele dedicado, sendo necessária sua intervenção, alterando diversos trechos na parte do *violoncelo solo*, considerados inexecutáveis. Obviamente essas alterações não foram bem recebidas pelo compositor paulista, que rompeu com o violoncelista e declarou ter seu *Choro* destruído por Parisot¹⁵⁶.

O repertório violoncelístico de Guarnieri foi bastante privilegiado pois abrange um intervalo considerável de sua longa carreira, desde suas primeiras composições como por exemplo a *Sonata para Violoncelo e Piano nº 1* (1931), obra da sua juventude, quando era tutelado por Mário de Andrade que o orientava sobre a estética nacionalista, passando pelo *Ponteio e Dansa* (1946), escrita um ano após a morte de Mário de Andrade e a *Sonata para Violoncelo e Piano nº 2* (1955) ambas obras situadas no meio da carreira de Guarnieri, até a *Cantilena nº 2* (1982), sua última peça para violoncelo, quando já estabelecido como um grande compositor nacional e reconhecido com diversas, títulos, prêmios e honrarias. Rabelo em seu livro *A música para violoncelo e piano de Guarnieri* (2002) sobre o repertório violoncelístico de Guarnieri pensa que:

Além de seu valor artístico, as peças para violoncelo representam diferentes fases da vida de Guarnieri (elas foram escritas num período de aproximadamente cinquenta anos) e, como tal fornecem uma visão global do desenvolvimento estilístico do compositor. (RABELO 2002, p. 13)

Entre os músicos que gravaram as obras para violoncelo e piano destacamos as interpretações do violoncelista paulista Antônio Lauro Del Claro e da pianista carioca Laís de Souza Brasil. Faz-se necessário mencionar que a proximidade desses interpretes com o compositor os tornaram especialistas e principais divulgadores das obras de Guarnieri em seus respectivos instrumentos, inclusive tendo obras do compositor dedicadas a eles, como é o caso da *Sonata para Violoncelo e Piano nº 3*, dedicada a Antônio Del Claro e sua esposa a pianista Maria de Lourdes Imenes, e o *Ponteio nº 12*, dedicado a pianista

¹⁵⁶ MARTINEZ, Emanuel. GUARNIERI, Camargo - Choro para violoncelo e orquestra. Publicado em 11 jun. 2007. Disponível em: <http://repertoriosinfonico.blogspot.com.br/2007/06/guarnieri-camargo-choro-para-violocelo.html>, acesso em 13 de fevereiro de 2018.

Laís de Souza Brasil. A figura a seguir contém a lista completa dos trabalhos de Camargo Guarnieri para o instrumento em ordem cronológica.

<p>1931- SONATA PARA VIOLONCELO E PIANO Nº 1 Movimentos: Tristonho; Apaixonadamente; Selvagem Dedicada: à Iberê Gomes Grosso Gravação: Antônio Lauro Del Claro e Laís de Souza Brasil (Funarte 1988, Tom Brasil 1997) Edição: Ponteio Publishing Co. Nova York</p>
<p>1946- PONTEIO E DANSA PARA VIOLONCELO E PIANO Movimentos: Tristonho; Festivo Dedicada: à Joseph Schuster. Gravação: Antônio Lauro Del Claro e Laís de Souza Brasil (Tom Brasil, 1997) Edição: Ponteio Publishing Co. Nova York</p>
<p>1955- SONATA PARA VIOLONCELO E PIANO Nº 2 Movimentos: <i>Allegro Moderato</i>; Melancólico; Festivo Gravação: Antônio Lauro Del Claro e Laís de Souza Brasil (Funarte 1988, Tom Brasil 1997) Edição: Ponteio Publishing Co. Nova York</p>
<p>1961- CHORO PARA VIOLONCELO E ORQUESTRA Movimentos: Decidido e apaixonado; Calmo e triste; Com Alegria Dedicada: à Aldo Parisot Gravação: Aldo Parisot, Orchestra of America, regente Richard Korn (1963) Edição: Ponteio Publishing Co. Nova York</p>
<p>1974- CANTILENA Nº 1 Movimentos: Calmo e Triste Dedicada: à Regina Mushabac Gravação: Antônio Lauro Del Claro e Laís de Souza Brasil (Funarte 1988, Tom Brasil 1997) Edição: Ponteio Publishing Co. Nova York</p>
<p>1977- SONATA PARA VIOLONCELO E PIANO Nº 3 Movimentos: Sem pressa; Sereno e triste; Com alegria Dedicada: à Lourdinha e Antônio Lauro Del Claro Gravação: Antônio Lauro Del Claro e Laís de Souza Brasil (Funarte 1988, Tom Brasil 1997) Edição: Ponteio Publishing Co. Nova York</p>
<p>1982- CANTILENA Nº 2 Movimentos: Muito tranquilo e Bem ritmado Dedicada: à Lúcia Valeska Gravação: Antônio Lauro Del Claro e Laís de Souza Brasil (Tom Brasil 1997) Edição: Ponteio Publishing Co. Nova York</p>

Figura 34 - Obras para violoncelo de Camargo Guarnieri¹⁵⁷

¹⁵⁷ Cf. SILVA, Flávio. O catálogo das obras. In: SILVA, Flávio. Camargo Guarnieri: o tempo e a música, São Paulo: Imprensa Oficial, 2001. p. 500-563)

Capítulo 3

Analizando Modinhas

3.1 Tipificação da análise.

Como exposto na introdução deste trabalho, devido à natureza da pesquisa foi necessário a utilização de dois tipos de referenciais teóricos. O primeiro tipo – apresentado no Capítulo 2 – nos comunica sobre os aspectos estético-composicionais. Para essa etapa optamos por trabalhar com Mário de Andrade, devido a toda sua influência e efetiva participação na formação estética de Camargo Guarnieri ao longo de 17 anos (1928-1945) de convivência.

O segundo tipo de referencial teórico será utilizado para embasar o trabalho analítico realizado neste capítulo. Após examinar algumas propostas teóricas em condições de fundamentar a parte analítica, decidimos nos apoiar em três autores: Alan Lomax¹⁵⁸

¹⁵⁸ Alan Lomax (1915-2002) foi um etnomusicólogo norte-americano. Entre seus trabalhos mais notáveis está *Folk Song Style and Culture* (1968).

(1915-2002), Jan LaRue¹⁵⁹ (1918-2004) e Arnold Schoenberg¹⁶⁰ (1874-1951). Cumpre-nos ainda mencionar a utilização da *análise paradigmática* idealizada por Nicolas Ruwet¹⁶¹ (1932-2001) e praticada pelo musicólogo Jean-Jacques Nattiez¹⁶² (1945-), na *Suíte Mirim - III Modinha, Sonatina para Piano n° 1 - Ponteados bem dengosos* de Guarnieri.

A *análise paradigmática* desenvolvida em 1960 por Ruwet tem como característica a decomposição e sobreposição da linha melódica em unidades menores. Ao decompor a linha melódica é possível perceber as relações de repetição e transformação dos motivos melódicos (NATTIEZ, 2005, p. 24), o que é menos eficiente em outro tipo de análise. Dessa forma, a análise será capaz de proporcionar uma melhor visualização das estruturas melódico-rítmicas. Entretanto Leme (2003) faz a seguinte ressalva, “[a análise paradigmática] deve ser utilizada, portanto, com a consciência de que é uma análise parcial.” (LEME, 2003, p. 119).

3.1.1 Lomax, LaRue e Schoenberg.

Por volta dos anos 60, Alan Lomax desenvolve juntamente a uma equipe de pesquisadores da Universidade de Columbia um projeto chamado Cantometria (*Cantometrics Project*), um método de análise comparativa que propõe relacionar canções folclóricas¹⁶³ e a sociedade a qual pertence, resultando em uma espécie de padrão cultural. Com esse projeto, o intento de Lomax era “mostrar os mecanismos de controle que regem o ato musical dentro de uma sociedade¹⁶⁴” (LOMAX, apud LARRINOVA, 2014). A análise Cantométrica como o nome sugere, tem como objeto o canto e refere-se a um método de medição do estilo de canto através de 37 aspectos associados a melodia. Cada aspecto é avaliado por até 13 características observáveis na melodia.

¹⁵⁹ Adrian Jan Pieters LaRue (1918-2004), musicólogo norte americano, professor emérito da Universidade de New York. É autor do livro *Guidelines for Style Analysis* (1970)

¹⁶⁰ Arnold Franz Walter Schönberg (1874-1951) compositor austríaco radicado nos Estados Unidos criador da técnica dodecafônica de composição. Foi professor na Universidade da Califórnia entre 1936 e 1944. Dentre os trabalhos mais relevantes que compõe sua produção musical está *Noite Transfigurada* (1899), *Gurrelieder* (1900-1911), *Pierrot Lunaire* (1912), *Suíte para Piano Op.25* (1923), *Concerto para violino op. 36* (1936) e o *Quarteto para cordas n° 4* (1936). Como teórico sua produção bibliográfica inclui *Theory of Harmony* (1948) e *Fundamentals of Musical Composition* (1948) e *Style and Idea* (1950).

¹⁶¹ Nicolas Ruwet (1932-2001), linguista e crítico literário belga, também realizou trabalhos na área da análise musical. Entre seus trabalhos está *Langage, musique, poésie* (1972).

¹⁶² Jean-Jacques Nattiez (1945-) musicólogo francês, professor na Universidade de Montreal.

¹⁶³ Para esse projeto foram coletadas cerca de 4000 amostras de 400 países. Posteriormente esses números geraram algumas críticas. Os críticos consideraram o número de amostragem – no caso 10 por país – ínfima para representar cada país.

¹⁶⁴ Tradução nossa.

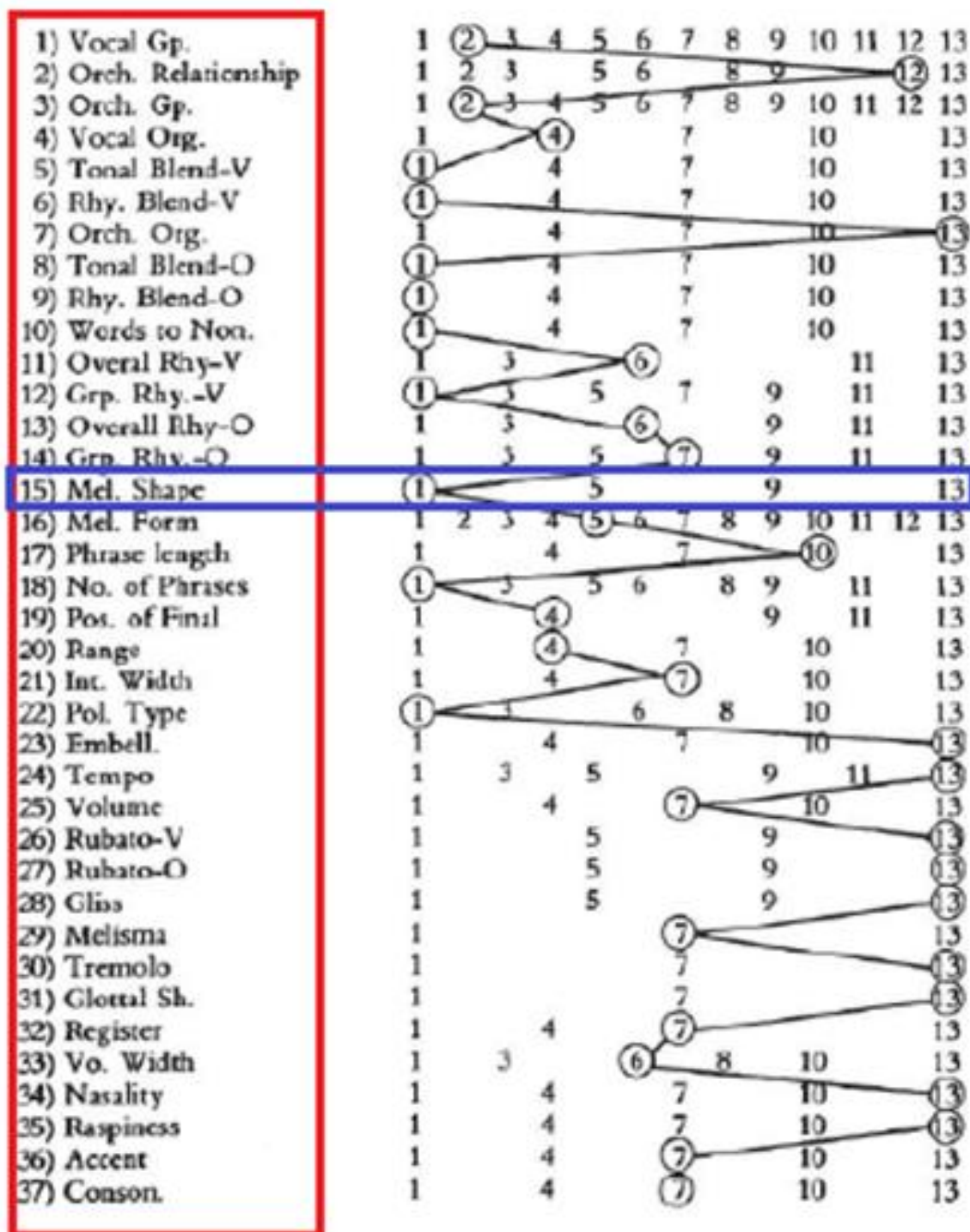


Figura 35 - Análise Cantométrica¹⁶⁵ de *Zaodahy*. Destacado em vermelho 37 aspectos avaliados. Em azul, características observáveis na melodia. Nesse exemplo o aspecto 15 refere-se a Forma Melódica, o número 1 circulado indica que a melodia é arqueada. O significado de cada número é orientado por um livro de código.

¹⁶⁵ Cf. COOK, N. A Guide to musical analysis. 1ª. Ed. New York: W.W. Norton & Company, 1987. p. 198.

Em *Folk Song Style and Culture* (1968), Lomax apresentou alguns resultados desse projeto.

A análise estatística subsequente demonstrou que estilos de canções variam de acordo com diferenças na escala produtiva, nível político, nível de estratificação das classes, severidade dos costumes sexuais, equilíbrio de dominação entre homens e mulheres e nível da coesão social (LOMAX, 1968, p. 6 apud SEEGER, 2008, p. 255).

Entretanto, para nossa análise a aplicação desse método ficou sujeito a adaptação afim de atender as exigências dessa pesquisa. Enquanto para Lomax havia o interesse de explicar a forma como uma canção refletia as características de uma sociedade, na presente pesquisa a aplicação desse método tem o intuito de caracterizar o gênero modinha no tocante ao seu aspecto melódico. Semelhantemente nesse trabalho, preservou-se a tendência da análise Cantométrica de investigar melodias a partir de uma série de quesitos a serem previamente definidos.

De forma a complementar o trabalho de análise como mencionado anteriormente decidimos trabalhar com LaRue e Schoenberg. O primeiro desenvolveu uma espécie de roteiro sistemático afim de guiar uma análise musical. Esse guia – constante em seu livro *Analisis del estilo musical* (1989) – estabelece por exemplo, a análise em três dimensões¹⁶⁶, a saber: Grandes, Médias e Pequenas. Utilizando dessa ideia de estratificação, nosso trabalho partirá da análise de dimensões médias, propondo um estudo com base nos segmentos internos da obra. Outra característica dessa proposta é eleição de parâmetros para observação – assim como em Lomax, porém diferente desse, LaRue estabelece apenas cinco parâmetros (som, harmonia, melodia, ritmo e crescimento/forma) no que ele chama de “observação significativa”.

O segundo autor é responsável por embasar os critérios de segmentação fraseológica. Em seu livro *Fundamentos da Composição Musical* (1948) Schoenberg aparentemente reduz em termos de tamanho o que comumente outros autores denominam de frase. Nos exemplos utilizados no livro, ele apresenta uma divisão fraseológica onde cada segmento se desenvolve por até dois compassos, algo bem semelhante ao observado nas modinhas analisadas. Para Schoenberg:

¹⁶⁶ Esse termo refere-se ao recorte a ser analisado. A dimensão grande diz respeito a uma obra inteira ou um movimento, sendo uma análise mais genérica. A média ocupa-se de segmentos internos. A dimensão pequena observa pequenas minucias como tema, frase e motivo.

“A menor unidade estrutural é a frase, uma espécie de molécula musical constituída por algumas ocorrências musicais unificadas, dotada de uma certa completude e bem adaptável à combinação com outras unidades similares. (SCHOENBERG, 1996, p. 29)

Definidos os autores que serão aplicados, partimos para o primeiro momento da parte analítica com as modinhas do século XVIII. Iniciaremos com duas peças atribuídas ao padre Caldas Barbosa, *Ninguém morra de ciúme* e *Meu amor minha sinhá*. Dessa primeira análise extrairemos um arquétipo do que seria uma modinha da época. Levando em consideração os mesmos princípios analíticos aplicados nas primeiras análises, seguiremos com a verificação de duas modinhas do século XIX, de Joaquim Manoel a quem Kiefer (1977, p. 21) exalta como sendo, “ [...] as primeiras de origem popular brasileira. ”. Os duas peças serão, *Estas lágrimas sentidas* e *Se padeço se suspiro*.

Conclusas a primeira etapa de análises e com um significativo material que já nos revela permanências e renovações no gênero, passaremos para o segundo momento, em que submeteremos três obras de Camargo Guarnieri a uma análise estilístico-formal. As duas primeiras para piano, a saber, *Suíte Mirim - III Modinha* (1953) e a *Sonatina para Piano n° 1 - Ponteado, bem dengoso* (1928), a terceira peça, o *Ponteio e Dansa para violoncelo e piano - Tristonho* (1946).

Embora a análise dessas peças abarque tópicos que envolvam a também a dimensão harmônica (dominantes secundárias, modulações, inversão e ritmo harmônico) por exemplo, a pesquisa tem como cerne a investigação dos aspectos melódicos, uma vez que esse elemento é o que mais pode nos revelar a verdadeira essência da modinha.

3.1.1.1 *Suíte Mirim - III Modinha* (1953)

Essa modinha foi composta em 30 de agosto de 1953, é a terceira peça de quatro que compõe a suíte. Cada peça foi dedicada a um pianista da época: *I Ponteado* à Zuleica Rosa Guedes, *II Tanguinho* à Míriam Iacovino, *III Modinha* à João Carlos Martins), *IV Cirandinha* (à Megume Tukushima). A suíte completa foi estreada em 7 de maio de 1954, no Teatro Colombo em São Paulo por João Carlos Martins, à época com 13 anos.

Essa obra faz parte da chamada *Fase Nacionalista de Combate* (1950-1965) como Rodrigues (2015) menciona em seu artigo. Não por coincidência, nesse interim temos a publicação da *Carta Aberta de 1950*, que de fato combatia fortemente a influência da técnica dodecafônica nos jovens compositores brasileiros, acreditando Guarnieri que a

técnica tolhia a criatividade e levava a “degenerescência do caráter nacional” (SILVA, 2001, p. 143). Mais uma prova de seu contínuo combate – inclusive pós *Carta Aberta de 1950* – é a nota redigida por Guarnieri, registrada no programa impresso de uma das audições de seus alunos de composição realizado em 5 de novembro de 1953:

Apresentem-se, hoje, ao público de São Paulo, cinco jovens compositores a que tive a satisfação de ajudar a desenvolver, guiando-lhes a sensibilidade e o talento criador para o imenso mundo da música brasileira. [...] É a primeira vez que um compositor brasileiro de orientação deliberadamente nacionalista, reúne em torno de si, de forma organizada, alguns jovens patricios, para com eles constituir o embrião de uma escola nacional de composição. O fruto que hoje se colhe não é produto do acaso: em 7 de novembro de 1950, há precisamente três anos, dirigi uma “Carta Aberta aos Músicos do Brasil”, conclamando-os para a defesa da música brasileira, ao mesmo tempo que os convidava para um amplo e profundo debate a respeito do destino das artes em nosso país. (SILVA, 2001, p. 62)

A escolha dessa peça particularmente se dá pelo fato de Guarnieri tê-la nomeado como modinha. Segundo o catálogo de obras do compositor constante no livro *Camargo Guarnieri: o tempo e a música* (2001) de Flávio Silva, além dessa, apenas outras duas obras foram assim intituladas, a *Modinha Triste* (1934) e a *Modinha para Voz* (1939). A realização dessa análise irá nos proporcionar um exemplo claro daquilo que próprio artista concebia como uma realização musical no gênero.

3.1.1.2 *Sonatina para Piano n° 1 - Ponteado, bem dengoso* (1928)

A primeira sonatina para piano de Guarnieri foi composta em 1928 e faz parte de um total de 12 peças que o compositor de então 21 anos compôs naquele ano. A peça dedicada a Mário de Andrade possui três movimentos: *I Molengamente*, *II Ponteado e bem dengoso*, *III Bem depressa*, e foi estreada pela pianista Maria do Carmo Campos Maia.

Apesar de constar em um período que Rodrigues (2015) denominou como *Fase de Formação* (1928-1940) essa peça já representa um posicionamento estético. Sobre o uso formas folclóricas e indicações em português que o jovem Guarnieri empregou nessa peça, Mozart de Araújo escreveu que, “serviu para reforçar seu deliberado nacionalismo” (VERHAALLEN, 2001, p. 151)

A inclusão dessa obra neste trabalho é significativa pois constitui-se um exemplo de modinha que ele não intitulou como, sendo apenas possível afirmar através de nota de

rodapé na partitura em que o compositor alerta, “Esta **modinha** deve ser tocada sem rigor de tempo, mas bem cantada a melodia, e os contracantos imitando o bordonejo do violão.” (GUARNIERI, 1928, apud VERHAALLEN, 2001, p. 152, grifo nosso).

3.1.1.3 *Ponteio e Dansa para violoncelo e piano - Tristonho* (1946).

O *Ponteio e Dansa para violoncelo e piano* foi composto em 1946 e foi dedicada ao violoncelista turco Joseph Schuster (1903-1969). A peça possui dois movimentos bem contrastantes: o *Ponteio - Tristonho* e a *Dansa - Baião*. Composta já na sua maturidade, está inserida segundo Rodrigues (2015) na *Fase de Afirmação* (1940-1950). Ressaltamos que à época Mário de Andrade já havia falecido, recaindo sobre Guarnieri a responsabilidade de dar continuidade aos ideais nacionalistas.

O trabalho analítico será realizado no segundo movimento, o *Ponteio - Tristonho*. Diferente das outras duas peças verificadas, esta não apresenta nenhuma menção (seja pelo título, nota ou comentário do compositor) que se trate de uma modinha. Porém os comentários de Verhaalen e Rabelo levantam uma questão sobre a utilização do gênero por Guarnieri nessa peça. Segundo Verhaalen (2001, p. 153), Guarnieri teria utilizado “[...]a modinha como fonte de inspiração, fato que iria se repetir várias vezes”. Para Rabelo (2002, p. 77), “o tipo modinha está presente em todas as obras para violoncelo”. Esses comentários suscitaram a questão apresentada na Introdução deste trabalho.

- ***Os movimentos lentos das obras para violoncelo de Camargo Guarnieri de fato são modinhas tal qual afirmam Verhaalen (2001) e principalmente Rabelo (2002) ou estão eivadas do espírito modinheiro?***

3.2. Ninguém morra de ciúme.

Ninguém morra de ciúme

Domingos Caldas Barbosa

Atribuída a Domingos Caldas Barbosa (1740-1800)

Rasgado

Soprano

Mezzo-soprano

5

9

13

17

A E/B A D A

A E/B A7 D

A7 D B E/B

B E A

A7 D E E A

Nin - guém mor-ra de ci - ú - me

De ci - ú - me

an - tes de si te-nha dó. Que por mais que se des - ve - le

an - tes de si te-nha dó. Que por mais que se des - ve - le

des-can - se que não é só, que por mais que se des - ve - le

des-can - se que não é só, que por mais que se des - ve - le

des-can - se que não é só, des - can - se que não é só, Lê lê

des-can - se que não é só, des - can - se que não é só, Lê lê

lê lê lê lê há meu bem quem a - ma que cul - pa tem, Lê lê

lê lê lê lê há meu bem quem a - ma que cul - pa tem Lê lê

21 A A7 D E A

Sop. lê lê lê lê há meu bem quem a - ma que cul - pa tem, que cul - pa

MzS. lê lê lê lê há meu bem quem a - ma que cul - pa tem, que cul - pa

25 E A

Sop. tem, que cul - pa tem.

MzS. tem que cul - pa tem.

Figura 36 - *Ninguém morra de ciúme*

Segmentação fraseológica.

A parte A apresenta quatro compassos, subdivididos em duas unidades de dois compassos. Por sua vez a parte B, apresenta uma estrutura um pouco mais desenvolvida. Os oito primeiros compassos correspondem à progressão modulatória – que será mencionada mais adiante – sendo acrescentada de dois compassos que trazem a melodia de volta para a tonalidade principal Lá maior. Em seguida aparece uma frase de quatro compassos (2+2), imediatamente repetida nos quatro compassos seguintes. O fechamento da peça é realizado com um segmento de dois compassos acrescentados ao final.

Relação texto/melodia/forma.

O poema contém cinco¹⁶⁷ linhas de versos heptassílabos (redondilha¹⁶⁸ maior). De um modo geral a relação texto/melodia segue o seguinte esquema: Canto silábico nas primeiras sílabas dos versos e emprego de melismas nas sílabas finais em razão das terminações femininas.

¹⁶⁷ O penúltimo verso constitui-se uma exceção dentro do poema.

¹⁶⁸ Redondilha foi um recurso poético de origem espanhola, também utilizado em Portugal a partir do século XVI. Significa **verso curto**, e tem duas formas: redondilha maior (com sete sílabas poéticas) e redondilha menor (com cinco sílabas poéticas).

Soprano

Nin - guém mor-ra de ci - ú - me

1 2 3 4 5 6 7

Sop.

an - tes de si te-nha dó.

1 2 3 4 5 6 7

Figura 37 - Escandimento do verso 1 (comp. 1-6) versos heptassílabos.

A peça está composta na forma binária AB, sendo que os dois primeiros versos do poema formam a seção A, enquanto os quatro versos seguintes formam a seção B, dividido em duas subseções, b^1 e b^2 .

Os dez primeiros compassos da parte B, que correspondem a subseção b^1 , estão compostos com repetições da terceira e quarta linha, seguidos de mais dois compassos acrescentados a partir de uma repetição adicional da quarta linha. A subseção b^2 repete o padrão anterior, ou seja, repetições dos versos 5 e 6, fechando com mais dois compassos adicionados sobre o verso 6.

*Ninguém morra de ciúme,
Antes de si tenha dó.*

*Que por mais que se desvele,
Descanse que não é só.*

*Lê, lê, lê, lê, lê, lê, há meu bem,
Quem ama que culpa têm.*

SEÇÃO A: 4 (2+2) 2+ 2	<i>Ninguém morra de <u>ciúme</u>, Antes de si tenha <u>dó</u>,</i>	<i>comp. 1-6</i>
SEÇÃO B: 20 (10+10) Subseção b^1 4+ 4+ 2	<i>Que por mais que se <u>desvele</u>, Descanse que não é <u>só</u>, Descanse que não é <u>só</u>,</i>	<i>comp. 7-16</i>
Subseção b^2 4+ 4+ 2	<i>Lê, lê, lê, lê, lê, lê, há meu bem, Quem ama que culpa <u>têm</u>. Quem ama que culpa <u>têm</u>.</i>	<i>comp. 17-26</i>

Figura 38 - Distribuição das seções de *Ninguém morra de ciúme*.

Contorno dos segmentos

Figure 39 displays 12 numbered musical segments, each consisting of a melody line and a bass line. The bass lines are highlighted with red wavy lines to show their contours. The segments are arranged in a grid-like fashion, with 1-4 in the first row, 5-6 in the second, 7-8 in the third, 9-10 in the fourth, and 11-12 in the fifth. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Chord symbols are placed above the melody lines.

Figura 39 - Contornos dos segmentos de *Ninguém morra de ciúme*.

a) Extensão Vertical

Observamos a predominância da extensão abrangendo um intervalo de quinta (segm. 2, 4, 5, 6 e 9), seguido de oitava (segm. 8, 10, 12). Há também em menor quantidade extensão abrangendo uma quarta e sexta, cada um com duas ocorrências (segm. 7,

11 e 1, 3 respectivamente). Essas informações nos mostra a tendência em manter a linha melódica em um âmbito mais compacto.

b) Movimento/Direção

A relação entre a nota de partida e de chegada, mostra que a finalização dos segmentos se dá em grande parte com notas mais graves que a nota de início, revelando que a direção que prevalece é descendente (segm. 3, 4, 5, 6, 8, 9, 11 e 12). Sobre esse intervalo (nota de partida e de chegada) observamos que exatamente a metade dos segmentos (segm. 1, 3, 5, 6, 9 e 11) são de quarta. O desenho interno apresenta uma melodia mais retilínea devido ao uso constante de intervalos de segunda.

d) Intervalos recorrentes

Nota-se a grande recorrência de graus conjuntos, principalmente com segundas maiores (42 ocorrências). Já os saltos são caracterizados pela maior utilização de terças menores (10 ocorrências). Ainda sobre os saltos, percebe-se pouco uso de quintas justas (2 ocorrências) e quartas justas (3 ocorrências), enquanto as oitavas têm apenas uma ocorrência.

e) Atividade Rítmica

A atividade rítmica é caracterizada pela regularidade no uso de uma célula sincopada formada pela fórmula semicolcheia, colcheia, semicolcheia. Alguns segmentos terminam com duas colcheias decorrentes da terminação feminina e da necessidade de diminuir a movimentação rítmica demarcando o final do segmento.

Inícios e Terminações dos segmentos.

Nesta peça, o compositor se vale, na melodia da voz principal, dos três tipos possíveis de inícios de frase: ritmo acéfalo nos (comp. 3 e 5) ritmo tético (comp. 7, 9, 11 e 13) e anacrústico (comp. 17, 19, 21, 23 e 24)

Soprano

Nin - guém mor-ra de ci - ú - me

Figura 40 - Início acéfalo (comp. 1-4).

Sop.

Que por mais que se des - ve - le

Figura 41 - Início tético (comp. 7-8) início de B.

Sop.

bem quem a - ma que cul - pa tem,

Figura 42 - Início anacrústico (comp. 19-21).

Como observado por Kiefer (1977, p. 24) há grande ocorrência de terminações femininas, o que pode ser observado em seis dentre os doze segmentos demarcados. Destaca-se nesse quesito o uso abusivo da *apojatura* de resolução descendente, tal como demonstra o exemplo a seguir:

Sop.

an - tes de si te-nha dó.

Figura 43 - Terminação feminina (comp. 5-6).

Contrariando o que observamos na grande maioria dos segmentos analisados a última terminação feminina se diferencia das demais em razão do emprego de uma *apojatura* ascendente, ou seja, um incomum movimento ascendente dentro dessa tradição.

Repetição Motívica.

No que tange a utilização do desenvolvimento motívico é possível afirmar que a peça inteira está elaborada com base em um único motivo rítmico. Além das constantes variações intervalares, essa estrutura de dois compassos aparecerá com algumas variações rítmicas. Faz-se necessário explicar que a partir do primeiro motivo abaixo apresentado

derivam os outros três. Nota-se que esse motivo mostra um padrão sincopado que é reexposto com sutil variação.

Figure 44 shows four variations of a melodic motif in soprano voice. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. Variation (a) starts with a rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D4. Variation (a²) starts with a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D4. Variation (a³) starts with a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D4. Variation (a⁴) starts with a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D4.

Figura 44 - Repetição Motívica, do primeiro motivo (a), derivam outros três (a², a³ e a⁴).

Sequenciações internas.

Os oito primeiros compassos da parte B, foram construídos com base em uma sequenciação ascendente em que os quatro primeiros compassos são tomados como modelo e repetidos, porém transpostos uma segunda acima.

Figure 45 shows internal sequencing of a melodic motif in soprano voice. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The first four measures are marked with chords A7, D, A7, and D. The next four measures are marked with chords B, E/B, B, and E. The lyrics are: "Que por mais que se des - ve - le des-can - se que não é só, que por mais que se des - ve - le des-can - se que não é só, des -".

Figura 45 - Sequenciação interna (comp. 7-10 e 11-14).

Ritmo harmônico.

De forma geral, podemos afirmar que o ritmo harmônico segue o padrão de um acorde por compasso, o que ocorre praticamente ao longo de toda peça. Entretanto observa-se também, de forma bem mais restrita o emprego duas harmonias por pulsação, o que ocorre quando da harmonização das *apojaturas* ou síncopas (comp. 19 e 20).

Modulação.

Contendo apenas acordes do tônica, subdominante e dominante de Lá maior, a parte A não apresenta modulação. Por sua vez a parte B transita pelas tonalidades Ré maior (subdominante) e Mi maior (dominante) em razão do emprego das dominantes secundárias dessas duas tonalidades

Ornamentação.

A peça apresenta pouca ornamentação. Todos os ornamentos são do tipo *apojatura* superior e foram empregadas em quatro momentos (comp. 4, 10, 17 e 21). Essa ornamentação, é indicada com sinais gráficos, ou seja, sua indicação não se dá pelo detalhamento exato das notas. Salienta-se especialmente em Caldas Barbosa, sua habilidade quanto ao trato improvisatório o que lhe permitia acrescentar floreios às suas melodias.

The image shows a musical score for Soprano in 2/4 time, key of A major. The first four measures are shown. Above the staff, the chords are labeled: A, E/B, A, D, and A. The melody consists of quarter notes in the first three measures, followed by a sixteenth-note ornament (apojatura) on the fourth measure. The lyrics are: Nin - guém mor-ra de ci - ú - me.

Figura 46 - Ornamentação do tipo *apojatura* (comp. 1-4).

3.3 Meu amor minha sinhá

Meu amor minha sinhá

Domingos Caldas Barbosa

atribuída a Domingos Caldas Barbosa (1740-1800)

Cm Fm F#° G Cm Fm F#°

Soprano

Mezzo-soprano

4 G Cm G/B Cm

Sop. Meu a - mor, mi - nha si - nhá, meu a -

MzS. Meu a - mor, mi - nha si - nhá, meu a -

7 G Cm C Fm C

Sop. mor mi - nha si - nhá mi - nha san - ti - nha meu

MzS. mor mi - nha si - nhá mi - nha san - ti - nha meu

10 Fm G Cm

Sop. bem, mi - nha san - tin - nha meu bem,

MzS. bem, mi - nha san - tin - nha meu bem,

13 Eb Ab Eb Ab F Bb

Sop. Eu a - mo só a vo - cê, eu a - mo só

MzS. Eu a - mo só a vo - cê, eu a - mo só

16 F B♭ Cm G Cm G

Sop. a - vo - cê não que - ro mais a nin - guém,

MzS. a vo - cê não que - ro mais a nin - guém,

19 Cm Fm G G Cm

Sop. não que - ro mais a nin - guém.

MzS. não que - ro mais a nin - guém.

Figura 47 - *Meu amor minha sinhá*

Segmentação fraseológica.

Toda a peça está estruturada em segmentos de dois compassos. Tanto a parte A (comp. 4-12), quanto à parte B (comp. 13-21) apresentam quatro compassos com subdivisão interna de segmentos de dois compassos.

Destaca-se nessa modinha a alteração do padrão utilizado nas demais modinhas, na medida em que o último segmento é estendido para três compassos em razão da duplicação da terminação feminina, a primeira sobre a dominante e a segunda sobre a tônica.

Relação texto/melodia/forma

O texto da peça está montado em versos heptassílabos (redondilha maior) e segue o mesmo expediente aplicado na peça anteriormente analisada: Canto silábico nas primeiras sílabas dos versos e emprego de melismas nas sílabas finais, em razão das cadências femininas. Nesta peça, entretanto encontramos duas notas por sílaba ao longo de quase todo o segmento (comp. 5 e 7)

The image shows two systems of musical notation for a vocal line. The first system covers the lyrics 'Meu a - mor, mi - nha si - nhá, meu a -' with syllables numbered 1 through 7 in red. Chord symbols G, Cm, G/B, and Cm are placed above the staff. The second system covers 'mor mi - nha si - nhá' with syllables numbered 3 through 7 in red, and chord symbols G and Cm above the staff.

Figura 48 - Escandimento verso 1 (comp. 4-8) versos heptassílabos.

A peça apresenta uma única seção (A), dividindo-se em duas subseções identificadas aqui por a^1 e a^2 . Isto se justifica em razão da ausência de uma fragmentação aparente e pela utilização dos mesmos materiais motivicos em ambas subseções.

A subseção a^1 corresponde aos quatro primeiros versos, onde o primeiro segmento (comp. 5 e 6) é repetido nos compassos imediatos. Por sua vez, o segundo verso é utilizado na realização dos dois segmentos seguintes (comp. 9-10 e 11-12).

A subseção a^2 repete esse mesmo esquema: seu primeiro segmento (comp. 13-14) é imediatamente replicado (comp. 15-16) assim como os quatro últimos segmentos estão delineados ao longo dois compassos (comp. 17-18 e 19-21).

*Meu amor, minha sinhá,
Minha santinha meu bem,*

*Eu amo só a você,
Não quero mais a ninguém,*

<p>SUBSEÇÃO a^1: 4 (2+2) 2+ 2 2+ 2</p>	<p><i>Meu amor, minha <u>sinhá</u>, Meu amor, minha <u>sinhá</u>, Minha santinha meu <u>bem</u>, Minha santinha meu <u>bem</u>,</i></p>	<p><i>comp. 1-12</i></p>
<p>SUBSEÇÃO a^2: 4 (2+2) 2+ 2 2+ 2</p>	<p><i>Eu amo só a <u>você</u>, Eu amo só a <u>você</u>, Não quero mais a <u>ninguém</u>, Não quero mais a <u>ninguém</u>.</i></p>	<p><i>comp. 13-21</i></p>

Figura 49 - Distribuição das seções de *Meu amor minha sinhá*.

Contorno dos segmentos

Figura 50 - Contornos dos segmentos de *Meu amor minha sinhá*.

a) Extensão Vertical

Quando verificada a extensão dos segmentos, percebe-se que a maioria é de terça (segm. 3, 5, 6, 7). Em dois segmentos essa extensão alcança uma sétima (segm. 2, 4). Em contraste com a obra anterior, a extensão de quinta e oitava aparecem apenas uma vez (segm. 1 e 8 respectivamente).

b) Movimento/Direção

Com exceção do segmento sete, os demais apresentam um movimento descendente. O intervalo entre a primeira e a última nota em cinco dos oito segmentos é de terça. Também há um intervalo de quinta e um de sexta.

O desenho interno é representado por três tipos: o primeiro (segm. 1, 7) apresenta sutil sinuosidades, como pode ser observado no perfil. O segundo tipo, não apresenta muitas ondulações, mas um desenho arqueado, com uma delineação ascendente atingindo a nota mais aguda e um movimento escalar descendente (segm. 2, 4, 8). Os demais (segm. 3, 5, 6) mostram um desenho mais plano e um movimento descendente no final do segmento, ora em terça, ora em segunda.

d) Intervalos recorrentes

As segundas maiores são os intervalos mais usados (23 ocorrências), seguido de segundas menores (19). Não há ocorrência de saltos superiores a terças maiores, que aparecem três vezes.

e) Atividade Rítmica

Constata-se que há uma maior movimentação rítmica após a articulação da figura anacrústica. Fogem a essa regra o terceiro segmento, onde há apenas colcheias e o último segmento, em que essa ordem alterada. Esse dinamismo é marcado pelo emprego de dois tipos de células rítmicas, sequência de semicolcheias e colcheias pontuadas + semicolcheias.

Inícios e Terminações dos segmentos.

Nessa modinha encontramos os três tipos de início de segmento: tético, acéfalo e anacrústico. A rigor todas as frases da parte a¹ iniciam em anacruse, ao todo são quatro ocorrências. Na parte a², essa configuração é alterada para o ritmo tético nos dois primeiros segmentos (comp. 13-14 e 15-16). Do compasso 17 ao final observa-se quatro ocorrências de ritmos acéfalos.

Sop. G Cm G/B Cm

Meu a - mor, mi - nha si - nhá, meu a -

Figura 51 - Início anacrústico (comp. 4-6).

Sop. $E\flat$ $A\flat$ $E\flat$ $A\flat$
Eu a - mo só a vo - cê.

Figura 52 - Início tético (comp. 13-14).

Sop. Cm G Cm G
não que - ro mais a nin - guém.

Figura 53 - Início acéfalo (comp. 17-18).

Assim como na peça anterior, esta modinha de Caldas Barbosa contém apenas terminações do tipo feminina, o que nos leva a crer tratar-se de uma das características desse gênero em razão do seu uso quase obrigatório. Todas as dez terminações dessa peça seguem a tradição que preconiza um movimento descendente como finalização, sendo que a *apojatura* prevalece sobre a terminação em terças descendentes.

Sop. G Cm G/B Cm
Meu a - mor, mi - nha si - nhá.

Figura 54 - Terminação feminina (comp. 4-6).

Repetição Motívica.

Quanto ao emprego do desenvolvimento motívico verifica-se nessa modinha um esquema mais sofisticado, que será descrito a seguir. A peça contém dois motivos principais: o primeiro motivo contendo o fragmento escalar descendente e o motivo seguinte baseado na repetição de uma única nota. Esses dois motivos se alternaram ao longo de toda a peça.

Sop. G Cm G/B Cm
Meu a - mor, mi - nha si - nhá.

a)

Figura 55 - Primeiro motivo (comp. 4-6).

Sop. $E\flat$ $A\flat$ $E\flat$ $A\flat$
Eu a - mo só a vo - cê.

b) Figura 56 - Segundo motivo (comp. 13-14).

Nos compassos 17 e 18, observa-se aquilo que Schoenberg classifica como redução motívica, ou seja, o segmento de dois compassos iniciados no compasso 13 sofre redução a um compasso apenas, tal como demonstrado na figura a seguir. Tal estratégia tem por função criar uma espécie de tensão que antecipa a chegada da cadência.

Sop. $E\flat$ $A\flat$ $E\flat$ $A\flat$ F $B\flat$
Eu a - mo só a vo - cê, eu a - mo só

Sop. F $B\flat$
a - vo - cê

Figura 57 - Os dois segmentos (comp. 13-14 e 15-16) de dois compassos serão reduzidos a um compasso.

Sop. Cm G Cm G
não que - ro mais a nin - guém,

Figura 58 - Redução motívica (comp.17-18) que teve origem no compasso 13.

Sequenciações internas.

A primeira parte não apresenta nenhuma sequenciação, entretanto entre os compassos 13 e 14 da parte B, há ocorrência de um movimento que é imediatamente repetido uma segunda acima nos compassos 15 e 16. Esse movimento progressivo atinge o clímax da peça, com a nota mais aguda Fá4.

Sop. E_b A_b E_b A_b F B_b
 Eu a - mo só a vo - cê, eu a - mo só

Sop. F B_b
 a - vo - cê

Figura 59 - Sequenciação interna (comp. 12-13 e 14-15).

Ritmo harmônico.

Diferentemente da modinha anterior, nesta peça o ritmo harmônico varia de forma equânime entre um acorde por compasso e dois acordes por compasso. Por outro lado, tal como no exemplo anterior, algumas *apojaturas* utilizadas estão harmonizadas com dois acordes, ou seja, dois acordes por pulsação (comp. 6, 8, 14 e 16). As demais terminações femininas, sejam elas *apojaturas* (comp. 14 e 16) ou terças descendentes (comp. 10 e 18), estão harmonizadas com um único acorde.

Modulação.

Ao longo da primeira seção a¹ não ocorre qualquer modulação, tendo em vista a utilização dos acordes de tônica, subdominante e dominante de Dó menor. Na seção a², ao contrário, nos deparamos com a sequência modulatória ascendente passando pelas tonalidades, Lá bemol maior, Sí bemol maior, retornando a Dó menor no compasso 17.

Ornamentação.

A peça não apresenta qualquer tipo ornamentação.

3.4 Estas lágrimas sentidas

Estas lágrimas sentidas

Joaquim Manoel da Câmara (1780-1840)

transcrição: Sigismund von Neukomm (1778-1858)

Andante

Soprano

Es - tas lá - gri - mas, es - tas lá - gri - mas sen -
ses ais, es - ses ais, es - ses sus -

4 C F C/E F/E \flat

Sop. ti - das quea meus tris - tes o - olhos
pi - ros que do fun - do d'al - ma

7 B \flat /D Gm/B \flat C

Sop. vêm, quea meus tris - tes o - lhos vêm, são da -
vêm, que do fun - do d'al - ma vêm, nem são

10 F C F F/E \flat B \flat /D F/E \flat

Sop. mor ter - nos si - nais, são dea - mor ter - nos si -
ais, nem são sus - pi - ros, nem são ais, nem são sus -

13 B \flat /D Gm/B \flat C7

Sop. nais: são sau - da - des, são sau - da - des, são sau -
pi - ros: são sau - da - des, são sau - da - des, são sau -

16 F C7 F

Sop. da - des do, meu bem
da - des do, meu bem

Edição: Arysselmo Lima

Figura 60 - *Estas lágrimas sentidas*

Segmentação fraseológica.

A peça possui apenas uma seção, dividida em duas subseções quase simétricas (9+8): A primeira, seção a¹ com nove compassos, está subdividida em quatro segmentos (comp. 1-2, 3-4, 6-7 e 8-9). A estrutura irregular de 9 compassos decorre da adição de um compasso de ligação entre os segmentos 1 e 2, mais precisamente o compasso 5. A segunda, seção a², possui o mesmo desenho, com quatro segmentos (comp. 10-11, 12-13, 14-15 e 16-17).

Relação texto/melodia/forma

A poesia da peça está montada em versos heptassílabos (redondilha maior). O uso de melismas poderá ocorrer tanto nas terminações femininas quanto no decorrer de cada segmento.

The image shows a musical score for Soprano in 4/4 time, one flat key signature. The first line contains measures 1 through 6. The lyrics are: Es - tas lá - gri - mas, es - tas lá - gri - mas sen - ti - das. The syllables 'es', 'tas', 'lá', 'gri', 'mas', 'sen' are numbered 1 through 6. Chords F, Gm/Bb, C, F, and Gm/Bb are indicated above the staff. The second line shows measure 7 with the chord C and the syllable 'ti - das' numbered 7.

Figura 61 - Escandimento verso 1 (comp. 1-4) versos heptassílabos.

*Estas lágrimas sentidas
Que a meus tristes olhos vêm.*

*São d'amor ternos sinais
São saudades, do meu bem.*

Como já exposto, essa modinha contém apenas uma seção, subdividida em duas subseções: a¹ (comp. 1-9) e a² (comp. 10-17), cada uma com quatro segmentos derivados de uma mesma estrutura motivica inicial.

<p>SUBSEÇÃO a¹: 4 (2+2)</p> <p>2+</p> <p>2</p> <p>2+</p> <p>2</p>	<p><i>Estas lágrimas¹⁶⁹,</i> <i>Estas lágrimas sentidas</i></p> <p><i>Que a meus tristes olhos vêm,</i> <i>Que a meus tristes olhos vêm,</i></p>	<p><i>comp. 1-9</i></p>
<p>SUBSEÇÃO a²: 4 (2+2)</p> <p>2+</p> <p>2</p> <p>2+</p> <p>2</p>	<p><i>São d'amor ternos sinais,</i> <i>São d'amor ternos sinais,</i></p> <p><i>São saudades, são saudades,</i> <i>São saudades, do meu bem.</i></p>	<p><i>comp.10-17</i></p>

Figura 62 – Distribuição das seções de *Estas lágrimas sentidas*.

Contorno dos segmentos

The image displays eight numbered musical segments (1-8) from the piece 'Estas lágrimas sentidas'. Each segment consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line includes notes and lyrics, while the piano line features red contour lines indicating pitch movement. Chords are written above the notes. The segments are arranged in four rows of two.

- Segment 1:** Chords: F, Gm/Bb, C. Lyrics: *Estas lágrimas sentidas*.
- Segment 2:** Chords: F, Gm/Bb, C. Lyrics: *Estas lágrimas sentidas*.
- Segment 3:** Chords: F, C/E, F/Eb, Bb/D. Lyrics: *Que a meus tristes olhos vêm,*
- Segment 4:** Chords: Gm/Bb, C. Lyrics: *Que a meus tristes olhos vêm,*
- Segment 5:** Chords: F, C, F. Lyrics: *Que a meus tristes olhos vêm,*
- Segment 6:** Chords: F/Eb, Bb/D, F/Eb, Bb/D. Lyrics: *Que a meus tristes olhos vêm,*
- Segment 7:** Chords: Gm/Bb, C7. Lyrics: *São d'amor ternos sinais,*
- Segment 8:** Chords: F, C7, F. Lyrics: *São d'amor ternos sinais,*

Figura 63 - Contornos dos segmentos de *Estas lágrimas sentidas*

¹⁶⁹ Essa modinha possui duas estrofes, essa apresentada aqui trata-se da primeira copla.

a) Extensão Vertical

A extensão varia entre quarta a oitava com predominância de quinta (4 ocorrências), há também os intervalos de quarta, sexta, sétima e oitava, cada um como uma ocorrência. Apesar de se tratar de uma modinha do século XIX, esta apresenta-se com menor amplitude melódica, assim como a primeira analisada de Caldas Barbosa.

b) Movimento/Direção

Dentre os sete segmentos, cinco apresentam movimento descendente, sendo que quatro deles terminam uma quinta abaixo da nota inicial. Em apenas dois segmentos a melodia termina de forma ascendente (segm. 2, 3). Quanto a distância da primeira e a última nota do segmento, prevalece o intervalo de quinta (segm. 4, 5, 6, 7), além de uma ocorrência para intervalos de segunda, terça e quarta.

O desenho interno nos segmentos 1 e 7 apresentam linhas arqueadas, semelhantes ao desenho da peça anterior. Nos segmentos 2 e 3 as linhas são mais onduladas com direção ascendente. Também se observa em dois segmentos (segm. 5 e 6) que a melodia já inicia com a nota mais aguda e desenvolve de forma descendente.

d) Intervalos recorrentes

Seguindo o expediente observado nas outras modinhas, esta também possui em sua maioria intervalos de segunda. As segundas maiores são as mais recorrentes (22 ocorrências), as segundas menores apenas seis vezes. Há também intervalos de terça, maior e menor e quartas e quintas justas.

e) Atividade Rítmica

Ressalta-se o uso de duas semínimas como terminação (feminina) em praticamente todos os segmentos. O desenvolvimento dos segmentos apresenta-se bastante variado ritmicamente, não sendo possível definir uma estrutura padrão.

Inícios e Terminações dos segmentos.

Com exceção do primeiro segmento, em que o rítmico tético se faz presente, todos os demais segmentos estão marcados pela presença do ritmo inicial anacrústico.

Soprano

F Gm/B \flat C

Es - tas lá - gri-mas,

Figura 64 - Início tético (comp. 1-2).

Sop.

C F Gm/B \flat C

lá - gri-mas, es - tas lá - gri-mas sen - ti - das

Figura 65 - Início anacrústico (comp. 2-4).

Sop.

C/E F/E \flat B \flat /D

quea meus tris - tes o - olhos vêm, -

Figura 66 - Início anacrústico (comp. 5-7).

Nesta modinha já do século XIX, de Joaquim Manoel todos os segmentos de frase apresentam terminações femininas. Dentre os movimentos utilizados predomina a *apojatura* descendente, sendo que apenas duas terminações fogem esta regra. Nesse caso observamos nos compassos 14 e 15 a utilização de *apojaturas* sucessivas descendentes preenchendo o intervalo de uma quinta justa e uma quinta diminuta.

Sop.

B \flat /D Gm/B \flat C

vêm, queameus tris - tes o - lhos vêm,

Figura 67 - Terminação feminina (comp. 7-9).

Sop. $B\flat/D$ $Gm/B\flat$ $C7$
 nais; são saú - da - des, são saú - da - des,

Figura 68 - Terminação feminina (comp. 14 e 15).

Repetição Motívica.

A peça está marcada por um contínuo desenvolvimento motivico. A partir do primeiro motivo apresentado nos compassos iniciais observa-se uma transformação gradativa em que a terminação da sequência de notas será utilizada como elemento unificador. Por sua vez os padrões rítmicos variam livremente

Soprano F $Gm/B\flat$ C
 a Es - tas lá - gri-mas,
 Sop. C F $Gm/B\flat$ C
 a² lá - gri-mas, es - tas lá - gri-mas sen - ti - das
 Sop. $B\flat/D$ $Gm/B\flat$ C
 a³ vêm, quea meus tris - tes o - lhos vêm,

Figura 69 - Modificação gradativa (a^2 e a^3) do primeiro motivo a.

Sop. $\overset{C}{\text{vêm,}} \quad \overset{F}{\text{são}} \quad \overset{C}{\text{da - mor}} \quad \overset{F}{\text{ter - nos}} \quad \overset{F/E\flat}{\text{si - nais,}} \quad \overset{B\flat/D}{\text{são}} \quad \overset{F/E\flat}{\text{dea - mor}} \quad \text{ter - nos si -}$

Sop. $\overset{B\flat/D}{\text{nais}}$

Figura 70 - O primeiro motivo replicado três vezes (comp. 9-13).

A partir do compasso 13, o motivo adquire um conteúdo mais pronunciado em razão do uso de fusas. De orientação ascendente esse motivo se repetirá três vezes (comp. 13-14, 14-15, 15-16) até o fim da peça.

Sop. $\overset{B\flat/D}{\text{nais:}} \quad \overset{Gm/B\flat}{\text{são}} \quad \text{sau - da - des,} \quad \overset{C7}{\text{são}} \quad \text{sau - da - des,}$

Figura 71 - Motivo originado no primeiro segmento (comp. 13-15).

Sequenciações internas.

Ao longo da peça identificamos apenas um episódio onde ocorre sequenciação interna, no terceiro segmento (comp. 5-6). O movimento progressivo é empregado com uso de síncopas no primeiro e segundo tempos do compasso 6, sendo repetido logo em seguida nos terceiro e quarto tempo do mesmo compasso e transpostos uma segunda acima. Essa movimentação é o único trecho da peça em que utiliza a síncopa. A articulação sincopada da voz principal e a alteração rítmica do acompanhamento quebra a estabilidade rítmica da subseção a¹.

Sop. $\overset{F}{-} \quad \overset{C/E}{\text{quea}} \quad \overset{F/E\flat}{\text{meus}} \quad \overset{B\flat/D}{\text{tris -}} \quad \text{tes o -} \quad \text{olhos} \quad \text{vêm,}$

Figura 72 - Sequenciações internas (comp. 5-6) repetido uma segunda acima (comp. 6-7).

Sop. $B\flat/D$ $Gm/B\flat$ $C7$
 nais: são sau - da - des, são sau - da - des, são sau -
 da - des do - meu bem.

Figura 73 - Sequenciações internas (comp. 13-17).

Ritmo harmônico.

O ritmo harmônico alterna-se entre duas harmonias por compasso (7 ocorrências) e uma harmonia por compasso (10 ocorrências). De modo geral os compassos com uma única harmonia estão situados nas terminações de cada segmento.

Modulação.

A modinha não apresenta modulação, permanecendo sempre na sua tonalidade original Fá maior. Percebe-se, no entanto, que em duas ocasiões (comp. 6-7 e 11-13) a tonalidade de Si bemol maior é enfatizada pela utilização da sua dominante individual.

Ornamentação.

A peça apresenta pouca ornamentação, porém de características diferentes. A primeira inserida é um *grupeto* inferior (comp. 1), um tipo de ornamento indicado pelo sinal gráfico \sim . A outra espécie de ornamento é uma *apojatura* sucessiva irregular (comp. 14-15) com todas as notas exatas grafadas detalhadamente.

Soprano F $Gm/B\flat$ C
 Es - tas lá - gri - mas,

Figura 74 - Ornamentação, *grupeto* inferior (comp. 1-2).



Figura 75 - Ornamentação, *apojatura* sucessiva irregular, notas exatas grafadas (comp. 13-15).

Ressaltamos que nossa análise parte da transcrição que Sigismund von Neukomm fez para voz e piano¹⁷⁰ de vinte modinhas de Joaquim Manoel, uma vez que este não possuía domínio sobre a escrita musical. Logo os elementos ornamentais dessas obras estão sujeitas¹⁷¹ a interpretação de Neukomm quando da transcrição das modinhas.

¹⁷⁰ A execução original consistia na instrumentação voz e viola.

¹⁷¹ Ou mesmo falta de recursos precisos para descrever melhor os sons.

3.4 Se padeço se suspiro

Se padeço, se suspiro

Joaquim Manoel da Câmara (1780-1840)

Transcrição: Sigismund von Neukomm (1778-1858)

Andantino

Soprano

Se pa - de - ço, se — sus - pi - ro po ver
 Se não vês já no — meu - ros - to do - cea
 Não se me - dá de — so - frer — por ti,

3

Sop.

a — pren-daa - do - ra - da, é por - que — já — não — re —
 le - gri-a pin - ta - da, é por - quees - ti - ma a - tris -
 sor - te des - gra - ça - da, faz sa - cri - fi - cios — mais —

6

Sop.

sis - te a — mi - nhaal - maa - pai - xo - na - da. Se pa
 te - za a — mi - nhaal - maa - pai - xo - na - da. Se não
 for - tes a — mi - nhaal - maa - pai - xo - na - da. Não se

9

Sop.

na - da, é por - que já não re - sis - te a — mi -
 na - na, é por - quees - ti - maa - tris - te - za a — mi -
 na - da, faz sa - cri - fi - cios mais for - tes a — mi -

12

Sop.

nhaal - maa - pai - xo - na - da.
 nhaal - maa - pai - xo - na - da.
 nhaal - maa - pai - xo - na - da.

Edição: Arysselmo Lima

Figura 76 - *Se padeço, se suspiro*

Segmentação fraseológica.

A peça possui duas seções claramente delimitadas pelo ritornelo. A primeira delas, seção A (comp. 1-8) contém quatro segmentos de dois compassos cada (comp. 1-2, 3-4, 5-6 e 7-8), enquanto a seção B (comp. 10-13) contém dois segmentos a menos (comp. 10-11 e 12-13). O compasso 9 ausente nessa contagem refere-se a casa dois.

Relação texto/melodia/forma.

Essa modinha possui três estrofes e todos os seis versos são heptassílabos. A melodia composta para a primeira estrofe será repetida nas estrofes seguintes

Quanto a relação texto/música essa modinha, tal como as demais analisadas, alterna entre canto silábico e o canto melismático. Enquanto as anacruses e os finais de segmentos são todos silábicos, o canto melismático é empregado nas partes internas dos segmentos.

Soprano

Se pa - de - ço, se sus - pi - ro po ver

Sop.

a pren-daa - do - ra - da,

Figura 77 - Escandimento verso 1 (comp. 2-5) versos heptassílabos.

A forma sob a qual a peça está estruturada é o AB, uma forma canção. A seção A como já mencionado possui quatro versos ou segmentos (comp. 1-8), e a seção B com dois versos (comp. 9-13).

*Se padeço, se suspiro
Por ver a prenda adorada,
É por que já não resiste
A minha alma apaixonada.*

*Se não vês já no meu rosto,
Doce alegria pintada
É porque estima a tristeza*

A minha alma apaixonada.

*Não se me dá de sofrer
Por ti sorte desgraçada
Faz sacrifícios mais fortes
A minha alma apaixonada.*

<p>SEÇÃO A: 4 (2+2) 2+ 2 2+ 2</p>	<p><i>Se padeço, se suspiro¹⁷² Por ver a prenda adorada, É por que já não resiste A minha alma apaixonada.</i></p>	<p><i>comp. 1-8</i></p>
<p>SEÇÃO B: 2 (2+2) 2+ 2</p>	<p><i>É por que já não resiste A minha alma apaixonada.</i></p>	<p><i>comp. 9-13</i></p>

Figura 78 - Distribuição das seções de *Se padeço, se suspiro*.

Contorno dos segmentos

The figure displays six segments of the melody for the song 'Se padeço, se suspiro'. Each segment is numbered 1 through 6 and consists of a treble clef staff with notes and a bass clef staff with a red contour line. Chords are indicated above the notes.

- Segment 1: Treble clef staff with notes G4, A4, B4, A4, G4. Chords: C, G/D.
- Segment 2: Treble clef staff with notes F4, E4, D4, C4. Chords: G/B, G, C.
- Segment 3: Treble clef staff with notes B3, A3, G3, F3, E3, D3. Chords: D7, D/C, G/B.
- Segment 4: Treble clef staff with notes G3, F3, E3, D3, C3. Chords: Am/C, G/B, D7, G.
- Segment 5: Treble clef staff with notes B3, A3, G3, F3, E3, D3. Chords: G/B, C.
- Segment 6: Treble clef staff with notes G3, F3, E3, D3, C3. Chords: G/B, C.

Figura 79 - Contornos dos segmentos de *Se padeço, se suspiro*.

¹⁷² Essa modinha possui três estrofes, essa apresentada aqui trata-se da primeira copla.

a) Extensão Vertical

Para o expediente empregado nas modinhas analisadas até então, essa é a que apresenta extensões mais amplas em quantidade, duas ocorrências de sétima e oitava cada, além de uma quarta e uma de sexta.

b) Movimento/Direção

Como era de se esperar, observa-se a maior recorrência dos movimentos descendentes com quatro ocorrências (segmentos 1, 2, 4, 6). Entre a primeira e a última nota dos segmentos, os intervalos que predominam são os de segunda (segmentos 1 e 2) e quinta (segmentos 3 e 5), os demais intervalos são de sexta e oitava com apenas uma ocorrência cada.

Em apenas dois segmentos o desenho interno apresenta-se arqueado (segmentos 1 e 2). O desenho mais comum apresentado em quatro segmentos é caracterizado por ondulações, onde em dois casos a finalização é ascendente (segmentos 3 e 5) e duas descendentes (segmentos 4 e 6).

d) Intervalos recorrentes

Os graus conjuntos são os mais utilizados. A sua maioria é de segunda maior (20 ocorrências) seguido de segunda menor (8 ocorrências). Entretanto percebe-se uma maior variedade de intervalos como saltos de terças maiores (2 ocorrências) e menores (3 ocorrências), quarta justa (4 ocorrências), quinta justa (2 ocorrências) e oitava justa (1 ocorrência), além de sextas maiores (1 ocorrência) e menores (2 ocorrências).

e) Atividade Rítmica

Uma vez que todos os segmentos iniciam com anacruse, percebe-se que há uma maior movimentação rítmica no compasso seguinte, com uso de células rítmicas de quatro semicolcheias (comp. 1), colcheia pontuada com semicolcheia (comp. 3). De forma geral a rítmica dos segmentos está atrelada a esses padrões e o característico na terminação feminina com duas semicolcheias.

Inícios e Terminações dos segmentos.

Todos os inícios de segmento dessa modinha são anacrústicos (comp. 1, 2, 4, 6, 9 e 11). Assim como nas três peças analisadas anteriormente esta apresenta todas terminações femininas.

Soprano

C G/D

Se pa - de - ço, se — sus - pi - ro

Figura 80 - Início anacrústico (comp. 2-3).

Em apenas dois casos a resolução é feita com nota ascendente (segm. 3 e 5), ou melhor um salto de oitava (comp. 6), ainda na seção A. As demais terminações seguem a costumaz prática de resolução descendente na forma de *apojatura* por grau conjunto ou ainda, tal como ocorre no compasso final, um salto de quinta descendente.

G/B C

a — mi - nhaal - maa-pai - xo - na - da.

Figura 81 - Terminação feminina descendente (comp. 11-13).

Sop.

C D7 D/C G/B

ra - da, é por - que — já — não — re sis - te

Figura 82 - Terminação feminina ascendente (comp. 4-6).

Repetição Motívica.

Ao contrário da peça anterior do mesmo compositor, não se observa neste caso um tratamento motívico regular. Ainda assim, é possível observarmos a constância de determinadas células rítmicas espalhadas ao longo dos seis segmentos, o que é suficiente para assegurar a coerência melódica ao longo de toda a peça.

Temos por exemplo a recorrência de semicolcheia pontuadas + fusas, colcheias pontuadas + semicolcheias, quatro semicolcheias e duas colcheias. Praticamente toda melodia é feita a partir dessas figuras rítmicas apresentadas no primeiro segmento.

Soprano

C G/D

Se pa - de - ço, se — sus - pi - ro

Figura 83 - Recorrências rítmicas (comp. 2-3).

Sequenciações internas

Diferentemente das outras três peças, inclusive da anterior do mesmo compositor, nessa modinha não há ocorrência de sequenciação interna.

Ritmo harmônico.

Em termos de ritmo harmônico, o autor emprega de forma predominante um acorde por compasso (9 ocorrências) e dois acordes por compasso em três situações (comp. 5, 6 e 7). Enquanto o ritmo harmônico do primeiro tipo é utilizado nos compassos iniciais da seção A e B, o do segundo tipo, com sua maior movimentação, ocorre na segunda parte da segunda seção, de forma a realizar o contraste entre as duas subseções da primeira parte.

Modulação.

Após a apresentação dos dois primeiros segmentos demarcando a tonalidade de Dó maior, observa-se no final da primeira seção uma modulação para a tonalidade da dominante através da utilização de sua dominante individual. A primeira seção é concluída com uma cadência nessa tonalidade. Na segunda seção os dois segmentos presentes reexpõem a tonalidade inicial.

Ornamentação.

Os ornamentos empregados aqui seguem o mesmo modelo visto na peça anterior e como mencionado na ocasião, trata-se de uma interpretação que Neukomm fez a partir da execução de Joaquim Manoel e apreciada *in loco* pelo compositor austríaco. Para Neukomm os ornamentos são *apojaturas* superiores simples e empregadas no primeiro compasso da peça. O segundo tipo de ornamentação é um *grupeto* utilizado no fim da primeira seção (comp. 7) e no penúltimo compasso de B (comp. 12)

Soprano

C G/D

Se pa - de - ço, se — sus - pi - ro

Figura 84 - *Apojaturas* superior simples (comp. 2-3).

Sop.

G/B Am/C G/B D7 G

sis - te a - mi - nhaal - maa - pai - xo - na - da.

Figura 85 - *Grupeto* (comp. 6-8).

Sop.

G/B C

nhaal - maa - pai - xo - na - da.

Figura 86 - *Grupeto* (comp. 12-13).

3.5 Suíte Mirim – III Modinha

a João Carlos Martins

Suíte Mirim

III - Modinha

M. Camargo Guarnieri (1907-1993)
(1953)

Andante ♩ = 69

1 *p* Gm/B \flat A7 Dm/A

3 B \flat A7 Dm D7 Gm C7

6 Dm/F Bm7(b5) Am/C E7/B A7 Dm D7

10 Gm E/G \sharp Dm/A B \flat

Figura 87 - *Suíte Mirim – III Modinha*

A *segmentação fraseológica* assemelha-se às formas encontradas nas modinhas de Caldas Barbosa e Joaquim Manoel. Os segmentos de forma geral são expostos em dois compassos, sendo seu início anacrústico, com um compasso de apresentação e terminação feminina no compasso seguinte. Essa estrutura está presente em seis dos oito segmentos – apenas o 7º e 8º não seguem esse padrão, casos em que o início é acéfalo.

Com relação à *forma*, essa modinha de Guarnieri possui uma grande seção A, dividida em duas subseções a¹ e a². A subseção a¹ (comp. 1-9) possui quatro segmentos, assim como a subseção a² (comp. 9-18).

SUBSEÇÃO a¹: 4 (2+2)	
2 (1+1)	<i>comp. 1-2</i>
2	<i>comp. 2-4</i>
2	<i>comp. 4-6</i>
3	<i>comp. 6-9</i>
SUBSEÇÃO a²: 4 (2+2)	
3	<i>comp. 9-12</i>
2	<i>comp. 12-14</i>
2	<i>comp. 14-15</i>
3	<i>comp. 16-18</i>

Figura 88 - Distribuição das seções de *Suíte Mirim – III Modinha*

Essa configuração, com uma única seção A, dividida em duas subseções a¹ e a², de forma semelhante foi encontrada também em duas das quatro modinhas analisadas (*Meu amor minha sinhá* e *Estas lágrimas sentidas*).

Contorno dos segmentos

Figura 89 - Contornos dos segmentos de *Suíte Mirim – III Modinha*

Quanto ao *contorno melódico*, a obra possui – em termos de *extensão vertical* – maior espaçamento com intervalos de oitava e décima, cada um com duas ocorrências. Os demais segmentos possuem extensões de quarta, quinta, sexta e sétima, cada um com uma ocorrência. Ressaltamos que nas modinhas anteriores os menores espaçamentos eram comuns enquanto os maiores espaçamentos eram empregados em pequena quantidade. Cumpre-nos lembrar que essa modinha foi composta para piano, instrumento com

uma grande extensão, o que possibilita o compositor a fazer uso de uma maior quantidade de notas, diferente das peças anteriores compostas para voz (e viola), em que o compositor tem que levar em consideração a tessitura do cantor.

Os segmentos se *movimentam* de forma descendente em quatro unidades (segm. 1, 6, 7, 8), e em mesma quantidade são os ascendentes (segm. 2, 3, 4, 5), contrastando com o grande desequilíbrio das outras peças, onde o movimento descendente predomina. Entre a primeira e a última nota do segmento prevalecem intervalos de segunda e quarta com três ocorrências cada. Dentre os oito segmentos, seis (segm. 2, 3, 4, 5, 6, 7) apresentam o desenho bastante ondulado como pode ser observado no perfil. O primeiro segmento apresenta um desenho arqueado, também empregado em três das quatro modinhas analisadas, e apenas o último apresenta delineamento mais retilíneo.

Ainda sobre o contorno, verifica-se que os *intervalos melódicos* mais usados são os de segundas maiores (29 ocorrências) e menores (28 ocorrências). Em quantidade bem menor terças menores (12 ocorrências) e maiores (5 ocorrências). Os demais intervalos são de quarta justa (4 ocorrências) e aumentada (1 ocorrência), além de quintas justas (3 ocorrências) e sextas menores e maiores com uma ocorrência cada.

A *atividade rítmica* também contrasta com as demais modinhas, guardando uma pequena semelhança apenas com *Estas lágrimas sentidas* de Joaquim Manoel, devido ao uso de muitas colcheias, semínimas e mínimas (com terminação feminina).

Com relação as modinhas anteriormente analisadas, percebemos que esta primeira de Camargo Guarnieri se mostra em *termos harmônicos* mais elaborada. A peça está escrita em Ré menor e utiliza os acordes diatônicos dos graus I, II, IV V e VI (Dm, Em7^(b5), Gm, A e Bb).

No tocante a *harmonia*, observa-se o uso de *dominantes secundárias* com os acordes V/III (C7), V/V (E7) e V/IV (D7). Na figura a seguir temos o último segmento de a¹ (comp. 6-9) em que podemos verificar as três ocorrências citadas.

Figura 90 - Dominantes secundárias (comp. 4-7).

Diante das análises realizadas, percebemos que o aproveitamento desse recurso harmônico não representa um expediente habitual na construção das modinhas dos séculos passados, sendo que das quatro modinhas investigadas apenas *Ninguém morra de ciúme* de Caldas Barbosa lança mão de dominantes secundárias.

Assim como as três primeiras modinhas analisadas esta também não faz uso de **modulação**. Entretanto, apesar de não haver um claro estabelecimento de uma nova tonalidade, encontramos no último segmento da subseção a¹ (comp. 6-9) uma breve passagem pela tonalidade de Am. Ao invés de concluir a seção sobre o acorde de Am como esperado, Guarnieri prefere substituir esse acorde pela dominante do tom principal. Em suma, o Am esperado é substituído por um A7.

Verifica-se que a condução harmônica da linha do baixo – com inversão dos acordes – remete claramente ao uso dos bordões do violão, como pode ser observado no trecho abaixo, na mão esquerda. Sobre esse recurso Guarnieri na sua *Sonatina para Piano n° 1*, já havia orientado sobre “[...] os contracantos imitando o bordonejo do violão.” (GUARNIERI, 1928, apud VERHAALLEN, 2001, p. 152)

Figura 91 - Inversões e linha do baixo imitando o bordonejo do violão (comp. 9-12)

O **ritmo harmônico** expõe a tendência de dois acordes por compasso (11 ocorrências), revelando, pelo que pudemos verificar nas outras peças, ser um expediente característico. Também há ocorrência de um acorde por compasso em seis situações e apenas no último segmento (comp. 16) são empregados quatro acordes, configurando-se uma variação ao esquema tradicional.

Nessa modinha há uma equidade nos **inícios de segmentos**. Os três primeiros (comp. 1-6) e o quinto (comp. 9-12) segmento são anacrústicos. O último segmento da subseção a¹, inicia com ritmo acéfalo assim como os três últimos segmentos da subseção a² (comp. 12-18). Com relação aos finais de segmentos observamos o emprego de **terminação feminina** em sete dos oito segmentos (apenas o último segmento com terminação

masculina). Sobre o emprego desses dois aspectos, entendemos diante das análises realizadas anteriormente, uma permanência sobretudo das terminações femininas que continuam a ser utilizadas exatamente como nos séculos XVII e XIX.

Figura 92 - Estrutura de *Súite Mirim – III-Modinha*, segundo a análise paradigmática de Ruwet.

A peça dispõe de apenas uma *sequenciação interna*, no primeiro segmento. Trata-se de um movimento arqueado que é replicado uma segunda abaixo. Esse recurso está presente em três das quatro peças analisadas anteriormente, o que nos dá indícios de uma prática comum na construção dessa do gênero.

Figura 93 - Sequenciação Interna (comp. 1-2).

No que tange a ornamentação, verificamos que das cinco modinhas analisadas apenas essa de Guarneri e *Meu amor minha sinhá* de Joaquim Manoel não apresentam ornamentos de qualquer tipo.

3.6 Sonatina para Piano n° 1 - Ponteado, bem dengoso

a Mário de Andrade

Sonatina n° 1

M. Camargo Guarnieri (1907-1993)
(1928)

Ponteado e bem dengoso $\text{♩} = 80$

Bem fora o bordonejo

cantado amplamente $\text{♩} = 63$

14

Em/G F#7 B7 D#4°
rall.

17

Am D7 D#4° Em Am/C Em Am B7
a tempo

20

C B F#m7/C(b5) B7 Em
rall.

23

F#m7/(b5) G7/#5 C7M C7/E F G7(#5) Gm/Bb Dm7(b5)
cresc. mf

27 $\text{F}\sharp\text{m}7(\text{b}5)$ $\text{B}7$ $\text{F}\sharp7/\text{C}$ Em/B Em/G $\text{F}\sharp7$ $\text{F}\sharp/\text{E}$

31 $\text{B}/\text{D}\sharp$ Em $\text{F}\sharp7$ $\text{Bm}/\text{F}\sharp$

34 $\text{C}6$ $\text{F}7\text{M}$ $\text{G}7(\sharp5)$ Em

38 *pp*

dim. senz.

rit. e dim.

pp

$\text{♩} = 80$

Figura 94 - Sonatina para Piano nº 1 - Ponteado, bem dengoso

As frases das seções A, B e B¹ são expostas em quatro compassos cada. Do compasso 28 ao 31 temos a reexposição da primeira frase da seção A, que adicionado de dois compassos, termina por formar uma estrutura de seis compassos (comp. 28-33). A última frase é uma coda com cinco compassos, originada da seção A. Nesse ponto já observamos a primeira diferença com as cinco modinhas analisadas. Nessa modinha de Guarnieri a habitual construção dos segmentos em dois compassos (geralmente com anacruse, apresentação e terminação feminina) aplicada nas modinhas de Caldas e Joaquim Manoel é reduzida para um compasso na grande maioria das vezes.

Embora se trate de uma peça da juventude de Guarnieri, em termos de *forma* esta mostra-se mais desenvolvida com duas seções, as quais são repetidas de forma variada, e mais uma coda, em contraposição com peça anterior – que possui apenas uma seção – composta já na sua maturidade. As duas primeiras seções A e B possuem respectivamente 8 e 12 compassos, sendo que ambos os casos os segmentos variam entre 1 e 2 compassos. A partir do compasso 20 inicia a subseção B¹, repetindo os primeiros quatro compassos de B (comp. 20-24), porém com nova harmonia. A seção A¹ é uma repetição da seção A com a exclusão dos dois últimos compassos. O movimento é finalizado com uma coda (comp. 34-38) recurso não empregado nas outras modinhas.



SEÇÃO A: 8 (4+4) 4 (1+1+1+1) 4 (2+2)	<i>comp. 1-4</i> <i>comp. 5-8</i>
SEÇÃO B: 12 (4+4+4) 4 (1+1+1+1) 4 (1+1+2) 4 (1+1+2)	<i>comp. 9-12</i> <i>comp.13-16</i> <i>comp.17-20</i>
SEÇÃO B¹: 8 (4+4) 4 (1+1+1+1) 4 (1+1+2)	<i>comp. 20-24</i> <i>comp. 25-28</i>
SEÇÃO A¹: 6 6 (1+1+1+1+2)	<i>comp. 28-33</i>
CODA: 5 5 (1+1+1+2)	<i>comp. 34-38</i>



Figura 95 - Distribuição das seções de *Sonatina para Piano n° 1 - Ponteado e bem dengoso*.

Contorno dos segmentos

The image displays 16 numbered musical segments, each consisting of a melody line and a red contour line. The segments are arranged in a grid-like fashion, with two columns and eight rows. Each segment is numbered from 1 to 16. The music is written in 4/4 time. The red contour lines represent the pitch movement of the melody, showing various patterns such as rising, falling, and staying level. The segments are as follows:

- 1: Melody starts on a sharp, moves up, then down. Contour is a single hump.
- 2: Melody starts on a sharp, moves up, then down. Contour is a single hump.
- 3: Melody starts on a sharp, moves up, then down. Contour is a single hump.
- 4: Melody starts on a sharp, moves up, then down. Contour is a single hump.
- 5: Melody starts on a sharp, moves up, then down. Contour is a single hump.
- 6: Melody starts on a sharp, moves up, then down. Contour is a single hump.
- 7: Melody starts on a sharp, moves up, then down. Contour is a single hump.
- 8: Melody starts on a sharp, moves up, then down. Contour is a single hump.
- 9: Melody starts on a sharp, moves up, then down. Contour is a single hump.
- 10: Melody starts on a sharp, moves up, then down. Contour is a single hump.
- 11: Melody starts on a sharp, moves up, then down. Contour is a single hump.
- 12: Melody starts on a sharp, moves up, then down. Contour is a single hump.
- 13: Melody starts on a sharp, moves up, then down. Contour is a single hump.
- 14: Melody starts on a sharp, moves up, then down. Contour is a single hump.
- 15: Melody starts on a sharp, moves up, then down. Contour is a single hump.
- 16: Melody starts on a sharp, moves up, then down. Contour is a single hump.

17  18 



19  20 

21  22 

23  24 

25  26 

27  28 

29  30 



31  32 



Figura 96 - Contornos dos segmentos de *Sonatina para Piano n° 1 - Ponteado, bem dengoso*

Analisando o *contorno melódico* de cada um dos segmentos, verificamos que a *extensão vertical* entre a nota mais grave e a mais aguda aumentou significativamente em relação as peças anteriores, com extensão de nona e décima (1 ocorrência cada) até então a extensão se matinha em um âmbito mais compacto. Entretanto as menores extensões ainda predominam assim como nas outras modinhas. Os segmentos com extensão vertical de terças menores e quarta justa são em maior quantidade (9 e 6 ocorrências respectivamente). Em menor número são as de segunda maior (3 ocorrências) e menor (1 ocorrência), terça maior (2 ocorrências) quarta aumentada (2 ocorrências), quarta diminuta (1 ocorrência), quinta diminuta (3 ocorrências), sexta maior (2 ocorrências), sétima menor (2 ocorrências), oitava justa (1 ocorrência).

Quando investigamos a *direção dos segmentos* notamos que em doze deles a nota de partida coincide com a nota final, o que não foi observado nenhuma das outras modinhas. Sobre o intervalo entre a primeira e a última nota, o mais presente é o de terça maior (5 ocorrências), seguido do de quinta justa e quarta diminuta (4 e 3 ocorrências respectivamente).

O *desenho arqueado dos segmentos* observados nas modinhas anteriores, pode ser visto nessa modinha em grande quantidade. Dos trinta e quatro segmentos dezoito apresentam esse delineamento, fato que nos leva a crer que esse desenho é característico do gênero. Os demais desenhos são ondulados, estimulados por saltos de quarta justa e aumentada, terça maior e menor por exemplo.

Os *intervalos melódicos* mais usados continuam sendo os de segunda maiores (76 ocorrências) e menores (51 ocorrências), ressalta-se que em quatorze segmentos não há saltos. Em menor quantidade são os intervalos de segunda aumentada (1 ocorrência), terça maior (5 ocorrências), terça menor (10 ocorrências), quarta justa (10 ocorrências) e quarta aumentada (2 ocorrências).

A *rítmica* dessa peça assemelha-se com a modinha da *Suíte Mirim* e com *Estas lágrimas sentidas* de Joaquim Manoel, pelo uso das mesmas figuras, e bastante distante das de Caldas Barbosa que emprega muitas semicolcheias e a célula rítmica colcheia pontuada + semicolcheia.

A modinha está escrita em Mi menor e se utiliza dos acordes que orbitam em G (relativa maior), B (dominante), Am (subdominante), F#m (II dórico), C (VI) além das dominantes secundárias F#7 (V/V), D7 (V/III), G7 (V/VI) e E7 (IV/V).

Figura 97 - Dominantes secundárias (comp. 14-19)

A linha do baixo, tal como alerta o compositor, deve remeter ao uso dos bordões do violão. Os acordes geralmente aparecem invertidos, como observado também na modinha da *Suíte Mirim*.

Figura 98 - Inversões e linha do baixo imitando o bordonejo do violão (comp. 1-3)

No tocante ao *ritmo harmônico* a tendência de dois acordes (19 ocorrências) e um acorde (18 ocorrências) por compasso é mantida. Apenas no último segmento da seção B observa-se quatro acordes, um expediente já observado na modinha anterior de Guarnieri.

Sobre *o início dos segmentos*, percebemos ao analisar essa modinha que o emprego da anacruse e de acéfalos é característico, uma vez que todas as cinco modinhas verificadas além desta apresentam esse tipo de início. As *terminações* também seguem o modelo corrente de todas as demais modinhas, com terminação feminina.

The image displays a musical score for the Sonata for Piano n.º 1, specifically the section titled 'Pontado e bem dengoso.'. The score is presented in a vertical layout, consisting of 24 staves. A prominent red vertical line is drawn through the score, indicating a specific structural point or measure. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, typical of a piano score. The score is divided into two main sections by the red line, with the first section ending in a double bar line and the second section beginning with a new measure.

Figura 99 - Estrutura da *Sonatina para Piano n.º 1 - Pontado e bem dengoso.*, segundo a análise paradigmática de Ruwet.

O emprego da análise paradigmática nos revela – pela sobreposição dos segmentos – que o desenho arqueado, por exemplo, empregado nos primeiros segmentos da seção A são usados também na coda. De forma semelhante temos na seção B o desenho arqueado do primeiro segmento sendo repetido várias vezes ao longo da seção. Lembramos que esse movimento foi encontrado em quase todas as modinhas, como pode ser observado nas figuras a seguir



Figura 100 - *Meu amor minha sinhá*, compassos, (comp. 10-12).

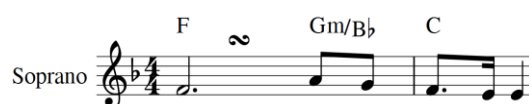


Figura 101 - *Estas lágrimas sentidas*, (comp. 1-2).



Figura 102 - *Estas lágrimas sentidas*, (comp. 13-14).



Figura 103 - *Se padeço se suspiro*, (comp. 1-2).



Figura 104 - *Suíte Mirim – III-Modinha*, (comp. 1-2).



Figura 105 - *Sonatina para Piano n° 1 - Ponteados e bem dengoso*, (comp. 1).

A análise também nos mostra a transformação desse movimento arqueado ao longo da peça. Um exemplo claro acontece na coda, em que há um alargamento pelo uso de notas mais longas. A visão da peça proporcionada pela análise paradigmática nos mostra que os segmentos da peça estão praticamente escritos em apenas um compasso, essa medida na estrutura também se configura como um costumaz expediente pelo que observamos ao longo da pesquisa.

A peça dispõe de várias *sequenciações interna*, em especial na seção B, onde são idênticas ritmicamente. Logo reconhecemos esse aspecto como um padrão normal na construção do gênero.



Figura 106 - Sequenciação Interna (comp. 8-11).

A peça possui apenas dois ornamentos. Os ornamentos são do tipo *apojatura superior* e estão presentes no segundo segmentos da seção A e identicamente na reexposição de no compasso 33. Quando comparamos esse quesito com as modinhas de Caldas Barbosa entendemos que os ornamentos deste, eram representações característica da habilidade improvisatória do músico, enquanto em Guarneri, aparentemente seu uso bastante restrito não configura um elemento usual, visto que o compositor não lança mão desse recurso ornamental na peça anterior (*Suíte Mirim – III Modinha*) e nessa, em apenas duas ocasiões.



Figura 107 - Ornamento do tipo *apojatura* na seção A (comp. 6).

3.7 Ponteio e Dansa para violoncelo e piano - Tristonho

a Joseph Schuster

Ponteio

M. Camargo Guarnieri (1907-1993)
(1946)

Tristonho ♩ = 60

Violoncelo

p *intimo*

Piano

pp

4

Vc.

gliss. *ten.*

rall.

Pno

colla parte

6

Vc.

a tempo

Pno

B7(b5)

8

Vc.

Pno

Em/G

G#°

Am

F7

cresc.

f

cresc.

11

Vc.

Pno

rall.

f *rall.*

a tempo

p

delicatissimo

v.s.

pp. rall.

a tempo

p

G

14

Vc.

Pno

E \flat

B \flat

16

Vc.

Pno

Am

F#7

B7

mf

p

molto express.

19

Vc.

Pno

F7

21

Vc.

Pno

E7sus4

E7(b5)

cresc.....

f secco

23

Vc. *f* *ppp* *pizz.* *p*

Pno *pp* *G7*

26

Vc.

Pno *E♭* *E♭7* *Dm*

29

Vc. *arco* *p intimo*

Pno

The image displays a musical score for Violoncello (Vc.) and Piano (Pno) across three systems of measures.

- System 1 (Measures 31-33):**
 - Measures 31-32:** Vc. plays a melodic line with slurs and accents. Pno accompaniment features chords and moving lines in both hands, marked with a piano (*p*) dynamic.
 - Measure 33:** Vc. continues the melodic line. Pno accompaniment includes a *p* dynamic marking and a *rall.* (ritardando) marking.
- System 2 (Measures 34-35):**
 - Measure 34:** Vc. plays a melodic line. Pno accompaniment includes a *p* dynamic marking and a *rall.* marking.
 - Measure 35:** Vc. plays a melodic line. Pno accompaniment includes a *p* dynamic marking and a *rall.* marking.
- System 3 (Measures 36-37):**
 - Measure 36:** Vc. plays a melodic line. Pno accompaniment includes a *ppp* (pianississimo) dynamic marking.
 - Measure 37:** Vc. plays a melodic line. Pno accompaniment includes a *ppp* dynamic marking.

Chord markings above the piano part include: Em, D7, Dm/C, Em(b9), and Em.

Figura 108 - *Ponteio e Dansa para violoncelo e piano – Tristonho.*

No que tange ao *Ponteio e Dansa para violoncelo e piano – Tristonho*, percebemos que muitos dos aspectos analisados nas modinhas anteriores não terão utilidade ou não se aplicam a essa obra. A segmentação fraseológica, por exemplo, não foi realizada devido as características do desenvolvimento melódico. Enquanto nas seis modinhas anteriores foi possível demarcar com segurança os segmentos – seja pelo uso das pausas, seja pelo uso de vírgulas, demarcando o fim dos versos – nesta peça não foi possível, pois as frases são apresentadas numa espécie de fluxo contínuo contrariando a ideia de segmentação melódica praticada Schoenberg, referencial teórico usado para esse fim nas seis primeiras análises, nesse caso, percebe-se que os segmentos são ininterruptamente apresentados por meio de elisões, principalmente na seção A (comp. 1-12).

Figura 109 - Melodia em fluxo contínuo, sem delimitação clara de segmentos no *Ponteio e Dansa para violoncelo e piano - Tristonho*.

Figura 110 - Segmentos bem delimitados em *Ninguém morra de ciúme*.

Figura 111 - Dois segmentos de *Estas lágrimas sentidas*



Figura 112 - Dois segmentos da *Suíte Mirim – III Modinha*

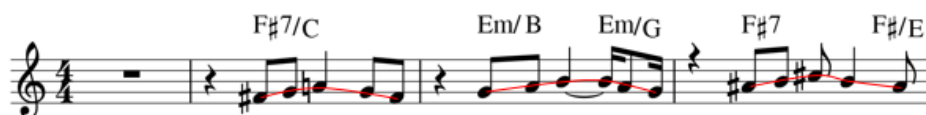


Figura 113 - Os três primeiros segmentos da *Sonatina para Piano n° 1 - Ponteado e bem dengoso*

Pelo mesmo motivo não foi realizada a análise paradigmática, pois julgamos que essa estratégia analítica está relacionada diretamente com a segmentação fraseológica, uma vez que os segmentos a serem observados devem ser curtos e bem delimitados, possuindo uma completude, o que não é possível nessa peça. Entretanto, é factível a extração de alguns fragmentos aleatórios os quais mesmo sem possuir um sentido musical completo, apresentem algum tipo de semelhança ou sinal de transformação melódica.

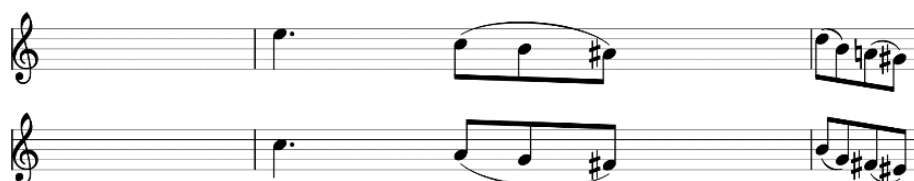


Figura 114 - Repetição de fragmento no *Ponteio e Dansa para violoncelo e piano – Tristonho*. (comp. 13-14, [o primeiro] e comp. 14 [o segundo])



Figura 115 - Transformação de fragmento no *Ponteio e Dansa para violoncelo e piano – Tristonho*. (comp. 4, [o primeiro] e comp. 5 [o segundo], comp. 6 [o terceiro] e comp. 7 [o quarto]) no *Ponteio e Dansa para violoncelo e piano – Tristonho*.

A *forma* usada pelo compositor nessa peça é a estrutura ternária ABA, e segundo Rabelo (2002, p. 64) “o desenho estrutural favorito de Guarneri”.

SEÇÃO A: 12	<i>comp. 1-12</i>
SEÇÃO B: 17 (11+6) 11 6	<i>comp. 13-23</i> <i>comp. 24-29</i>
SEÇÃO A: 8 8	<i>comp. 30-37</i>

Figura 116 - Distribuição das seções do *Ponteio e Dansa para violoncelo e piano - Tristonho*.

A *dimensão harmônica* está estruturada em torno de acordes relacionados a tonalidade de Mi menor, ou seja, formações verticais que podem ser compreendidas funcionalmente no âmbito desta tonalidade. As alterações cromáticas de certa forma sobrecarregam os acordes de notas dissonantes as quais tendem enfraquecer a mencionada funcionalidade.

Sobre essa característica da harmonia, Rabelo (2002, p. 64) explica que “o compositor, através de mecanismos harmônicos [...] mascara as implicações dos acordes e dá à música uma grande riqueza de cores e nuances sonoras”. Acordes com essa particularidade não foram encontrados nas peças anteriores do mesmo compositor, e muito menos nas modinhas de Caldas Barbosa e Joaquim Manoel.

Nas peças anteriores, essa tendência de sobrecarregar os acordes com dissonância já está presente embora ainda um tanto insipiente, já que não observamos naqueles casos formações harmônicas tais como as apresentadas a seguir provenientes do *Ponteio*. Nesses acordes estão presentes formações mais arrojadas, tais como da nona maior e menor no mesmo acorde, ou ainda da sétima maior e menor também no mesmo acorde.

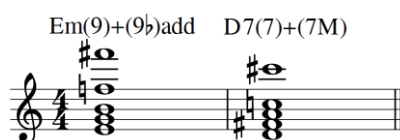


Figura 117 - Nesses casos verifica-se o uso de fá# e fá natural no acorde de Mi menor (comp. 2), e de dó# e dó natural no acorde de Ré Maior (comp. 3)

O *rítmico harmônico* de forma geral é de um acorde por compasso. Esse único acorde acaba se dissolvendo ao longo dessa medida, perdendo um pouco da sua clareza funcional.

The musical score for Figure 118 is in 4/4 time. The Vc. part (Violoncello) is written in the bass clef and consists of a single note (G#) followed by a melodic line. The Pno. part (Piano) is written in the grand staff (treble and bass clefs). It starts with a G# degree symbol and a forte (f) dynamic. The Pno. part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a crescendo (cresc.) marking.

Figura 118 - Ritmo harmônico, um acorde por compasso e conseqüente escurecimento do mesmo. (comp. 9)

Com relação a harmonia, e mais especificamente sobre o uso de dominantes, o compositor utiliza três tipos: *dominantes de fato*, *dominantes secundárias*, e *acordes com estrutura de dominantes, mas sem função*.

The musical score for Figure 119 is in 4/4 time. The Vc. part (Violoncello) is written in the bass clef and consists of a single note (B) followed by a melodic line. The Pno. part (Piano) is written in the grand staff (treble and bass clefs). It features a B7(b5) chord in the right hand and a bass line in the left hand.

Figura 119 - Dominante. (comp. 7)

Ainda sobre a questão harmônica, o uso de *dominantes secundárias* empregado nas outras peças de Guarnieri continua presente nessa obra, embora com uma versão mais sofisticadas, como pode ser visto na figura abaixo.

Figura 120 - Uso de dominante secundária

Já os *acordes com estrutura de dominante, mas sem função*, em nenhuma das peças analisadas anteriores foi encontrada.

Figura 121 - Acordes com estrutura de dominante, mas sem função.

Outro recurso harmônico que vale ser mencionado, é a utilização do *substituto do V*¹⁷³ (*subV*) também denominado em tratados em harmonia como acorde de sexta aumentada. Nesse caso o V7 da tonalidade de Mi maior (B7) é substituído pelo acorde de F7.

Figura 122 - Uso de F7 (11+), *subV*7.

No tocante ao *material melódico* identificamos o uso do modo dórico com base em Mi como a principal fonte de onde será extraída as notas da melodia. No entanto, o compositor retira também do modo frígio e da escala menor harmônico as alterações que

¹⁷³ O Substituto do V (*subV*) é um acorde de sétima localizado meio tom acima da tonalidade principal.

irão contribuir com o cromatismo da melodia, ou seja, neste caso as notas Fá natural e Ré sustenido



Figura 123 - Escalas do modo dórico em Mi.



Figura 124 - Escala do modo frígio em Mi.



Figura 125 - Escala menor harmônica.

Observa-se nos compassos iniciais da seção A, as notas que caracterizam cada uma das três escalas mencionadas: o dó sustenido proveniente do modo dórico, o fá natural proveniente do modo frígio, e o ré sustenido da escala menor harmônica.

Figura 126 - Utilização das escalas mencionadas no *Ponteio e Dansa* para violoncelo e piano – *Tristonho*.

Considerações Finais

Dono de uma técnica esmerada decorrente de uma rigorosa rotina de estudo ao longo de décadas, Camargo Guarnieri encabeça na história da música brasileira a terceira geração nacionalista, agrega-se a isso o fato de ter sido reverenciado como o Maior Compositor Contemporâneo das Três Américas em 1992. Contando com sua técnica abalizada nos moldes da estética nacionalista marioandradiana exala em forma de música, o Brasil de Mário de Andrade.

Diante de toda sua importância é imperiosa a necessidade de se conhecer melhor este que é um dos principais compositores brasileiros. Porém com o tempo escasso e diante da necessidade de delimitar um foco, optamos por destacar nessa pesquisa um ponto intrigante na trajetória do compositor paulista, o uso do gênero modinha, tendo como base os comentários de Verhaalen (2001, p. 153) e Rabelo (2001, p. 77)

A pesquisa iniciou com uma investigação sobre a modinha, o que nos levou a uma digressão sobre o percurso histórico deste gênero desde o século XVIII até a produção modinheira de Camargo Guarnieri. Desta forma pudemos clarificar diante da bibliografia e nos poucos materiais audiovisuais, a propensão de Guarnieri pelo uso deste gênero. Diante de todas as informações de cunho musicológico e as análises realizadas, entendemos que seu uso se dá pela junção vários fatores que levam em consideração inclusive características pessoais.

Evidentemente que a questão estilística está presente, uma vez que tendo estudado na “Escola Mário de Andrade” não haveria de sair de lá sem estar doutrinado em nacionalismo. Todavia outras questões nos parecem igualmente fortes para o uso do gênero, como por exemplo sua personalidade. No documentário *Camargo Guarnieri 100 anos*

(2007)¹⁷⁴ produzido pela TV Cultura em comemoração ao seu centenário de nascimento, o próprio artista fala sobre essa questão.

Eu acho que me realizo mais como compositor, porque eu posso transferir a minha mensagem, dar meu recado, geralmente tem um fundo muito triste. Em particular as pessoas se enganam comigo, porque todo mundo pensa que eu sou muito alegre né?! Eu sempre digo, eu sou alegre por fora, mas eu choro por dentro, porque eu sou um homem triste. E isso eu revelo em toda obra minha, há um fundo de tristeza e nostalgia de saudade. (GUARNIERI apud TV CULTURA 2007, [min. 8:43])

Entendemos que com esse comentário, onde expressa seu constante estado de espírito, Guarnieri responder parcialmente, o porquê – talvez de forma até inconsciente – do uso do gênero modinha. Dessa forma verificamos que as características melancólicas, sentimentais e saudosistas intrínsecas à modinha, torna este gênero o que melhor lhe garante a expressão de seus sentimentos, como um claro reflexo da sua personalidade.

Outra questão importante que podemos salientar é o papel da mulher como estímulo para suas composições. Em entrevista realizada também no documentário *Camargo Guarnieri: 100 Anos* (2007) o compositor conta que:

Gosto muito de dançar, gosto de comer bem, de beber bem e porque não dizer que eu adoro as mulheres. Eu acho que a vida sem mulher não teria sentido, o que salva a humanidade ainda é a mulher. (TV CULTURA, 2007)

À esse resposta, adicionamos um comentário bastante pertinente de Sá Pereira¹⁷⁵. O pianista baiano – que assistiu de perto o nascimento do compositor Camargo Guarnieri – relaciona o fascínio do compositor pela figura da mulher como um mote, e o uso da modinha como o gênero que melhor traduz sua alma passional.

A mulher domina um vasto complexo de sua inspiração. A modinha, por exemplo, é uma canção de amor, de êxtase torturado, sufocante de felicidade, que desejaria eternizar-se (aquelas insaciáveis repetições do motivo assim o sugerem). (SÁ PEREIRA apud VERHAALLEN, 2001, p.153)

¹⁷⁴ CAMARGO GUARNIERI: 100 Anos. Direção Marcos Rombino, Direção Geral de conteúdo José Roberto Walker. São Paulo: TV Cultura, 2007.

¹⁷⁵ Antônio Leal de Sá Pereira (1888-1966), pianista, compositor e educador musical baiano. Foi professor de piano de Guarnieri em São Paulo a partir de 1924.

Além disso, é interessante também ressaltar que a produção modinheira nos primórdios, tanto nas mãos de Caldas Barbosa, quanto nas de Joaquim Manoel, já no século XIX era essencialmente vocal, a chamada modinha à duo (com linhas melódicas em terças ou sextas) como delineou Béhague. Pensemos então que, seria possível que Guarnieri lançasse mão do violoncelo nas suas obras como forma de aproximar-se da voz humana? Na esteira dessas confabulações está uma notória afirmação que diz: “o violoncelo é o instrumento que mais se aproxima da voz humana”. Segundo estudiosos de física acústica sua extensão cobre desde o baixo até o contralto, cerca de 4 oitavas. Para além dessas ilações, vale mencionar um comentário de Guilhermina Suggia ¹⁷⁶, que aponta para outra característica do instrumento.

O violoncelo é para mim o instrumento que melhor reproduz o angustiante lamento da voz humana ou a expressão triunfal dum cântico vitorioso de resgate e de amor. (HENRIQUE, 2004, p. 121 apud ÁPIO GARCIA, 1950, p. 5)

Corroborando com Suggia, Rabelo, afirma que:

“[...] o violoncelo é, sem dúvida, um dos instrumentos mais adequados para expressar o conteúdo emocional da *modinha*. Suas possibilidades de fraseado *cantabile* e seu timbre rico e quente fazem dele um substituto ideal para a voz humana”. (RABELO, 2002, p. 29)

Com base no trabalho analítico, é interessante fazer algumas ponderações gerais sobre os elementos que aproximam as modinhas compostas por Guarnieri e as compostas pelos modinheiros Caldas Barbosa e Joaquim Manoel. A despeito das claras diferenças, quanto ao uso de apenas tonalidades menores¹⁷⁷, melodias menos vibrantes, com características mais nostálgicas, maior sofisticação da forma, segmentação caracterizada por elisões – o confronto das modinhas de Caldas Barbosa e Joaquim Manoel com as três obras selecionadas (duas peças nomeadamente modinhas e uma terceira sem nenhuma indicação, porém, Rabelo [2002] diz se tratar de uma) de Camargo Guarnieri, nos revela que apesar da distância de mais de 100 anos entre os artistas envolvidos existem ainda que distante alguns poucos elementos que promovem uma associação entre as modinhas antigas e a obra do compositor paulista.

¹⁷⁶ Guilhermina Augusta Xavier de Medin Suggia (1885-1950), violoncelista portuguesa

¹⁷⁷ Em *Camargo Guarnieri expressões de uma vida* (2001), Verhaalen menciona um comentário de Guarnieri em que diz “jamais ter ouvido um modinha em tonalidade maior” (VERHAALEN, 2001, p. 135);

Um dos elementos que podemos elencar diz respeito a tendência a utilização de frases constantemente segmentadas, quesito bastante característico na produção modinheira tal demonstrado, em razão de sua capacidade de revelar com clareza o sentido musical. Quando cotejamos esses segmentos completos das modinhas de Caldas Barbosa ou mesmo Joaquim Manoel com alguns fragmentos isolados de obras de Camargo Guarnieri pudemos visualizar certas similaridades, no que diz respeito ao contorno melódico. De acordo com a análise realizada nas obras de Caldas Barbosa e Joaquim Manoel sobre esse aspecto percebemos que o perfil arqueado, ou movimento escalar descendente é bastante preservado nas obras de Guarnieri.

No tocante a dimensão harmônica, as obras de Guarnieri analisadas mostram-se mais elaboradas, com a utilização de dominantes secundárias, acordes com estrutura de dominantes, mas sem função, além do emprego de substituto do V (*subV*). Contudo é possível perceber que é preservada a estrutura básica promovida pelas funções harmônicas tradicionais, tônica, subdominante e dominante.

Também ressaltamos que cada peça de Guarnieri, revela um nível de complexidade diferente. A *modinha* da *Suíte Mirim*, apresenta-se a mais simplória, talvez devido ao caráter ingênuo, quase infantil, provavelmente é a que carrega mais elementos das modinhas de Caldas Barbosa e Joaquim Manoel. Na segunda peça, a *Sonatina para Piano n° 1 - Ponteado e bem dengoso*, podemos identificar alguns elementos mais ousados na harmonia. Apesar dessa modinha – escrita em Mi menor – utilizar os acordes que orbitam em sua volta como o G (relativa maior), B (dominante), Am (subdominante), também emprega dominantes secundárias, além de caminhos harmônicos que perpassam pelo modo dórico, como pôde ser observado nas figuras. Já no *Ponteio*, de fato o compositor extrapola as características tradicionais da modinha, não só com o uso de vários tipos de dominantes e substituto do V, já mencionado, mas lança mão dos modos dórico, frígio e da escala menor harmônica. Entendemos que a medida que as peças caminham para uma sonoridade mais arrojada, as características mais puras e inerentes das antigas modinhas acabam se dissolvendo, restando poucos atributos que nos remetam a elas.

Por fim, consideramos que a produção modinheira de Camargo Guarnieri, representadas pelas três peças analisadas nesse capítulo é caracterizada pela estilização do gênero, que passa diretamente pela presença de recursos composicionais (Guarnieri diria que esses recursos formam a sua *paleta de compositor*) que foram agregados ao métier do compositor ao longo de sua carreira.

Referências

ALVARENGA, O. **Música Popular Brasileira**. Porto Alegre: Editora Globo, 1960.

ANDRADE, M. D. **Música, Doce Música**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

ANDRADE, M. D. **Modinhas Imperiais**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1964.

ANDRADE, M. D. **Ensaio sobre a Música Brasileira**. 3°. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

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

BARBOSA, D. C. **A Doença**. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1777.

BARBOSA, D. C. **A Doença, Poema oferecido à gratidão por Lerenio Selinuntino da Arcádia de Roma, aliás D.B.C**. Lisboa: Imprensa Régia, 1777.

BARBOSA, D. C. **Viola de Lerenio por Domingos Caldas Barbosa**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, v. I, 1944.

BICALHO, C. M. N. **Considerações sobre o Ponteio e Dansa para Violoncelo e Piano de Camargo Guarnieri, contribuições para a didática do violoncelo a partir de uma peça**. Belo Horizonte: Dissertação (Mestrado em Música) Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal do Minas Gerais, 2014.

BOCAGE, M. M. D. B. D. **Poesias, eroticas, burlescas, e satíricas**. Bruxelas: [s.n.], 1860.

BORGES, G. S. **Obras Nacionalistas Brasileiras para Violoncelo e Piano**. Aveiro: Dissertação (Mestrado em Música) Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro., 2012.

CARDOSO, A. **A Música na Corte de D. João VI, 1808-1821**. São Paulo: Livraria Martins Editora , 2008.

CASCUDO, L. D. C. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10^o. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

CASTAGNA, P. **A Modinha e o Lundu nos séculos XVIII e XIX**. São Paulo: UNESP, 2003a.

CASTAGNA, P. **A produção musical carioca entre c.1780-1831**. São Paulo: UNESP, 2003b.

COOK, N. **A Guide to musical analysis**. 1^a. ed. New York: W.W. Norton & Company, 1987.

CORRÊA, A. F. Estendendo o conceito de cadência para o. **Per Musi**, Belo Horizonte, jul-dez 2012. 31-46.

DIAS, A. G. **Últimos Cantos**. Rio de Janeiro: Typographia de F. de Paulo Brito, 1851.

DINIZ, A.; CUNHA, D. **A República Cantada: do Choro ao Funk, a história do Brasil através da música**. Rio de Janeiro: Editora Zahar , 2014.

FAZENDA, J. V. **Antiquilhas e memórias do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, v. 1, 1940.

FRANCISCHINI, A. Modinha: As primeiras confluências entre o erudito e o popular na música brasileira. **Anais do SIMPOM**, Rio de Janeiro, p. 873-881, Novembro 2010. ISSN ISBN 978-85-61066-28-4.

GERHARDT, T. E.; SILVEIRA, D. T. **Método de Pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GERLING, C. C. **Três Estudos Analíticos: Villa Lobos, Mignone e Camargo Guarnieri**. Porto Alegre: Programa de Pós Graduação em Música/UFRGS, v. V, 2000.

GIL, A. C. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. 6^a. ed. São Paulo: Editora Atlas S.A, 2012.

GROSSI, A. S. O Idiomático de Camargo Guarnieri nas obras para piano. **OPUS - Revista Eletrônica da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música** , v. 10, p. 29-36, 2004. ISSN 1517-7017.

HEITOR, L. **150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)**. 1^o. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editôra, 1956.

KATER, C. E. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Musa Editora : Atrevez, v. 4, 2001.

KIEFER, B. **A Modinha e o Lundu**. Porto Alegre: Movimento, 1977.

KOBAYASHI, A. L. M. T. **A escola de composição de Camargo Guarnieri**. São Paulo: Dissertação (Mestrado em Música) Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2009.

LAGO, S. **Música Erudita Brasileira: Gêneros e Formas**. 1º. ed. São Paulo: Biblioteca 24Horas, 2016.

LARRINOVA, R. F. D. <https://bustena.wordpress.com/>. **Historia de la Música**, outubro 2014. Disponível em: <<https://bustena.wordpress.com/2014/10/13/cantometria-alan-lomax/>>. Acesso em: 22 julho 2018. Alan Lomax y el proyecto Cantométrico.

LARUE, A. J. P. **Analisis del estilo musical: Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo, y el crecimiento formal**. 1ª. ed. Barcelona: Labor S.A, 1989.

LEME, M. N. **Que Tchan é Esse? Indústria e Produção musical no Brasil dos anos 90**. São Paulo: Annablume, 2003.

LIMA, E. D. **As Modinhas do Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo - Edusp, 2001.

LOMAX, A. **Folk Song Style and Culture**. 9ª. ed. Nova Iorque: American Association for the Advancement of Science, 2009. ISBN 978-0878556403.

MED, B. **Teoria da Música**. 4ª. ed. Brasília: Musimed, 1996.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **Exposição Mário de Andrade**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional - Divisão de Publicações e Divulgação, 1970.

NATTIEZ, J.-J. **O combate entre Chronos e Orfeu: Ensaio de semiologia musical aplicada**. Tradução de Luiz Paulo Sampaio. 1ª. ed. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria, 2005.

NERY, R. V. **A Música no Brasil Colonial**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian - Serviço de Música, 2000.

NEVES, J. M. **Música contemporânea brasileira**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

OLMEDO, M. F. Aspectos estéticos da música segundo as leituras dos livros "Estética musical" de Carl Dahlhaus, "Estética da Musica" de Enrico Fubini e "Belo Musical" de Eduard Hanslick. **Anais - Simpósio de Estética e Filosofia da Música - SEFIM/UFRGS**, Porto Alegre, v. I, p. 579-588, 2013. ISSN 978-85-66106-05-3.

PITOMBEIRA, L. O serialismo de Camargo Guarnieri no seu. **PER MUSI – Revista Acadêmica de Música**, Belo Horizonte, n. 20, p. 44-53, jul-dez 2009.

RABELO, P. C. M. Sonata nº 1 para Violoncelo e Piano de Camargo Guarnieri: uma análise dirigida ao intérprete. **Música Hodie**, Goiânia, v. I, p. 37-47, Dezembro 2001.

RABELO, P. C. M. **A música para violoncelo e Piano de Camargo Guarnieri**. Goiânia: UFG, 2002.

ROSA, R. L. **Como é bom poder tocar um instrumento: presença dos pianeiros na cena urbana brasileira - dos anos 50 do Império aos 60 da República**. Brasília: Tese (Doutorado em História) Programa de Pós-Graduação em História, 2012.

SAWAYA, L. **Domingos Caldas Barbosa, para além da Viola de Lereno**. Lisboa: Dissertação (Mestrado em Estudos Românicos) Faculdade de Letras, Departamento de Estudos Românicos, Universidade de Lisboa, 2011.

SCHOENBERG, A. **Fundamentos da Composição Musical**. Tradução de Eduardo Seincman. 3ª. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1996.

SEVERIANO, J. **Uma História da Música Popular Brasileira**. 3ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2008.

SILVA, F. **Camargo Guarnieri: o tempo e a música**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2001.

SILVA, O.; BENEVENUTO, S. **Camargo Guarnieri (72 anos de idade) - Um dos maiores compositores eruditos do Brasil**, Vitória, 3 junho 1979.

SIQUEIRA, D. R. D. **Camargo Guarnieri e sua obra para Coro: Catálogo, Discussão e Análise**. São Paulo: Dissertação (Mestrado em Artes) Programa de Pós-Graduação em Artes Universidade Estadual de Campinas, 2000.

TINHORÃO, J. R. **Pequena História da Música Popular: da modinha à canção de protesto**. Petrópolis: Editora Vozes, 1974.

TINHORÃO, J. R. **Pequena História da Música Popular: da modinha a lambada**. São Paulo: Art Editora, 1991.

TINHORÃO, J. R. **Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800)**. 1º. ed. São Paulo: Editora 34, 2004.

TOLENTINO, N. **Obras Poéticas**. Lisboa: Regia Officina Typografica, v. I, 1801.

VASCONCELOS, A. **Raízes da Música Popular Brasileira (1500-1889)**. São Paulo/Brasília: Livraria Martins Editora/ Instituto Nacional do Livro, 1977.

VEIGA, M. Achegas para um Sarau de Modinhas Brasileiras. **Revista de Cultura da Bahia**, Salvador, v. 17, p. 77-122, 1998a.

VEIGA, M. O estudo da modinha brasileira. **Revista de Música Latinoamericana**, Austin, v. 19, p. 47-91, 1998b.

VERHAALLEN, M. **Camargo Guarnieri: Expressões de uma vida**, Trad. Vera Silvia Camargo Guarnieri. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2001.

VILLA-LOBOS, H. **Villa-Lobos, sua obra**. 4^a. ed. Rio de Janeiro: MinC/IBRAM - Museu Villa-Lobos, 2009.

WERNET, K. **Camargo Guarnieri: Memórias e reflexões sobre a música no Brasil**. São Paulo: Dissertação (Mestrado em Música) Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2009.