

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

JOBI ESPASIANI

**Educação musical: leitura de estudos sobre a modinha de
salão carioca da primeira metade do século XIX**

(versão corrigida)

São Paulo

2016

JOBI ESPASIANI

Educação musical: leitura de estudos sobre a modinha de salão carioca da primeira metade do século XIX

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.

Área de Concentração: Educação

Linha de Pesquisa: Linguagem e Educação

Orientador: Prof. Dr. Valdir Heitor Barzotto

São Paulo

2016

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

375.75 Espasiani, Jobi
E77e Educação musical: leitura de estudos sobre a modinha de salão carioca da primeira metade do século XIX/ Jobi Espasiani; orientação Valdir Heitor Barzotto. São Paulo: s.n., 2016.
138 p.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Educação. Área de Concentração: Linguagem e Educação) - - Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.

1. Musica (Estudo e ensino) 2. Modinha 3. Classes sociais 4. Discurso

Nome: ESPASIANI, Jobi

Título: Educação musical: leitura de estudos sobre a modinha de salão carioca da primeira metade do século XIX

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.

Aprovado em _____ / _____ / _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Dedico este trabalho a três pessoas, por ordem de chegada:

Ao Sérgio Rovito (*in memoriam*)

A minha amada esposa Clarice

Ao Prof. Dr. Valdir Heitor Barzotto

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Valdir Heitor Barzotto pelo acolhimento e pelo generoso apoio que me tem dado para unir arte do canto e pesquisa acadêmica.

A maravilhosa esposa e amiga Clarice. Companheira na vida, no canto e nas reflexões sobre a arte.

Ao Thiago Abdalla, amigo e parceiro no grupo Pulso 70, por todo companheirismo neste caminho de divulgar as modinhas de salão.

A Profa. Dra. Cláudia Riolfi pelo apoio ao canto.

Ao Prof. Dr. Émerson Di Pietri pelo interesse.

A grande professora de canto e amiga Edmar Ferretti; embora longe, sempre presente.

Ao compositor Osvaldo Lacerda (1927 -2011) e à pianista Eudóxia de Barros – fundadores do Centro de Música Brasileira – pelo interesse por meu trabalho como intérprete. Do Centro de Música Brasileira agradeço também a pianista Helena Marcondes Machado.

A Inesita Machado, pela amizade e pelas valiosas aulas de francês.

A psicóloga Aparecida Pedreira de Freitas por todo apoio que sempre me deu.

A amiga Mércia Tolendal Greguol por toda a ajuda e carinho.

Ao amigo e colega de Prefeitura Danilo C. Nakamura por todo apoio e ajuda indispensáveis.

Ao bibliotecário A. Marcos Amorim pela disponibilidade.

Aos colegas do GEPPEP, em especial Marcelo Dias e Milan Puh.

Aos amigos e amigas: Leandro Isidro, Isidro de Jesus, Mônica Simões, Carlos Gaúcho, Paulo Fabiano, Marta Marioni pelo apoio.

Aos funcionários da secretaria da pós-graduação; sempre exemplarmente atenciosos.

RESUMO

Educação musical: leitura de estudos sobre a modinha de salão carioca da primeira metade do século XIX

Este trabalho visa a compreender as premissas que orientam os pesquisadores do gênero musical modinha de salão carioca da primeira metade do século XIX no que diz respeito à educação musical. Dentro da gama de pesquisa que tem sido feita sobre esse gênero musical, desde a primeira metade do século XX, considero os ensaios *Modinhas Imperiais* e *Cândido Inácio da Silva e o lundu*, de Mário de Andrade, publicados em 1930 e 1944, respectivamente, como estudos exemplares ainda hoje. No caso específico do ensaio de 1944, resalto o fato de o autor paulistano ter buscado o vínculo entre o documento estudado – o lundu *Lá no Largo da Sé*, de Cândido Inácio da Silva – e a educação musical de seu autor. Embora na vida cotidiana presuma-se que um músico de concerto tenha de ter uma educação formal específica para isso, nos estudos da canção e, especificamente da modinha carioca no período acima determinado, esse pressuposto nem sempre é levado em consideração. Partindo do princípio de que a chamada música erudita tenha, como centro, uma educação musical formal, não sendo, portanto, apenas resultado da pertença a tal ou qual classe social – ou então do talento artístico – os referidos estudos de Mário Andrade abriram caminho para uma análise da música histórica por uma perspectiva que inclui sujeitos e espaços, diminuindo, assim, o tónus de análises generalizantes que facilitam orientação ideológica, orientação essa que parece dominar as pesquisas sobre esse gênero de canção. O *corpus* é formado por estudos sobre a modinha fazendo um percurso temporal que vai de 1930 a 2011.

Palavras-chaves: modinha, educação musical, discurso, classes sociais.

ABSTRACT

Musical Education: study on modinha de salão of Rio de Janeiro in the first half of the nineteenth century

This study aims to understand the assumptions that guide researchers of the musical genre modinha of Rio de Janeiro in the first half of the nineteenth century with respect to musical education. Within the range of research that has been done on this musical genre, from the first half of the twentieth century, I consider the essays *Modinhas Imperiais* and *Cândido Inácio da Silva e o lundu*, by Mario de Andrade, published in 1930 and 1944, respectively, as exemplary studies still today. In the specific case of the 1944 essay, I emphasize the fact that the paulistano author has sought the link between the study document – o lundu *Lá no Largo da Sé*, de Cândido Inácio da Silva – and the musical education of its author. Although in the daily living is presumed to be a concert musician has to have a specific formal education for it, in the song studies and, specifically the modinha of Rio de Janeiro in this specified period, this assumption is not always taken into consideration. Assuming that the so-called classical music has, at its center, a formal musical education, and therefore not only a result of belonging to this or that social class – or else the artistic talent – the Mario de Andrade's studies paved the way for an analysis of historic music for a perspective that includes subjects and spaces, thus reducing the tone of generalizing analyzes that facilitate the ideological perspective; this perspective that seems to dominate the research on this song genre. The *corpus* consists of studies about modinha making a temporal path that goes from 1930 to 2011.

Keywords: modinha, music education, speech, social classes.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
PARTE I.....	19
1. LINGUAGEM: SUBSTANTIVAÇÕES, ADJETIVAÇÕES E DISCURSO.....	20
2. DOCUMENTOS	25
2.1. Ocorrência das palavras documento e fontes	25
2.2. Documento e história	26
2.3. Documento, história e musicologia.....	29
2.4. Documentos: partituras	30
2.4.1. A partitura: busca da compreensão de sua natureza	30
2.4.2. Partitura como documento	35
PARTE II.....	36
1. OS NOMES <i>MODINHA</i> NOS ESTUDOS.....	37
1.1. Os nomes modinha: a busca da origem desse gênero musical.....	37
1.2. A necessidade da especificação para o nome modinha.....	40
2. O DOCUMENTO NOS ESTUDOS SOBRE A MODINHA DE SALÃO.....	43
2.1. A busca por documentos: aspectos gerais	43
2.2. Documento e educação musical	47
3. PERCURSO DA PALAVRA ORIGEM NOS ESTUDOS SOBRE A MODINHA DE SALÃO E O LUNDU DE SALÃO.....	49
4. A MODINHA DE SALÃO E O SEU “PERCURSO” NAS DIVERSAS CLASSES SOCIAIS.....	55
4.1. Os polos erudito & popular	66
4.2. O músico profissional da música erudita e pertencimento social	70
4.3. Músicos profissionais e músicos amadores.....	72
5. EDUCAÇÃO MUSICAL.....	78
5.1. Músicos profissionais e músicos amadores: uma síntese.....	78
5.2. Prática musical e domínio da matéria	78
5.3. Música e a escuta musical	79
5.4. A nova escuta musical.....	82

5.5. A instauração do Sistema Conservatório	84
5.6. Música como trabalho no período imediatamente anterior à instalação do sistema conservatório no Rio de Janeiro	86
5.7. Perigos de anacronismo na interpretação do dado histórico e o estabelecimento de uma nova ética	88
5.8. O ensino mestre-ofício: saberes partilhados e apreensão do conhecimento	92
5.8.1. Modo de ensino anterior à instauração do sistema conservatório	93
5.9. Os discursos pró-instauração do Sistema Conservatório no Rio de Janeiro	100
6. O CONCEITO DE CANÇÃO, CANÇÃO DE CÂMARA E AS CLASSIFICAÇÕES DA MODINHA DE SALÃO NOS ESTUDOS	106
6.1. Conceito de canção.....	106
6.2. Conceito de canção de câmara	108
6.3. Os discursos sobre a modinha nos quesitos canção de câmara ou canção erudita	110
7. MODINHA DE SALÃO: ENTRE A AUTORIA MANIFESTA E O ANONIMATO DISCURSIVO	117
8. PRENÚNCIO DA COMPLEXIDADE NO QUESITO ERUDITO/POPULAR NA PESQUISA DA MODINHA E DO LUNDU.....	119
9. CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
REFERÊNCIAS	132
MATERIAL ACADÊMICO ANALISADO	137

INTRODUÇÃO

Este trabalho consiste no empenho de compreender o lugar ocupado pela educação musical formal nos estudos sobre o gênero musical chamado *modinha*. Isso implica depreender, dos estudos que a abordam, a posição de seus autores frente àquilo que consideram educação musical formal, bem como o tipo de repertório que se estrutura nesse tipo de educação. Digo depreender porque este tema, ao menos nos estudos que observei, não é abordado pelos pesquisadores e, quando o é, a abordagem toca apenas tangencialmente a relação entre os compositores desse gênero e sua educação formal em música. A exceção mais evidente dessa ausência é o estudo *Cândido Inácio da Silva e o lundu*, de Mário de Andrade, o qual será citado mais à adiante, ainda nesta introdução, e analisado em capítulo próprio.

Antes de continuar com a questão da educação musical formal¹, preciso, ainda, esclarecer previamente alguns problemas relacionados ao nome *modinha*, haja vista que é a partir da busca de uma denominação precisa que estão estruturadas as reflexões feitas nesta pesquisa. Essa preocupação não é apenas minha, mas está presente, ora implícita, ora explicitamente, em alguns dos trabalhos que constam desta investigação, conforme veremos no capítulo específico dedicado a esse problema. A dúvida recai, também, sobre a própria expressão *gênero musical*, que usei no singular logo no início desta introdução. É possível, pois, que possa tratar-se de vários gêneros musicais para os quais os pesquisadores têm utilizado apenas um nome. Continuarei a usar, entretanto, essa expressão no singular a fim de não antecipar nenhuma conclusão.

Começamos, com a finalidade de expor mais claramente o problema do nome *modinha*, pela apresentação de um quadro sinótico dos estudos sobre esse gênero musical:

Em 1930, Mário de Andrade publicou uma coleção de canções chamada *Modinhas Imperiais*. Constam desta coleção quinze modinhas para canto e piano e uma peça instrumental para piano solo, a qual foi chamada por ele de “Lundum”. Para além da seleção das músicas, Mário de Andrade elaborou, a título de prefácio, um estudo bastante incisivo sobre esse “gênero musical”, no qual buscou desvendar sua origem, descrever sua estrutura e tema, verificar os ambientes sociais em que essas canções eram cantadas e ainda, principalmente, conceber um lugar para esse gênero de canção na formação de uma possível identidade brasileira. Elaborou também, sob o título “Notas”, comentários sobre cada canção, bem como nos forneceu informações sobre seu compositor, quando as possuía. As notas

¹ Para proporcionar mais fluência à leitura do texto, de agora em diante, referir-me-ei à *educação musical formal* apenas como *educação musical*. Qualquer outro tipo de educação musical que não seja esta será devidamente especificado.

variam com a quantidade e a qualidade de informação com a qual dispunha Mário de Andrade na época. Neste estudo, ele apresentou a tese de que a modinha tinha sua origem na música erudita cantada nos salões da aristocracia e burguesia portuguesa do último quartel do século XVIII. Tendo chegado ao Brasil, a modinha teria, segundo essa tese, acabado por ser absorvida pelas classes populares que a elaboraram em seu próprio modo. Mário de Andrade procurou inferir como ocorreu esse processo de absorção da modinha aristocrático-burguesa pelas camadas populares e verificar sua consequência no plano das estruturas musicais. Essas consequências poderiam ser, por exemplo, alterações nos desenhos rítmico e melódico, na medida em que teriam sido reelaborados pelo imaginário musical dessas camadas sociais. Quanto ao título *Modinhas Imperiais* – já que o autor trata da modinha composta aqui no Brasil – acredito que o adjetivo *imperiais* possa ser interpretado como o estabelecimento de um vínculo entre essa produção musical e a independência político-administrativa ocorrida em 1822. Dado o exposto, vê-se que por este título, Mário de Andrade estabelece uma espécie de marco temporal; marco esse que é importante para a compreensão do tipo de modinha à qual ele está se referindo. Neste estudo, o pesquisador paulistano chamou de *modinha de salão* toda modinha que fosse cantada nos ambientes aristocráticos e burgueses entre o período colonial e segundo império – seja no Brasil, seja em Portugal. Esta denominação, especificada pela adjetivação *de salão*, define, pois, um tipo de modinha, o qual é delimitado pelas pessoas que a praticavam, pela formação musical que tinham, pelo espaço no qual era praticada e pelo tempo histórico. As *modinhas imperiais* compõem-se, portanto, de um conjunto de *modinhas de salão* compostas no Rio de Janeiro num período aproximado de 50 anos – de 1810 a 1860.

Adoto, pela importância que atribuo a essa especificação, a denominação de Mário de Andrade e me referirei a esse gênero musical – composto no Rio de Janeiro no período acima discriminado, com um modo específico de composição, composto por músicos com educação musical formal – como *modinha de salão*. Essa especificação não foi, entretanto, adotada por outros pesquisadores, aparecendo apenas casualmente e, assim mesmo, quando se refere à publicação *Modinhas Imperiais*.

Em 1944, Mário de Andrade escreveu o ensaio *Cândido Inácio da Silva e o lundu*, no qual manifestou seu apreço pela composição “Lá no Largo da Sé Velha”. Essa composição – um lundu de salão – composta em 1834 por Cândido Inácio da Silva sobre texto de Araújo Porto-Alegre – foi considerada, pelo pesquisador paulistano, como um marco na música brasileira. Para Mário de Andrade, esse lundu de salão de Cândido Inácio antecipou elementos rítmicos e melódicos que se tornaram constitutivos da música popular do Brasil apenas

décadas mais tarde, já em pleno Segundo Império. Se a publicação *Modinhas Imperiais* é sempre citada – ora, com reverência, ora sob crítica – este artigo de Mário de Andrade quase não é usado como referência. Não me parece, entretanto, que o silêncio sobre este artigo por parte de muitos estudiosos da *modinha* e do *lundu* advenha de seu desconhecimento, já que ele consta de muitas bibliografias; nem tampouco seja efeito da indiferença. Esse silêncio seja, talvez, manifestação discreta da discordância com acidez presente em alguns trechos deste ensaio. Voltaremos a esta questão mais à frente, no capítulo 8, no qual abordarei mais detidamente esse ensaio de Mário de Andrade.

Em 1956, Baptista Siqueira publicou *Modinhas do passado: investigações folclóricas e artísticas*. Uma segunda edição – ampliada – foi editada em 1979. Apesar das duas edições, a obra não é muito citada pelos estudiosos.

Em 1963, Mozart de Araújo publicou *A modinha e o lundu no século XVIII: (Uma pesquisa histórica e bibliográfica)*. Este estudo teve grande aceitação e ainda é frequentemente citado. Traz inéditas e importantes partituras das modinhas da segunda metade do século XVIII, escritas para serem cantadas a duas vozes. Araújo apresentou-se como discípulo de Mário de Andrade e adotou, em parte, a tese proposta por ele. Difere, entretanto, ao afirmar que a modinha nasceu no Brasil e que foi Caldas Barbosa – para Araújo, seu provável criador – quem a levou para a corte portuguesa.

Em 1977 Bruno Kiefer publicou *A modinha e o lundu: duas raízes da música popular brasileira*. Kiefer foi um respeitado compositor e músico com grande erudição; seu estudo, entretanto, não parece ter acrescentado muito, tendo em vista que ele apenas corrobora alguma tese já apresentada, tanto por Mário de Andrade, como por Mozart de Araújo.

Em 1984, o pesquisador alemão Gerhard Doderer assinou o prefácio de uma coleção de canções chamada *Modinhas Luso-brasileiras*, publicada pela Fundação Gulbenkian. Esta edição traz 55 canções, entre modinhas, lundus, hinos e outras peças musicais sem identificação de gênero. Doderer apresenta um breve histórico da modinha afirmando sua importância em Portugal e no Brasil nos séculos XVIII e XIX. Creio que sua principal contribuição seja a divisão que propõe o desenvolvimento da modinha em três fases. a) a modinha palaciana e de salão do final do século XVIII composta, em grande parte, para ser cantada em dueto, acompanhada ao cravo ou à viola de arame; b) a modinha de salão da primeira metade do século XIX, para cantor solista com acompanhamento de piano; c) a modinha popular, cujo predomínio, o autor o situa a partir de 1860. Por observações feitas por ele a respeito da publicação de 1930, tenho a impressão de que Doderer tenha algumas reservas quanto à postura nacionalista de Mário de Andrade; nacionalismo expresso pelo

próprio título da coleção: *Modinhas Imperiais*. Parece-me, pois, que ele manifesta sua discordância com esse nacionalismo através do uso adjetivo *luso* para compor o atributo do nome *modinhas* (*Modinhas Luso-brasileiras*). Acredito que a elaboração deste título seja uma espécie de repatriação (ao menos no nível discursivo) do patrimônio compreendido pelo conjunto de modinhas compostas no mesmo período, mesmo que essas composições tenham sido feitas aqui no Brasil no período posterior a 1822.

Em 1997, o etnomusicólogo, e professor da UFBA, Manuel Veiga publicou *O estudo da modinha*. Neste trabalho, elaborou um quadro analítico das principais pesquisas sobre a modinha começando com a publicação de Mário de Andrade, em 1930. Sua principal contribuição, com essa publicação, além do próprio quadro, foi seu breve comentário crítico a respeito da insuficiente exploração dos relatos do viajante Beckford nos estudos existentes até então. Veiga escreveu ainda outros artigos sobre a modinha. São os seguintes trabalhos: *O cancionero de Castro Alves* (1997), *Achegas para um Sarau de Modinhas Brasileiras* (s/d), *Um caso de identificação de modinha do final do séc. 18 e início do séc. 19* (1998).

Vale comentar que os vários viajantes que incluíram a modinha em seus relatos têm importante presença nos estudos sobre esse gênero musical. O modo como essa presença se dá nesses estudos mereceria uma pesquisa à parte. Até onde eu tenha visto, Veiga foi o primeiro a pôr isso como problema.

Em 2001, Edílson de Lima defendeu sua dissertação de mestrado na Escola de Comunicações e Artes da USP. Nessa dissertação, fez a transcrição² e a análise das partituras de trinta modinhas do final do século XVIII encontradas na década de 1960 na Biblioteca da Ajuda (Lisboa). Esse trabalho foi publicado em livro pela Edusp com o título *As modinhas do Brasil*.

Em 2004, Paulo Castagna publicou, em forma de apostila para o curso de História da Música Brasileira, no Instituto de Artes da UNESP, o texto *A modinha e o lundu nos séculos XVIII e XIX*. Castagna elaborou um panorama dos estudos realizados sobre esses dois gêneros de canção, tecendo observações interessantes, como, por exemplo, a especificidade do uso da expressão “popular” na publicação de Martius. Esta publicação (*Reise in Brasilien*) contém as canções que colheu em sua visita ao Brasil. Castanha elaborou ainda um estudo dos usos da palavra “lundu”, pelo qual buscou encontrar as raízes desse gênero musical.

² A transcrição justifica-se, principalmente, pelo fato de seus autores, na época, utilizarem a clave de dó (nestas peças predominantemente na primeira linha) para a escrita vocal de ambas as vozes. Desde o século XIX tornou-se praxe o uso da clave de sol para a maior parte da escrita musical, sendo a clave de dó relegada à escrita de poucos instrumentos, como a viola de orquestra.

Em 2007, Alberto José Vieira Pacheco dedicou, à modinha e ao lundu, quinze páginas de sua tese de doutorado *Cantoria Joanina: a prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI, castrati e outros virtuosos*, defendida no Instituto de Artes da UNICAMP. A tese trata da influência que teve a vinda de importantes músicos europeus no cenário musical carioca, após 1808; entre esses músicos vieram, inclusive, muitos *castrati*, que primavam pelo virtuosismo vocal. A modinha composta naquele período no Rio de Janeiro tinha (ou passou a ter a partir daí) justamente esse caráter virtuosístico. Por esse motivo ganhou um lugar nesta tese.

Em 2008, Diósnio Machado Neto defendeu sua tese de doutorado *–Administrando a festa: Música e Iluminismo no Brasil Colonial –* na Escola de Comunicações e Artes da USP. Nesta tese, dedicou dois subitens à modinha. Para Diósnio, a modinha foi um instrumento de difusão do iluminismo laico no Brasil dirigido pela administração pombalina. O autor fez um paralelo entre a modinha e a ópera, sendo a primeira o instrumento utilizado na esfera privada, ao passo que o segundo foi instrumento – com o mesmo propósito – mas utilizado na esfera pública. Nesta vertente de interpretação da modinha, Diósnio – seguido posteriormente por Edílson de Lima – opõe-se abertamente à tese de Mário de Andrade. Para ele, não há inventividade (inconsciente) brasileira representada pela modinha (e pelo lundu); a função da modinha se limita, pois, a mero instrumento dos movimentos ideológicos guiados pelas potências internacionais.

Ainda em 2008, Sidnei Alferes defendeu sua dissertação de mestrado – *“Collecção de Modinhas de Bom Gosto” de João Francisco Leal: um estudo interpretativo por meio de sua contextualização histórico-estético-musical* –. no Instituto de Artes da UNICAMP. A pesquisa de Alferes propõe uma análise técnico-musical rigorosa das “modinhas” do compositor que consta do título, trazendo elementos que haviam sido apenas esboçados em análises anteriores, as quais, mesmo assim, eram de caráter geral. Discordo dele quando afirma que os intérpretes eruditos contemporâneos não põem a modinha em seu repertório pela falta de acesso a elas. Discordo porque somando as “modinhas” e “lundus” reproduzidos na edição de Mário de Andrade (1930) e na de Doderer (1984) temos setenta canções em boas condições de serem trabalhadas. A ausência delas no repertório dos cantores eruditos tem, certamente, outra causa. A afirmação de Alferes, citada acima, sugere que parte do valor de seu trabalho esteja em proporcionar aos cantores acesso às “modinhas” e “lundus” de João Francisco Leal. Ora, na edição de Doderer há a reprodução de doze “modinhas” e “lundus” desse autor; no entanto, apenas o “lundu” “Menina, vossé” [sic] tem algum destaque entre alguns cantores. O valor de seu trabalho não está, portanto, na divulgação do repertório, mas

na análise feita, bem como no conhecimento que nos proporciona a respeito da vida e das atividades musicais de seu autor e de sua família.

Em 2010, Edílson de Lima defendeu sua tese de doutorado – *A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos* – no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP. Nesta tese, o autor alinha-se à posição adotada por Diósnio Machado Neto, propondo à modinha e ao lundu função de instrumento ideológico das forças iluministas.

Há ainda outros estudos que, ou tem a modinha como tema ou que apenas a tangenciam. Entretanto, para não tornar esta introdução muito extensa, apresento apenas o autor, o título e a data e a instituição responsável pela publicação, sem comentário: São eles: a dissertação de mestrado *Doces modinhas pra iaiá, buliçosos lundus pra ioiô: poesia romântica e música popular no Brasil do século XIX*, de Jonas Alves da Silva Júnior, apresentada no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da USP em 2005; a dissertação de mestrado *A viola caipira, a modinha e o lundu*, de Eric Aversari Martins – apresentada no Departamento de Musicologia da Escola de Comunicações e Artes da USP, em 2005; o artigo *Música e sociedade no Brasil colonial*, publicado por Rogério Budasz na Revista Textos do Brasil em 2006; a tese de doutorado *E “saíram à luz” as novas coleções de polcas, modinhas, lundus, etc. – música popular e impressão musical no Rio de Janeiro (1820-1920)*, de Mônica Neves Leme, apresentada ao programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, em 2006; o artigo *Para uma Antropologia Histórica das Relações Musicais Brasil/Portugal/África: O Caso do Fado e de sua Pertinência ao Sistema de Transformações Lundu-Modinha-Fado*, de Rafael José de Menezes Bastos, publicado na revista *Antropologia em Primeira Mão*, editada pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Santa Catarina, em 2007; o artigo *Música popular no início do século XIX no Rio de Janeiro: partituras, performances e escuta da música popular do passado*, de Martha Tupinambá Ulhôa – publicado pela The University of Texas at Austin, em 2008; o artigo *As transcrições das canções populares em Viagem pelo Brasil de Spix e Martius*, de Sílvio Augusto Merhy, publicado na *Revista Brasileira de Música*, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 2010; a comunicação *Modinha: as primeiras confluências entre o erudito e o popular na música brasileira*, de Alexandre Francischini, apresentada no X Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, em 2010; a tese de doutorado *O canto sem casaca: propriedades pedagógicas da canção brasileira e seleção de repertório para o ensino de canto no Brasil*, de Lenine Alves dos Santos – apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Música da Universidade Estadual Paulista, em 2011.

A modinha está presente, também, nos livros *150 anos de música no Brasil (1800 – 1950)*, de Luiz Heitor Correa de Azevedo – publicado em 1956; *A canção brasileira*, de Vasco Mariz – publicado em 1977; e em alguns livros de José Ramos Tinhorão, como *Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto*, publicado em 1974 e *História social da música popular brasileira*, de 1990.

Pelo quadro apresentado, podemos perceber claramente que a *modinha* passou a ser objeto da pesquisa acadêmica há aproximadamente 20 anos. Castanha (2008) afirma que, apesar de a musicologia já estar presente no Brasil desde 1900, foi a partir da década de 1990, com os programas de pós-graduação das universidades e às publicações especializadas, que essa área ganhou caráter mais crítico e reflexivo. No caso dos estudos sobre a modinha, Araújo (1963), Veiga (1997), Castanha (2004) e Lima (2010) consideram a publicação de *Modinhas Imperiais* como sendo o primeiro estudo propriamente musicológico.

É possível observar, também, que, nos títulos dos estudos acima relacionados, consta o nome *lundu*. Este nome contém pelo menos duas manifestações: a *dança de escravos* e o *lundu canção*. Como canção, havia o *lundu canção popular* e o *lundu canção de salão*; esse último, criado no início do século XIX no Rio de Janeiro. O objetivo inicial desta pesquisa incluiria também esse último gênero musical. Mas, como a maioria dos estudiosos mencionados considera a *modinha de salão* e o *lundu canção de salão* como gêneros muitíssimos semelhantes entre si do ponto de vista formal e, tendo em conta que os músicos que compunham a *modinha*, também compunham *lundu*, limitei a pesquisa à *modinha de salão*. Por conta de todas essas semelhanças, aquilo que for dito sobre a *modinha de salão*, vale também para o *lundu canção de salão*.

A *modinha de salão*, na época em que Mário de Andrade publicou suas *Modinhas Imperiais* (1930), já não era mais composta e nem cantada havia muito tempo; fora substituída por canções influenciadas pelas técnicas de composição alemãs e francesas, como as obras de Alberto Nepomuceno, Villa-Lobos, Luciano Gallet, Lorenzo Fernandez, entre outros. Mário de Andrade, baseando-se em crônica de Joaquim Manuel de Macedo³, afirmou que a *modinha de salão* já não estava presente nos salões burgueses e aristocráticos cariocas desde a década de 1870. Tendo perdido, portanto, sua continuidade⁴, não era mais uma prática contínua, viva;

³ Ver na bibliografia: Strzoda, Michele.

⁴ A respeito de práticas culturais que mantém tradição contínua, podemos pensar no *Tambor de Crioula*, do Maranhão: “O Tambor de Crioula que revela extraordinária continuidade, no essencial, de forma e de propósitos ao longo de quase 190 anos (pelo menos)”. Essa citação foi tirada da *Ata da 53ª Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural /IPHAN, 2007*. O samba de partido alto, praticado na Baixada Fluminense também tem aproximadamente 100 anos de tradição. Para estudar sua evolução, ver *Partido Alto: samba de*

não pertencia mais à uma tradição que viesse se perpetuando por uma linha direta que ligasse as diferentes gerações de compositores e de intérpretes. Desse modo, ela se insere na perspectiva de música histórica.⁵ Isso implica que o acesso a esse repertório passou a ser feito apenas a partir de partituras e seu conhecimento mais amplo, passou a precisar da ajuda dos mais diversos documentos. Isso impôs um tipo de percurso, o qual será descrito mais adiante.

Quanto à apresentação, estruturei o trabalho em duas partes. Na parte I, procuro discutir alguns conceitos, que me serão úteis nas análises feitas posteriormente. No capítulo 1, abordo a linguagem, preocupando-me principalmente com as nomeações. Apoio-me em algumas linhas da semântica, sem me limitar, entretanto, pelas divergências existentes entre os seus teóricos, haja vista não me parecerem relevantes para o meu uso nesta investigação. Em seguida, no capítulo 2, aproximei-me de alguns historiadores a fim de conhecer alguns de seus movimentos e as perspectivas que eles proporcionam ao pesquisador da música.

A parte II constitui-se dos excertos do *corpus* que subsidiaram as análises em seus respectivos capítulos.

No capítulo 1 discuto o nome *modinha* procurando mostrar como os pesquisadores o abordaram e como lidam com ele em seus trabalhos.

No capítulo 2, relaciono o conceito de documento com as pesquisas sobre a modinha de salão.

No capítulo 3, apresento uma reflexão sobre o uso da palavra *origem/origens* em algumas pesquisas sobre modinha de salão.

No capítulo 4, procuro verificar a incidência da classificação *música erudita* e *música popular* nos estudos sobre a modinha de salão. Essas expressões envolvem também as noções de pertencimento a classes sociais distintas e às vinculam diretamente com o modo do fazer musical. Como nesses estudos não encontrei reflexão sobre as adjetivações *erudita/popular*, o pertencimento social, o fazer musical e sua respectiva educação, achei por bem tornar essa ausência um problema e investigá-lo.

No capítulo 5, proponho uma investigação sobre a educação musical do final do século XVIII e início do século XIX. Por ela, procuro compreender como foram formados os músicos que se destacaram como compositores de modinha de salão. Neste percurso, foi possível investigar as mudanças correntes na primeira metade do século XIX que levaram à instalação do Sistema Conservatório e o tornaram padrão para o ensino musical.

bamba, de Nei Lopes. No caso da chamada canção erudita, há uma linhagem de compositores que seguem a linha estabelecida por Alberto Nepomuceno, embora mediada pelo nacionalismo de Mário de Andrade.

⁵ Música histórica – expressão usada (ou cunhada) pelo músico Nikolaus Harnoncourt.

No capítulo 6, discuto o lugar da modinha de salão determinado pelos estudiosos. Na história da canção brasileira, a modinha de salão ocupa um lugar um tanto ambíguo. Seu reconhecimento como canção de câmara ainda é um problema; no meu entender, mais sociológico do que musicológico.

No capítulo 7, proponho uma reflexão que tem como ponto de partida minha desconfiança sobre a motivação social da não manifestação da autoria em modinhas de salão que, embora anônimas, haviam sido publicadas, além de apresentarem o estilo da época. Pus, então, o anonimato em modinhas de salão como um tema a ser discutido. Fiz, entretanto, de maneira sucinta, por não estar tão diretamente ligado à educação musical.

No capítulo 8, analisei o ensaio *Cândido Inácio da Silva e o lundu*, de Mário de Andrade porque, conforme antecipei acima, constitui-se, para mim, um estudo exemplar, admirável, embora não admirado pelos estudiosos.

Procurei, enfim, conhecer o maior número possível de trabalhos sobre a modinha, especialmente, a modinha de salão. Precisei, entretanto, a fim de discutir o tema sobre a educação musical no Rio de Janeiro do final do século XVIII e início do século XIX, mobilizar bibliografia mais ampla que tratasse da história da música nos períodos Colonial e primeiro Império.

Entretanto, o *corpus* que compõe esta pesquisa é formado apenas por trabalhos que se referem direta ou indiretamente à modinha.

PARTE I

Esta parte é composta por dois capítulos cuja função é refletir teoricamente sobre conceitos que subsidiam as reflexões que seguem na parte II; consta de dois capítulos. No primeiro, levanto elementos teóricos sobre a linguagem pela perspectiva de algumas linhas da semântica, tendo em vista que a base da minha reflexão está justamente no questionamento da precisão da compreensão do objeto dada pela nomeação, quando feita sem complemento. No segundo procurei me aproximar do modo como historiadores de linhagem francesa ligados à *L'École des Annales* pensaram o documento, já que é justamente à base de documento que se faz pesquisa sobre modinha de salão. Aproximei-me também da microhistória pela abordagem de Natalie Zemon Davis, cujo modo de pesquisar cabe perfeitamente para compreender o fazer musical carioca da primeira metade do século XIX.

1. LINGUAGEM: SUBSTANTIVAÇÕES, ADJETIVAÇÕES E DISCURSO

O presente capítulo se propõe a deixar clara a concepção de linguagem e de discurso que subsidia reflexões mais gerais aqui presentes, bem como a análise do *corpus*. Tendo em vista que minha atenção está dirigida para os estudos que têm como objeto de pesquisa a modinha de salão – e não para esse gênero de canção propriamente dito –, minhas análises, então, recairão sobre os modos como esse repertório é tratado nesses estudos, dado que esses modos se manifestam na materialidade da linguagem.

Essa manifestação dá-se, primeiramente, na própria nomeação *modinha*. Manifesta-se também nos estudos, pois esses constituem-se como discursos que nos oferecem indícios de como esse objeto é percebido pelos seus autores.

A fim de apreender os indícios presentes nesses estudos, escolhi como instrumento de análise conceitos elaborados por algumas linhas da semântica linguística. Essa escolha se deu pelo fato de que, por elas, temos instrumentos que conseguem perscrutar, em diferentes perspectivas, aquilo que chamamos genericamente de palavras e enunciados. No caso das palavras, esse perscrutar implica sondar seu possível percurso gerativo, ou seja, sua formação em nível abstrato, até seu uso pelo enunciador no discurso propriamente dito.

Nos estudos que abordam as palavras isoladamente, darei atenção aos que se dedicam àquelas que compõe o chamado vocabulário aberto, como os substantivos, adjetivos e verbos e não ao vocabulário fechado, como as preposições e conjunções, por exemplo. Essa posição deve-se ao fato de que o vocabulário aberto é quem mais francamente indicia a percepção de mundo do falante – ou de uma comunidade linguística – seja pela criação de novos vocábulos, seja pelo uso dos vocábulos já existentes em situação de discurso.

Aquilo que na comunicação cotidiana chamamos *palavra* – e assim chamamos também em trabalhos acadêmicos – provoca as mais tensas dissenções, desde a concepção metodológica de sua abordagem até, evidentemente, as elaborações que derivam dos métodos escolhidos.

Greimas (1973, p. 21), discutindo o alcance e os limites da semântica a fim de expor seu método de investigação, afirma que

O reconhecimento da limitação do universo semântico implica, por sua vez, a rejeição dos conceitos lingüísticos que definem a significação como a relação entre *signos* e *coisas*, e notadamente a recusa em aceitar a dimensão suplementar do *referente*, introduzido como compromisso, pelos semanticistas realistas (Ullmann) na teoria saussuriana do signo, ela própria, aliás sujeita a caução, pois representa apenas uma das interpretações possíveis do estruturalismo de Saussure. Isto porque referir-se a *coisas* para explicar *signos*, não é mais que uma tentativa de transposição, impraticável,

das significações contidas nas línguas naturais a conjuntos significantes não-linguístico: empreendimento de caráter onírico, como se vê.

Para além das controvérsias entre escolas teóricas, confesso que tenho dificuldades em perceber no trabalho de Ullmann (1964)⁶ – posto no trecho acima como exemplo de semanticista realista – o caráter fantasista atribuído por Greimas. Haja talvez aí uma disputa pelo monopólio da herança deixada por Saussure. Mas, creio que o que esteja em jogo seja, primeiramente, a dificuldade, de conceber e explicar, numa nova perspectiva, a relação entre o ser humano, a linguagem verbal e o mundo. A eliminação do referente, como propõe Greimas, não é simples de ser sustentada, mesmo no decorrer dos discursos analíticos, pois exige alto grau de desprendimento da nossa formação mais primária que nos impinge a sensação da transparência da linguagem.

Barbosa (1981, p. 21), afiliada teórica dos estruturalistas da linha de Greimas e Hjelmslev, mas que também se aproximou dos gerativistas, elaborou – quase como um guia passo a passo – o processo que inicia com a existência do homem no mundo até a estruturação da semiose. Em sua explicação ela afirma que

O homem só conhece o universo natural através dos códigos por ele mesmo estruturados, com os quais cria um outro universo, diferente do primeiro, mas que ele julga ser o “real”. Essa atividade codificadora do homem é, de certa forma, influenciada e condicionada pela semiótica natural, que lhe oferece modelos de estruturação. [...]

Dáí decorre que existem diferentes universos; o primeiro deles, o natural, independente da ação codificadora do homem. Entretanto, a partir do momento em que este começa a atuar sobre aquele, reelaborando-o e gerando novos fatos – os fatos culturais, dependentes de sua ação codificadora –, passa-se a uma visão particular e arbitrária, de tal forma que o homem não somente integra todos os dados de sua experiência como também a si mesmo se integra nos universos por ele mesmo criados. Tornam-se a sua realidade única e absoluta.

Chega-se, desse modo, ao universo referencial, antro-po-cultural, em que cada elemento tem uma função – desempenho – e se define por suas relações de oposição, de dependência, aos outros elementos, formando uma imensa rede que pode ser estruturada em código.

Se aceitarmos o que está exposto acima e tomá-lo como premissa, torna-se, então infrutífera qualquer discussão que tenha como base a dicotomia *natureza & cultura*. Por esse viés, não há real acesso humano à natureza, mas apenas *epistème*, que é, para Pais (s/d) a “... projeção do homem sobre os 'objetos do mundo', na concepção aristotélica, como construção do 'saber sobre o mundo'.”

⁶ Refiro-me ao livro *Semântica: uma introdução à ciência do significado*, publicado em português em 1964.

Voltando, pois, à questão da noção de *referente*, criticada mais acima por Greimas, a elaboração de Barbosa mostra que o universo referencial já é antropocultural e, desse modo, o *referente* não é fruto de uma ilusão de um fantasioso contato com o mundo tal qual como ele é, mas um objeto já mediado pela cultura. Ullmann (1964, p.117, 118), analisando o *triângulo básico* de Ogden e Richards, conclui que

A característica essencial deste diagrama [o *triângulo básico*] distingue três componentes do significado. Segundo esta interpretação, **não há relação directa entre as palavras e as coisas que elas “representam”**; a palavra “simboliza” um “pensamento ou referência” que, por sua vez, se “refere” ao aspecto ou acontecimento de que estamos a falar. [...]

(...) o referente, o aspecto ou acontecimento não-linguístico, como tal, fica nitidamente fora do âmbito da linguística. **Um objecto pode permanecer inalterado, e, no entanto, mudar para nós o significado do seu nome, se houver qualquer alteração na percepção que dele temos, no nosso conhecimento acerca dele, ou no nosso sentimento para com ele.** O átomo é o mesmo que era há cinquenta anos, mas desde que se desintegrou, sabemos que não é o mais pequeno constituinte da matéria, como a etimologia o sugere; além disso, foi enriquecido com novas significações desde o advento da era atômica – e da bomba atômica. O lingüista terá, portanto, o cuidado de limitar sua atenção ao lado esquerdo do triângulo, à ligação entre “símbolo” e “pensamento ou referência” (Destaques meus)

Creio que as aspas utilizadas por Ullmann demonstram seu cuidado em elaborar a explicação nesse terreno pantanoso, de modos que os sinais gráficos avisam o leitor de que deve tomar precaução a fim de não projetar um significado inadequado a esses termos. Vejamos que ele afirma que o referente “fica nitidamente fora do âmbito da linguística”, mas, como já vimos com Barbosa, fica dentro do universo antropocultural.

O último destaque que dei ao trecho de Ullmann (de “Um objeto pode permanecer...” até “... nosso sentimento para com ele.”) sugere-me refletir a situação do objeto de estudo de nossos musicólogos. Será que para nós, músicos, historiadores e musicólogos de hoje, o nome *modinha* permite compreender o mesmo objeto que seus criadores, na segunda metade do século XVIII ou ainda na primeira metade do século XIX? Em que medida, as partituras que compõem esse repertório, tomadas agora como documentos, permitiriam, juntamente com outros documentos de distintas naturezas, recompor o significado dessa palavra? Estamos falando, pois, da instabilidade do conteúdo semântico desse termo, como acima exemplificou Ullmann com o caso da palavra *átomo* e também apontou Pottier (1974, p.64) em relação ao vocabulário aberto em geral, mostrando que seu conteúdo “... depende em larga medida dos

fatos socioculturais em uma data dada (de onde a instabilidade no tempo e no espaço dos conteúdos semânticos)”⁷.

Mas, poder-se-ia argumentar que o que Greimas esteja postulando seja justamente o oposto do que Ullmann afirma no trecho acima citado. Isso talvez possa ser percebido quando, no mesmo *Semântica Estrutural*, Greimas (1973, p.22) afirma que “A lógica moderna permitiu a superação, em parte, da dificuldade causada pela impossibilidade de sair do universo linguístico fechado, elaborando a teoria da hierarquia das linguagens.”. Parece-me que essa espécie de radicalismo linguístico de Greimas – que é, obviamente, de cunho metodológico – tem como ponto máximo a observação feita por Anscomb, ao comentar a teoria da polifonia, tal qual era conduzida por Ducrot:

... a tese polifônica, tal qual se atribui a Bakhtin e a seus continuadores, quer o sentido de um enunciado como constituído de relações que ele mantém com outros discursos. Nesta versão radical da polifonia, não somente todo discurso será polifônico, mas esta polifonia será o princípio organizador da estrutura semântica dos enunciados e mais geralmente dos textos. **A significação e o sentido não terão mais nada a ver com qualquer descrição da realidade, mas colocarão em jogo outros discursos. Donde a fórmula lapidar: a polifonia é a teoria semântica que, atrás das palavras, não vê nada que não sejam palavras.** (ANSCOMBRE, 2009, p.13 [4⁸], destaques meus)⁹

Ainda discutindo a polifonia, do ponto de vista epistemológico, Anscomb faz uma crítica que me parece ser fundamental, na medida em que aponta não apenas diferenças de conceitos para os mesmos termos, como também afirma que a veracidade de tal ou qual abordagem será facultada pelo modelo teórico que a orienta:

En fait la bonne réponse selon nous est que le fait qu’un énoncé soit polyphonique ou non n’est pas affaire d’observables, mais résulte d’une décision théorique. **Un énoncé est polyphonique à l’intérieur d’une certaine théorie et avec donc les concepts de cette théorie.** Supposons en effet qu’une première théorie, fondamentalement référentialiste, considère que tout énoncé se compose d’un contenu vériconditionnel, et d’une marque précisant l’attitude du locuteur vis-à-vis de ce contenu.(ANSCOMBRE, 2009, p.23 [14])

⁷« ... dépend dans une large mesure de **faits socioculturels à une date donnée** (d’où l’instabilité dans le temps e l’espace des contenus sémantique). (POTTIER, 1974, p.64; destaque do autor; tradução minha)

⁸ O número inserto em colchetes indica a página da edição em *pdf*.

⁹Or la thèse polyphonique, telle qu’on la prête à Bakhtine et à ses continuateurs, voit le sens d’un énoncé comme constitué des relations qu’il entretient avec d’autres discours. Dans cette version radicale de la polyphonie, non seulement tout énoncé sera polyphonique, mais cette polyphonie sera le principe organisateur de la structure sémantique des énoncés et plus généralement des textes. La signification et le sens n’auront plus rien à voir avec une quelconque description de la réalité, mais mettront en jeu d’autres discours. D’où la formule lapidaire: la polyphonie est la théorie sémantique qui derrière les mots, ne voit rien d’autre que des mots. (ANSCOMBRE, 2009, p.13, tradução minha)

Este comentário de Anscombe torna-se importante na medida em que demonstra que ele se distancia da crença automática da veracidade de qualquer análise científica e traz à tona que o grau de verdade/falsidade de uma conclusão científica tem menos a ver com o objeto do que com a perspectiva e congruência interna geradas pelo modelo teórico utilizado. Isso facilita demonstrar a interferência dos posicionamentos, em diversas esferas, do pesquisador no objeto de investigação.

Mas, para além da vertente teórica e de sua interferência na percepção do objeto, pode-se pensar ainda na posição assumida pelo pesquisador. A esse respeito, Barzotto (2004 a) destrincha um intrincado mecanismo automatizado – denunciado pela análise sutil da textualização de pesquisas – que conduz o pesquisador a reproduzir tal ou qual imagem de um objeto analisado. Para Barzotto, essa reprodução automatizada permite que a ausência de posição própria leve à reprodução contínua de determinada imagem desse objeto, ao mesmo tempo em que por ela, o pesquisador constroi, ao menos para si, a imagem de alguém preocupado com transformação. Imagino que tal tipo de posicionamento e ação, à primeira vista tido, possivelmente apenas como metodológico, tem a ver com postura política, na acepção ampla dessa palavra.

No problema comentado acima, embora Barzotto esteja se referindo a textos que têm o professor como tema, ele pode também servir para refletir sobre o que está em jogo neste trabalho: a imagem já estabelecida da modinha de salão como canção e que não é necessariamente posta como problema a ser debatido pelos pesquisadores deste objeto.

Essa imagem reflete-se na maneira como alguns estudiosos tratam seu objeto – no nosso caso, a modinha de salão. Isso significa observar, entre outras coisas, o modo como seu nome é posto, como já adiantei na introdução; ou seja, se faz diferença esse gênero de canção ser chamado apenas de *modinha* ou faz-se necessária a especificação, como em *modinha de salão*. Embora quanto a isso eu já tenha me posicionado (p.11), discutirei um pouco mais no capítulo 1 da segunda parte.

Enfim, o léxico plasmado pelas comunidades linguísticas, bem como seus usos, denotam desde a percepção do mundo, desde o nível abstrato até a relação mais imediata do indivíduo com o referente desse léxico.

2. DOCUMENTOS

O presente capítulo tem por objetivo discutir o conceito de documento, haja vista, como antecipei, ele ser a base da abordagem da modinha de salão. Precisei, para tanto, aproximar-me de teóricos da História que o tivessem como tema, como por exemplo, Jacques Le Goff e Ulpiano Bezerra de Meneses. Senti necessidade de fazer essa aproximação com os referidos teóricos pela grande ocorrência da palavra *documento* nos estudos que abordei. No entanto, não encontrei neles nenhuma discussão ou, ao menos, uma definição de como esses pesquisadores entendem esse instrumento de pesquisa chamado *documento*; discussão que me parece necessária.

Por conta dessa aproximação com a história, acabei por encontrar o trabalho de Nathalie Zemon Davis que, ao meu ver, tem muito a colaborar com a história da modinha de salão pelo modo como concebe a busca e a manipulação do documento.

2.1. Ocorrência das palavras documento e fontes

No *corpus* analisado neste trabalho, do ponto de vista lexical¹⁰, pude verificar a ocorrência de dois vocábulos que são utilizados para referir o material de pesquisa buscado, ora utilizados isoladamente, ora adjetivados, compondo expressões que especificavam o tipo de material; são esses vocábulos *documento* e *fonte*. Não anotei os derivados, como *documentação*, por exemplo, haja vista não ser objetivo desta investigação fazer um levantamento exaustivo da presença desses vocábulos, mas apenas anotar sua presença e o modo como são usados.

No quadro abaixo, segue uma ilustração da ocorrência desses dois vocábulos, tendo sido anotada a data da primeira publicação. Quando a publicação não coincidir com a que utilizei, a data da primeira estará anotada entre colchetes. Considerei importante a organização das publicações levando em conta o ano, tendo em vista que algumas discussões teóricas, tanto no conceito de história, como no de documentação ganharam relevância apenas a partir da década de 1960, embora já tivessem sido iniciadas na França desde a década de 1920 (LE GOFF, 2003).

Temos, então, no *corpus*, o seguinte levantamento das ocorrências das palavras *documento* e *fonte*:

¹⁰ Utilizarei neste trabalho os termos *palavra*, *léxico*, *vocábulo* como sinônimas, apesar dos diferentes significados que podem adquirir em disciplinas como Lexicologia e Lexicografia.

<i>Documento(s)</i>	Andrade ([1944]), Araújo (1963); Kiefer (1977); Veiga (1997), Castanha (2006), Pacheco (2007); Alferes (2008)
<i>Documento(s) Musica(is)</i>	Araújo (1963), Kiefer (1977)
<i>Documento(s) literário(s)</i>	Kiefer (1977)
<i>Documento(s) escolare(s)</i>	Pacheco (2007)
<i>Documento histórico</i>	Alferes (2008)
<i>Documento(s) primário(s)</i>	Lima (2010)
<i>Fonte(s)</i>	Andrade ([1944]), Araújo (1963), Kiefer (1977)
<i>Fonte(s) histórica(s)</i>	Araújo (1963), Pacheco (2007)
<i>Fonte(s) musicai(s)</i>	Castanha (2006), Pacheco (2007)
<i>Fonte(s) primária(s)</i>	Veiga (1997), Pacheco (2007), Alferes (2008)
<i>Fonte(s) textua(is)</i>	Castanha (2006)

Nas ocorrências dos dois vocábulos, não percebi diferença de sentido entre eles. Essa coincidência de significado pode ser explicada por Silva e Silva (2006, p. 158) no *Dicionário de conceitos históricos*. Nesta obra, *documento* não aparece como verbete, apenas o termo *fonte histórica*:

Fonte histórica, documento, registro, vestígio são todos termos correlatos para definir tudo aquilo produzido pela humanidade no tempo e no espaço; a herança material e imaterial deixada pelos antepassados que serve de base para a construção do conhecimento histórico. **O termo mais clássico para conceituar a fonte histórica é documento.** Palavra, no entanto, que, devido às concepções da escola metódica, ou positivista, está atrelada a uma gama de ideias preconcebidas, significando não apenas o registro escrito, mas principalmente o registro oficial. **Vestígio** é a palavra atualmente preferida pelos historiadores que defendem que a fonte histórica é mais do que o documento oficial: que os mitos, a fala, o cinema, a literatura, tudo isso, como produtos humanos, torna-se fonte para o conhecimento.

Ora, todos os estudos que compõem o *corpus* desta investigação assumem-se, expressa ou veladamente, como tendo como objeto *música histórica*. Adiantei essa questão na introdução, para o caso de haver necessidade de situar a modinha de salão enquanto prática musical. Não encontrei, entretanto, nenhuma discussão a respeito do conceito de documento ou do conceito de História. Espero que eu consiga, mais adiante, deixar mais explícito o motivo de minha preocupação com a falta de discussão sobre esses conceitos.

2.2. Documento e história

Jacques Le Goff, em seu livro *História e memória* (2003), faz um minucioso estudo sobre a palavra *documento*, trazendo não apenas sua etimologia, como também os diversos

usos desse vocábulo no decorrer da historiografia francesa. Afirma que o sentido de testemunho histórico do *documento* é moderno e data apenas do início do século XIX. Discorre ainda sobre a imposição do documento como imperativo para a historiografia francesa pela escola positivista do final do século XIX, bem como sobre os movimentos liderados pelos fundadores da revista *Annales d'histoire économique e sociale*, de 1929, para ampliar o conceito de documento. A ampliação desse conceito deu-se, naquele momento, pela inclusão de distintos tipos de material a ser considerado como instrumento de pesquisa pelo historiador. Se, na perspectiva positivista o documento, por excelência, eram os textos escritos, a partir dessa nova concepção todo o material encontrado que se relacionasse com o ser humano seria potencialmente considerado passível de uso. Le Goff, se remetendo a uma ideia que ele atribui a Lucien Febvre em 1948, afirma:

História faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando estes existem. Mas pode fazer-se, deve fazer-se sem documentos escritos, quando não existem. Com tudo o que a habilidade do historiador lhe permite utilizar para fabricar o seu mel, na falta das flores habituais. Logo, com palavras. Signos. Paisagens e telhas. Com as formas do campo e das ervas daninhas. Com os eclipses da lua e a atrelagem dos cavalos de tiro. Com os exames de pedras feitos pelos geólogos e com as análises de metais feitas pelos químicos. Numa palavra, com tudo o que, pertencendo ao homem, depende do homem, serve o homem, exprime o homem, demonstra a presença, a atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem. (Le Goff, 2003, p.466)

Mas, o aspecto mais interessante do movimento chamado *revolução documental* – expressão que Le Goff adotou¹¹ – está no fato de ela ter ampliado a gama de perfis humanos a participar da História:

Esta revolução é, ao mesmo tempo, quantitativa e qualitativa. O interesse da memória coletiva e da história **já não se cristaliza exclusivamente sobre os grandes homens**, os acontecimentos, a história que avança depressa, a história política, diplomática, militar. **Interessa-se por todos os homens, suscita uma nova hierarquia mais ou menos implícita dos documentos**; por exemplo, coloca em primeiro plano, para a história moderna, o registro paroquial que conserva para a memória todos os homens [...]. O registro paroquial, em que são assinalados, por paróquia, os nascimentos, os matrimônios e as mortes, marca a entrada na história das "massas dormentes" e inaugura a era da documentação de massa. (LE GOFF, 2003, p.467; destaques meus)

Essa ampliação da gama de tipos humanos que passou a interessar ao historiador ficou bem marcada em trabalhos como *Os andarilhos do bem* e *O queijo e os vermes*, de Carlos

¹¹ Parece-me que ele atribui a denominação *revolução documental* a J. Glénisson, conforme é possível inferir da referência entre parênteses no corpo do texto e nas referências bibliográficas.

Ginzburg – 1966 e 1976¹², respectivamente – e *Culturas do Povo*: sociedade e cultura no início da França moderna, de Natalie Zemon Davis – cuja primeira edição data de 1975. No caso de Davis, ela compartilha com o leitor o seu cuidado na procura dos documentos,

Em todos os ensaios, tive uma preocupação com as fontes sobre as vidas de pessoas que eram em sua maioria analfabetas – **não apenas em saber onde estavam essas fontes, mas de que tipo eram.** (a) Desse modo, a pesquisa não se limitou a vasculhar as bibliotecas em busca de esquetes, poemas e panfletos populares ou a peneirar registros policiais e criminais, lista de auxílio aos pobres, contratos feitos em cartórios e listas financeiras ou militares, buscando menções dos artesãos e dos pobres. (b) **Ela se tornou também uma questão de reconhecer que as formas da vida associativa e do comportamento coletivo são artefatos culturais e não apenas itens na história da Reforma ou da centralização política.**(b) O rito de iniciação de um oficial artesão, uma organização festiva das aldeias, uma reunião informal de mulheres no período pós-parto, uma reunião de homens e mulheres para contar histórias ou uma revolta de rua podiam ser “lidos” de maneira tão frutífera como um diário, um tratado político, um sermão ou um conjunto de leis. **Além disso, comecei a compreender que um livro ou um provérbio não falavam apenas de seu autor ou leitor, mas podiam ser pistas para as relações existentes entre grupos de pessoas e entre tradições culturais.** (DAVIS, 1990, p. 8, destaques meus)

Davis mostra, neste trecho, que a própria metodologia marca sua posição frente ao objeto de pesquisa. Ela esclarece que em sua busca por materiais tornam-se determinantes os **tipos de fontes** que poderiam fornecer informações distintas, sobre o mesmo objeto. Pelo seu texto, percebemos que ela não se limita à busca de documentos que apenas reforcem os estereótipos sobre as populações pobres (b), mas intui (ou sabe por outro modo) que essas populações elaboraram saberes em suas “formas de vida associativa” e participam de tradições culturais (c). Para chegar às fontes que contribuíram para essa “leitura”, essa perspectiva já estava pressuposta como possibilidade.

Essa interpretação torna-se mais evidente no seguinte trecho:

(...) não supus que o contexto, ou qualquer atributo singular desses camponeses e do povo das cidades – fosse seu sexo ou sua relação com a propriedade e a produção –, determinasse por si só seu comportamento. Imaginei, em vez disso, que essas características de suas vidas moldavam suas condições e seus objetivos e limitavam ou ampliavam suas opções; **vi-os como atores que, utilizando os recursos físicos, sociais e culturais de que dispunham, agiam no sentido de sobreviver, resistir e, às vezes, mudar as coisas.** (DAVIS, 1990, p.8, 9, destaques meus)

Para dar conta dessa orientação, engendra um esquema analítico que permite considerar, já na diretriz da escolha dos tipos de documentos, a complexidade como elemento

¹² Apesar de usar os títulos em português, usei as datas das primeiras edições em italiano.

constitutivo das relações entre os componentes diversos dos distintos estamentos da sociedade.

Não penso apenas em pessoas ou famílias localizadas num mapa de uma ou duas dimensões conforme sua propriedade, seu poder, seu prestígio, ou seja lá o que for. Penso num mapa de muitas dimensões no qual as coordenadas representam espécies qualitativamente diferentes de poder, propriedade e controle, bem como de outras variáveis – sexo e idade –, que possam determinar a organização social. Hierarquias distintas podem relacionar-se de várias maneiras, mas não são redutíveis umas às outras sem alguma transformação social importante. (DAVIS, 1990, p.9)

Parece-me que Davis desmonta estereótipos que podem condicionar o pesquisador a imaginar de antemão o que pode ou não encontrar em tal ou qual grupo social. Trazendo para a nossa pesquisa, acredito que não apenas a modinha de salão, mas toda a música praticada no Brasil nos períodos anteriores à República precisaria ser analisada com a abertura e a amplitude propostas por Davis.

2.3. Documento, história e musicologia

No artigo *Musicologia e história. Fronteira ou “terra de ninguém” entre duas disciplinas?*¹³, publicado em 2007, Myriam Chimènes¹⁴ alerta para a necessidade da aproximação entre as duas disciplinas que encabeçam o título do artigo. Critica a indiferença do historiador em relação à música, bem como o isolamento do musicólogo, fechado em seu mundo musical. Creio que o referido isolamento do musicólogo (e do músico) em relação à história se dê pela própria perda da função social da chamada música erudita, iniciada a partir do século XIX. Essa música tornou-se, para o músico, pura linguagem em si mesma sem nenhum vínculo com o mundo que a gerou.

É possível, pois, que o musicólogo, sem a aproximação com os movimentos de reelaboração dos conceitos históricos, acabe por limitar-se a elaborar narrativas sobre uma suposta música do passado sem levar em conta a sua condição de discurso.

Neste quesito, Diósnio Machado Neto (2008, p.27 a 31), em sua tese de doutorado, discute o próprio conceito da História, bem como o seu alcance e suas limitações enquanto disciplina:

Atualmente nos encontramos com um entendimento da História fundamental calçado na compreensão da impossibilidade de uma *História Total*, herdeira do historicismo do século XIX. Para Keith JENKINS (2001) a **História constitui um dentre uma série de discursos a respeito do mundo** (p.23).

¹³ Artigo publicado originalmente em 1998.

¹⁴ Musicóloga e diretora de pesquisa do Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) e do Institut de Recherche sur le Patrimoine Musical en France (IRPMF)

No entanto, **afirma que passado e História são coisas diferentes** (ibidem, p.24), ou seja, a **História não é o passado, mas um discurso sobre um passado, ou seja, uma interpretação dele**. Assim, assevera Jenkins (ibidem, p.24) que quando falamos de História estamos geralmente usando o conceito de ‘historiografia’, ou seja, a História escrita por historiadores. Conclui, então, que estudar História não significa estudar o passado, mas o que os historiadores escreveram sobre o passado. (ibidem, p. 25-6), logo, “o que é possível saber e como é possível saber interagem com o poder” (ibidem, p.31) (NETO, 2008, p.27, destaques meus.)

A importância da discussão feita acima – que, ao que me parece, ainda não se tornou comum nos estudos sobre a música brasileira aos quais tive acesso – está principalmente no fato de tornar claro que a História constitui-se em discurso, portanto, elaborado em determinadas circunstâncias e que recobre instâncias de interesses e de poder, como bem apontou Diósnio Fiorin (1996, p.15) confirma essa posição ao explicar que

O homem, depois da queda, é um ser cindido, a ordem da linguagem passa a ser diferente da ordem do mundo. Essa cisão leva ao fato de que todo discurso se constroi numa relação polêmica, é constitutivamente heterogêneo, trabalha não sobre a realidade mesma, mas sobre outros discursos, como mostram os que se dedicam à Análise do Discurso de linha francesa. Só a palavra divina e a do homem antes da queda não se constroem na alteridade.

Nessa perspectiva, parece-me evidente que as vertentes da historiografia que reelaboraram o conceito de documento, inserindo-o na esfera dos estudos discursivos, têm grande contribuição a dar à musicologia histórica.

2.4. Documentos: partituras

A partitura continua sendo, para o estudo musicológico, um dos documentos que contribui para as tentativas da compreensão da música do passado. Neste item, proponho uma reflexão acerca deste material.

2.4.1. A partitura: busca da compreensão de sua natureza

A fim de refletir sobre a natureza da partitura, consultei vários dicionários de música e selecionei os seguintes trechos de quatro verbetes:

a) O verbete do *Dicionário musical brasileiro* (1989, p.385):

partitura (s.f.) -1. Disposição gráfica, por exemplo, duma peça sinfônica. [...] 2. Por obra, composição: “A dança, o canto, o piano, tudo isso foi posto à margem; as partituras dos seus autores favoritos já se não havia longos meses (...).” (Azevedo, A. *O homem*, s.d., p.73)¹⁵

¹⁵ Consta no verbete que a acepção nº 1 foi retirada do livro *Pequena história da música*, de Mário de Andrade, 6ª edição, p.239. Isso situa temporalmente essa definição em 1929.

b) verbete do *Dicionário Grove de Música*: edição concisa (1994, p.702):

partitura Forma de música escrita ou impressa em que pentagramas são normalmente ligados por barras de compasso alinhadas na vertical, de maneira a representar visualmente a coordenação musical. O termo, de origem italiana (*partire* significa “dividir”), alude à distribuição das diversas partes vocais e/ou instrumentais em diversos pentagramas (ou pautas)¹⁶

c) o verbete do *Oxford Music Online*:

partitura (Fr.: *partition*; Ger.: *Partitur*; It.:*partitura*) Uma cópia impressa ou manuscrita de uma peça de música que mostra as partes de todos os músicos dispostas em pautas separadas; é uma parte específica, a qual mostra apenas a música para um dos músicos (ou para um grupo de músicos). A partitura completa tem cada parte vocal ou instrumental mostrada separadamente, com todos os detalhes da interpretação (embora duas partes para instrumentos de um mesmo naipe possam ser escritas numa única pauta); este é o tipo de partitura normalmente usado por um regente. Um termo alternativo para isso é partitura de orquestra.¹⁷

d) O verbete do *Dicionário de termos e expressões da música* (2008, p.245), de Henrique Autran Dourado:

partitura (it.; al. *partitur. partition*; ing. *score*) Genericamente, música impressa. De forma particular, designa a parte escrita do maestro, que contém todas as partes de instrumentos e vozes. Na música popular e em Portugal, diz-se grade.

No verbete “a”, o procedimento usado é o mesmo que encontramos num de dicionário de língua, sendo apresentada a categoria gramatical da palavra. São dadas duas acepções. Começamos pela segunda: nela, há um exemplo retirado de uma obra literária. Já na primeira, a peça sinfônica está como exemplo e não como base da definição. Voltando à acepção dois, vemos que a palavra *partitura* tem função de metonímia de *obra* ou *composição*, caso consideremos esse conceito a partir de Fiorin (2014, p.38):

¹⁶ O verbete é composto por três parágrafos, sendo que o citado é o primeiro. Dos três, esse é o mais curto. O que torna os outros menos interessantes para nosso objetivo é que nele passam a ser especificados tipos de partituras.

¹⁷“**Score** - A printed or manuscript copy of a piece of music which shows the parts for all the performers arranged on separate staves; this is distinct from a ‘part’, which shows only the music for one performer (or for one group of performers). A ‘full’ score has each instrumental or vocal part separately displayed, with full performance details (though two parts for instruments of the same kind may be written on a single staff); this is the type of score normally used by a conductor. An alternative term for this is ‘orchestral’ score.” (Tradução minha). Transcrevi apenas o primeiro parágrafo do verbete. No total, são sete parágrafos de tamanhos equivalentes a este transcrito. Nos outros parágrafos, os signatários focam em aspectos pontuais, que vão do uso na polifonia dos séculos XII e XIII, por exemplo, ou esclarecimentos sobre a disposição atual. Mas, o texto que parece procurar definir partitura limita-se ao primeiro parágrafo.

A metonímia é, pois, o tropo em que se **estabelece uma compatibilidade predicativa por contiguidade, aumentando a extensão sêmica com a transferência de valores semânticos de um para outro dos elementos coexistentes** e aumentando sua aceleração com a supressão de etapas de sentido. (Destques meus)

Pulemos para o verbete “c”. Neste, pressupõe-se que a tal música “impressa ou manscrita” já exista de alguma maneira, manifesta no plano físico, haja vista que, para os signatários deste verbete, a partitura é uma “cópia”. A parte seguinte da definição, “... que mostra as partes para todos os intérpretes arranjadas em pautas separadas” bem como aquilo que segue, não procura descrever sua natureza intrínseca, mas pressupõe um determinado tipo de música; música, aliás, de dimensão razoável: para orquestra, com vários intérpretes e um regente.

As “definições” apresentadas nos itens “b” e “d” têm abordagens semelhantes.

Embora eu tenha me restringido a lidar apenas com a palavra partitura, vale a pena comparar essa definição do *Oxford Music Online* (verbeta “c”) com acepção de notação musical do verbete do *Dicionário Grove de Música* (1984): “**Notação musical** Um equivalente visual do som musical, que se pretende um registro do som ouvido ou imaginado, ou um conjunto de instruções visuais para intérpretes.”¹⁸ Ora, essa acepção do *Groves* (1994) é muitíssimo mais interessante, pois, primeiramente, define o objeto a partir dos sentidos que estão envolvidos nesta elaboração: o ver e o ouvir. Nesta definição estão envolvidas a natureza da **notação musical**, bem como sua função: “...conjunto de instruções visuais para intérpretes..”. Nessa sintética elaboração, seu signatário põe em dúvida o próprio sucesso da finalidade da notação, tendo em vista que ela apenas “**se pretende** um registro do som ouvido ou imaginado...”. Isso sugere que a *notação* não necessariamente consiga realizar o propósito para o qual foi criada. O signatário, então, acaba por problematizar os limites da capacidade dessa representação.

Os dois verbos, *ouvir* e *imaginar*, abrem, ainda, mais perspectivas para a reflexão. A ideia expressa por “som ouvido” pode referir-se à tentativa de um compositor que se debruça ao piano (ou ao cravo, por exemplo), buscando no instrumento um apoio sonoro para manifestar fisicamente sua composição imaginada (ouvida internamente). O instrumento utilizado pode contribuir para a precisão de sua escrita. A expressão “Som ouvido” pode também referir-se ao viajante ou pesquisador que, presenciando a execução de uma música

²⁰ O verbete é razoavelmente longo; traça uma história da notação musical, não apenas na Europa. Elabora também um panorama da criação e evolução da notação musical europeia.

desconhecida, procura, a partir de seus referenciais, representar no plano escrito – e portanto, também visual – um objeto sonoro.

Ora, há de se ficar atento para o fato de a notação feita pelo observador poder, conscientemente ou não, conter projeções dos limites de sua escuta, condicionada pela cultura. É possível, portanto, que a tentativa de escrever tal música esbarre, ainda, nos próprios limites do código pela qual será transcrita. Explico melhor: uma melodia, por exemplo, será sempre anotada a partir das escalas delineadas por determinada cultura. Temos, entretanto, de ter em conta que o som, do grave para o agudo, compõe-se de um contínuo, cujo recorte em escala é arbitrário e varia muito, conforme as comunidades musicais. Difícil, então, saber o limite entre o ouvido e o imaginado – ou ouvido e adaptado ao código de quem escreve a tal melodia – no caso da música anotada por um viajante cuja cultura seja muito distinta daquela que está sendo observada. Lembremos ainda que padronização da escala musical que nos orienta hoje só se deu no decorrer do século XIX, favorecendo o empobrecimento das possibilidades sonoras presentes em nosso imaginário musical.

Refletindo ainda sobre acepção de *Notação musical*, a palavra *registro* pressupõe que a escrita não esteja envolvida no processo de elaboração da música, mas apenas em sua possível transposição. Essa questão não é simples de resolver, pois não se trata apenas de uma possível transposição, mas implica considerar a possibilidade da incidência da escrita musical no próprio processo de elaboração da composição. Nesse caso, o compositor que escreve música – lembremos que nossa referência é o músico do início do século XIX – está necessariamente inserto numa tradição de música escrita e que passou a tê-la como constitutiva do modo de compor. Creio que se faça necessária a lembrança de que a experiência musical no período que tratamos pode ser considerada muito mais volátil – do ponto de vista do acontecimento – do que é hoje, já que eles não tinham a representação musical sonora aprisionada em mecanismos reproduzíveis à disposição do ouvinte a qualquer momento. À guisa de exemplo, pensemos em Mendelsohn, que resgatou a obra de Johann Sebastian Bach; ele só o fez pela descoberta de suas partituras, e não pela experiência da audição, a qual aliás, foi ele quem a proporcionou.

Nesse caso, podemos compreender que, no decorrer da construção desse seguimento de música europeu, foi sendo estabelecido um vínculo entre a música, enquanto possibilidade de realização sonora, e uma escrita que passou a ser uma das partes constitutivas dessa realização. Entretanto, o que parece que se manteve ainda no decorrer do século XVIII e início do XIX, foi a manutenção dessa escrita no seio de uma prática viva que considerava todos os atores que faziam parte da realização dessa música. Desse modo, um compositor,

quando escrevia para outros intérpretes, sabia aquilo que se devia ou não escrever numa partitura.

Nessa questão, Harnoncourt (1996) nos esclarece que os estudos de música antiga dos últimos 60 anos trouxeram à tona aspectos da escrita musical do século XVIII completamente ignorados pelo músico moderno. Enquanto em nossa formação atual procura-se ler exatamente o que está escrito na partitura – como se essa conseguisse representar plenamente o que deve ser tocado – para os músicos daquela época, só estava anotado o estritamente necessário. Havia, portanto, significativa diferença entre o que a partitura significava para o músico do século XVIII e o que passou a representar para o músico do século XX. Enfim, aquilo que não estava escrito na partitura, não o era, simplesmente, por pertencer à esfera externa da escrita musical: as práticas contextuais que, ou não se faziam necessárias pôr na escrita, ou ainda, porque sua escrita seria inconveniente, pois na elaboração da música participavam vários atores sociais, desde o nobre que a encomendava, até o músico intérprete solista, que não gostava que o compositor interferisse naquilo que lhe cabia na composição.

Vemos, pois, que no modo de elaborar essa **notação musical**, estavam previstos os vários atores sociais que participavam da composição musical. O estudo de Chartier (2002, p.10,11), embora refira-se à obras teatrais, pode contribuir bastante para compreendermos melhor o problema aqui discutido:

Os ensaios aqui reunidos pretendem ilustrar, a partir de estudos de caso e de textos, uma abordagem da literatura baseada na ideia de que a publicação das obras implica sempre uma **pluralidade de atores sociais, de lugares e dispositivos, de técnicas e gestos**. Tanto a produção do texto quanto a construção de seus significados dependem de momentos de sua transmissão: a redação ou o texto ditado pelo autor, a transcrição em cópias manuscritas, as decisões editoriais, a composição tipográfica, a correção, a impressão, a representação teatral, as leituras. É neste sentido que se podem entender as obras como **produções coletivas e como resultados de “negociações” com o mundo social**. Estas “negociações” não são somente a apropriação de linguagens, de práticas ou de rituais. Elas remetem, em primeiro lugar, às transações, sempre instáveis, entre as obras e a pluralidade de seus estados. (destaques meus)

No caso das composições, elas não eram criadas no abstrato, mas sim, para intérpretes reais que interferiam na elaboração da obra – ou ao menos negociavam – como disse Chartier na citação.

Quanto aos verbetes acima transcritos, parece-me que neles, seus autores ou signatários acabam por não definir o que seja realmente uma partitura. Limitam-se a fazer uma espécie de descrição de um tipo específico de repertório. Por isso a definição apresentada

no verbete *notação musical* foi mais instigante na medida em que seu signatário trouxe elementos relativos à natureza da partitura e daquilo que nela se pretende representar.

2.4.2. Partitura como documento

No que tange ao nosso interesse direto aqui, precisamos saber em que momento a partitura passa a ser documento. Ulpiano Bezerra de Meneses deixa clara a diferença entre o documento de nascença e o objeto que se torna documento pela intervenção do historiador:

Há, em certas sociedades, como as complexas, uma categoria específica de objetos que são **documentos de nascença**, são projetados para registrar informação. **No entanto, qualquer objeto pode funcionar como documento e mesmo o documento de nascença pode fornecer informações jamais previstas em sua programação.** Se, ao invés de usar uma caneta para escrever, lhe são colocadas questões sobre o que seus atributos informam relativamente à sua matéria-prima e respectivo processamento, à tecnologia e condições sociais de fabricação, forma, função, significação etc. – este objeto utilitário está sendo empregado como documento. (Observe-se, pois, que o documento sempre se define em relação a um terceiro, externo a seu horizonte original). **O que faz de um objeto documento não é, pois, uma carga latente, definida, de informação que ele encerre, pronta para ser extraída,** como o sumo de um limão. O documento não tem em si sua própria identidade, provisoriamente indisponível, até que o ósculo metodológico do historiador resgate a Bela Adormecida de seu sono programático. **É, pois, a questão do conhecimento que cria o sistema documental. O historiador não faz o documento falar: é o historiador quem fala e a explicitação de seus critérios e procedimentos é fundamental para definir o alcance de sua fala. Toda operação com documentos, portanto, é de natureza retórica.** Não há por que o documento material deva escapar destas trilhas, que caracterizam qualquer pesquisa histórica. (MENESES, 1998, p. 95; destaques meus)

Num primeiro momento, a partitura não se constituiu como documento, mas como um artefato – um suporte material – para o uso profissional do músico em sua prática, em seu tempo. Então, no caso da pesquisa sobre música histórica, é o musicólogo quem transforma a partitura em documento e, não tendo ela – agora como documento – uma “carga latente, definida, de informação que ele encerre, pronta para ser extraída”, como avisa Meneses, a informação conseguida desse documento tem necessariamente a ver com possíveis projeções do pesquisador sobre o objeto. Por conseguinte, vale aqui a preocupação que demonstrei no capítulo 1 quanto à possibilidade de uma imagem já cristalizada da modinha de salão entre os pesquisadores interferir no conhecimento que será elaborado a partir do documento.

PARTE II

Nesta parte trabalhei mais incisivamente sobre excertos do *corpus* a fim de elaborar reflexão sobre asserções que vêm sendo repetidas nos estudos sobre as modinhas de salão. Por essas asserções foram abordadas duas questões centrais: a primeira é a educação musical formal; a segunda é o vínculo entre as práticas musicais e as classes sociais. Esse vínculo entre música e pertencimento social está sempre presente nos estudos sobre a modinha de salão.

1. O NOME *MODINHA* NOS ESTUDOS

Neste capítulo procuro verificar como os pesquisadores trataram a palavra *modinha*, a fim de compreender esse tratamento desde a busca que fizeram pela origem dessa palavra – origem vinculada ao nascimento desse gênero – até a maneira como eles a manejam em seus estudos.

1.1. O nome *modinha*: a busca da origem desse gênero musical

O nome *Modinha* foi estudado por Mário de Andrade (1930), por Mozart de Araújo (1963), Alferes (2008) e por Edílson de Lima (2010). Com exceção da dissertação de Alferes, os referidos estudos se limitam a procurar a origem da palavra como meio para conseguir desvendar a origem desse gênero musical. Alferes ainda faz um pertinente comentário crítico a respeito da vagueza com que o nome *modinha* é usado nos estudos, afirmando ser necessária a especificação.

Entretanto, diferentemente de Araújo e Edílson de Lima, que se referiram a esse gênero de canção apenas como *modinha*, Mário de Andrade inicia *Modinhas Imperiais* usando a expressão “Modinhas de salão”, e não simplesmente “modinhas”. Esse uso percorre a quase totalidade de seu estudo e é um dos fatores que ainda fazem diferença na qualidade de sua pesquisa.

Manuel Veiga (1997), ao criticar o critério adotado por Mozart de Araújo, critério este que leva esse último a creditar a invenção da *modinha* a Caldas Barbosa, traz a seguinte reflexão sobre o nome:

Sem nenhuma preocupação de universais, entretanto, temos de nos perguntar o que está por trás de um nome, isto é, a relação entre este como conceito na mente humana e as formas externas e substanciais da realidade (existentes, mas independentes, para os realistas). Como nominalistas de algum tipo, estamos reduzidos apenas a signos lingüísticos, palavras, nomes. Tipos arbitrários de signos que por natureza são, isto é, símbolos, as palavras certamente dependem de verdadeiros contratos sociais por trás delas, para que funcionem. Nesse sentido, o critério semântico se justifica plenamente, pois tem algo a ver com o que uma comunidade de falantes pensa sobre o simbolizado. **Ocorre, porém, que nomes, pelo caráter arbitrário que têm, podem ser transferidos de um gênero para outro, como Mário de Andrade argutamente apontou. Com a patente incerteza terminológica da *modinha*, o risco de misturar as coisas, incluindo-as ou excluindo-as, está talvez mais presente aqui,** do que com William S. Newman e sua aplicação do critério no estudo da sonata barroca, um outro saco de gatos. (VEIGA, 1997, p.8, destaque meu)

Vemos, pois, que, para Veiga, o nome aqui não se tornou um problema por questões da metodologia de pesquisa ou algo que se assemelhe a isso, mas pela própria natureza da linguagem. Talvez Veiga tenha confundido o conceito saussuriano de arbitrariedade do signo lingüístico e acabou por transferir essa arbitrariedade aos nomes atribuídos a coisas ou seres, esquecendo que esses podem ser motivados. Por outro lado, havemos de convir que a motivação é restrita no espaço e no tempo e que, a possível transparência inerente ao surgimento de um nome restrinja-se ao círculo de enunciadores que participam – direta ou indiretamente da nomeação – e se limite à qualidade da memória dessa comunidade de enunciadores.

Vale notar que a abordagem feita por Veiga já é um avanço significativo no que diz respeito à qualidade do instrumental teórico utilizado para discutir este problema. Entretanto, apesar da reflexão mais aprofundada feita por ele no trecho destacado, que aponta para a vagueza do nome *modinha*, Veiga não tomou o cuidado de ser preciso em seus vários artigos sobre esse gênero musical, tratando a *modinha* sem a especificação necessária, como a utilizada por Mário de Andrade, por exemplo, que foi, aliás, elogiada por ele.

A fim de elucidar melhor o problema da nomeação e de sua precisão no que diz respeito ao gênero musical modinha de salão, tenhamos o seguinte enunciado teórico sobre o a nomeação e o léxico:

Ao reunir os objetos em grupos, identificando semelhanças e, inversamente, discriminando os traços distintivos que individualizam esses seres e objetos em entidades diferentes, o homem foi estruturando o mundo que o cerca, rotulando essas entidades discriminadas. Foi esse processo de nomeação que gerou o léxico das línguas naturais. Por outro lado, podemos afirmar que, ao nomear, o indivíduo se apropria do real como simbolicamente sugere o relato da criação do mundo na Bíblia, em que Deus incumbiu ao primeiro homem dar nome à toda criação e dominá-la. (BIDERMAN, 2001, p.13)

A concepção que o trecho acima traz pode nos indicar que seja essa a orientação que subjaz a muitas das pesquisas sobre aquilo que se denominou *modinha* e, desta forma, o estudioso acredita que nomeando um objeto, tenha efetivamente se apropriado dele. Essa concepção do signo lingüístico tem como sustentação o entendimento de que ele seja uma entidade estável e destituída de sua dimensão histórica e social. Para os partidários dessa concepção, o signo não está sujeito às inúmeras possibilidades de variações.

Podemos, entretanto, compreender que o léxico pode ser considerado o

saber partilhado que existe na consciência dos falantes de uma língua, [e enquanto tal] constitui-se no acervo do saber vocabular de um grupo sócio-lingüístico-cultural. Na medida em que o léxico configura-se como a primeira via de acesso a um texto, representa a janela através da qual uma

comunidade pode ver o mundo, uma vez que esse nível da língua é o que mais deixa transparecer os valores, as crenças, os hábitos e costumes de uma comunidade, como também, as inovações tecnológicas, transformações sócio-econômica se políticas ocorridas numa sociedade. Em vista disso, o léxico de uma língua conserva uma estreita relação com a história cultural da comunidade. Desse modo, o universo lexical de um grupo sintetiza a sua maneira de ver a realidade e a forma como seus membros estruturam o mundo que os rodeia e designam as diferentes esferas do conhecimento. Assim, na medida em que o léxico recorta realidades do mundo, define, também, fatos de cultura. (OLIVEIRA e ISQUERDO, 2001, p.9).

Vejam os que, ao contrário do texto anteriormente citado, aqui o léxico não está posto como algo cuja enunciação atribua ao nomeador (ou ao locutor de um nome já existente) o poder sobre o objeto. As autoras afirmam que pelo léxico pode-se conhecer algo do grupo humano que o gerou e/ou o utiliza, já que ele “deixa transparecer os valores, as crenças, os hábitos e costumes de uma comunidade”. E ainda, levando-se em conta que “o léxico de uma língua conserva uma estreita relação com a história cultural da comunidade”, ele está, portanto, sujeito às variações da história, sofrendo ele mesmo as alterações próprias de qualquer objeto que pertença a essa comunidade cultural no decorrer do tempo. Isso nos remete à instabilidade do signo que pontuei no capítulo 1 da primeira parte com o exemplo dado por Ullmann. A diferença está que, no exemplo desse semanticista, o átomo mantinha-se o mesmo, embora a percepção sobre ele mudasse, ao passo que no caso a modinha de salão, ela também foi sendo modificada.

Mas o que está em jogo aqui não é apenas o objeto *modinha de salão*, mas também o nome *modinha*. Baseando-me no percurso que Barbosa (2004) traça da percepção de um “fato natural”¹⁹ até sua nomeação, creio que seja possível imaginar que, no momento em que o nome *modinha* foi criado, essa palavra tenha sido a materialização, na língua, da percepção de uma comunidade cultural sobre uma prática musical. Era, portanto, a lexicalização de um conceito; tendo-se em conta que, nesta perspectiva teórica, o conceito é pré-linguístico. No que diz respeito à relação entre conceito e denominação, a autora afirma que

... os *conceitos* mantêm diferentes tipos de relações com as *denominações*: há [...] *conceitos* sem *denominações*, há *conceitos* com apenas uma *denominação*, há *conceitos* com duas ou mais *denominações*, como também é possível que uma mesma

¹⁹ Para Barbosa (2004, p. 56 [2]), os ‘fatos naturais’ “... são substâncias estruturáveis, como informação potencial, para os homens, mas que se convertem em substâncias estruturadas, quando apreendidas pelos grupos lingüísticos e socioculturais, de diferentes maneiras, embora mantenham um núcleo de percepção biológica universal.” Apesar de a autora utilizar o adjetivo *naturais*, neles incluem-se, também, “fatos” da cultura e não apenas da natureza.

denominação comporte dois ou mais *conceitos*. (BARBOSA, 2004, p. 58 [4])

Isso pode significar que, embora o nome *modinha* tenha sido mantido, existam vários conceitos para essa mesma denominação. Há de levar-se em conta que o conceito é o produto do recorte cultural que pode variar tanto nas várias comunidades culturais, como numa mesma comunidade no decorrer do tempo, o que implica haver, atrás do nome *modinha*, diversos recortes culturais possivelmente distintos.

Acredito, pois, que a palavra *modinha* possa ser a manifestação de conceitos diferentes, dependendo da comunidade e do tempo em que tenha sido enunciada. Assim, quando era enunciada num salão do século XVIII referia-se a uma determinada forma de canção e estava impregnada pela maneira como era vista por essa comunidade; o mesmo ocorria num salão do início do século XIX, ou num salão do último quartel desse mesmo século, ou ainda, refletir outros conceitos nos estudos mais recentes sobre ela nas universidades, como já antecipei na introdução. Creio que o esforço do raciocínio histórico tenha a função de propiciar a capacidade de pensar a palavra *modinha* no contexto em que tenha sido usada para designar a canção de salão em seu tempo, suspendendo, para sua avaliação, a restritiva noção de canção brasileira de câmara que tem como modelo a forma estabelecida por Nepomuceno.

1.2. A necessidade da especificação para o nome modinha

Após a reflexão sobre a natureza e a geração do nome *modinha*, quero verificar como a especificação pode colaborar para diminuir equívocos na determinação do objeto.

Temos visto que o gênero de canção chamado *modinha* tem sido tratado pelos estudiosos com certo descaso no que diz respeito à especificação, como foi apontado também por Veiga (1997) e Alferes (2008). Ambos também anotaram que essa vagueza permite que objetos distintos sejam tratados com o mesmo nome, causando confusão. Podemos inverter o raciocínio e interpretar a nomeação idêntica de distintos gêneros como sendo consequência de uma confusão e não, inicialmente, a sua causa.

Mário de Andrade, em suas publicações *Modinhas Imperiais* e *Cândido Inácio da Silva e o lundu*, especificou os gêneros, chamando-os de *modinha de salão* e *lundu de salão*. Focando agora apenas o nome *modinha*, parece-me claro que esta precisão faz-se necessária na medida em que esse nome passou a referir, já há bastante tempo, distintos gêneros de canção que recobrem largo espaço geográfico – *modinhas cariocas, paulistas, baiana, goianas*, etc. e também um período de tempo razoável, que ultrapassa os cem anos. Mesmo

sendo o prefácio de *Modinhas Imperiais* considerado o primeiro estudo propriamente musicológico sobre esse gênero, como já apontado na introdução, esse cuidado com a especificação não foi seguido por outros pesquisadores.

Doderer (1984), no prefácio da publicação *Modinhas Luso-brasileiras* procurou dar um contorno mais definido, não pela nomeação, mas pela divisão da evolução histórica desse gênero em três fases, conforme mostrei na introdução.

Não é difícil verificar que a palavra *modinha* é usada indiscriminadamente para referir os mais diversos gêneros de canção de amor. À guisa de exemplo, uma edição com peças vocais de Heitor Villa-Lobos, publicada pela Casa Arthur Napoleão, do Rio de Janeiro, foi intitulada *modinhas e canções*. Ora, em princípio, *modinha* é hipônimo de canção, mas neste enunciado passou para o mesmo nível hierárquico. Creio que essa seja uma das consequências nefastas da não-especificação.

Podemos tentar compreender melhor esse uso – como vimos no exemplo acima, da não-especificação – a partir de Coseriu (1979). A especificação é um dos instrumentos de um conjunto maior a que ele chama de **determinação**. A **determinação**, por sua vez, constitui-se numa das formas de **atualizar** um léxico, já que, para o autor,

... um nome **nomeia** um conceito (que é, precisamente, o significado virtual do próprio nome) e só potencialmente **designa** todos os objetos que se enquadram nesse conceito. Apenas no falar²⁰ um nome pode **denotar** objetos. Em outras palavras, um nome considerado fora da atividade linguística é sempre nome de uma “essência”, de um “ser” ou de uma **identidade**, que pode ser identidade pertencente a vários objetos (reais, possíveis ou eventuais), como no caso dos nomes genéricos, ou “identidade de um objeto consigo mesmo” (**identidade histórica**), como nos casos dos nomes próprios (...). Para transformar o saber linguístico do falar – para **dizer** algo acerca de algo com nomes – é, pois, necessário dirigir os signos respectivos para os objetos, transformando a designação potencial em designação real (**denotação**). Pois bem, “atualizar” um nome é, precisamente, essa orientação dum signo conceitual para o âmbito dos objetos. (COSERIU, 1979, p.217; negritos do autor; sublinhados, meus)

Para efetivar essa atualização, existem operações em vários níveis; a **determinação**, dita acima é uma delas. Há ainda outros níveis “mais abaixo”, como a **especificação**, que conta com instrumentos verbais chamados pelo autor de **especificadores**. Esses **especificadores**

restringem as possibilidades referenciais de um signo, acrescentando-lhes notas não-inerentes ao seu significado.; por exemplo, “castelo **medieval**”, “menino **louro**”, “as aves **aquáticas**”, “o presidente **da República**”, “o vigário **do nosso povoado**”. Aplicados a virtuais, os especificadores

²⁰A palavra *falar* que aparece diversas vezes justifica-se pelo tema do texto, cujo título é **Determinação e entorno: dois problemas duma linguística do falar**.

delimitam dentro das classes correspondentes outras classes, menos amplas (cf. **Homem/homem branco**); aplicados a atuais, apresentam os objetos denotados como pertencentes a classes que, por sua vez, são incluídas em classes mais extensas (COSERIU, 1979, p.226; negritos do autor; sublinhados, meus)

Levando em conta o exposto na citação, parece-me lícito afirmar que, quando Mário de Andrade chama seu objeto de *modinha de salão*, ele está atualizando e especificando, de modos a permitir que seu leitor tenha mais oportunidade de compreender o seu objeto de estudo. A palavra *salão*, usada como ele o fez, restringe o tipo de lugar, o tempo – já especificado por ele, *modinhas* do tempo do Império, – bem como as pessoas que as cantariam e/ou ouviriam essa modinha; para Mário de Andrade, apenas a burguesia e a aristocracia. Para nós, como veremos nos capítulos nos capítulos 4 e 5, acrescento também os músicos profissionais de estrato social inferior. O complemento *de salão* também ajuda a delimitar a própria forma musical, bem como os instrumentos de acompanhamento: cravo, viola de arame, piano.

Por outro lado, a ausência da especificação, bem como das âncoras temporal e espacial, talvez permitam aventar a interpretação de que, apesar de a palavra *modinha* ter sido enunciada nos estudos, não tenha havido de fato a atualização, nos termos acima postos por Coseriu. Desse modo, não há, com o uso feito nesses estudos, designação, tornando o objeto vago – apenas no nível do conceito – que leva ao extremo da vagueza vista na edição da partitura de Villa-Lobos referida no início desta parte, na qual o vocábulo *modinha* passa a ter o mesmo estatuto hierárquico da palavra *canção*.

Dos estudos que compõem o *corpus*, vale ressaltar que, no caso da dissertação de Alferes, de maneira geral não se faça necessária a especificação, haja vista que a delimitação esteja feita no todo do estudo: uma coleção de *modinhas* de um autor, do qual o pesquisador elaborou um estudo aprofundado.

2. O DOCUMENTO NOS ESTUDOS SOBRE A MODINHA DE SALÃO

Veremos agora como os autores das pesquisas sobre a modinha de salão se referem ao documento em seus trabalhos. Pelos excertos, talvez possamos compreender as perspectivas apresentadas pelas diferentes gerações de estudiosos deste assunto.

2.1. A busca por documentos: aspectos gerais

Neste item, procurei, pela observação de alguns excertos, compreender como se deu a busca por documentos feita por pesquisadores da música do período colonial e império. Abaixo seguem os trechos²¹:

Excerto nº 1

Adstritos ao aspecto etnográfico ou puramente ritual das danças e das músicas que descrevem, há de levar em conta ainda a suposição muito provável de que esses cronistas [Vaz de Caminha (1500), Hans Staden (1557) e outros cronistas citados no parágrafo anterior] **não foram músicos, fato que do ponto de vista técnico, compromete a autenticidade dos documentos que eles nos deixaram. A validade documental** (a) desses depoimentos é insuficiente **para servir de base à elaboração definitiva de uma história da música no Brasil** (b). (ARAÚJO, 1963, p. 8, destaques meus).

Excerto nº 2

As pesquisas históricas no campo da música popular encontraram, e ainda encontram, um obstáculo muito sério: **a ausência de documentos musicais do século XVIII** (a). No tocante ao século XIX as coisas melhoraram à medida que o tempo avança. Por esta razão, o pesquisador tem de se valer de **documentos literários, frequentemente narrativas de viagens de estrangeiros pelo Brasil, atos de governos, cartas, etc** (b). E aí as coisas são, às vezes, tão precárias e confusas, que o **musicólogo é obrigado a realizar verdadeiras contorções intelectuais para poder chegar a algum resultado sempre ameaçado de ser provisório** (c). (KIEFER, 1977, p.7, destaques meus)

Os excertos acima denotam, em (1 a), que o pesquisador põe em cheque a validade daquilo que ele chama de documentos no quesito informação musical, já que ele leva em conta a ideia de que os cronistas que a elaboraram não eram músicos. Para o pesquisador, eles não estavam aptos a produzir material sobre esta atividade humana. O que Araújo solicita para considerar válido um documento descritivo sobre música é que as descrições musicais tenham sido feitas por músicos, enquanto conhecedores especializados. Primeiramente, creio que a palavra *autenticidade*, utilizada pelo autor, não seja a mais adequada, tendo em vista que o que ele estava pondo em dúvida é a capacidade do cronista em questão (não sendo músico) ser capaz de perceber e anotar com fidelidade a música ouvida. Esse vocábulo só seria adequado caso se tratasse de uma possível fraude na produção do documento. Poderia ter

²¹ Os excertos serão apresentados da mesma forma que as citações, não terão, entretanto, o seu recuo, podendo assim ser delas diferenciados.

usado, pois, a palavra *correção*, já que o problema posto é o *acerto* ou *erro* do registro musical.

Além do engano acima explicitado, essa exigência do pesquisador levanta ainda mais problemas:

- a) A projeção de uma perspectiva cultural contemporânea sobre práticas culturais em tempo remoto. No século XVI e XVII havia músicos profissionais, músicos amadores e público de maneira aparentemente semelhante à de hoje. Digo aparentemente semelhante porque a vivência e conhecimento da música era muito distinta. Não cabe essa perspectiva na qual só sabe música quem era profissional da área;
- b) A crença de que um músico europeu teria condições de perceber, compreender e anotar a música de uma cultura completamente distinta. Deste problema, desdobramos o fato de que a organização musical, mesmo para a Europa, contava com diferenças internas que iam, desde distintos padrões de afinação até as diversidade no próprio código musical escrito nas inúmeras comunidades que se utilizavam dele – no caso, as cortes (RAYNOR, 1981).
- c) No trecho “Adstritos ao aspecto etnográfico ou puramente ritual das danças e das músicas que descrevem...” as expressões *etnográfico* e *puramente ritual* também projetam no documento observado a perspectiva contemporânea do pesquisador, esperando que esse, ao entrar em contato com uma cultura estranha se munisse de suportes teóricos superiores à *etnográfica* e à *puramente ritual*, qual seja, uma análise técnica e estética, puramente musicais.

No excerto (2 a), Kiefer reclama da falta de “documentos musicais”, afirmando que o conhecimento produzido é fruto de inferências e que, pela carência desses “documentos musicais” o trabalho realizado tende a ser provisório. Creio que possa interpretar essa expressão, *documentos musicais*, como partituras, embora no excerto ele não utilize essa palavra. Esta interpretação seja talvez possível pelo fato de, em princípio, a partitura se constituir num instrumento de registro, ainda que limitado, da base da melodia e do ritmo de uma música praticada num tempo passado com o qual perdeu-se o vínculo direto.

Já no destaque (1b), primeiro excerto, podemos perceber que Araújo acredita ser possível elaborar a definitiva história da música. Ou seja, para ele, há somente **uma** História e, quando ela estiver escrita, será definitiva, portanto, inalterável: a verdade histórica será finalmente descoberta pela análise dos documentos válidos que lhe revelarão o que de fato aconteceu. Isso está expresso em “A validade documental desses depoimentos é insuficiente

para servir de base à elaboração **definitiva** de **uma** história da música no Brasil.”. Então, pela lógica desse pesquisador, esse acontecimento dependerá da descoberta de documentos válidos, ou seja, partituras – elaboradas por músicos. Esse é, inclusive, o motivo da busca que Araújo fez em Portugal e pela qual publicou partituras de modinhas portuguesas compostas para duas vozes, com acompanhamento de viola de arame ou cravo.

No destaque (c) do segundo excerto, “... que o musicólogo é obrigado a realizar verdadeiras contorções intelectuais para poder chegar a algum resultado sempre ameaçado **de ser provisório**”. Kiefer utiliza a palavra *provisório* como uma incompletude do resultado de sua pesquisa. As palavras *definitivo*, usada por Araújo, e *provisório*, utilizada por Kiefer são antônimas em sua acepção isolada, mas reverberam, no interior do texto, a mesma perspectiva: a de que o trabalho do historiador tenha de ter, necessariamente, um resultado final inalterável. Ainda neste excerto, no destaque (b) – “... o musicólogo é obrigado a realizar verdadeiras contorções intelectuais...” – a expressão *verdadeiras contorções* sugere que, para o pesquisador, a interpretação dos documentos deva dar-se de maneira direta na relação com eles, ou seja, os documentos devem revelar o que de fato aconteceu, por isso, precisam ser encontrados os documentos adequados: as partituras.

É evidente que para esse dois pesquisadores, deve-se levar em conta – pelo que vimos no capítulo **documentos** (parte I) – que a reavaliação do conceito de documento ainda estava em seu início no momento em que publicaram seus trabalhos.

Quanto às pesquisas posteriores, analisemos os seguintes excertos:

Excerto nº 3

Durante nossa pesquisa, **consultamos o maior número possível de fontes primárias, tanto musicais quanto históricas, em busca de maiores informações acerca da prática vocal carioca. As fontes musicais mais importantes foram o próprio repertório composto no Rio, que sobreviveu seja manuscrito ou impresso, e um grande número de livros de teoria e métodos musicais escritos tanto no Brasil quanto em Portugal. A partir desta documentação**, pudemos analisar detidamente as características da linha vocal em uso no Rio de Janeiro e incluir nesta tese vários exemplos musicais transcritos, na maioria das vezes, a partir dos manuscritos. [...] Por sua vez, **dentre as fontes históricas usadas podemos citar cartas, livros de despesa do governo, relatórios de dirigentes da Capela Real, periódicos, entre tantas outras.** (PACHECO, 2007, p.4,5, destaques meus)

Excerto nº 4

Para tanto, consultamos bibliografia especializada e **fontes primárias como, por exemplo, a edição de 1830 da referida coleção, periódicos, certidões, relatos, inventários e documentos escolares.** A análise destas informações nos permitiu contextualizar a coleção em um ambiente próximo à corte do Rio de Janeiro da primeira metade do séc XIX, fato que se relacionou ao estudo da autoria da coleção e da vida do compositor, até então pouco considerados. (ALFERES, 2008, p.xi[6], destaques meus)

Excerto nº 5

Para esse intento, optamos por um estudo que levasse em conta não somente **documentos primários: manuscritos, edições *princeps*, relatos de viajantes e poetas da época**; mas também a literatura que tem retratado a história desses gêneros em território brasileiro e português no século XX. **Registros**

iconográficos, como aquarelas e litografias do século XIX, sobretudo aqueles que retrataram funções musicais, como danças relacionadas com o lundu e o batuque, foram objeto de nossas interpretações. (LIMA, 2010, p.12)

Por eles, fica evidente que passados trinta anos da publicação de Kiefer (1977), a novíssima geração de pesquisadores teve acesso a uma documentação farta e variada. Essa variedade parece que passou a fazer parte, inclusive, da própria busca dos pesquisadores. Comparemos com a posição de Kiefer (excerto 2, destaques *a* e *b*), quando afirmou que, pela “ausência de documentos musicais [...], o pesquisador tem de se valer de documentos literários, frequentemente narrativas de viagens de estrangeiros pelo Brasil, atos de governos, cartas, etc.”. Para ele, utilizar outras fontes foi uma forma de remediar uma carência, ao passo que para essa geração mais recente, fez-se necessária. São perspectivas bastante distintas – para não dizer opostas - sobre o que deve ou não valer como documento para a pesquisa musical.

No entanto, deve-se levar em consideração que a messe de documentos propriamente musicais tornou-se, senão abundante, bem mais generosa após a década de 1990, com a entrada da musicologia nos programas de pós-graduação, como foi comentado na introdução. Essa nova fase da musicologia propiciou o avanço de pesquisas de campo. Nesse sentido, a angústia demonstrada por Kiefer é bem compreensível, já que ele vivenciou apenas o período de carência.

Castanha deixa isso bem claro no trecho que segue:

As particularidades da musicologia das décadas de 1960 a 1980 e o esgotamento de sua eficácia, aliadas a um maior contato com a musicologia internacional, motivaram, a partir da década de 1990, o surgimento de uma nova musicologia no Brasil, que herdava as conquistas da geração anterior, mas que também procurava superar suas limitações. **O aspecto inicialmente mais questionado foi o acesso dos pesquisadores às obras ou aos acervos de manuscritos musicais.** (CASTANHA, 2008, p.44; destaques meus)²²

Ele nos esclarece ainda que o acesso aos acervos não era só reivindicação voltada aos órgãos públicos que pudessem financiar buscas, mas também, que fazia-se necessária uma mudança no relacionamento entre os próprios musicólogos, já que, segundo ele, muitos tratavam o acervo conseguido como patrimônio pessoal, não dispendo para usufruto dos colegas. Desse modo, mesmo que documentos da história musical brasileira tivessem sido encontrados, muitas vezes eles não eram acessíveis aos historiadores.

²² A título de lembrete, diferencio a citação do excerto apenas pelo recuo. Trata-se aqui, portanto, de citação.

Embora a nova geração já desfrute dos resultados conseguidos pelas mudanças ocorridas a partir da década de 1990, a irritação demonstrada por Pacheco com Ayres de Andrade talvez advenha do tipo de prática que gerou o embate que provocou a mudança da relação entre os musicólogos, aludida por Castanha:

Excerto nº 6

Vale lembrar que o livro *Francisco Manuel da Silva e seu tempo* de Ayres de Andrade, apesar da riqueza de informações, **peca por não trazer a localização exata de suas fontes**. É comum a expressão “diz um periódico...”, **sem citar qual exemplar e nem onde podemos encontrá-lo. Da mesma forma, cita documentos do Arquivo Nacional sem dizer o tombo**. Sem querer duvidar do que diz o autor, buscamos saber a localização das **primárias**, com esperança de encontrar nelas maiores informações. Felizmente, a funcionária da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Suzana Martins, deu-nos a oportunidade de ter acesso em primeira mão aos *Manuscritos do acervo pessoal de Ayres de Andrade* que são a origem do dito livro. Estas anotações nos trazem informações valiosas e inéditas, como por exemplo a localização das **fontes**. (PACHECO, 2007, p.4 – nota de rodapé – destaques meus)

Pode-se depreender do excerto, que para Pacheco, o pesquisador dos anos 1960 não quis revelar suas fontes.

2.2. Documento e educação musical

Vejam agora, como se dá a presença da educação na busca de documentos.

Excerto nº 7

Vários são os **métodos de música** que, como este de Solano, foram publicados em Portugal durante os séculos XVIII e XIX. **Eles documentam** a importância do **ensino musical** no país e **são ótimas fontes de informação** acerca da prática musical daqueles dias, como poderá ser visto no Capítulo IV. (PACHECO, 2007, p.20, destaques meus)

Excerto nº 8

Foi possível reunir aqui uma **série de informações** acerca da prática vocal no Rio de Janeiro antigo, tomando como base **documentos que**, de uma forma ou de outra, **registraram padrões de conduta técnica ou interpretativa**. **Nossas fontes são dos mais variados gêneros: artinhas; compêndios de harmonia e contraponto; métodos de leitura musical, de aprendizado de instrumentos, de baixo contínuo ou de instrumento acompanhador; dicionários musicais; o próprio repertório, e até mesmo textos de crítica musical contemporâneos**. Todavia, não foi localizado qualquer **tratado** ou **método de canto** na literatura luso-brasileira que revelasse ainda mais dados específicos da prática vocal. Felizmente, muito do que já foi dito acerca do canto antigo italiano, pode ser estendido para o canto no Rio de Janeiro joanino, pois, como já deixamos bastante claro, o paradigma vocal carioca era o canto dos *castrati* e mesmo os cantores portugueses que aqui se estabeleceram tinham como modelo a prática italiana. Não queremos dizer com isto que inexistisse algo de particular na arte do canto carioca, afinal, como poderá ser visto nos próximos capítulos, as **fontes luso-brasileiras consultadas mostram** em que medida o modelo italiano foi aplicado em terras fluminenses e até mesmo elementos que representam algum “sotaque” carioca na prática vocal. (PACHECO, 2007, p.201, 202; destaques meus)

Os dois excertos são retirados da pesquisa de Pacheco (2007), de modos que, no *corpus* utilizado, a busca por documentos que tivessem relação direta com a educação musical

foi mínima. Embora isso possa ser justificado pelo fato de a educação musical não ser o tema dos trabalhos, há de se convir que ele tangencie todos.

Por outro lado, se raciocinarmos com Meneses (2012, p.36) e compreendermos que “... documento é todo suporte empírico capaz de responder a uma pergunta do observador...”, então é possível que construamos conhecimento sobre a educação musical que envolveu a composição das modinhas de salão também por outras fontes que não sejam as diretamente ligadas à educação.

3. PERCURSO DA PALAVRA ORIGEM NOS ESTUDOS SOBRE A MODINHA DE SALÃO

O objetivo deste capítulo é compreender o sentido das ocorrências da palavra *origem/origens* nas pesquisas sobre a modinha de salão, desde o estudo feito por Mário de Andrade, *Modinhas Imperiais*, publicado pela primeira vez em 1930. A busca da origem da modinha tem duas direções: na primeira, os pesquisadores buscam saber se ela foi criação brasileira ou portuguesa; na segunda, eles buscam saber se a modinha foi criada pela aristocracia/ burguesia ou pelas camadas populares. A finalidade dessa segunda direção é poder classificá-la como música erudita – caso tenha sido criação da aristocracia/burguesia, ou como música popular, se foi criação dos estratos mais baixos da sociedade. Os excertos²³ aqui analisados serão os que compõem a segunda direção.

Conforme aponte na introdução, a publicação *Modinhas Imperiais* é considerado, por parte significativa dos estudiosos desse gênero musical, como o seu primeiro estudo propriamente musicológico. De alguma maneira, esse estudo determinou algumas diretrizes que perduram na pesquisa sobre esse repertório ainda hoje. No entanto, dele ficou também algum resquício que, no meu entender, já deveria ter sido superado. Esse é o caso, por um lado, da busca injustificada da origem da modinha de salão em meio à própria análise do repertório; por outro, o próprio uso da palavra *origem/origens* nos discursos sobre a modinha.

Tenhamos os seguintes excertos:

Excerto nº9

Quanto à música importa desde logo salientar um problema curioso e ainda não tratado. E que aliás implica diretamente as **origens da Modinha**. Os documentos musicais e textos mais antigos se referindo a ela, já designavam peças de salão, e todos concordam em dar à Modinha uma **origem erudita, ou** pelo menos da semi-cultura burguesa. (ANDRADE, 1980 [1930], p.6, destaques meus)

Excerto nº 10

Me perdi pelas digressões e esqueci o problema. **É o seguinte: a proveniência erudita europeia das Modinhas é incontestável.** Por outro lado os escribas antigos, se referindo a formas populares, citam o landum, o samba, o cateretê, a chiba, a fofa etc. por Brasil e Portugal, **mas a Modinhas de que falam é sempre a de salão**, de forma e fundo eruditos, vivendo nas cortes 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. Formas e processos populares em todas as épocas foram aproveitados pelos artistas eruditos e transformados de arte que se apreende em arte que se aprende. (ANDRADE, 1980 [1930]. p8, destaques meus)

Excerto nº 11

Seguindo a carta, está uma lista de todos os músicos que atuaram na serenata do **Marcos Portugal**. Pela carta podemos ver que **Fortunato Mazziotti** também atuou como compositor da Real Câmara.

²³Lembrete: os excertos serão apresentados da mesma forma que as citações não terão o seu recuo, podendo assim ser delas diferenciados.

No acervo da Biblioteca do Palácio Ducal de Vila Viçosa, podem ser vistas algumas **cantatas** deste compositor escritas no Rio de Janeiro. **São composições extensas, com solistas, coro e orquestra** e permanecem quase desconhecidas pela musicologia brasileira. Vale a pena ressaltar que algumas destas cantatas possuem texto em Português, o que as torna ainda mais singulares em seu contexto histórico.

Paralelamente a esta produção vocal **de origem mais “erudita”**, temos as canções brasileiras, dentre as quais as modinhas e os lundus são os principais representantes. Estas canções transitavam livremente entre o universo da música popular e o da música palaciana, estando quer no repertório dos cantores de profissão, quer no dos diletantes. Da mesma forma, tanto amadores e populares, quanto compositores profissionais compuseram estes gêneros tão presentes na vida musical carioca oitocentista e vários memorialistas descreveram a riqueza e qualidade deste repertório. (PACHECO, 2007, p.51, 52, destaques meus)

Excerto nº12

Na verdade, até hoje fica a **polêmica se a modinha tem uma origem popular ou erudita**. Doderer (1984) defende que ela seria o produto da “conjunção de elementos da arte de canto erudito europeu e dos folclores africano e brasileiro” (DODERER, 1984, p. VII); Tinhorão afirma que ela teria **origens populares**; outros que ela teria **origens eruditas**. (PACHECO, 2007, p.300)

Excerto nº13

Portanto, por suas **raízes** mais populares fica difícil tecer considerações sobre a execução dos lundus, pois sua execução faz parte de uma tradição oral. Já a modinha é mais acessível à investigação por **estar mais próxima à tradição musical erudita**. (PACHECO, 2007, p.330, destaques meus)

Excerto nº14

O presente trabalho apontou a probabilidade de que João Francisco Leal seja o compositor da *Collecção de modinhas de bom gosto* e, assim, possibilitou um novo entendimento desta coleção. Como resultado, o levantamento de dados sobre a vida do compositor deixou evidente um **forte indício da origem erudita** da coleção por uma série de fatores, os quais: **a** ligação de João Francisco Leal com a corte; o fato de ele ser um cantor do estilo rossiniano; o fato de pertencer a uma família tradicional de músicos da qual ele era o representante mais ilustre; a impressão da coleção em Viena, fazendo dela uma das primeiras coleções de música brasileira impressa. Com isso, pudemos estabelecer critérios para uma proposta interpretativa levando em conta outros estudos na área da prática vocal. (ALFERES, 2008, p.155, 156, destaques meus)

Excerto nº15

Tendo contato com o padrão europeu, os cantores brasileiros transformaram sua prática vocal e demonstraram esta influência em suas composições de modinhas. Além disto, foi importante entender que o ideal estético vocal até 1844 era ainda remanescente do gosto dos *castrati*. Isto implica a interpretação modinhas com este ideal estético (voz clara, porém completa), incluindo a expectativa de ornamentações e improvisações. Levando-se em conta esta informação, concluímos que, para se cantar **modinhas de origem erudita**, os cantores precisavam ter boa formação musical tanto para improvisar quanto para interpretar satisfatoriamente as diversas estrofes não musicadas das composições. Pudemos também identificar alguns parâmetros referentes à técnica vocal que um cantor necessita para uma boa interpretação das modinhas deste período, tais como: legato, agilidade, boa pronúncia, pureza das vogais (ressonância), equilíbrio de registo, controle dinâmico. (ALFERES, 2008, p. 156)

No excerto nº 9, a palavra *origens* aparece pela primeira vez no momento em que Mário de Andrade procura traçar um histórico da modinha, determinando sua posição no que tange ao modo de elaboração, ou seja, se ela deveria ser classificada como canção erudita ou popular. Consideremos que temos um pesquisador marcado temporalmente por um presente –

aproximadamente 1930 – que investiga um gênero²⁴ de canção da primeira metade do século XIX, e que procura suas origens num tempo ainda anterior. Vemos também que a classificação *erudita/popular* está, no discurso elaborado por Mário de Andrade, intimamente vinculada às pessoas e sua pertença às classes sociais e, conseqüentemente, aos espaços que eram ocupados por essas classes e pessoas. No caso dos espaços, esse está evidenciado pela expressão com função adjetiva, “de salão”. Trataremos novamente dessas questões no capítulo 4.

O pesquisador paulistano elaborou suas conclusões pelos dois tipos de fonte citados em seu texto: “documentos musicais” e “textos mais antigos se referindo a ela”; “documentos musicais” devem referir-se às partituras até então encontradas e disponíveis. Nesse tipo de fonte, é possível ter noção da melodia da música, seu desenho rítmico e encadeamento harmônico. É justamente essa espécie de material que permite ao pesquisador ter algum contato “direto” – ainda que parcial – com a música, propondo hipóteses, pela análise do ritmo e da melodia, sobre o universo cultural a que pertence. Aliás, Mário de Andrade demonstrou maestria nesse tipo de análise, conseguindo extrair significados não evidentes, posto que sejam sutis, mas verossímeis. Isso ficará mais claro no capítulo 8, no comentário sobre o ensaio *Cândido Inácio da Silva e o lundu*.

A conclusão de que a modinha é de origem erudita não é apenas de Mário de Andrade que delas fez análise, mas também dos autores dos “textos mais antigos se referindo a ela”. Fora do tema específico da modinha de salão, vale notar que, neste último trecho do excerto nº 9, Mário de Andrade já nos permite perceber sua falta de apreço pela burguesia ao opor a cultura da aristocracia – cultura erudita – à da burguesia – “semi-cultura” – em “semi-cultura burguesa.”. Essa expressão sugere que, para ele, a burguesia não consegue elaborar cultura no mesmo nível da aristocracia. Entretanto, essa gradação, pela introdução da palavra *semi* num vocábulo problemático como *cultura*, não fica explicada. Creio que sirva para mostrar a posição do autor frente à classe burguesa e a relação desta com a cultura, como fica explícito no conhecido poema “Ode ao burguês. Há comentários desse teor crítico em relação a essa classe também no ensaio acima referido sobre Cândido Inácio da Silva.

No excerto nº 10, Mário de Andrade assume para si a responsabilidade de atribuir origem erudita à modinha. Entra, agora, em cena a classe popular através de suas formas musicais: *landum*, *samba*, *cateretê*, *chiba*, *fofa*. Está montado o tripé social: aristocracia, burguesia, povo; este último está sendo representado por suas manifestações de música e de

²⁴**Gênero:** não esqueçamos que foi ele mesmo quem a definiu como gênero.

dança. Pelas formas citadas – e que não são as únicas (há um “etc” na enumeração) – tem-se um grupo bastante heterogêneo, onde cabem negros, mulatos, indígenas, caboclos, portugueses pobres e assim por diante.

A construção sintática feita por Mário de Andrade sugere haver uma aproximação entre a burguesia e a aristocracia, ao mesmo tempo que denota distanciamento dessas em relação às classes populares – classes que comportava diversos matizes, como foi expresso acima pelas formas de dança e de música. Observemos o trecho: “... **mas** a Modinhas de que [os “escribas antigos”] falam é sempre a de salão, de forma e fundo eruditos, vivendo nas cortes e na burguesia”. O primeiro item topológico, *salão*, parece pertencer mais à burguesia, ao passo que o item *corte* é, por excelência, lugar da aristocracia, que vive relação abertamente promíscua com a burguesia. Este trecho inicia-se com a adversativa “mas”, a fim de tornar seu argumento convincente de que os “escribas antigos” falavam de várias formas de música popular, mas que, entre elas, não estava incluída a modinha, pois, essa era sempre a **modinha de salão** e, portanto aristocrática ou burguesa. Essa é a conclusão de Mário de Andrade.

Ele está procurando compreender um fenômeno musical e, descobrir sua origem é parte constitutiva dessa compreensão. Sendo esse fenômeno da ordem do acontecimento e, como não “não há acontecimento fora dos quadros do tempo, do espaço e da pessoa” (FIORIN, 1996, p.15), em seu estudo estarão sempre presentes marcas linguísticas que terão dois efeitos:

- a) Marcar a pessoa, o espaço e o tempo do enunciador;
- b) Delinear com mais precisão o objeto estudado, no caso *Modinha de salão*, e não simplesmente modinha. Essa imprecisão linguística é um dos traços marcantes dos outros estudos sobre esse gênero musical, conforme apontei no capítulo 1 desta parte.

Entretanto, se buscar a origem de um gênero musical faz parte da construção do conhecimento sobre ele, essa busca, no caso da modinha de salão, parece ter se transformado num ponto de deslocamento de sua apreciação. Em Mário de Andrade, tenho a impressão que seu propósito, ao investigar a origem da modinha, advém da tentativa de resolver o estranhamento do pesquisador frente à elaboração dessas canções; ou seja, compreender a diferença entre aquilo que era esperado e aquilo que o pesquisador encontrou efetivamente em seu objeto de análise.

Porém, na escrita de alguns estudiosos recentes, o uso da palavra *origem/origens* parece ter se cristalizado, sendo utilizada de tal maneira que ganhou outro sentido. O valor

semântico decorrente de sua presença, nesses casos, é o deslocamento do atributo *erudito* quando atribuído à modinha de salão. A palavra *origem/origens* desloca esse atributo para um tempo anterior, deixando em aberto a qualificação da modinha de salão composta num tempo presente. Ora, a modinha de salão do tempo presente em questão é a composta na primeira metade do século XIX; sua origem, a modinha de salão composta na segunda metade do século XVIII. Entretanto, o uso de *origem/origens* nesses estudos recentes há pouco mencionados parecem transformar essa *origem* num momento mítico ao qual já não se tem acesso por estar perdido no tempo. Não deixa, portanto, de ser uma forma de não atribuir o adjetivo *erudito* à modinha de salão, mesmo ele estando presente na sentença.

Creio que isso possa ser observado nos excertos nº14 e nº15. No excerto nº 14, extraído da parte final do trabalho, após análise exaustiva das trinta canções que compõem o álbum *Modinhas de bom gosto* e da minuciosa pesquisa biográfica, Alferes conclui com a seguinte sentença: “Como resultado, o levantamento de dados sobre a vida do compositor deixou evidente um **forte indício da origem erudita da coleção** por uma série de fatores, os quais: a ligação de João Francisco Leal com a **corte**; o fato de ele ser um cantor do estilo **rossiniano...**”. Tenhamos em conta, que em sua minuciosa análise das modinhas, Alferes reconheceu a formação musical de João Francisco presente na estrutura das canções. Ele ainda descobriu, pela pesquisa biográfica, o vínculo do compositor com a corte, o que favorece o reconhecimento de seu estatuto de músico erudito. Mas, como apontei acima, a palavra *origem* retira-lhe esse atributo; ele é somente atribuível à uma possível modinha feita num tempo anterior, indefinido. Dessa erudição, a modinha atual – a que foi analisada – possui apenas a ascendência. Além disso, em seu discurso, ele reduz as provas conseguidas à base de pesquisa e de análise a indícios apenas, que, embora, “fortes”, não têm força para comprovar o estatuto erudito da modinha de salão.

Essa dificuldade de libertar a modinha de salão da palavra *origem*, e permitir que ela assuma seu estatuto erudito, está presente em outras partes do mesmo texto, como é possível ver no seguinte trecho do excerto nº 15: “Levando-se em conta esta informação, concluímos que, para se **cantar modinhas de origem erudita, os cantores precisavam ter boa formação musical...**”. Ora, mesmo considerando que a “boa formação musical” seja necessária para cantar as modinhas de salão, seu estatuto de *canção erudita* ainda não lhe pertencem; é uma espécie de herança – herdada, sim – mas não assumida socialmente no tempo presente da composição, deslocada pela palavra *origem*.

Voltemos agora ao excerto nº 11, no qual o autor oferece dados sobre a participação de Fortunato Mazziotti, como intérprete, em obra do compositor português Marcos Portugal.

Fala-nos que Mazziotti compôs obras vocais de vulto e exigência técnica. No parágrafo que segue, constroi o seguinte enunciado: “Paralelamente a esta produção vocal **de origem mais ‘erudita’**, temos as canções brasileiras, dentre as quais as modinhas e os lundus são os principais representantes...”. Aqui temos uma amplificação do deslocamento causado pelo uso da palavra *origem*. Embora as obras desse compositor sejam cantatas e, como afirma o próprio Pacheco, “São composições extensas, com solistas, coro e orquestra...” – o que demonstra sólida formação musical para compor esse tipo de obra de fôlego – elas também sofreram a perda do estatuto de eruditas. Não compreendi o uso das aspas na palavra *eruditas*. Mas parece-me que a palavra *mais*, que a antecede, está sendo usada para antecipar a comparação com as modinhas e os lundus que vêm em seguida no enunciado.

No excerto nº 12, Pacheco demonstra não querer posicionar-se no que diz respeito às hipóteses sobre a origem erudita ou popular da modinha, embora demonstre aceitar a afirmação de ela ser de origem erudita em enunciados, como temos no excerto nº 13: “Já a modinha é mais acessível à investigação por **estar mais próxima à tradição musical erudita**.”

Pelo visto, esse deslocamento semântico proporcionado pelo uso da palavra *origem* nos contextos discursivos estudados sugere que, por algum motivo, a *modinha*, mesmo a *modinha de salão*, com toda a comprovação de educação musical de seus autores, não merece o estatuto de *canção erudita* ou *canção artística* ou *canção de câmara*. Para ela, não valem os critérios “estabelecidos”, como pertencimento de classe, ambiente no qual eram cantada ou ainda, a educação musical formal, presente em sua estrutura.

Pode ser também que, embora os pesquisadores admitam esse merecimento, evitem fazê-lo categoricamente, porque fazê-lo provoca desconforto. Quem sabe; o desconforto causado pelo medo de que a falta de prestígio da modinha de salão, enquanto canção, possa contaminar a imagem do pesquisador, enquanto músico.

4. A MODINHA DE SALÃO E O SEU “PERCURSO” NAS DIVERSAS CLASSES SOCIAIS.

Nos estudos que observei, percebi que as classes sociais são vinculadas às diferentes formas de práticas musicais. Nesses trabalhos, a modinha aparece como um gênero de canção que, de alguma maneira, promove uma ligação entre essas classes e suas diferentes formas de fazer música. Os excertos que seguem foram selecionados a fim de proporcionar uma pequena amostra dos discursos nos quais essa função atribuída à modinha está exposta. Creio que eles possam subsidiar uma reflexão a respeito da posição tomada pelo pesquisador quando se dispõe a estudar este gênero de canção, bem como podem também colaborar para compreender o lugar ocupado pela educação musical em seus estudos.

Esses excertos foram dispostos com base no ano da publicação dos respectivos trabalhos dos quais constam, ou seja, de 1930 a 2010. Vários deles serão utilizados mais de uma vez. Em todos os excertos há trechos em destaque que marcam o foco da análise. Por conta desse destaque, pareceu-me razoável manter a sequência numérica de ordenação sequenciada, de modos que, por exemplo, o excerto nº 11 (capítulo 3) tem o mesmo conteúdo do excerto nº 20, o qual terá outro trecho analisado.

Tenhamos, pois, os seguintes excertos:

Excerto nº 16

Me perdi pelas digressões e esqueci o problema. É o seguinte: a proveniência erudita europeia das Modinhas é incontestável. Por outro lado os escribas antigos, se referindo **a formas populares**, citam o landum, o samba, o cateretê, a chiba, a fofa etc. por Brasil e Portugal, mas **a Modinhas de que falam é sempre a de salão, de forma e fundo eruditos, vivendo nas cortes 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. Formas e processos populares em todas as épocas foram aproveitados pelos artistas eruditos e transformados de arte que se apreende em arte que se aprende. (ANDRADE, 1980, p.8, [1930]; destaques meus)

Excerto nº 17

Nesse tempo a Modinha já ultrapassara as janelas abertas dos **saraus burgueses**; e por **ventura colhida no ar dos “serenos” pelo povo**, na fermentação deste elaborava as fórmulas e formas inconscientes que a haviam de nacionalizar com mais violência e dar algumas preciosidades ao populário.” (ANDRADE, 1980, p. 9 [1930]; destaques meus)

Excerto nº 18

A modinha, ária de corte, **deixava aos poucos a luz dos candelabros, para se expandir sob o céu das noites enluaradas**. E desprezava o contraponto do cravo, pelo contracanto dos baixos melódicos dos violões seresteiros.

Por seu lado, o lundu, de início simples batuque negro, galgava, sorrateiro e malicioso, as escadas dos palácios, penetrando nas camadas mais altas da aristocracia burguesa. E em vez da percussão ruidosa dos atabaques, se fazia acompanhar, já transformado em canção solista, pelas mãos fidalgas das sinhás-moças, ao som do cravo e do piano.

Pela importância e pela significação que essa transculturação assumiu na formação da sociedade brasileira, é estranho que Sílvio Romero, se apegando por demais à tese muito discutível de

ser a modinha um gênero espúrio, por não provir diretamente das camadas do povo, não tivesse percebido esse processo de interação social, que Araripe Júnior foi o primeiro a vislumbrar: **o de duas classes opostas – aristocracia e escravidão – se encontrarem na música e pela música, realizando um intercâmbio através do qual a modinha se deslocava do seu ambiente cortesão para democratizar**, enquanto o lundu se insinuava nos salões reinóis, despindo-se da sua condição de dança chula e se tornando canção de gente branca. (ARAUJO, 1963: p.12; destaque meu)

Excerto nº 19

Certamente, a vinda da corte portuguesa muito contribuiu para a difusão da modinha nos salões da nossa terra. E deu-se então um fato notável: *a modinha, originalmente música de salão, irradiou-se rapidamente para as camadas populares*. Se anteriormente o cravo e depois o piano tinha substituído a *viola*, entra agora em cena o violão que assumiria, junto com o instrumento de teclado, um papel importante nos acompanhamentos. Leiam-se, neste sentido, as *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, notável pela descrição dos costumes na época de D. João VI.

Embora digno de nota, o fato não é estranhável. **Em toda a história da música europeia observa-se um fluxo e refluxo de elementos musicais entre os níveis popular e erudito**. Sem pretender examinar o assunto, mencionamos apenas a dimensão vertical da música (harmonia) que, inventada e desenvolvida em altas esferas eruditas, acabou por tornar-se rotina na música popular. (KIEFER, 1977, p. 18 e 21, itálicos de destaque do autor; negritos meus).

Excerto nº 20²⁵

Seguindo a carta, está uma lista de todos os músicos que atuaram na serenata do Marcos Portugal. Pela carta podemos ver que Fortunato Mazziotti também atuou como compositor da Real Câmara. No acervo da Biblioteca do Palácio Ducal de Vila Viçosa, podem ser vistas algumas cantatas deste compositor escritas no Rio de Janeiro. São composições extensas, com solistas, coro e orquestra e permanecem quase desconhecidas pela musicologia brasileira. Vale a pena ressaltar que algumas destas cantatas possuem texto em Português, o que as torna ainda mais singulares em seu contexto histórico.

Paralelamente a esta produção vocal de origem mais “erudita”, temos as canções brasileiras, dentre as quais as modinhas e os lundus são os principais representantes. **Estas canções transitavam livremente entre o universo da música popular e o da música palaciana, estando quer no repertório dos cantores de profissão, quer no dos diletantes. Da mesma forma, tanto amadores e populares, quanto compositores profissionais compuseram estes gêneros tão presentes na vida musical carioca oitocentista** e vários memorialistas descreveram a riqueza e qualidade deste repertório. Mesmo em Portugal a canção brasileira impressionava os ouvintes. Por exemplo, Ruders descreve uma visita sua a uma casa em Portugal: (PACHECO, 2007, p.51, 52; destaques meus)

Excerto nº 21

Na verdade, até hoje fica a polêmica se a modinha tem uma origem popular ou erudita. Doderer (1984) defende que ela seria o produto da “conjunção de elementos da arte de canto erudito europeu e dos folclores africano e brasileiro” (DODERER, 1984, p. VII); Tinhorão afirma que ela teria origens populares; outros que ela teria origens eruditas. O que nos parece certo é que ela **foi um gênero híbrido que transitou muito bem entre a esfera popular e erudita**. (PACHECO, 2007, p.300; destaques meus)

Excerto nº 22

Os estudiosos da modinha buscam, até hoje, um consenso com relação à sua origem, se portuguesa ou brasileira. Com relação à identificação de ambas, já foram levantadas algumas características, **mas ainda há muita discussão a respeito de seu trajeto entre os meios popular e erudito**, bem como suas características estilísticas em fases distintas. (ALFERES, 2008, p.5, destaque meu)

²⁵ Lembrete: este excerto, em termos de texto, é o mesmo que o excerto nº 11, mas alteram-se os destaques e o foco da análise.

Excerto nº 23

[A modinha e o lundu...] **difundindo-se rapidamente em todas as classes sociais, sem distinção, antes mesmo do alvorecer do século XIX.** Justamente por **transitarem nas várias camadas sociais, a modinha e o lundu tornam-se pivôs da inter-relação de classes, ora abrindo portas, aproximando atores sociais de camadas menos favorecidas (...)** (LIMA, 2010, p. 10)

Excerto nº 24

Deste modo, cultura de elite e popular, como tem atestado as informações já na época do **surgimento de ambos os gêneros,** tanto em sentido poético quanto em sentido musical, se imbricam no final dos setecentos na consecução dos gêneros em questão e, sobretudo, no lundu. Nesse sentido, o texto que segue é, como acenamos mais acima, uma tentativa de recolocar todas essas questões, todavia, com olhares diversos. (LIMA, 2010, p.14)

Excerto nº 25

Também a incorporação desses dois gêneros nos espetáculos teatrais, como entremez, deste e daquele lado do oceano, não somente incrementou sua **produção, como contribuiu para sua difusão e aceitação** (FAGERLANDE, 2008; NERY, 1999; TINHORÃO, 2004) **nas classes populares.** (LIMA, 2010, p.20)

No caso desses enunciados, – com exceção do excerto nº 16 – todos trazem a noção de movimento. A noção de movimento, expressa pelos vocábulos que seguem, dá-se pelo traço sêmico de deslocamento por movimento próprio: *ultrapassar* (nº 17), *deixar* e *expandir* (nº 18), *fluxo* e *refluxo* (nº 19), *transitar* (nº 20. 21 e 23), *trajeto* (nº 21), *difundir*, *imbricar* (nº 23 e nº 24). No caso da palavra *difusão* (nº 25), ela não traz, no enunciado em questão, o traço de movimento próprio, pois a causa desse movimento está em agente externo à modinha, que é o objeto que sofre a difusão.

Pode-se observar no trecho do excerto nº 17 “Nesse tempo a Modinha já ultrapassara as janelas abertas dos saraus burgueses...”²⁶ a composição de um cenário no qual é possível visualizar pessoas fazendo música, visualização sugerida pela palavra “sarau”, bem como a classe social indicada pela palavra “burgueses”. Neste ambiente da elite, com pessoas fazendo música com as janelas (provavelmente amplas) abertas, o vocábulo “ultrapassar” é utilizado com dois significados: o primeiro, físico (onda sonora) já que aventa – como é possível perceber na continuação do enunciado – que a música feita no sarau foi ouvida por alguém que estivesse fora deste ambiente; o segundo, temporal, para o qual concorrem o pretérito mais que perfeito (*ultrapassara*)²⁷ e o advérbio “já”, sugerindo a existência de um processo

²⁶Utilizarei as palavras *aristocracia*, *burguesia* e *povo*, bem como *aristocrata*, *burguês*, *camadas popular*, *camadas menos favorecidas*, conforme estão nos excertos, sem discussão conceitual de cunho sociológico.

²⁷Essa ocorrência do pretérito mais que perfeito deixa-me um pouco perplexo, pois, não traz o aspecto pontual passível de ser percebido normalmente no pretérito perfeito. Rodolfo Ilari, em seu *A expressão do tempo em português* não trata do pretérito mais que perfeito, mas talvez possamos estender a ele a seguinte asserção: “Todo processo que a língua caracteriza como pontuais não são necessariamente breves como o disparar de um alarme ou o acender de uma lâmpada incandescente, mas processos que, segundo a lição de Vendler, reagem de certa maneira quando submetidos a certos testes sintático-semânticos...” (2001, p.38). Pelo enunciado de Mário

pelo qual a modinha de salão teria passado, tendo iniciado num tempo anterior a “Nesse tempo”. Mário de Andrade, cujo momento de enunciação está ancorado em 1930²⁸, marca, com a expressão “Nesse tempo”, um tempo referencial dentro do próprio enunciado, que tem como ponto nodal o momento da modinha de salão à qual ele está se referindo, ou seja, a modinha cantada nos salões cariocas por volta de 1820. Pelo trecho em tela, o processo de captação da modinha de salão pelas pessoas do “povo” ocorreu antes do momento marcado como referência, como é possível constatar pelo verbo *ultrapassar* posto no pretérito mais que perfeito. O título da publicação, *Modinhas Imperiais*, dá-se justamente por este vínculo ao tempo e ao lugar com seus acontecimentos político-administrativos; obviamente, também, ao posicionamento ideológico do autor frente à formação e à autonomia da cultura brasileira.

No segundo trecho do excerto, “... e por ventura colhida no ar dos “serenos” pelo povo, na fermentação deste elaborava as fórmulas e formas inconscientes que a haviam de nacionalizar com mais violência e dar algumas preciosidades ao populário.”, completa-se o cenário, marcado pelas caracterizações topológicas e seus respectivos vínculos sociais: *dentro* (salão – burguesia/aristocracia) em contraponto a *fora* (“serenos” – povo). O *Dicionário Aurélio* (1986, p.1573) traz as seguintes acepções da palavra sereno: “**sereno** [...] **4.** Tênuo vapor atmosférico, noturno; relento. [...] **6.** *Bras. Fam.* O ar livre, a rua, à noite. **7.** *Bras.* Agrupamento de gente do lado de fora de casa onde haja festa. [...]”. Acredito que Mário de Andrade tenha usado aspas nessa palavra a fim de desestabilizar seu significado e evitar, dessarte, uma possível interpretação monossêmica deste vocábulo; creio que a intenção tenha sido provocar a abrangência das três acepções acima transcritas. Os termos “colhida” e “fermentação” são passíveis de serem considerados metáforas, pois aludem²⁹ ao processo de produção de alimento, como do vinho, por exemplo, já que aquilo que vai fermentar é o que foi colhido; neste caso, a modinha. Vejamos que a fermentação é um processo vivo que, neste texto, está vinculado ao ato de criar formas musicais e à maneira inconsciente de criá-las; que

de Andrade, nada garante que a modinha não continuasse ultrapassando as janelas; caso ele usasse o pretérito imperfeito, a ação no momento instaurado ficaria bem definida, mas não seu início em tempo anterior.

²⁸ Mário de Andrade, por toda a extensão de seu estudo *Modinhas Imperiais* marca, quer por datas, quer por advérbios de tempo, ou ainda outros elementos linguísticos a referência de sua enunciação. Segue, à guisa de exemplo, um trecho desse ensaio: “As **modinhas de salão** tiveram desde a **segunda metade do séc.XVIII**, aceitação tamanha que dominaram a musicalidade burguesa de Brasil e Portugal. Em **nossa terra** o vagalhão foi imenso, inundando tudo, compositores, festas e impressores, só vindo o maremoto morrer aos **nostros pés republicanos** com os **últimos dias do Segundo Império**”. (ANDRADE, 1980, p.5, destaques meus)

²⁹ Fiorin (2014, p. 34) afirma que “A metáfora é uma concentração semântica. No eixo da extensão, ela despreza uma série de traços e leva em conta apenas alguns traços comuns a dois significados que coexistem. Com isso, dá concretude a uma ideia abstrata (...), aumentando a intensidade do sentido. Poder-se-ia dizer que o sentido torna-se mais tônico. Ao dar ao sentido tonicidade, a metáfora tem um valor argumentativo muito forte. O que estabelece uma compatibilidade entre os dois sentidos é uma similaridade, ou seja, a existência de traços comuns a ambos. A metáfora é, pois, o tropo em que se estabelece uma compatibilidade predicativa por similaridade, restringindo a extensão sêmica dos elementos coexistentes e aumentando sua tonicidade.

levam tempo para maturar. Para Mário de Andrade, o processo de invenção das formas e temas populares é representado por esse “fermentar”, vivo e desenvolvido inconscientemente, sem elaboração teórica. O verbo “elaborava” (pretérito imperfeito) – mas presente no momento instaurado – ganhou força em seu aspecto durativo, de ação que iniciara num tempo anterior e continuava naquele presente rumo a produzir, num futuro próximo, “preciosidades”. Nesta “descrição” do processo de transformação da modinha, há, em Mário de Andrade, dois grupos sociais que são agentes: a) a burguesia/aristocracia, em seu evento (os saraus), com a sua música (a modinha de salão) e o seu espaço interno e privado (a casa); b) o povo, em seu espaço externo e público (“o sereno”) e o processo de elaboração de sua música, recebida da burguesia/aristocracia³⁰. Embora hoje sejam programados saraus nos mais diversos horários, no *Dicionário Aurélio* (1986), o verbete “**sarau**” é definido como festa particular, concerto ou ainda festa literária. O que há de comum nas três acepções é o horário noturno.

No excerto nº 18, “A modinha, ária de corte, deixava aos poucos a luz dos candelabros, para se expandir sob o céu das noites enluaradas. E desprezava o contraponto do cravo, pelo contracanto dos baixos melódicos dos violões seresteiros.”, podemos ver – comparando com o excerto anterior – que alguns dos elementos topológicos não são exatamente repetidos, mas estão sugeridos como ambientes comuns. A expressão “luz dos candelabros” sugere, juntamente com a explicação anteriormente dada sobre a modinha, – “ária de corte” – um meio aristocrático. Ao lado desse ambiente interno (da aristocracia), Araújo descreve o espaço externo (do povo), como o “céu das noites enluaradas”. No ambiente interno, o cravo; no externo, o violão seresteiro.³¹ Novamente é marcado o horário noturno. Aqui já não há mais a complexidade temporal instaurada no excerto nº 17, pois há apenas um tempo: o pretérito imperfeito: “deixava”, “desprezava”.

Nesta simplificação do tempo, perdeu-se a noção de processo. Houve, ainda, outra transformação no texto sobre a modinha de salão: o agente passou a ser a própria modinha. É ela mesma que “deixava” o ambiente interno para “se expandir” no ambiente externo; é ela que despreza o contraponto. O verbo *expandir-se*, nessa construção reflexiva, denota a

³⁰ No fundo, o que Mário de Andrade estava discutindo quando propunha que a modinha nascera na aristocracia e fora “colhida” e reelaborada pelo povo era a teoria do nivelamento e do desnivelamento, proposta por Charles Lalo. Flávia Camargo Toni, em seu artigo **A escola da rua das Marrecas** (s/d/, p. 115) esclarece o debate entre Mário de Andrade e o professor francês Roger Bastide a respeito dessa teoria: “O tema ecoa questões que ele discutira com Roger Bastide tempos antes: no segundo semestre de 1940 o jornal *O Estado de São Paulo* publicou uma série de artigos do sociólogo francês, ‘Estudos de sociologia estética brasileira’, onde a certa altura discordou de trecho de Mário de Andrade a respeito da ‘*evolução social da modinha brasileira*’.

³¹ Talvez seja bom lembrar que no Rio de Janeiro do século XIX, o violão era instrumento considerado desabonador para quem o utilizasse. Isso ficou claro nos romances *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida e *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto.

autonomia da modinha, ao passo que o verbo *desprezar*, tendo-a como sujeito, outorga-lhe uma dimensão humana.

No excerto nº 19, o autor também aceita a tese posta por Mário de Andrade de que a modinha surgiu na aristocracia /burguesia e passou a fazer parte do repertório musical do povo. Mas, assim como no excerto nº 18, a modinha tornou-se sujeito de sua própria expansão: “**a modinha**, originalmente música de salão, **irradiou-se** rapidamente para as camadas populares.” Aqui, as camadas populares apenas receberam as modinhas irradiadas por si próprias, dado o uso reflexivo do verbo irradiar. Essas camadas populares não tiveram nenhuma ação, nem de “colher” e nem reelaborar a música “irradiada”. No excerto nº 18, é a modinha que prefere o baixo melódico ao contraponto do cravo; não há elaboração dos violonistas. Aliás, o autor nem sequer usa a palavra *violonistas*, mas sim, a expressão “violões seresteiros”; poderia ser “violões dos seresteiros”, incluindo no enunciado seres humanos ao invés de agregar traços humanos ao violão. Voltando ao excerto nº 19, no trecho que antecede a parte já comentada: “... a vinda da corte portuguesa muito **contribuiu** para a **difusão** da modinha nos salões da nossa terra”, o verbo *contribuir*, mesmo intensificado pelo advérbio *muito* não parece ser semanticamente forte para dar à corte portuguesa, após sua chegada em 1808, a autoria da ação de difusão dessa canção nos salões brasileiros. Não está expresso quem fez essa “difusão” da modinha. Voltarei à questão dos sujeitos mais adiante.

Quanto à construção sintática, observemos a semelhança do início dos dois excertos:

- Excerto nº 18: “A modinha, ária de corte, deixava aos poucos...”
- Excerto nº 19: “... a modinha, originalmente música de salão, irradiou-se rapidamente...”

Temos ainda alguns outros pontos a comentar. Vejamos o trecho anterior com o início do enunciado: “Certamente, a vinda da corte portuguesa muito contribuiu para a difusão da modinha nos salões da nossa terra. E deu-se então um fato notável: a modinha, originalmente música de salão, irradiou-se rapidamente para as camadas populares.” Na parte do capítulo que antecede a este excerto, Kiefer procurou mostrar como a modinha estava sendo cultivada em Portugal. Logo no início desta parte analisada, ele instaura, primeiramente, em seu texto um marco temporal – a vinda da corte portuguesa para o Brasil em 1808 – como ponto inicial da divulgação desta modinha nos salões brasileiros. Em seguida, ele procura “descrever” a passagem deste repertório ao povo, afirmando que ela “irradiou-se **rapidamente** para as camadas populares”. O advérbio *rapidamente* sugere alta velocidade dessa irradiação, velocidade, aliás, que se contrapõe à sugerida por Araújo, no excerto anterior: “A modinha,

ária de corte, **deixava aos poucos** a luz dos candelabros...”. No entorno deste último trecho citado (excerto nº 18), a única referência temporal está no início do capítulo, quando o autor afirma que o nascimento da modinha se deu no século XVIII, mas deixando vaga qualquer outra referência temporal que orientasse o processo de transmissão da aristocracia/burguesia para o povo.

Continuando a reflexão sobre o excerto nº 19, observemos o seguinte trecho: “Se anteriormente o **cravo** e depois o **piano tinha substituído** a *viola*...”. Vemos, novamente, a transferência do agente da ação – agora não mais para o gênero musical – mas para os instrumentos que fazem parte de sua execução. Os instrumentos *cravo* e o *piano* são quem substituem a *viola*. É verdade que essa construção é comum e bastante usada também para outras situações, como em “a *internet* substituiu a *videolocadora*”, por exemplo. Pensemos, entretanto, quais seriam as consequências de sentido caso fosse usada a voz passiva – “a *viola* foi substituída pelo *piano* e pelo *cravo*” ou, no meu exemplo “a *videolocadora* foi substituída pela *internet*”. Embora essa construção não ponha neste tipo de enunciado a figura humana, sua presença fica mais evidentemente pressuposta pelo conteúdo semântico do verbo *substituir*³² utilizado na voz passiva. E ainda, na parte que segue: “... entra agora em **cena** o **violão** que **assumiria**, junto com o instrumento de teclado, um **papel** importante nos acompanhamentos”, continua o protagonismo dos instrumentos – agora o violão – que, na metáfora teatral utilizada por Kiefer, é quem assume o papel. É importante notar que verbo *assumir*, bem como os verbos *deixar*, *desprezar* e *substituir* – presentes em trechos anteriores – tem como seu primeiro argumento³³ (o sujeito) apenas seres vivos e/ou humanos³⁴, como pode ser verificado no *Dicionário Aurélio* (1986). É evidente que o enunciador é livre para escolher, no eixo paradigmático, vocábulos que não sejam, do ponto de vista semântico, aqueles primeiramente indicados para preencher o lugar de agente nesses enunciados. No entanto, o uso contínuo desses deslocamentos tende a amainar seu estado de conotação.

Temos, nos excertos nº 18 e nº 19, o reiterado uso desta espécie de recurso que desloca ou deixa indefinido o agente das ações. A preocupação que demonstro com essas construções – que não deixam de ser elegantes – é a fixação de um padrão de escrita que vá encobrando,

³² Esta construção da voz passiva é bem interessante, pois, apesar de ser idêntica sintaticamente à outras, neste caso, semanticamente, não se interpretaria que o cravo e o piano sejam os agentes semânticos da ação de substituir a viola.

³³ Uso aqui a palavra argumento conforme usada pela teoria gerativa

³⁴ No trato da semântica dos verbos em enunciados, Chafe (1979, p. 97) põe o verbo no centro da oração, pois acredita que sua natureza seja quem determina como esta será em sua totalidade. Analisando um exemplo como “os homens riram” afirma que “Tal tipo de verbo exige que um nome o acompanhe, que o nome se relacione com ele como *agente* e que o nome se especifique como *animado*, talvez também como *humano*. Assim estou tomando a posição de que é o verbo que dita a presença e a natureza do nome, e não vice-versa.”

pelo uso sistemático de tropos ou outros tipos de recursos discursivos, sujeitos e processos responsáveis pela elaboração das práticas culturais.

O último trecho do excerto nº 19, no qual Kiefer encerra suas asserções sobre a possível transmissão da modinha da aristocracia/burguesia para o povo seja, talvez, a construção extremada desse tipo de elaboração. Eis o trecho: “Embora digno de nota, o fato não é estranhável. **Em toda a história da música europeia observa-se (1) um fluxo e refluxo de elementos musicais (2) entre os níveis popular e erudito (3).** Sem pretender examinar o assunto, mencionamos apenas a dimensão vertical da música (**harmonia**) **que, inventada e desenvolvida em altas esferas eruditas (4) acabou por tornar-se rotina na música popular**” (5). Começamos pelo léxico que compõe o destaque (2): *fluxo, refluxo, elementos musicais*. Os dois primeiros (*fluxo* e *refluxo*) são vocábulos que denotam movimento de deslocamento, mas não provocados necessariamente por ação humana; ou seja, não há necessidade de intervenção do homem para acionar o movimento a que aludem; os dois termos estão aí apenas para sugerir que o movimento de troca cultural entre os agentes pertencentes às classes envolvidas na permuta ocorre em dois sentidos opostos – da burguesia/aristocracia para o povo e vice-versa – e com continuidade dentro da história da música, que é o seu contexto. Do mesmo modo, a palavra *elemento*, dada sua amplitude (ou vagueza) semântica, não define nada, nem mesmo quando adjetivada pelo vocábulo *musicais*, em “elementos musicais”

Se o que caracterizou a escrita do autor deste excerto, nos trechos anteriores, foi a escolha de palavras (eixo paradigmático) para ocupar posição sintática (sujeito) cuja constituição sêmica não as qualifica a ocupar – ao menos em uso denotativo – no trecho agora analisado, o autor assume a possibilidade da eliminação completa dessa necessidade de qualificação sêmica. Então, para ele, na música há apenas fluxo e refluxo de elementos musicais. Em outras palavras, o ser humano – ao menos uma parcela deles – está excluído da ação em seus enunciados.

Seguindo na observação do excerto, perguntaria qual é o sentido das expressões *nível popular* e *nível erudito*. Aparentemente ela é clara. Embora a palavra *nível* tenha como significação básica a ideia de medição de horizontalidade, com ela se constroi, necessariamente, uma verticalidade. Nesta verticalidade é instaurada uma hierarquia, na qual o *nível erudito* está acima do *nível popular* como o destaque (4) comprova com a expressão “altas esferas eruditas”.³⁵ A palavra *esfera*, aqui usada na acepção de ramo do saber tem,

³⁵ É bom lembrar que esse uso não é exclusivo de Kiefer. A expressão *alta cultura* está presente na obra de vários autores. Estranhamente, esses mesmo autores não a contrapõem com a expressão *baixa cultura*.

como adjetivo, além de *altas*, também *eruditas* e, embora não esteja explícito, essas “altas esferas eruditas” da música opõem-se à esfera da música popular.

Tenhamos em conta que no destaque (1): “**Em toda a história da música europeia observa-se** um fluxo e refluxo de elementos musicais...” Kiefer nos afirma que o fluxo entre o erudito e o popular é **observável** e em **toda** a história da música. Ora, observável como? Por quem? De que maneira? Enfim, em que momento inicia-se: a) a música europeia; b) a história da música europeia. Parece-me que para ele a música europeia confunde-se com sua história, independentemente da natureza puramente discursiva e inferencial dessa disciplina.

Talvez as asserções dos excertos até aqui analisados e, em especial, a afirmação categórica de Kiefer, acima comentada, facilite-nos perceber que foi construído – provavelmente no século XIX – um eixo semântico³⁶ entre as manifestações musicais de comunidades que não necessariamente mantivessem vínculos entre si, embora pudessem, quiçá de maneira assistemática e não hierarquizada, aproveitar-se de formas e temas uma das outras e reelaborá-las à sua maneira. Não havia necessariamente um eixo que representasse uma dualidade generalizante. Parece-me que os vocábulos *erudito* e *popular* representam esse eixo sobre o qual foi erigida a oposição hierarquizada entre a produção cultural dos diversos estratos sociais. Ginzburg (1987) discute bastante esse tema e pergunta:

A essa altura começa a discussão sobre a relação entre a cultura das classes subalternas e a das classes dominantes. Até que ponto a primeira está subordinada à segunda? Em que medida, ao contrário, exprime conteúdos ao menos em parte alternativos? É possível falar em circularidade entre os dois níveis de cultura? (p.17)³⁷

³⁶ Greimas (1973) aproveita-se das oposições elaboradas pela fonética (*p/b*), por exemplo, a fim de construir a base da estrutura elementar de significação. Ele afirma que “... o importante é a existência de um ponto de vista único, dentro de cuja dimensão se manifesta a oposição, que se apresenta sob a forma de dois polos extremos de um mesmo eixo. Como exemplo, utiliza as oposições *branco vs preto* e *grande vs pequeno* e afirma que “... no plano semântico, onde as oposições permitem postular um ponto de vista comum aos dois termos.”

³⁷ Há algumas observações aqui a serem feitas. A primeira diz respeito ao uso da expressão “classes subalternas”, por Ginzburg. Em nota, na página 212, ele esclarece que tomou o termo de Gramsci e o preferiu à expressão “classes inferiores” por considerá-la mais ampla e destituída de paternalismo. A segunda observação é sobre o fato de Ginzburg aceitar a ideia de nível/desnível entre as culturas, embora ele conteste a premissa de que “... as ideias nascem exclusivamente no âmbito das classes dominantes.” Quanto a isso, Ginzburg conclui: “... a recusa dessa tese simplista implica uma hipótese muito mais complexa sobre as relações que permeavam, nesse período, as duas culturas: a das classes dominantes e a das classes subalternas” (p.200). Parece-me, por esse trecho, que Ginzburg admite certa homogeneidade dos diversos grupos quando pressupõe existir **uma** cultura das classes dominantes e **uma** cultura das classes subalternas. Alfredo Bosi, em seu livro *Ceu, inferno* (1988), ao comparar as narrativas de Graciliano Ramos com as de Guimarães Rosa, chama a atenção para a posição assumida pelo escritor intelectual quando se refere às vivências do homem sertanejo e mostra as percepções antagônicas sobre o mesmo perfil humano. Bosi, no ensaio referido, afirma que o sertanejo de Graciliano Ramos é semelhante ao de Guimarães Rosa. O primeiro carece de linguagem; o segundo é rico em narrativas. Pergunto-me se o que temos são apenas olhares distintos pelos escritores, ou grupos humanos distintos – da mesma classe social – mas com elaborações distintas da sua história e experiência. Voltando a Ginzburg, cabe lembrar que ele próprio mostra, tanto em *Os andarilhos do bem*, como em *O queijo e os vermes*, que muitas das elaborações populares foram transformadas pela intervenção violenta das classes dominantes, quer pelos mecanismos organizados pela igreja católica, quer pelos da igreja protestante.

Voltarei a este tema mais adiante. Por ora, prefiro ainda discutir outro ponto desse mesmo excerto: **“Em toda a história da música europeia observa-se um fluxo e refluxo de elementos musicais entre os níveis popular e erudito.** Sem pretender examinar o assunto, mencionamos apenas a dimensão vertical da música (**harmonia**) **que, inventada e desenvolvida em altas esferas eruditas acabou por tornar-se rotina na música popular”**. Nele, Kiefer entra em franca oposição com a tese mais geral de Mário de Andrade, sem, entretanto, declarar esse confronto abertamente. Observe a tese apresentada no excerto nº 16: **“(...) Ora dar-se-à o caso absolutamente raríssimo duma forma erudita haver passado a popular? O contrário é que sempre se dá. Formas e processos populares em todas as épocas foram aproveitados pelos artistas eruditos** e transformados de arte que se apreende em arte que se aprende.” Vê-se que Mário de Andrade propõe a tese de que, historicamente, os artistas eruditos aproveitam “Formas e processos populares” enquanto que Kiefer propõe o “fluxo e refluxo de elementos musicais entre os níveis popular erudito.”, ou seja, em princípio este último afirma que o movimento dá-se em ambos os sentidos, conforme apontei mais acima. Entretanto, Kiefer parece eximir-se da necessidade de discutir o tema e, apresenta, supostamente à guisa de exemplo, a criação da harmonia pelos músicos eruditos e sua migração para a música popular. Disse supostamente, porque acredito que esta seja sua tese; percebe-se que ele forneceu apenas um exemplo e unidirecional.

Voltando à questão dos agentes (ou sujeitos), comparemos as seguintes construções:

- a) Excerto nº 16: **“Formas e processos populares em todas as épocas foram aproveitados pelos artistas eruditos e transformados...”**
- b) Excerto nº 19: **“... mencionamos apenas a dimensão vertical da música (harmonia) que, inventada e desenvolvida em altas esferas eruditas acabou por tornar-se rotina na música popular”**.

No excerto nº 16, de Mário de Andrade, a construção com a voz passiva (“foram aproveitadas”) traz diretamente no texto quem é o agente da transformação: os artistas eruditos. No caso do excerto nº 19, o autor optou pela preposição locativa *em*, de modo que acabou por referir-se ao ambiente e não diretamente aos agentes da criação da harmonia. Parece-me ainda que a expressão “altas esferas eruditas” tende a aumentar a distância entre um grupo e outro – a aristocracia/burguesia e o povo. Para ele, na “alta esfera erudita” há invenção e desenvolvimento, os quais geraram a harmonia; na música popular, há apenas a rotina. Ora, se compreendermos *rotina* como repetição impessoal de hábitos, ela se opõe francamente às noções trazidas por *invenção* e *desenvolvimento*. Então, em Kiefer, apesar de,

na construção de seus enunciados, ele não demonstrar diretamente, pode-se inferir que, em sua avaliação, as elites são criadoras; já as classes populares apenas recebem: não elaboram e nem transformam. Mesmo que a palavra *rotina* possa significar também que a harmonia erudita esteja sempre presente na música popular, nela dificilmente encontraríamos um traço de significação que trouxesse a noção de invenção.

Por outro lado, essa minha interpretação semântica do excerto nº 19 se opõe à declaração de Kiefer na abertura de seu livro: “É fascinante a riqueza da música criada pelas camadas populares do Brasil ao longo da história. Extremamente diversificada em gêneros e formas...” (KIEFER, 1977, p.7).

Como afirmei na introdução, este trabalho insere-se numa prática de leitura que leva em conta desde o suporte, passando pelas declarações intencionais e buscando o sentido dos enunciados pela análise de sua construção.

Quanto à interpretação da ruptura por Kiefer entre sua tese e a de Mário de Andrade, creio que seja importante notar que no decorrer deste livro Kiefer o cita diversas vezes. Ambos são declaradamente nacionalistas; o que estranhei, enfim, foi o fato de Kiefer não explicitar sua posição polêmica.

Para os próximos excertos, analisarei comparativamente trechos dos enunciados. Em negrito selecionei os vocábulos que denotam movimento; sublinhadas, algumas expressões que dizem respeito aos polos do eixo semântico. Tenhamos os trechos dos excertos:

- a) “Estas canções [a modinha e o lundu-canção] **transitavam** livremente entre o universo da música popular e o da música palaciana, estando quer no repertório dos cantores de profissão, quer no dos diletantes.” (PACHECO, 2007, p.52)
- b) “O que nos parece certo é que ela [a modinha] foi um gênero híbrido que **transitou** muito bem entre a esfera popular e erudita.” (PACHECO, 2007, p.300)
- c) “(...) mas [sobre a modinha] ainda há muita discussão a respeito de seu **trajeto** entre os meios popular e erudito, bem como suas características estilísticas em fases distintas.” (ALFERES, 2008, p.5, destaque meu)
- d) “[A modinha e o lundu...] **difundindo-se** rapidamente em todas as classes sociais, sem distinção, antes mesmo do alvorecer do século XIX.” (LIMA, 2010, p.10)
- e) “Justamente por **transitarem** nas várias camadas sociais, a modinha e o lundu tornam-se pivôs da inter-relação de classes, ora abrindo portas, aproximando atores sociais de camadas menos favorecidas (...)” (LIMA, 2010, p. 10)

O enunciado reproduzido no item (d) traz o verbo *difundir* que parece retomar os vocábulos *expandir*, utilizado no excerto nº 17 e *irradiar* no excerto nº 4. Observemos que os três são verbos transitivos diretos e também pronominais. Nos casos em estudo, foram usados como pronominais. Se fossem empregados como verbo transitivo direto, haveria lugar para

um sujeito (sintático) distinto do objeto; o que, acredito, alteraria significativamente o sentido do enunciado, pois haveria lugar para um agente humano. Desse modo, poderíamos ter um enunciado como, por exemplo: “... **vários músicos amadores** difundiram a modinha...”.

Do ponto de vista da noção de movimento intrínseca a esses verbos, o fato é que os três sugerem a noção de um tipo de movimento que sai de um lugar específico, sem necessariamente indicar que a direção seja uma e definida, podendo esse tipo de movimento dirigir-se a todas as direções. Embora nos enunciados em que foram usados, os lugares sejam sintaticamente definidos pelos adjuntos, como em “... em todas as classes...” (nº 23), “... sob o céu das noites enluaradas...” (nº 23) e “... para as camadas populares.” (nº 19), semanticamente predomina a ideia de algo que se dispersa ou se esparrama.

Já no caso do verbo *transitar*, esse sugere direção e sentido determinados, mesmo que o complemento esteja apenas parcialmente definido, como no item “e” no qual a modinha e o lundu “... transitaram nas **várias** camadas sociais”. O mesmo se dá com o vocábulo *trajeto* (trecho c), que traz a noção de percurso definido.

Nos excertos analisados, que recobrem pelo menos três gerações de pesquisadores, pudemos perceber que os estudiosos tendem a eliminar o humano da atividade musical, na medida em que eles outorgam autonomia de ação à própria música, destituindo-a de seus praticantes. Como vimos, Mário de Andrade é a única exceção. Desse modo, o fazer musical e seu vínculo com as classes, conforme são compreendidos pelos pesquisadores, ganha fluidez e uma naturalidade que velam os conflitos sociais existentes na época. Além do mais, a presença do verbo *transitar*, conforme está sendo usado nos trechos “a”, “b” e “e”, sugere-me que os pesquisadores conseguem, com esse uso, uma “solução” para sua dificuldade de lidar com a classificação da modinha de salão, conforme sugeri no capítulo anterior.

4.1. Os polos erudito & popular

Todos os enunciados têm como base aquilo que acredito ser um eixo semântico: a oposição *erudito – popular*, conforme adiantei mais acima.

Procuro agora compreender melhor como se dá a relação entre as duas palavras que compõem os polos desse eixo: *erudito – popular*.

Greimas (1973) estabelece que na construção do significado devam-se ter dois termos-objetos que se relacionem simultaneamente pela semelhança e pela diferença. Considero, pois, as expressões *música popular* e *música erudita* como termos-objetos conforme a orientação de Greimas. Entre esses dois termos-objetos (*música popular* e *música erudita*), o elemento *música* é a semelhança (conjunção) ao passo que os elementos *popular* e *erudita*

compõem a diferença (disjunção). Desse modo constituímos o eixo semântico que “... é o resultado da descrição totalizante que reúne ao mesmo tempo as semelhanças e diferenças comuns ao termos...” (GREIMAS, 1973, p.31). A partir daí, o autor conclui:

Os elementos de significação (...) assim extraídos são designados por R. Jakobson como **traços distintivos** e são, para ele, apenas a tradução inglesa, retraduzida em francês, dos *elementos diferenciais* de Saussure. Por uma questão de simplicidade terminológica, propomos chamá-los *sema*. (GREIMAS, 1973, p.32, destaques meus)

Tendo em vista o conceito de sema acima exposto, elaborei o quadro³⁸ que segue no qual os traços distintivos possam ser organizados. Os traços que o compõem foram observados ou inferidos dos enunciados que compõem o *corpus*, bem como de outros exemplos presentes em textos sobre o mesmo assunto, ou assuntos correlatos. Trata-se, portanto, de uma tentativa de descrição daquilo que os pesquisadores consideram ser a música dos séculos XVIII e XIX:

Traços (+ _ ~)	Música Popular	Música Erudita
Aristocracia/Burguesia	–	+
População pobre (povo)	+	–
Prática musical intuitiva	+	–
Educação musical formal	–	+
Uso da escrita	–	+
Tradição oral	+	–
Ambiente interno	–	+
Ambiente externo	+	–
Internacional	–	+
Local	+	_ / +
Complexidade	–	+
Simplicidade	+	–
Profissional	–	+
Amador	~ ³⁹	+

Pelos enunciados expostos, podemos perceber que os estudiosos da modinha e do lundu consideram

- a) Que havia dois polos de elaboração de música: um chamado *erudito*; outro chamado *popular*;

³⁸ Apesar de trabalhar a partir de Greimas, inspirei-me no quadro de Pottier (1974).

³⁹ Não definido pelos autores.

- b) Que a *música erudita* era praticada na *aristocracia* e *burguesia*. Também chamadas de *elite*;
- c) Que, para alguns autores, o polo *popular* elabora sua música; para outros, não.
- d) Que há um vínculo topológico que apresenta o fazer música da *aristocracia/burguesia/elite* e sua moradia; enquanto arquitetura e como recinto fechado: *salões, palácio*;
- e) Que há um vínculo topológico que define a *música popular* ou música *do povo* como sendo feita nos espaços públicos e externos, como *serenos, ceu das noites enluaradas*;

O restante do quadro foi elaborado à base de inferências. Começamos pela educação musical formal como pressuposto do pertencimento às classes dominantes. No item subsequente discutirei a pertinência desta inferência.

O vínculo entre a classificação como música erudita e o pertencimento à classe parece superar qualquer outro. Creio que isso possa ser claramente percebido na parte final da dissertação de Alferes (2008):

Excerto nº26⁴⁰

O presente trabalho apontou a probabilidade de que João Francisco Leal seja o compositor da *Collecção de modinhas de bom gosto* e, assim, possibilitou um novo entendimento desta coleção. Como resultado, o levantamento de dados sobre a vida do compositor deixou evidente um forte indício da origem erudita da coleção por uma série de fatores, os quais: **a ligação de João Francisco Leal com a corte; o fato de ele ser um cantor do estilo rossiniano; o fato de pertencer a uma família tradicional de músicos da qual ele era o representante mais ilustre; a impressão da coleção em Viena**, fazendo dela uma das primeiras coleções de música brasileira impressa. (Destques meus)

Os traços que levam a produção de João Francisco Leal ser considerada como erudita são:

- a) “... ligação de João Francisco Leal com a corte...” ;
- b) “... o fato de ele ser um cantor do estilo rossiniano...”.
- c) “... o fato de pertencer a uma família tradicional de músicos da qual ele era o representante mais ilustre...”;
- d) “... a impressão da coleção em Viena...”.

Pela ordem em que foram enumerados, vemos que o primeiro traço é o vínculo social do compositor com a aristocracia. A palavra “ligação” torna a expressão um pouco vaga quando isolada, mas fica bem esclarecida dentro do contexto da dissertação. Como comprovou Alferes, João Francisco Leal, pertencia a uma família abastada, com muitos parentes formados em Coimbra e ele próprio militar de alta patente.

⁴⁰ Este excerto coincide em boa parte com o nº 14, alterando o destaque que foi analisado.

O segundo traço tem a ver com formação musical formal, já que para cantar obras de Rossini – que também era cantor – é necessário virtuosismo vocal, o qual é conseguido com sólida educação.

A terceira justificativa traz aspectos interessantes para a discussão presente. O primeiro aspecto é o fato de João Francisco Leal, por pertencer a uma família de pessoas abastadas, vinculadas à aristocracia (informação que consta da dissertação) e que, por isso, investiam em formação e prática musical. Essa educação musical vinha da tradição da aristocracia que foi absorvida pela alta burguesia. O segundo aspecto, e isso não está explícito no excerto, é o fato de eles serem músicos amadores. Em nota de rodapé, Alferes transcreve um trecho da obra do geógrafo italiano Adrien Balbi⁴¹, no qual discorria sobre a família de João Francisco Leal. Nessa nota, esse autor parece fazer questão de frisar que a prática de música por parte desta família era amadora. Marcar que essa era **amadora** ajuda a situar a posição social desse compositor, pois, como veremos mais adiante, o músico profissional e o músico amador eram de estratos sociais distintos, embora a música praticada fosse a mesma.

A quarta justificativa sugere vínculos fora do Brasil. Um dos traços da música erudita é ser internacional no mais amplo sentido.

Voltando ao traço *educação* musical, pouco se fala, em livros convencionais de história da música, sobre a educação formal para essa atividade.⁴² Parece que o conjunto de saberes práticos e teóricos para as artes são sempre oriundos do puro talento. Vejamos um dos poucos exemplos em que se comenta explicitamente a necessidade de formação para dar conta de uma prática musical; ainda em Alferes:

Excerto n 27

Tendo contato com o padrão europeu, os cantores brasileiros transformaram sua prática vocal e demonstraram esta influência em suas composições de modinhas. Além disto, foi importante entender que o ideal estético vocal até 1844 era ainda remanescente do gosto dos *castrati*. Isto implica a interpretação modinhas com este ideal estético (voz clara, porém completa), incluindo a expectativa de ornamentações e improvisações. Levando-se em conta esta informação, concluímos que, **para se cantar modinhas de origem erudita, os cantores precisavam ter boa formação musical** tanto para improvisar quanto para interpretar satisfatoriamente as diversas estrofes não musicadas. Pudemos também identificar alguns parâmetros referentes à técnica vocal que um cantor necessita para uma boa interpretação das modinhas deste período, tais como: legato, agilidade, boa pronúncia, pureza das vogais (ressonância), equilíbrio de registração, controle dinâmico. (ALFERES, 2088, p. 156)

Antes, porém de discutirmos a problema da educação musical, faz-se necessário organizar informações sobre o músico e sua classe social.

⁴¹Adrien Balbi, em seu *Essai statistique sur le royaume de Portugal et d'Algarve, comparé aux autres états de l'Europe*, de 1821

⁴²Aliás, não me parece que seja diferente quando se trata da história da literatura.

4.2. O músico profissional da música erudita e pertencimento social

O encobrimento do agente humano pelo uso de tropos, bem como sua eliminação pela impessoalização contribui (se é que já não é o efeito) para uma escrita da história da música que pouco ou quase nada leva em consideração os distintos agentes necessários para a realização efetiva de uma obra musical. Temos alguma noção de quem tenha sido Vivaldi, Händel, Mozart, Haydn, Beethoven, Rossini, e até mesmo Padre Maurício Nunes Garcia. Sabemos que escreveram músicas que necessitavam de intérpretes capacitados a realizá-las – no caso das sinfonias, por exemplo –; mas a grande maioria das histórias da música é constituída apenas por compositores (e algumas de suas obras)⁴³ – que, embora fossem também exímios intérpretes no canto e/ou em seus instrumentos, não poderiam, no caso das sinfonias, realizá-las sozinhos. Estão excluídos, portanto, dessas histórias, instrumentistas e cantores, bem como copistas e construtores de instrumentos.

Mas, mantenhamos a exclusão e voltemos aos renomados compositores porque, ainda sobre eles próprios, resta a pergunta que cabe também aos excluídos: a que grupo social de fato boa parte pertencia? A idealização dos polos *música erudita* e *música popular* como blocos antagônicos representados, na linguagem, conforme mostrei anteriormente, pode reduzir a um binômio generalizante um quadro bem mais complexo das relações em que se davam os diversos atores que envolviam a atividade musical praticada **para** a elite social e econômica.⁴⁴

Embora esse tema não seja predominante na bibliografia mais divulgada sobre música – mesmo a mais especializada – ele tem ganho algum lugar na historiografia da música brasileira, principalmente após o início do atual milênio. Em todo o caso, Adorno tocou neste assunto faz pelo menos quatro décadas:

Mas na busca por correspondência entre a origem social dos compositores e o pertencimento de classe viceja, com efeito, um erro básico de raciocínio. Que, na música, a assim chamada posição social em que um indivíduo se encontra não seja, em absoluto, direta e ininterruptamente transposta para a linguagem musical, eis o que não representa, nem de longe, a maior objeção contra tal abordagem. Cumpre considerar, antes de mais nada, se, sob a perspectiva do pertencimento de classe dos produtores, já chegou a existir uma vez outra coisa que a música burguesa – um problema que, diga-se de

⁴³ Raynor (1981) dá números das obras de vários compositores do século XVIII, afirmando que muitos deles chegaram a compor mais de 1000 óperas no decorrer de sua carreira.

⁴⁴ Assim como a palavra *cultura* tem sua origem no século XVIII, as palavras *erudito* e *popular* têm sua origem de uso para esse contexto no século XIX. Essa datação torna-se significativa na medida em que, provavelmente nos séculos anteriores, a relação com a música (para limitar a discussão) dava-se na instância de cada comunidade criar para si mesma. Infelizmente não há tempo para aprofundar esta questão neste trabalho.

passagem, concerne de modo extraordinário à Sociologia da Arte. (ADORNO, 2011, p.139, 140)

Parece-me, entretanto, que essa correspondência, refutada por Adorno, tem norteado muitos dos discursos sobre música, quer sobre suas práticas contemporâneas, quer sobre a compreensão da música histórica, como vimos no excerto nº11. O vínculo entre pertencimento social e linguagem musical tem, portanto, o estatuto de pressuposto, de modos que, estabelecido, rege a interpretação dos fenômenos musicais quando relacionados à sociedade em que está inserido e aos agentes que neles estão envolvidos.

No desenvolver de seu argumento, Adorno mostra a situação social de alguns dos mais renomados compositores europeus – embora utilize como exemplo apenas músicos germânicos:

(...) **não foram muitos os músicos que provieram da grande burguesia.** Filho de banqueiros, Mendelssohn ocupava, ao menos como judeu, uma posição extraterritorial em seu próprio estrato social; a delicadeza de suas composições tem algo do // excesso de zelo próprio àquele que não foi inteiramente *reçu*. À exceção dele, apenas Richard Strauss procedia, dentre os famosos compositores, de uma casta abastada. O príncipe Gesualdo da Venosa, que permanece uma figura à parte sob todos os ângulos, escapa às modernas categorias sociológicas. **Em geral, os compositores eram oriundos ou da classe média pequeno-burguesa ou da própria corporação de músicos. Bach, Mozart, Beethoven, Brahms eram filhos de famílias de músicos modestos e, por vezes, amargamente pobres; o próprio Strauss era filho de um trompista,** sendo que Wagner descendia de uma *bohème* parcialmente diletante da qual constava, inclusive, seu padrasto. No caso de todos eles, poder-se-ia falar, com certo exagero, que se trata de uma secularização da esfera dos artistas itinerantes. Ao que tudo indica, a produção musical foi administrada em sua maioria por pessoas que, antes de se tornarem compositores, pertenciam, já aos chamados “agregados”, aos quais a sociedade burguesa transfere, de modo geral, a tarefa de atividade artística; Händel seria exemplo típico dessa situação. (ADORNO, 2011, p140, 141, destaques meus)

André Cardoso (2008) também colabora para a compreensão da condição social dos músicos no século XVIII:

Na grande maioria, os músicos eram oriundos das classes mais baixas e ocupavam posições não muito relevantes na hierarquia social. Sobreviver com uma carreira independente era bastante raro, e para ganhar a vida esses profissionais se empregavam como serviçais de algum nobre ou em igrejas. Recebiam salário insignificante e eram colocados à mesa de acordo com sua posição funcional, ou seja, abaixo dos criados e acima apenas dos cozinheiros.

No primeiro caso, isto é, como empregado de algum nobre, além das funções tradicionais de compor, reger e tocar, o músico era obrigado a exercer outras atividades completamente diversas para as quais poderia estar capacitado. (CARDOSO, 2008, p.22)

Os trechos acima citados contribuem para trazer de volta parte da concretude da existência material da música. Eagleton (2005), refletindo sobre a etimologia da palavra *cultura*, afirma que

No linguajar marxista, ela reúne em uma única noção tanto a base como a superestrutura. **Talvez por detrás do prazer que se espera que tenhamos diante de pessoas “cultas” se esconda uma memória coletiva de seca e fome.** (Destaques meus)

Talvez essa seca e essa fome estivessem numa memória coletiva e quiçá longínqua apenas na existência dos nobres, pois esse prazer advém da superação das necessidades básicas. Já os músicos que trabalhavam para esses nobres, faziam-no não apenas porque fosse seu ofício, mas porque precisavam comer, vestir e morar. Muitos discursos sobre a chamada música erudita do passado ocultam o lado da pobreza da maioria dos músicos, das relações de trabalho unilaterais, da insegurança, da subserviência. É evidente, como mostra Raynor (1981), que o quadro é bem mais complexo, pois existiam músicos bem pagos e socialmente melhor situados, mas constituíam uma minoria. O importante neste momento é justamente desmontar o vínculo de acionamento automático estabelecido entre música erudita e elite econômica; vínculo esse que não distingue setores, como músicos profissionais e seu público, por exemplo.

A ideia de desmontar os vínculos automatizados possibilita alguns outros desmembramentos esclarecedores.

4.3. Músicos profissionais e músicos amadores

Tratemos agora de um tópico que, embora ainda não tenha ganho relevância nos estudos de história da música brasileira, ele é fundamental para a compreensão da prática musical até meados do século XIX: a diferença de classe social entre o músico profissional e o músico amador; enquanto o primeiro pertencia às classes medianas e baixas, o segundo pertencia às elites. Esta distinção era sustentada pelo estatuto sobre o qual estava assentado o fazer musical. É justamente esse estatuto que propiciará ao pobre e – especificamente no Brasil, ao negro e, principalmente ao pardo – a oportunidade de ter, na profissão de músico, um meio de sobrevivência menos árduo que outros tipos de trabalho para os quais tenderiam a estar destinados. Esse estatuto, bem como sua alteração no decorrer do século XIX, tem a ver também com as diretrizes da educação musical, a qual discutiremos no próximo capítulo.

Já na parte que anterior a esta, foi possível ser mais específico e ilustrar a relação de classe social e a prática da música erudita mostrando que muitos dos mais renomados

profissionais dessa arte eram de classe média ou baixa. Desse modo, o que temos é que grupos de classes distintas – ou mesmo opostas – praticavam a mesma música. Não mudava, portanto, o fazer e nem o repertório feito, **mas o lugar social desse fazer**.

Felizmente, essa relação profissional/amador na chamada música erudita dos séculos dezanove e anteriores vem ganhando espaço nos estudos mais recentes e sobre ela gostaria de fazer algumas reflexões. Vejamos alguns dos autores que têm contribuído para divulgá-la. Budasz (2006), ao elaborar um quadro sucinto da instauração da música europeia no Brasil, destacou a música praticada no século XVIII; sobre essa prática afirma:

Evidentemente, o filho de um senhor de engenho não entraria numa relação mestre-aprendiz com o mestre de capela local. Esperava-se que tomasse conta dos negócios do pai, fosse estudar em Portugal ou seguisse a carreira eclesiástica — podendo, neste último caso desenvolver suas habilidades musicais de maneira mais aprofundada. **Este tipo de interesse musical não profissional era bastante comum entre a aristocracia e burguesia abastada portuguesa, a ponto de vários nobres, incluindo reis e príncipes, tornarem-se compositores competentes.**

Sendo o profissionalismo musical indicativo de baixa estatura social, isso talvez explicasse o porquê da quase inexistência de compositores brancos nas Minas Gerais do século XVIII (com exceção dos portugueses enviados com a expressa finalidade de servirem como mestres-de-capela), numa época em que, após a descoberta do ouro, multiplicavam-se os centros urbanos no interior da colônia, multiplicando-se também as oportunidades de trabalho de cantores, instrumentistas e compositores.

Todavia, para a elite brasileira dos séculos XVII e XVIII, mesmo desdenhando o profissionalismo musical, o diletantismo na música era qualidade apreciável. (BUDASZ, 2006, p.17; destaques meus)

Para além do caráter informativo do texto acima, há nele também marcas, sutis, da posição do autor frente ao fato informado. No primeiro destaque, em negrito, a construção começando com “**este tipo** de interesse musical não profissional” sugere-me certo estranhamento por parte do autor, como se, para ele, não fosse natural alguém que tivesse condições de ter boa formação musical, tê-la *apenas* por diletantismo. Na sequência do trecho há uma gradação com a expressão “a ponto de”, juntamente com “incluindo”, como uma espécie de grau máximo de estranhamento, ao enunciar que reis e príncipes também compunham.

Esse trecho termina com a expressão “compositores competentes”. Parece-me, que a palavra “competente”, para qualificar os reis e príncipes que compunham bem, demonstra distanciamento excessivo, modalizado, como se o autor quisesse afirmar que não era a área de atuação dessas pessoas. Não que Budasz tivesse de ter alguma afeição pela realeza compositora, mas creio que o adjetivo *bons*, anteposto, fosse mais usual para qualificar a capacidade de compor bem. Competentes precisavam ser os músicos profissionais que

trabalhavam para esses reis e príncipes, pois esses, sim, eram cobrados e dependiam da competência para se manter no trabalho.

No último trecho em negrito desta citação, “Todavia, para a elite brasileira dos séculos XVII e XVIII, mesmo desdenhando o profissionalismo musical, o diletantismo na música era qualidade apreciável.” Parece-me que o próprio autor ainda não assimilou o fenômeno da distinção *profissional/amador* no contexto estudado tal é o distanciamento que existe para a nossa prática há mais de cem anos. O enunciado é introduzido pela conjunção adversativa *todavia*, que antecipa a incompatibilidade, para o autor – e não para os membros da sociedade que ele relata –, entre o menosprezo pelo músico profissional e prática musical diletante pela elite.

Souza (2003) também contribuiu para mostrar a diferença de *status* entre o músico amador e o profissional. Em sua tese de doutorado, estudou o ambiente musical carioca desde a vinda da corte (1808) até a proclamação da república em (1889); fez um levantamento das sociedades musicais que proliferaram no Rio de Janeiro a partir de 1835, chegando a um número de vinte e sete instituições. Os organizadores desses *club* – como muitos eram chamados – promoviam concertos privados e Souza descreve a participação dos músicos:

A maioria dos executantes que atuavam nessas sociedades musicais era constituída por **amadores**, mas **cada uma tinha um diretor musical escolhido entre os melhores profissionais da cidade**. Dessa maneira, numa época ainda desprovida de meios de comunicação de massas e de uma *indústria cultural*, ⁴⁵**essas sociedades acabavam oferecendo aos músicos amadores, quase sempre aristocratas – e, talvez, sobretudo, às musicistas das famílias mais ilustres, que veriam como uma degradação o exercício de uma carreira profissional – a oportunidade de tocar ao lado de profissionais e de aparecerem diante de uma educada e seleta platéia**. Isso era o suficiente para torná-las um lugar por excelência para a prática da sociabilidade, sob a forma de uma *moda* adotada por determinados estratos. (SOUZA, 2003, p. 150, 151, destaques em negrito meus)

Vemos que, na descrição acima, os vocábulos *amador* e *profissional* compõe a ação de tocar música num mesmo ambiente privado, interno, ao lado de profissionais, os quais eram considerados os melhores entre aqueles que havia no cenário local. No fragmento em que isso está explicado “... entre os melhores da cidade”, o lugar expresso pela palavra *cidade* ganha sentido diferenciado pelo fato de essa cidade ser a sede da corte, vinculada, portanto,

⁴⁵ Confesso que não compreendi qual a função da expressão “... numa época ainda desprovida de meios de comunicação de massas e de uma *indústria cultural*...” no texto. Parece-me que o autor quer valorizar a iniciativa dessas associações em oferecer entretenimento para a população local. Tenho visto nos pesquisadores de música do período colonial e imperial este tipo de comparação com recursos ou situações muito posteriores, como, no caso, a instauração da indústria cultural, que modificou radicalmente o modo de fazer e receber música. Nas comparações que percebi – todas essas observações foram feitas de passagem, sem nenhuma discussão a respeito.

diretamente às práticas européias. Isso pode significar que os “melhores da cidade” estariam dentro do padrão de qualidade da música feita na Europa. Essa era a qualidade, provavelmente, buscada por músicos amadores pertencentes à aristocracia e à alta burguesia carioca.

No destaque seguinte, o autor nos esclarece o quanto aquele grupo de músicos pertencentes ao topo da sociedade consideraria “... uma degradação o exercício de uma carreira profissional...”, pois, naquele momento, como já destacado anteriormente, o lugar de músico profissional era ocupado por pessoas dos estratos medianos ou baixos da sociedade. Os músicos amadores tinham, portanto, dupla função: eram ao mesmo tempo intérpretes e compunham o estrato social que formava o público para o qual essa música era dirigida; por isso de o autor afirmar que os músicos amadores teriam “... a oportunidade de tocar ao lado de profissionais e de aparecerem diante de uma *educada e seleta* platéia”. Veja que o autor pôs as palavras *educada* e *seleta* em destaque (itálico). Educada porque saberia apreciar as qualidades dos músicos e seleta por não ter misturas com classes inferiores, o que provavelmente acontecia nos eventos públicos patrocinados pela coroa.

Temos, então, dois termos-objetos: *músico profissional* e *músico amador*; no qual as partes dos termos em comum é a palavra *músico*, que faz conjunção e as segundas partes dos termos *profissional/ amador* criam a disjunção. Se a conjunção se dá tanto na atividade praticada (fazer música), quanto no repertório tocado, a disjunção se dá pelo lugar ocupado por esse fazer nessa sociedade. A maneira como ocorre a conjunção/disjunção relativiza a categorização pelo traço topológico do interior/exterior quando se refere ao elite/povo, já que nesta situação, o povo também fazia música em recinto fechado, ou seja, ambas as classes ocupavam o mesmo lugar físico. O que não dá para esquecer é que, embora no mesmo lugar físico e fazendo a mesma atividade, o músico profissional ocupava o lugar social de um empregado doméstico. Toca também neste tema Lino de Almeida Cardoso, em sua tese de doutorado, defendida em 2006:

De fato, a atividade musical no Rio de Janeiro vivia, pelos idos dos anos de 1830, um momento crucial. Desde o desaparecimento de José Maurício Nunes Garcia e de sua aula pública – pela qual passaram os mais destacados músicos brasileiros da geração posterior à do padre, como Francisco Manuel da Silva, Cândido Inácio da Silva, Francisco da Luz Pinto e Francisco da Mota –, o ensino dessa profissão quase que não mais se viabilizara, na capital do Império, de forma gratuita ou subsidiada, voltado aos talentos sem recursos financeiros. **Vinculadas ao diletantismo das elites, as aulas de música, durante esse período, mesmo que oferecidas a alunos hábeis por alguns dos melhores músicos da corte, não permitiam qualquer oportunidade de desenvolvimento artístico profissional, uma vez que o**

preconceito da sociedade ainda bem distinguia o gosto da obrigação.
(CARDOSO, 2006, p.320, 321, destaques meus)

Em nota de rodapé, Cardoso transcreve um texto de Araújo Porto-Alegre, publicado por Debret, no qual Porto-Alegre criticava o menosprezo que a elite demonstrava pelos músicos profissionais.

Nesta divisão entre profissionais e amadores praticantes de música entra outro elemento, que também, obviamente, inclui o social: o elemento étnico. Vemos, pois, como o quadro é complexo. Cardoso (2006), discorrendo sobre a situação do mulato, após citar Antonil e Sérgio Buarque de Holanda, conclui:

É de se convir, no entanto, que, via de regra, o mulato não tivesse as mesmas facilidades do branco – do caboclo – para adquirir privilégios sociais e obter *status* de nobreza. Embora alguns deles fossem homens de negócio, bachareis ou bastardo de fidalgos, podendo, neste último caso, gozar da nobreza de seus pais, ainda que suas mães fossem escravas, a regra para esses mestiços – ou quando renegados por sua ascendência distinta, ou mesmo uma vez descendentes de brancos sem estirpe – **era compor a chamada “mecânica”, ou seja, assumir o exercício dos ofícios que já eram, por si próprios, incompatíveis com a nobreza e, conseqüentemente, relegados à plebe. Entre tais ocupações, figuravam, por exemplo, as dos alfaiates, barbeiros, ferreiros, funileiros, livreiros, marceneiros, ourives, pastores, pescadores, moleiros, oleiros, padeiros, relojoeiros, tecelões, vidraceiros, saboeiros, pedreiros, pintores e, também, músicos.**

Logo, não é nada estranho que grande parte dos músicos brasileiros fossem mulatos, tanto durante o período em que suas atividades estavam entre aquelas que dependiam “mais do corpo, que do espírito”, quanto no momento em que tal ofício foi, aos poucos, alcançando uma estimacão superior e conferindo *status* a seus profissionais. Pois, nesses últimos tempos – *grosso modo*, final do século XVIII e início do XIX – era mais uma oportunidade que surgia para o mulato encontrar um melhor lugar no corpo social. (CARDOSO, 2006, p.74, destaques meus)

Vemos que, pelo trecho destacado no último parágrafo da citação, iniciado pela palavra *logo*, que introduz uma ideia de conclusão, a fim de destituir de cabimento o espanto do leitor que não esteja acostumado com o fato de a maioria dos músicos ser mulata, pois, no parágrafo anterior, o autor expôs o motivo que possibilitou essa atuação, que para nós, tornou-se estranha pela minimização do fato no discurso dos historiadores. A presença de negros e mulatos na atuação em música de concerto já está presente nos livros de Luiz Heitor Correa de Azevedo, por exemplo.

O que foi constatado neste capítulo subsidia uma outra maneira de compreender a educação musical nos períodos anteriores à instauração do Sistema Conservatório.

5. EDUCAÇÃO MUSICAL

Neste capítulo procurei cercar a reflexão sobre educação musical formal por vários aspectos que compõem essa formação.

5.1. Músicos profissionais e músicos amadores: uma síntese

Vimos no capítulo 4 que a prática daquilo que hoje chamamos de música erudita envolvia agentes das classes pobres, médias e altas (aristocracia e burguesia) e que essas distintas classes praticavam-na conjuntamente, no mesmo evento e no mesmo lugar. Como também já foi apreciado anteriormente, isso era possível por conta da diferença estabelecida entre a prática da música como diletante e a prática da música como profissional. Praticar música como diletante era próprio apenas das pessoas pertencentes à aristocracia e à alta burguesia, ao passo que praticar música profissionalmente era próprio das pessoas pertencentes às camadas medianas e baixas, que tinham na música um meio de ganhar o seu sustento. Neste último caso, era qualificada com a desprezível (para a elite) categoria de ofício.

Vimos ainda que, que muitas vezes, o profissional de música deveria ser, simultaneamente, compositor, intérprete e professor. Sendo professor, era o músico profissional que formava musicalmente as elites; sendo compositor estava à mercê da profundidade ou boçalidade de seus empregadores, bem como daqueles que encomendavam músicas.

5.2. Prática musical e domínio da matéria

Precisemos, talvez, a fim de refletir com mais clareza sobre os significados da maneira como se dava prática musical nos períodos anteriores à instauração do Sistema Conservatório, restituir o aquém dos lugares sociais estabelecidos. Precisamos retornar para a região chã da materialidade do instrumento musical e da fisiologia humana, dado que esses são dois elementos que constituem a condição básica para a realização da música. Em certa medida, banalizamos o fazer musical concreto, ao aceitarmos a construção de uma historiografia que negligencia essa concretude. A música era feita por pessoas que precisavam dominar habilidades corpóreas, vinculadas à uma compreensão de sua linguagem musical.

Por outro lado, nossa ideia da prática musical foi construída também por uma história da música que é constituída apenas por um certo número de compositores geniais. A maioria dos historiadores elimina uma quantidade imensa de intérpretes cujo fazer estava assentado

nos quesitos básicos que foram menosprezados: matéria e fisiologia. Pensemos nos violinistas, por exemplo, que precisavam (e ainda precisam) dominar usos específicos de partes do corpo. Precisavam (e precisam) do controle do peso da mão sobre o arco quando esse entra em contato com a corda do violino. Desse atrito, manipulado pelo músico é que será possível a transformação de ruído inicial em som musical. Só a partir desse domínio, a obra, com todas as suas sutilezas, pode transformar-se em realidade sonora. Étienne Souriau (1983, p.7) sintetizou essa necessidade do domínio da matéria quando afirmou que

Em qualquer arte, o artista é obrigado a estabelecer um *modus vivendi* concreto entre o querer e o poder. O artista força a matéria a manifestar seu sonho, mas isso apenas quando esse sonho já tiver desposado uma matéria.

Souriau nos oferece ainda um quadro bem interessante da elaboração musical de um compositor imaginário – possivelmente romântico – e, claro, que trabalhava solitário em seu quarto silencioso, à noite, elaborando sua obra orquestral. A segunda parte desse “quadro” é composta pela “cena” dessa obra sendo tocada numa sala de concerto. Souriau afirma que, além de podermos encontrar esse músico no seu refúgio,

Encontramo-lo também, coisa estranha, nas salas barulhentas [...] salas onde se reúnem muitos homens, uns para ouvir e fruir, outros para se entregarem a trabalhos manuais. Destes, uns cortam vísceras de carneiro, fazem-nas roncar como um volante de fábrica ou sussurrar como a asa de um pernilongo; outros fazem tubas gemerem e suspirarem. Ele próprio, com uma vareta na mão, **dirige a equipe desses trabalhadores cuja tarefa é dar uma espécie de corporeidade transitória, uma presença sensível e lábil às ideias de suas vigílias.** Assim, a obra, ora reside em sua alma à maneira de um sonho, ora realiza-se em **vibrações organizadas**, abalando a atmosfera de uma sala; depois se evanesce e cochila na grafia embalsamada das partituras para ressuscitar de novo nos aposentos em que canta um piano, nas salas de concerto, nos estúdios que emitem ondas, segundo uma espécie de cerimônia teofânica de que o músico se limitou a escrever o ritual.” (SOURIAU, 1983, p.17, destaques meus)⁴⁶

Claro está que o trabalho do músico não é apenas manual, como se limitou a dizer Souriau, mas sem essa concretude da matéria manipulada pelo gesto do instrumentista, tratar de música torna-se abstração com função ideológica. Essa música “embalsamada na partitura” não existiria para o mundo sem os músicos que dominam a matéria e os mecanismos que constituem seus instrumentos; domínio que leva ao gesto preciso; precisão necessária para produzir os efeitos sonoros como o *piano*, o *forte*, o *staccato*, o *legato*, etc.

5.3. Música e a escuta musical

⁴⁶ Étienne Souriau (1892-1979), apesar de ter utilizado como exemplo, no trecho citado, um típico compositor romântico, na obra citada procura sempre trazer de volta à discussão estética a realidade física da obra de arte.

Precisaríamos ainda da elaboração de uma história do ouvir que pudesse nos oferecer ao menos uma noção, se possível, das práticas antigas de escuta musical. Justamente em relação a essa escuta, Adorno (1983) faz uma longa reflexão sobre o ouvir do homem urbano do século XX. Chama de regressão da audição ao que concebe como novo modo de ouvir, modo derivado da maneira das pessoas se relacionarem com a música, maneira imposta pelo poder da indústria cultural e sua manipulação da matéria musical:

Ouve-se a música conforme os preceitos estabelecidos, pois, como é óbvio, a depravação da música não seria possível se houvesse resistência por parte do público, se **os ouvintes ainda fossem capazes de romper**, com suas exigências, as barreiras que delimitam o que o mercado lhes oferece. (ADORNO, 1983, P.179, destaque meu)

Schaeffer (1966, p. 103 e seq.), ao pôr a escuta como objeto de investigação, elabora um quadro pelo qual diferencia escutar (*écouter*), ouvir (*ouïr*), ouvir (*entendre*) e compreender (*comprendre*). Num primeiro momento, explica as diferenças entre *ouïr* e *entendre*, afirmando que *ouïr* seria a palavra adequada, sendo *entendre* uma figura, mas que no uso cotidiano acabou substituindo *ouïr*. Explica que *entendre* significava, originalmente, dispor uma atenção para, ao passo que *ouïr* é receber ininterruptamente todo o som que faz parte do mundo, como uma paisagem sonora⁴⁷. Diferenciamos, igualmente, em português, *escutar* e *ouvir*, como também *olhar* e *ver*. No uso cotidiano, *ouvir* e *ver* têm mais qualidade do que apenas *escutar* e *olhar*, pois os primeiros contém a presença da atenção e, conseqüentemente, da apreensão. No desenvolvimento de seu raciocínio, o autor diferencia a *escuta natural* – comum a todos os seres humanos – e a *escuta culturalmente condicionada*. Propõe ainda outra divisão, da qual deriva aquilo que ele chama de *escuta banal* e *escuta especializada*. Enquanto a *escuta banal* é genérica em termos de captação de fenômenos sonoros, a *escuta especializada* seleciona de antemão, tendo, por um lado, mais acuidade específica, perdendo, por outro, a generalidade.

Se adotarmos essas duas últimas categorizações, valeria perguntar o quanto a *escuta banal* pode ter-se tornado refratária à música, sendo essa postura o resultado de um processo de deseducação musical. Schaeffer⁴⁸ trata o assunto em perspectiva sincrônica e sua perspectiva crítica está endereçada para outras direções, que não a qualidade da escuta, conforme propugnada por Adorno. Para o que me interessa aqui, seria muito interessante imaginar se *ouïr* e *entendre*, de alguma maneira, não teriam coincidido até a primeira metade do século XIX.

⁴⁷ A expressão paisagem sonora é utilizada por Murray Schafer em seu *Ouvindo pensante*.

⁴⁸ Pierre Schaeffer (1910-1995) foi o fundador da chamada música concreta, em meados dos anos 1940.

Esse processo de deseducação musical foi apontado por dois autores. O primeiro, Adorno – conforme citei anteriormente – que atribui o fato aos interesses da indústria cultural. O segundo, Harnoncourt; este responsabiliza os mandatários da revolução francesa que tinham, por essa deseducação, um objetivo: o uso político sistematizado da música. O fato é que dois autores de posicionamentos políticos tão distintos como Adorno e Harnoncourt chegam a conclusões semelhantes no que diz respeito à deseducação da escuta musical na sociedade burguesa e ambos usam a expressão *infantilização* quando se referem ao modo como se passou a ouvir música neste tipo de sociedade.

Adorno (2011, p.55), que considera o problema da escuta musical como assunto concernente à sociologia da música, afirma ter-se limitado a investigar a escuta musical à sociedade no século XX por falta de “dados de pesquisas comparáveis e confiáveis relativos ao passado.” No entanto, ele não explicita como teria sido a escuta musical anterior ao “novo modo de ouvir” (ADORNO, 1983). Só podemos apreendê-la, portanto, pela inferência, pelo negativo à descrição que ele faz da escuta no século XX. Creio que seja bom deixar claro que, para ele, esse novo modo de escuta – essa escuta musical regredida – não se limita ao público, mas atingiu também o próprio músico.

Harnoncourt (1996) – que dedicou a maior parte de sua vida como músico buscando compreender a prática musical do passado – evoca o chamado músico “prático”⁴⁹ da idade média. Afirma que este, embora não dominasse a teoria musical, tocava a música de seu tempo com competência. Utiliza, a fim de ilustrar sua argumentação, o falante comum, que domina a língua, embora não consiga explicar seu funcionamento. Para Harnoncourt, a música, até o final do século XIX, era uma língua viva e compreendida por seus contemporâneos: “Tal é a situação dos instrumentistas e cantores durante mil anos de história ocidental; eles não sabem, mas podem e compreendem bem sem saber.” (HARNONCOURT, 1996, p.27)

O que é possível perceber, a partir de Harnoncourt, é que a escuta musical dava-se, talvez, ativa como a escuta que leva o indivíduo (durante a primeira infância) a apreender (ou adquirir) a língua materna pela simples exposição contínua a ela. Como diz Chomsky (1980, p.10):

Uma criança normal **adquire esse conhecimento** [uma língua] **expondo-se relativamente pouco e sem treinamento específico**. Ela consegue, então, **quase sem esforço, fazer uso de uma estrutura intrincada de regras**

⁴⁹ O músico prática opunha-se ao músico teórico e ao músico completo. Ver Harnoncourt (1996) e Raynor (1981).

específicas e princípios reguladores para transmitir seus pensamentos e sentimentos aos outros (...). (Destques meus)

Chomsky não usa palavra *audição* ou outra que a equivalha, mas o processo a que se refere é necessariamente perceptivo e cognitivo. O que provavelmente esteja em jogo, seja a ideia de atenção.

Voltemos então para a proposta de descrição de Schaeffer a fim verificar se aquilo que ele chamou de *escuta banal* e *escuta especializada* são realmente formadas distintamente desde o início da vida, ou se constituem como resultado de uma construção cultural. Arrisco aventar a seguinte hipótese: uma criança, em fase de aprendizagem de língua, dificilmente teria uma *escuta especializada*. Neste caso, é a partir da *escuta banal* que ela possivelmente adquiriria a língua e – no nosso caso – a língua musical.

Trazendo para a educação musical no período em que eram formados os compositores de modinha de salão, podemos concluir, talvez, que a escuta da música não se diferenciava, ao menos instrumentalmente, nos diversos grupos sociais. Proponho essa hipótese já que é sobre essa escuta que se elaborava o fazer do músico nesse período, e não sobre o repertório.

Lembremos que no caso da prática da chamada música erudita no período estudado, o que diferenciava não era o repertório, mas o lugar social do seu fazer: amador ou profissional.

5.4. A nova escuta musical

A pergunta que me guia a partir dos levantamentos sobre a alteração da audição e da percepção da música desde o século XIX é: quais seriam os movimentos não tão facilmente discerníveis que orientariam as mudanças radicais que tanto Harnoncourt como Adorno apontaram?

Harnoncourt elabora seu raciocínio tendo como princípio que a linguagem musical, durante quase mil anos na Europa, manteve o estatuto de língua, que era aprendida (e também apreendida) por certa comunidade social, no caso, membros de cortes que cultivavam a arte da música. Em seu livro *Diálogo musical* (1993), afirma, categoricamente, que Mozart nunca foi compositor do tipo romântico, isolado numa torre de marfim, mas justamente o oposto, um compositor que compunha para um público que conhecia o seu idioma musical e com ele interagia.⁵⁰ Entretanto, conclui que

As gerações seguintes não mais podiam **compreender** em sua totalidade esta arte, porque ao **intenso e complexo vocabulário dramático de linguagem**

⁵⁰Creio que seja importante notar que as inferências feitas por Harnoncourt a respeito da relação de Mozart com seu público estão baseadas, principalmente, em suas cartas endereçada ao seu pai, Leopold Mozart.

sonora de Mozart se sucederam tendências estilísticas inteiramente novas, que **apelavam diretamente à emoção**. Para **“entender” a nova música do século XIX não era necessária uma formação musical**, bastava uma certa musicalidade genérica. (HARNONCOURT, 1993, p.102, destaques meus)

Pelo que está exposto na citação, houve mudança das “gerações seguintes” no quesito compreensão da música, pois essas já não teriam aprendido (ou apreendido) o idioma musical. Mas num trecho anterior, o próprio Harnoncourt parece demonstrar que, embora Mozart só tivesse sido compreendido apenas por seus contemporâneos, mesmo entre esses, havia um “círculo relativamente restrito de conhecedores musicalmente educados” (p.101), em meio a um público não educado e indiferente, cuja apreciação dirigia-se mais aos efeitos de compreensão imediata. Tendo como premissa uma anterior homogeneidade de escuta e de compreensão por parte de uma comunidade cultural, talvez houvesse já em andamento, na época de Mozart, um esfacelamento da escuta e sua consequente falta de compreensão da música enquanto discurso. Teríamos, pois, uma mutação na relação do público com a linguagem musical, ou então, haveria outro público, exógeno à elaboração coletiva e histórica dessa linguagem. A ocorrência desta mudança pode ser percebida pelo que Lorenzo Mammi, em sua apresentação de *A vida de Rossini*, de Stendhal, nos esclarece sobre Rossini e seu público:

Para seduzir seu público, Rossini recorre à excitação física de ritmos acelerados e marcados, ao virtuosismo levado às últimas consequências, à quebra das convenções que era surpresa mas se presta a uma compreensão imediata. (...)

Seu público é composto por indivíduos que aprenderam a confiar em suas reações imediatas, fora das convenções de classe e de casta. De Napoleão, Rossini possui uma virtude fundamental: a rapidez. Suas orquestras tocam mais rápido, seus cantores cantam mais rápido do que os outros; os eventos correm mais rápido em suas obras. Essa qualidade não é apenas técnica, é tática: faz com que Rossini (como Napoleão) chegue sempre primeiro, antes que o público possa prever o próximo movimento e esboçar uma reação. Na música de Rossini não há tempo para o ouvinte pensar: os afetos codificados da ópera setecentista **deixam lugar a estímulos, que exigem uma resposta nervosa imediata**. (MAMMI, 1995, p.10,11)

Vemos que, embora Mammi refira-se mais às intenções do compositor, parece que esse último, na verdade, está se adaptando às condições de um novo público; público que talvez não tenha aprendido o dialeto musical das cortes. Mammi consegue extrair do texto de Stendhal sutilezas que a simples narração do historiador muita vez não o faz – atributo que ele confere ao escritor francês. Desse modo, Mammi nos esclarece um pouco do possível movimento de compreensão da música que estaria acontecendo no início do século XIX.

A lucidez com que o autor [Stendhal] **identifica duas facetas opostas do público do século XIX não é uma virtude secundária do livro: por um lado, há o homem do novo convívio social**, concreto e positivo, livre para construir seu futuro, que procura na música uma excitação imediata e quantificável, superficial, medíocre talvez, mas indiscutivelmente eficaz; por outro, **há a mulher que passa as férias em vilas e os invernos nos salões urbanos, nervosa e sonhadora em seus microcosmos aparentemente familiares mas que na realidade começam a influenciar a sociedade com uma força antes desconhecida. Para ela a música é a possibilidade de uma outra realidade, profundamente inovadora, ainda que indeterminada e frágil.** Desse tipo de mulher temos descrições já decadentes de Diótima de Musil ou, pior, na mme. Verdurin de Proust. Mas julgá-las por esses retratos seria como avaliar a idade de ouro da cavalaria a partir de Dom Quixote. De fato, a maioria das obras-primas românticas das décadas de 30 e 40 está ligada, de alguma maneira, a essas meninas de 1820. (MAMMI, 1995, p.13, 14; destaques meus)

No trecho acima, Mammi, esmiuçando o texto de Stendhal, afirma que o romancista oferece ao leitor o detalhamento do novo público, característico do século XIX. Não haveria mais, então, apenas a nobreza e o burguês como blocos, mas um novo público que se diferenciava também pelo gênero e tudo o que isso poderia representar em termos de formação e, decorrente dela, as expectativas sobre a música que ouviria. No decorrer do texto, Mammi reflete sobre o que ele chamou de oposição típica do romantismo: de um lado, virilidade – representada por marchas, danças húngaras e prestos furiosos –; de outro, feminilidade mórbida – noturnos, interlúdios e adágios em contínuo *rubato* (MAMI, 1995).

Este refinamento do estudo do público contribui imensamente para trazer à tona a complexidade que, como já comentei, parece ausente nos estudos sobre a modinha de salão.

5.5. A instauração do Sistema Conservatório

A instauração do Sistema Conservatório parisiense não se resumiu a um acontecimento pontual, nem no espaço, nem no tempo, pois continua acontecendo na medida em que outros modelos de fazer música estão adotando os contornos desse tipo de ensino musical. Tornou-se, em nível mundial, a maneira de se pensar o ensino, a aprendizagem, a linguagem e enfim, a própria concepção de música como um todo. Embora o nome *conservatório* fosse também utilizado na Itália no século XVIII, não se trata da mesma instituição. O Conservatório de Paris foi fundado em 1795 como órgão do Estado Francês – do estado revolucionário – que tinha um programa de música padronizado para a França inteira. Tornou-se modelo e foi seguido por outros países (SADIE, 1994). Hoje está em todos os continentes.

Harnoncourt (1996) vincula-o aos interesses dos mandatários da Revolução Francesa que queriam utilizar a música como propaganda do novo regime. Por outro lado, há de convir que os aristocratas que promoveram a restauração do antigo regime não mexeram com o sistema, apenas reintegraram o repertório sacro proibido desde então.

Mas, a crítica mais contundente feita pelo regente alemão está na destruição, por esse sistema, da antiga relação mestre-aprendiz. Segundo ele,

... ia-se a um **determinado mestre para aprender com ele o “ofício”**⁵¹, sua maneira de fazer música. Tratava-se, antes de mais nada, da técnica musical: composição e instrumento; a esta acrescentava-se a retórica, a fim de se tornar a música eloquente (...) O mestre ensinava ao aprendiz sua arte, todos os aspectos desta arte. Ele não ensinava somente a tocar um instrumento, ou cantar, mas também a interpretar a música. Nestas circunstâncias, não havia problemas, a evolução dos estilos se processava gradativamente, passando de uma geração à outra, de maneira que qualquer mudança nos conceitos, nas ideias, não era uma mudança propriamente dita, mas sim um crescimento e uma transformação orgânica. (HARNONCOURT, 1995, p.29)

Harnoncourt atribui ao sistema conservatório – como modelo a serviço da Revolução Francesa – a destruição do antigo modo mestre-aprendiz, dadas as ações violentas de intervenção pelo movimento revolucionário nas entidades religiosas. No caso do Brasil, não creio que tenha sido devido a ações súbitas, mas, que esse modo de aprendizado tenha ruído lentamente como consequência das intervenções do movimento iluminista português, iniciadas já em meados do século XVIII, com a expulsão dos jesuítas. No texto citado, o autor nos sugere que havia entre o mestre e o aprendiz uma relação um para um, sendo que esse modo de ensinar envolvia todos os saberes do mestre que os compartilhava com o aluno, ao passo que no sistema conservatório passou-se a dividir o conhecimento em disciplinas, com professores distintos. Desse modo, não me parece difícil propor analogia entre o sistema conservatório e modo de produção industrial. Imagino, então, que haveria forças dos mais diversos matizes compondo os vetores que levariam ao Sistema Conservatório tornar-se padrão na Europa e em suas extensões nas Américas, ainda no correr do século XIX. As mudanças tipológicas do público – com sua nova maneira de ouvir (ou não ouvir), bem como suas novas expectativas sobre a música – como já foram apontadas em capítulo anterior – provavelmente também estão envolvidas nesse processo. Podemos pensar, então, que o Sistema Conservatório não tenha sido exatamente a causa da mudança, mas um dos sintomas. Como bem sintetizou Janaína Giroto da Silva no que diz respeito às mudanças significativas ocorridas no século XIX,

⁵¹ Essa relação pode ser vista no filme *Tous les matins du monde*, de Alain Corneau (1991) na cena em que o jovem Marin Marais procura o já renomado gambista Monsieur Saint. Colombe a fim de tornar-se seu discípulo.

O século XIX não forja apenas as suas instituições, é nesse período que também padroniza o mundo, criam-se regras ortográficas, métodos de ensino em vários ramos do conhecimento como na história, geografia, física etc. Na música, foi difundido nesse período o uso do diapasão, foi feita a normatização da frequência da nota lá e a nova padronização de instrumentos musicais como o piano, violão, saxofone entre outros. (2007, p. 154)

Harnoncourt (1996) demonstra-se inconformado com o fato de esse sistema prevalecer até hoje, embora dentro da própria Europa tenham surgido vozes de dissensão já no início do século XX. O músico alemão Paul Hindemith (1983), ao criticar os músicos virtuosos, que não conheciam outra coisa além do manejo de seu próprio instrumento, foi uma dessas vozes. Acusou esses músicos de carecerem de conhecimentos musicais mais sutis e profundos, afirmando que isso é consequência de sua formação pelo método do solfejo, próprio dos países que adotaram o Sistema Conservatório. Com seu livro *Treinamento Elementar para músicos*, de 1946, procura suprir parte dessa deficiência de formação.

Além da crítica feita por Hindemith, vários músicos propuseram outros métodos de ensino musical que, em certa medida, são considerados alternativos ao sistema conservatório. São métodos assinados por grandes nomes da música ocidental; eis alguns deles: *Eurhythmia*, de Jacques Dalcroze (1865-1950); Método *Kodaly*, de Zoltán Kodály (1882-1967); *Schulwerk (Music for Children)*, de Carl Orff (1895-1982). Creio que os métodos citados sejam os mais conhecidos e podem ser considerados como o fruto do exercício crítico ao modo hegemônico que se tornou o Sistema Conservatório.

O que me preocupa, entretanto, é que, mesmo essas “alternativas” não deixam de ser, de certa maneira, centralizadoras como o sistema francês, já que se constituem em sistemas padronizados. Até onde eu saiba, não há, por eles, a recuperação da vivência própria da maneira mestre-aprendiz. Nessa, o aluno também aprendia no próprio ato de fazer a música, junto ao seu mestre, já em situação de trabalho. Tratarei disso no item que segue. O *modus operandi* do Sistema Conservatório – fragmentado, seqüencial e especializado – pode ser observado também nos currículos que compõem os cursos superiores de música atuais.

5.6. Música como trabalho no período imediatamente anterior à instalação do Sistema Conservatório no Rio de Janeiro

Vimos, no capítulo 4, que o profissional de música era oriundo dos estratos medianos e baixos da sociedade devido ao fato de a atividade musical, praticada profissionalmente, ser vista com desprezo pela aristocracia e pela alta burguesia. Essa percepção por parte da elite tem a ver com a noção de música como atividade mecânica, que era desprezada frente às

práticas “do espírito”. Como consequência, o modo de ensino/aprendizagem dava-se na relação mestre-ofício, já que “ofício” era o lugar social da música e seu modo de educação. Recuando um pouco no tempo e acrescentando no espaço as Minas Gerais do século XVIII, a formação do quadro musical que atuou naquele século até meados do seguinte era feita, prioritariamente, nas confrarias, irmandades, ordens terceiras e outras associações; havia também o ensino pelos professores particulares. Nisso, Neide Espiridião (2002) nos esclarece o percurso da formação musical enquanto educação profissionalizante até a fundação do Conservatório Imperial em 1848:

No âmbito da educação musical, observamos uma trajetória histórica semelhante do **ensino profissionalizante**. No Brasil Colonial, inicialmente com os jesuítas, o **aprendizado musical** destinava-se à **classe menos favorecida** – índios, com a finalidade da catequese, e negros, para compor os conjuntos musicais nas festividades solenes e religiosas, o que podemos aludir a uma espécie de **mão-de-obra barata**. **O repertório utilizado era essencialmente europeu, prevalecendo a tradição e o gosto da classe dominante**. Com a expulsão dos jesuítas, o ensino musical profissionalizante é transferido para os mestres de capela, os quais não eram necessariamente religiosos, organizados em Irmandades e Confrarias e também por iniciativas particulares. Diversos documentos descobertos pelo musicólogo **Curt Lange sobre a música das Minas Gerais do Brasil Colonial atestam a alta qualidade do ensino musical, o qual era ministrado nas casas dos mestres de música, que muitas vezes adotavam meninos para esse ofício**, de acordo com uma perspectiva assistencialista. (ESPIRIDIANO, 2002, p.70, destaques meus)

Espiridião recua ainda mais no tempo incluindo o ensino dado pelos jesuítas aos indígenas e aos negros no início do século XVI, informando-nos que, no caso desses últimos, a formação musical tinha o caráter de educação profissionalizante estrategicamente posta a fim de constituir mão de obra barata. Essa concretude da informação dada pela autora merece destaque, pois fortalece o esclarecimento de como a música era vista até o início do século XIX. Não havia, naquela ética, a dúvida da capacidade desses grupos aprenderem o seu repertório. Ainda sobre os jesuítas, vale dizer que eles fundaram uma orquestra composta por escravos e escravas⁵², a qual ganhou notoriedade; quando de sua expulsão em meados do século XVIII, o empreendimento Fazenda de Santa Cruz, como era chamado, foi incorporado aos bens da Coroa portuguesa e conjuntamente, a orquestra de e negros e negras que pertencia à essa fazenda. Durante a permanência da corte no Brasil, tendo conquistado a admiração e a proteção de D. João VI, este solicitou a dois de seus principais compositores – Padre Maurício

⁵² Ponho escravos e escravas porque talvez tenham ainda o mau hábito de sonegar à história a importante presença feminina. Nesse sentido, o livro *Negras líricas: duas intérpretes negras brasileiras na música de concerto* (séc. XVIII-XX), de Sérgio Bittencourt-Sampaio, publicado em 2008, contribui para amenizar essa sonegação.

Nunes Garcia e o português Marcos Portugal – que compusessem obras especialmente para ela (SANTOS, 2009)⁵³.

Vemos que tratar de educação musical para a chamada música erudita, em períodos anteriores ao final do século XIX, implica incluir questões de ordem social, econômica, étnica e também, de gênero.⁵⁴ A música, ao ser considerada pela elite da época como atividade meramente mecânica – quando praticada profissionalmente, como foi durante séculos –, pode ter tido, no final das contas, consequências menos nefastas aos pobres e afrodescendentes do que a visão burguesa construída posteriormente, haja vista a atividade musical ter-se constituído como saída para milhares de negros e pardos que, por conta dela, puderam ocupar postos de trabalho menos extenuantes e, provavelmente, com menos castigos corporais. Gostaria de frisar que estou procurando compreender os dados históricos trazidos acima, levando em conta a praticidade com que tanto senhores quanto escravos lidavam com esse fazer musical.

5.7. Perigos de anacronismo na interpretação do dado histórico e o estabelecimento de uma nova ética

Seguindo a linha de abordagem acima trabalhada, acredito que tenhamos de tomar cuidado com qualquer valoração desse fazer musical que se sustente na idealização sublimada desse repertório, haja vista que, se assim for, essa valoração estará formada, necessariamente, por pressuposto. A crença na superioridade musical desse repertório, que faz buscar nele refinamento, sofisticação ou outras “qualidades” do mesmo naipe está orientada pelo pressuposto de ele estar vinculado, no imaginário pequeno burguês contemporâneo, apenas aos estratos socialmente superiores que, supostamente são sofisticados, cultos e refinados. Essa vinculação automática que se projeta constitui, necessariamente, o estabelecimento de uma *relação sígnica* com a obra de arte. É pautada no pressuposto da superioridade cultural, portanto, a tão solicitada medida “democrática” veiculada pela expressão “ter acesso a”, quando da proposição de ações culturais para a divulgação da chamada música erudita. Seria também, pautada no pressuposto anteriormente colocado, a reivindicação do reconhecimento

⁵³O livro de Antônio Carlos dos Santos, *Escravos da Real Fazenda de Santa Cruz no Rio de Janeiro (1808-1832)* é o primeiro trabalho mais aprofundado sobre essa instituição que criou uma orquestra de escravos, a qual ganhou notoriedade durante os séculos que durou, embora pareça ser ainda pouco conhecida e pouco citada. O autor trabalhou sobre vasta documentação trazendo à luz dados importantíssimos para melhor compreensão da educação musical no Brasil.

⁵⁴O problema da exclusão da mulher nas histórias da música vem da tradição europeia. Em nível brasileiro, em 1987 a musicóloga Nilceia Baroncelli publicou o livro *Mulheres compositoras* a fim de cobrir a lacuna. Trabalho metucioso e bem realizado. No caso europeu, há hoje um movimento de recuperação e divulgação da obra de musicistas que não eram sequer citadas nos mais conhecidos livros de história da música. À guisa de exemplo, Hildegard Von Bingen (1098 - 1179) foi citada por Karl Jung, mas não por historiadores.

das capacidades artísticas e intelectuais dos pobres e afrodescendentes pelo fato de *conseguirem* cantar e tocar este repertório, como está demonstrado pela história da música brasileira.⁵⁵

A fim de desenvolver meu raciocínio, aproveito-me, embora pensado para situação distinta, na reflexão feita Barzotto (2004b). Em seu artigo **Nem respeitar, nem valorizar, nem adequar as variedades linguísticas**, Barzotto preocupa-se com os pressupostos que sustentam alguns enunciados que buscam orientar a postura do professor de ensino do português, no que diz respeito à variedade linguística, propondo, sobre eles, reflexão mais profunda; mesmo quando esses enunciados demonstram boas intenções. Analisa minuciosamente os três verbos que compõem o título do artigo, desmontando armadilhas discursivas que, se não forem desarticuladas, acabam por reforçar justamente aquilo que sugerem combater.

A utilização deste verbo [valorizar] manifesta a exigência de uma postura que permita ao seu usuário o reconhecimento de que algo tem pouco ou nenhum valor. O sujeito de valorizar coloca-se então numa posição tal que lhe permita dar ou aumentar o valor da variedade em questão. Ora, a existência desta postura, por si só, já implica numa desvalorização da variedade. A explicação de que é a sociedade que não valoriza e por isso pessoas conscientes teriam de fazê-lo, além de frágil, não resolve o problema.

É importante verificar que quem se propõe a valorizar, precisa assumir uma posição de onde possa fazê-lo, reconhecendo, em primeiro lugar uma falta de valor na variedade praticada pelo outro e elevando esse valor apoiando-se em sua capacidade de reconhecer essa falta, conferida pela imagem que faz de si. Isso é indicador de uma discriminação. Portanto, propor-se a valorizar a variedade linguística praticada por outro falante exige reconhecer que a variedade do outro está desprovida de algum valor. Aquele que se [propõe] a valorizar pode fazê-lo a partir do lugar eleito para si e para a sua variedade, necessariamente de maior valor. (BARZOTO, 2004, p. 2)

Podemos perceber, pelo texto acima que, se existe a proposta de *valorizar*, é porque os valores já estão previamente postos; logo, a hierarquia já está criada e homologada. Acredito que o que Barzotto procura desarticular é o *modus operandi* que sustenta a cena pela qual um enunciatador reforça o oposto do que diz combater, quando enuncia o verbo *valorizar*. Aquele

⁵⁵ Não trato essa questão na perspectiva de um relativismo cultural amplo e irrestrito como está em voga. Aliás, esse relativismo foi magistralmente discutido por Eagleton (2005). Outro ponto em relação à valoração que preciso mencionar é que essa “valoração” não tem necessariamente a ver com retorno financeiro. Enquanto normalmente as orquestras precisam de financiamento (público ou privado) de modo a diminuir o preço dos ingressos, as bandas de *rock*, por exemplo, são milionárias e cobram bem caro suas entradas, lotando estádios. Mesmo assim, grupos *rock* mais tradicionais – principalmente do chamado *rock* progressivo – comumente demonstraram admiração pela chamada música erudita, quando não demonstraram, eles mesmos, que seus membros tiveram tal formação.

que enuncia esse verbo, no uso assim posto, trava relação de força social e cultural com o outro cuja variedade “precisa ser valorizada”.

Embora trate de assunto e situação aparentemente distantes, o artigo de Barzotto reflete sobre a necessidade de se pensar o uso do próprio vocabulário, mesmo quando utilizado para fins aparentemente respeitáveis. Pelo léxico, tomado isoladamente no dicionário⁵⁶, bem como em seu uso no discurso, percebem-se jogos de força entre atores sociais que buscam nas instituições – a língua, e a música, por exemplo – um lugar privilegiado.

A partir disso, retomando as expressões “ter acesso à música erudita”, vemos que a palavra *acesso* sugere que a música erudita seja algo privilegiado do qual apenas uma minoria pode usufruir. Essa expressão tem por pressuposto que as chamadas manifestações culturais – no caso, a música erudita – sejam produzidas em alguns lugares e outros, não. Derivado desses lugares, que alguns tipos de pessoas a produzem, ao passo que outras, não. Pressupõe, também, que umas sejam melhores que outras, ou seja, que, quem produz tal ou qual música seja mais bem atendido nas necessidades humanas a que a música pode atender, de modos que todos devem ter acesso àquela de maior prestígio.

Utilizei acima a expressão *relação sîgnica* baseando-me na tese que Baudrillard (1973) elaborou quando se propôs definir *consumo*. Creio que sua elaboração contribua para compreender as relações entre pobres, negros, mulatos, brancos, aristocratas e burgueses com a música nos períodos em questão. Com efeito, essa relação teria a ver com os modos de ensino e aprendizagem dessa arte. Baudrillard:

Pode-se com efeito conceber o **consumo como uma modalidade característica de nossa civilização industrial** – com a condição de o desembaraçar de uma vez por todas de sua acepção corrente: a de um processo de satisfação das necessidades. O consumo não é este modo passivo de absorção e de apropriação que se opõe ao modo ativo da produção para que sejam confrontados os esquemas ingênuos de comportamento (e de alienação). É preciso que fique claramente estabelecido desde o início que **o consumo é um modo ativo de relação (não apenas com os objetos mas com a coletividade e com o mundo), um modo de atividade sistemática e de resposta global no qual se funda todo nosso sistema cultural.**

É preciso estabelecer claramente que não são os objetos e os produtos materiais que são objeto de consumo: estes são apenas objeto da necessidade e da satisfação. **Em todos os tempos comprou-se, possuiu-se, usufruiu-se, gastou-se – e contudo não se “consumiu”. As festas “primitivas”, a prodigalidade do senhor feudal, o luxo burguês do século**

⁵⁶ Talvez seja importante lembrar que as palavras anotadas no dicionário, bem como as acepções que nele vêm enumeradas, são retiradas dos discursos.

XIX não pertencem ao consumo. E se nos sentimos justificados a usar este termo na sociedade contemporânea, não é porque passamos a comer mais e melhor, porque absorvemos mais imagens e mensagens, porque dispomos de mais aparelhos e *gadgets*. Nem o volume dos bens nem a satisfação das necessidades são suficientes para definir o conceito de consumo: constituem somente uma sua condição prévia.

O consumo não é nem uma prática material, nem uma fenomenologia da “abundância”, não se definem pelo alimento que se digere, nem pelo vestuário que se veste, nem pelo carro que se usa, nem pela substância oral e visual das imagens e mensagens, mas pela **organização de tudo isto em substância significante; é ele a totalidade virtual de todos os objetos e mensagens constituídos de agora então em um discurso cada vez mais coerente. O consumo, pelo fato de possuir sentido, é uma atividade de manipulação sistemática de signos.** (BAUDRILLARD, 1973, p.205, 206; itálicos do autor; negritos meus)

Ao denunciar o modo como o *consumo* foi estabelecido e localizá-lo no tempo e no espaço como constitutivo apenas da sociedade industrial, Baudrillard nos dá instrumentos para procurar esmiuçar um tipo de relação com os objetos do mundo que é estranha para nós, imersos quase que completamente, desde o nascimento, na relação de *consumo*.

Nos estudos de música histórica que tenho lido, embora essa palavra não esteja presente com muita frequência, seu conceito, comum nos discursos diários, parece permear a compreensão de música, ou seja, a música enquanto objeto de *consumo*. A partir da perspectiva de *consumo* elaborada por Baudrillard – como fenômeno específico da nossa civilização industrial –, pergunto-me em que medida essa projeção da relação presente não deforma a compreensão do objeto histórico. A relação com música teria sido, então, funcional e não sígnica. Desse modo, o fazer música – como diletante – para o aristocrata e o burguês que compunham a elite estaria ainda sob a égide da ética que tinha no ócio um valor de diferenciação social.

Baudrillard (1995) mostra como o conflito entre ética aristocrática – que valoriza o ócio – e a ética puritana – que valoriza o trabalho – é que, em determinado momento da sociedade industrial urbana provocou o que ele chamou de “simulacro funcional” (p.14). Embora sua reflexão sobre isso esteja focada do século XX, dá-nos uma pista que talvez ajude a compreender os movimentos de valorização da música enquanto atividade profissional própria para ser assumida pela burguesia. Tendo então, já em pleno século XIX a prática profissional da música com respaldo de uma nova ética, pôde então a classe burguesa apropriar-se dessa atividade, “empurrando”, para fora dela, pessoas que não pertenciam a esse estamento. Na prática, a ética aristocrática tinha um caráter inclusivo, pois admitia o pobre e o afrodescendente – embora pelo menosprezo ao modo do fazer a atividade – ao passo que a nova ética que a substituiu passou a excluir. Não quero dizer com isso que todos deversem

fazer a chamada música erudita, mas com essa transformação, a atividade de músico para esse repertório deixou de ser um mercado de trabalho para os seguimentos menos favorecidos da sociedade. Parece-me, então, plausível afirmar que, para os estratos inferiores da sociedade, até o início do século XIX, ser profissional de música era uma oportunidade de ganho financeiro e até de ascensão social, mas não de “acesso” a um repertório que esse estamento considerasse, por si só, privilegiado. Era trabalho, simplesmente. O branqueamento das orquestras e dos coros após a instauração do Sistema Conservatório não parece ter sido obra do acaso, mas resultado da nova ética que transformou a atividade profissional de música em trabalho valorizado.

5.8. O ensino mestre-ofício: saberes partilhados e apreensão do conhecimento

No excerto abaixo – parcialmente analisado no capítulo 4 – ao especular sobre a possibilidade de a modinha ter surgido como canção erudita e ter se transformado em canção popular, Mário de Andrade demonstra acreditar que existam dois modos de formação para a arte. Demonstra essa crença pelo uso que faz dos verbos *aprender* e *apreender*. Pelo visto, seu raciocínio trabalhava a um só tempo como professor de música erudita e como pesquisador de cultura popular e folclórica. Logo, arrisco dizer que o trecho destacado pode ser considerado uma espécie de aforismo que sugere dois modos distintos de aprendizagem. Vejamos o texto:

Excerto nº 28⁵⁷

Ora dar-se-á o caso absolutamente raríssimo duma forma erudita haver passado a popular? O contrário é que sempre se dá. Formas e processos populares em todas as épocas foram aproveitados pelos artistas eruditos e transformados de **arte que se apreende em arte que se aprende**. (ANDRADE, 1980 [1930], p.8; destaque meu)

Pela maneira como está organizado o período, Mário de Andrade afirma que na arte popular um artista se forma pela *aprendizagem*, ao passo que na arte erudita o artista se forma pela *aprendizagem*.⁵⁸ Dessa forma, o aprendizado da arte popular seria fruto da convivência, da exposição contínua do indivíduo ou de um grupo a uma determinada manifestação artística. Seria, pois, pela experiência não sistematizada de um “programa” de ensino que o músico popular elaboraria o seu conhecimento. A fim de caracterizar esse processo de formação de conhecimento usou a palavra *apreender*.⁵⁹ No caso da arte erudita, a

⁵⁷ Este excerto coincide parcialmente com os excertos nº 10 e nº 16.

⁵⁸ Para a discussão deste momento, prefiro não considerar o fato de, ao se referir à arte popular, Mário de Andrade falar apenas em “formas e processos” e não em artistas, como quando fala da arte erudita. Creio que por trás dessa diferença de expressão haja conceitos muito complexos. Além disso, a frase está direcionada para a reflexão sobre a apreensão da modinha pelas classes populares.

⁵⁹ Essa interpretação do modo de elaboração do conhecimento proposto por Mário de Andrade para os artistas populares seja, talvez hoje, menos perceptível pela recente escolarização da música popular. No entanto, no

formação dar-se-ia pelo ensino formal e direcionado, com professores especializados nas diversas disciplinas e, muitas vezes, com avaliação periódica. Para esse processo de formação do conhecimento usou a palavra *aprender*.

Nesta parte do trabalho, pretendo, partindo do “aforismo” de Mário de Andrade, refletir justamente sobre os modos de educação musical e, particularmente, da educação musical erudita. Gostaria, entretanto, de **acrescentar a noção de *aprendizagem na formação em música erudita***, que, como afirmei há pouco, é o nosso foco aqui.

Não é difícil concluir que a concepção que sustenta a impressão de que a música erudita seja apenas aprendida (e nunca *aprendida*) esteja justamente fundada na ética que orienta o modo de ensino/aprendizagem do Sistema Conservatório. Não devemos esquecer que esse procedimento de ensino é elaboração direta do iluminismo, com toda a pretensão de racionalidade e controle que o caracteriza.

Quem sabe essa premissa possa ser revista com o auxílio de alguns dados relativos ao ensino de música anteriores a 1850.

5.8.1. Modo de ensino anterior à instauração do sistema conservatório

No caso do modo de ensino anterior à instauração do sistema conservatório, embora tenhamos alguma informação sobre o ensino musical, não encontrei sobre ele nenhuma descrição minuciosa a partir da qual tenha sido desenvolvida uma reflexão sobre o como esse ensino se dava efetivamente. Sabemos que primeiramente foi de orientação religiosa – o mais conhecido é o que era ofertado pelos jesuítas até sua expulsão –; posteriormente as ordens terceiras e as irmandades – que funcionaram até o início do século XIX –; e também o ensino particular.

Cleofe Person de Mattos⁶⁰, na biografia do Padre Maurício Nunes Garcia⁶¹, publicada em 1996, oferece-nos alguns dados que podem ajudar a compreender como era formado um músico no Rio de Janeiro na segunda metade do século XVIII.

Primeiramente, ela discorre sobre uma nova educação oferecida gratuitamente pela Coroa Portuguesa, de vertente leiga, cuja finalidade foi substituir o ensino antigamente

antigo modo – o *aprendizado* – não significava que um determinado músico popular não tivesse referência, conscientemente escolhida, pela qual se orientasse. Um caso evidente disso é o do violeiro Tião Carreiro cuja referência explícita teria sido Raul Torres, do qual herdou a viola.

⁶⁰ Cleofe Person de Mattos: (RJ, 1913 – RJ, 2002) – Formada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro em regência e composição, foi professora nesta mesma universidade. Além da biografia presente neste trabalho, Cleofe editou várias obras de Padre José Maurício Nunes Garcia.

⁶¹ Padre Maurício Nunes Garcia (RJ, 1767 – RJ, 1830). Considerados por muitos estudiosos do período, como o regente Lutero Rodrigues como o maior compositor das Américas do período colonial.

ofertado pelos jesuítas, recém expulsos. Afirma que os professores eram de altíssimo nível, iniciando nas “primeiras letras” continuando com gramática latina, retórica e grego. Embora a autora não especifique a quem esse novo ensino atendia, disse que José Maurício pode usufruir dessa formação em sua adolescência. O fato de o curso ser gratuito, não garantia que outros jovens pobres, como Garcia, fossem necessariamente atendidos por ele. A biógrafa não nos dá essa informação. Em seguida, ela trata mais especificamente da educação musical:

O ensino musical repousava na iniciativa do professor particular; é o caso de José Maurício, encaminhado para a classe de Salvador José, “o pardo”. Valiam-se esses mestres, entre outros processos, de “**artinhas**” manuscritas que eram passadas de um a outro aluno. Em casos mais raros, as cópias tinham origem em volumes impressos em Portugal. Num caso e noutro, eram trabalhos que reuniam, em **poucas páginas**, as **noções indispensáveis para ler e escrever música**. Serve de exemplo para avaliação do nível dessas artinhas um volume proveniente de Mariana, ora no Arquivo Público Mineiro. No capítulo **Noções de Contraponto, abre-se o caminho à participação do estudante de música, orientando-o no servir-se de instrumento ao seu alcance, ou utilizando a própria voz. Desse modo estaria fazendo a imediata aplicação dos ensinamentos teóricos empregados como técnica para os futuros compositores**. O talento multiplicava os resultados. (MATTOS, 1996, p. 28; destaques meus)

Sobre essa “artinha” sabemos muito pouco. Pelo visto, era bem sintética – em “poucas páginas, as noções indispensáveis para ler e escrever música” – pois trazia apenas aquilo que julgavam necessário. Ora, se considerarmos que o ensino estava pautado no modo mestre-ofício, os alunos que utilizavam essas “artinhas” viviam a experiência da música diretamente em seu fazer, nos próprios eventos nos quais ela acontecia. Talvez a “artinha” tivesse a função de organizar o *aprendido no métier* musical.⁶² Acredito, pois, que podemos entender essa prática musical como **experiência** numa das acepções apresentadas por Nicola Abbagnano, em seu *Dicionário de Filosofia*.⁶³ Quanto à questão do aprender no *métier* musical, a própria

⁶² Binder e Castanha (1996) fizeram um levantamento dos tratados de música portugueses e brasileiros que estivessem presentes na bibliografia crítica especializada do século XIX e XX. Tiveram como objetivo mapear as origens da teoria musical praticada no Brasil no período colonial. Levantaram alguns tratados de músicos que datam da primeira metade do século XVI até o início do século XIX. A maioria foi publicada em Portugal e, segundo eles, tinham como características: “1) estarem estreitamente relacionados à prática musical brasileira do final do século XVIII; 2) sua ampla difusão na época; 3) o **caráter mais prático que especulativo**; 4) a abordagem de noções básicas e gerais sobre música, particularmente as relativas ao acompanhamento no cravo, órgão e viola (...)” (Destaque meu)

⁶³ **EXPERIÊNCIA** (gr. *ἐμπειρία*; lat. *Experientia*; in. *Experience*, fr. *Experience*, ai. *Erfahrung*; it. *Esperienza*). Este termo tem dois significados fundamentais: 1^o **a participação pessoal em situações repetíveis, como quando se diz: "x tem E. de S", em que S é entendido como uma situação ou estado de coisas qualquer que se repita com suficiente uniformidade para dar a x a capacidade de resolver alguns problemas**; 2- recurso à possibilidade de repetir certas situações como meio de verificar as soluções que elas permitem: como quando se diz "a E. confirmou x", ou então: "a proposição p pode ser confirmada pela E.". **No primeiro desses dois significados, a E. tem sempre caráter pessoal e não há E. onde falta a participação da pessoa que fala nas situações de que se fala. No segundo significado, a E. tem caráter objetivo ou impessoal: o fato de a proposição/ » ser verificável não implica que todos os que fazem tal afirmação devam participar**

Cleofe oferece-nos mais informações ao comentar o momento em que Padre Maurício, em 1795 foi

...encarregado de ensinar no Curso Público de Música instalado na rua das Marrecas. Colocado o seu preparo musical a serviço do que, na época, podia substituir a formação professoral, José Maurício, músico por vocação, professor desde 1779 e agora professor do curso onde cumpria atribuição do mestre-de-capela. Ganhava importância e estabelecia o sinal mais positivo de seu vínculo com a Catedral da Sé.

Grande serviço prestou à vida musical do Rio de Janeiro esse curso, apesar da precariedade do seu aparelhamento (1). Não dispunha de instrumento adequado às necessidades didáticas das aulas: piano ou cravo; o professor tinha como único apoio uma “viola de arame”, que passava de mão em mão. Muito importou para o bom resultado desse curso **a complementação prática segundo o sistema vigente de ensino: habituar o aluno à prática musical simultânea, incentivando-o ao estudo de alguns instrumentos, ou fazendo-o cantar em coro.** (2) Fato confirmado pelo inspetor da capela em 1822, que José Maurício “aumentou com seus alunos o número de cantores da Sé”. Toda uma geração de músicos irá sentar-se nos seus bancos: futuros professores, cantores, músicos de orquestras, compositores, importantes personalidades da administração da vida musical da cidade que ao longo do século dezanove vão ocupar posição de relevo no Rio de Janeiro. (MATTOS, 1996, p.44, 45; destaques meus)

Por alguns pontos presentes em seu texto, imagino que a própria biógrafa estivesse imbuída da ética fundadora da organização e hierarquização dos modos de compreender o fazer musical disseminados pelo Sistema Conservatório. Vejamos, primeiramente, no destaque (2) que ela considera, automaticamente, que a prática musical é **complemento** do aprendizado teórico; está posta, então, uma hierarquia que talvez não houvesse no modo de formação desses músicos. Pode ser que, para eles, o fazer musical concomitante com a “pouca” teoria presente nas “artinhas” fosse o modo mais natural de aprender: aprender no fazer e, portanto, apreendendo. Ainda neste destaque, acredito que a autora queira dizer que os alunos eram incentivados a cantar – não apenas **em** coro – como está no texto, mas cantar **também no** coro, haja vista ser praxe convocar os meninos aprendizes de músicos para compor o coral das instituições religiosas. Desse modo, a prática coral – ou mesmo como cantor solista – dava-se em lugares cujo fazer musical era parte integrante da vida social. Nesse caso toda essa prática musical não se limitava simplesmente a cumprir atividades pedagógicas, como passou a fazer no Sistema Conservatório. Pelo que podemos perceber, enquanto o estudante, no modo mestre-ofício, vivia a experiência no *métier* musical desde o início – como já disse acima – no Sistema Conservatório o estudante passou a um

pessoalmente da situação que permite confirmar a proposição *p*. (ABBAGNANO, 2007, p. 406; destaques meus)

confinamento escolar cujas apresentações passaram a ter o caráter didático que as caracteriza até hoje, pois se constituem num evento em si mesmo, desligado das outras práticas sociais.⁶⁴

Voltando à primeira citação de Cleofe Person de Mattos, quando a musicóloga explica o uso da artinha e seu conteúdo, afirma que o aluno “... estaria fazendo a imediata aplicação dos ensinamentos teóricos empregados como técnica para os futuros compositores.”. Com isso, ela nos dá um indício de que a formação do músico não era especializada, portanto, fragmentada. O músico compunha, tocava, cantava, regia. Logo, não havia um curso de composição, outro de regência, outro de instrumento.

Quanto ao nível da música praticada naquele período, Mattos afirma que, já nas décadas finais do século XVIII, fluíam músicos mineiros para o Rio de Janeiro devido ao processo de decadência da mineração. Desde os trabalhos pioneiros do musicólogo teuto-uruguaio Francisco Curt Lange⁶⁵ reconhece-se o alto nível técnico que os músicos mineiros alcançaram no século XVIII. Deste modo, o Rio de Janeiro pôde contar a presença desses músicos de alto nível naquele período e até princípios do século XIX. A pesquisadora afirma que, com as aulas do mestre mineiro Salvador José – primeiro professor de música de José Maurício Nunes Garcia – este teve a oportunidade de ser “familiarizado com as tradições musicais [do] período áureo da criação setecentista de Minas Gerais” (MATTOS, 1996, p.31).

Mas, o que interessa aqui é tentar compreender, mesmo com o exíguo quadro apresentado, o processo em que se inseriam os estudantes de música como um todo no período anterior à instauração do Sistema Conservatório. Até onde podemos perceber, os alunos, além de vivenciarem desde o início a prática musical, estavam também imersos num ambiente intelectual intenso. Isso porque a formação do músico requereria também conhecimentos de outras áreas, como retórica, latim e italiano. (MATTOS, 1996)

Infelizmente, não temos relatos dos músicos que compuseram a vida musical carioca do período pré-conservatório, nem de Salvador José, nem do Padre José Maurício e nem de seus alunos. Silêncio. Dos músicos que se tornaram também compositores, a música constituiu-se em seu único discurso sobrevivente e, assim mesmo, apenas aquelas que foram preservadas. Temos, além da obra do Padre José Maurício, as modinhas de salão de Cândido

⁶⁴ Entre 2001 e 2003 cantei como contratenor e tenor, no grupo *Collegium Vocale de São Paulo*. Esse grupo foi fundado e dirigido pelo músico Sérgio Cominatto, especialista em afinação pré-temperada. Boa parte do repertório era composta por música sacra do século XVI. Quando nos apresentávamos em igrejas (católicas) havia dois movimentos. Primeiramente o padre encerrava a missa e seu público saía. Em seguida, entrava o público interessado no **concerto**. Ora, mesmo que a música do nosso repertório não atendesse ao calendário litúrgico, talvez pudesse haver uma tentativa de aproximar, pela intervenção do padre, a música sacra de sua função social, no seu espaço. Percebi esse mesmo movimento em concertos a que assisti, também em igrejas.

⁶⁵ Francisco Curt-Lange (Alemanha, 1903 - Uruguai, 1997). Musicólogo; um dos principais pesquisadores da música colonial brasileira, em especial, a música mineira do século XVIII.

Inácio da Silva, Gabriel Fernandes da Trindade, Lino José Nunes e Francisco da Luz Pinto, por exemplo. Felizmente, foram publicados os **apontamentos biográficos** do Dr. Maurício Nunes Garcia Jr – um dos filhos de Padre José Maurício – que nos podem oferecer outros indícios da educação recebida por aqueles músicos.⁶⁶

Garcia Jr. logo no início desses apontamentos, após relatar rapidamente a morte de sua avó e madrinha, expõe alguns dados sobre sua formação básica, aos oito anos de idade:

Entregue desde então a mim mesmo, **aprendi primeiras letras com meu Pai (que também me ensinou o italiano, geografia, lógica e retórica – pelas mesmas postillas [sic] do tempo que ele estudara com os professores Alvarenga e dr.Goulão, a quem substituíra por vezes). Um velho português – Martinho Alcamphorado ensinou-me (em casa) caligrafia e aritmética até somar complexos; e com o Padre Antonio Manoel de Moraes aprendi gramática portuguesa e francês; aquela em Lobato, e este na Bíblia de Tracy. (MURICY, 1983, p. 16; destaques meus)**⁶⁷

Cleofe Person de Mattos e Garcia Júnior relatam as dificuldades econômicas de Padre José Maurício; aliás, Garcia Jr relata também as próprias dificuldades pessoais e financeiras no decorrer de sua vida. Vale lembrar que Padre José Maurício era neto de escrava. Vemos, entretanto, na citação acima, que o autor (Garcia Jr.) teve a formação dada pelo pai e por outras pessoas que, provavelmente, apoiavam a família. Pergunto, então, como eram, afinal, as relações desses músicos (e seus aprendizes) com os europeus que aqui viviam, ou chegaram com vinda da corte e da missão francesa. Como eram as relações com os intelectuais como um todo? Será que era tão linearmente separada quanto sugerem as expressões que põem a modinha como mediadora das classes? Não haveria intersecções nas quais algumas relações seriam possíveis, ao passo que outras, não? Tenhamos mais um trecho de Garcia Jr.:

Tendo meu Pai **aula pública de música**, como criança **atirei-me a estudar a artinha que ele escrevera** e cujo original possuo ainda. O célebre cantor Fasciotti ouviu-me uma vez (eu era o primeiro soprano da aula) cantar o *Stabat Mater de Hayden*, cujo *Quando corpus* é de uma afinação difícilíssima e não havia instrumento algum para sustentar as vozes: afogou-me muito, e quis apostar comigo quem daria uma nota mais aguda. Fizemos ambos escala, passei-lhe 3 notas, e com isto dediquei-me todo à música como *grande cantor*, esquecendo-me da minha educação intelectual, ufano de haver ganho a um castrado!... (Op. cit., p. 16; destaques meus)

⁶⁶ Esses apontamentos foram publicados pela Funarte em 1983 em *Estudos Mauricianos* sob a coordenação José Cândido de Andrade Muricy.

⁶⁷ Na publicação, o texto foi transcrito com a ortografia utilizada por Maurício Nunes Garcia Jr. Cito o texto adaptando à ortografia atual. Mantive, entretanto, a escrita da palavra *Pai* com letra maiúscula, pois acredito que isso tenha a ver com a relação de respeito que o autor mantinha com o Padre José Maurício.

Pelos relatos acima, podemos inferir que os jovens músicos – pobres e pardos – viviam envoltos às pessoas e às instituições que tornavam vivas aquelas práticas culturais para as quais eles estavam sendo formados. Além disso, o repertório era composto pela música de seu tempo⁶⁸. Chamo a atenção sobre a questão de a música ser própria de seu tempo, pois em nossa formação contemporânea, aprendemos a fazer a música praticamente apenas com o repertório do passado. Harnoncourt (1996) considera essa ruptura entre nossa sociedade e a música como uma crise cultural inédita na história.

Naquele tempo, os aprendizes ainda eram envolvidos por tudo que era necessário para *apreender* aquele ofício.

Penso, então, que havia um saber ao qual o aluno teria acesso pela experiência, sem haver a necessidade, entretanto, que esse saber estivesse formalizado. Quanto a isso André Gorz afirma que

O saber é, antes de tudo, uma capacidade prática, uma competência que ‘não implica necessariamente conhecimentos formalizáveis, codificáveis. A maior parte dos saberes corporais escapa à possibilidade de uma formalização. Eles não são ensinados, aprendem-se-nos pela prática, pelo costume, ou seja, quando alguém se exercita fazendo aquilo que se trata de aprender a fazer. Sua transmissão consiste em apelar à capacidade do sujeito se produzir a si próprio. Isso vale tanto para os esportes quanto para as habilidades manuais e as artes. O saber é aprendido quando a pessoa o assimilou ao ponto de esquecer que teve de aprendê-lo. (GORZ, 2005, p.32; destaques meus)

Nos termos de Mário de Andrade, podemos dizer que Gorz esteja tratando do *apreender*. Quando esse último afirma, na citação acima, que “... a maior parte dos saberes corporais escapa à possibilidade de uma formalização.”, ele está falando também, por exemplo, dos gestos vocais que têm como resultado tal ou qual sonoridade, a qual foi formada, pela escuta, no imaginário sonoro do cantor. Está falando ainda dos gestos do violinista que emprega o arco como quem busca uma sonoridade; sonoridade que habita seu imaginário sonoro construído pela experiência da escuta. No som, mesmo que sua duração seja efêmera, estão presentes em seu corpo, feitos de ondas, as marcas dos gestos do músico que, na tensão do contato com a matéria, trabalhou para extraí-lo.

O antigo modo mestre-aprendiz não distraía o aluno da livre aprendizagem que a experiência do ambiente do trabalho pode proporcionar; pois ele sabia que “Sua transmissão consist[ia] em apelar à capacidade do sujeito se produzir a si próprio”. O trabalho do

⁶⁸ Há sempre frases como: Bach se canta assim; Mozart se canta assado, e assim por diante. Imbuído dessa lógica, perguntei uma vez ao compositor Osvaldo Lacerda (1927 – 2011) como deveria cantar suas canções. Ele respondeu, sorrindo: “Ué, abra a boca e canta!”. Seu comentário pegou-me de surpresa; pois não pensava que fosse tão simples.

professor provavelmente consistia em servir de exemplo, além, obviamente, de orientar para as devidas correções técnicas, interpretativas e retóricas.

Creio que possamos dizer que, naquele meio no qual ainda se aprendia pelo modo mestre-aprendiz havia duas bases: a) o saber partilhado daquela arte; b) a disponibilidade para experienciar esse saber.

Uma cultura é tão mais rica quanto mais os saberes comuns de que ela é tecida lhe permitam integrar, transformar conhecimentos novos em saberes. (...) Inversamente, mais uma sociedade codifica e transforma em conhecimentos formalizados os saberes comuns, mais sua cultura se empobrece. Ora, durante a segunda metade do século XX um número crescente de saberes comuns – **Ivan Illich os chamava “vernaculares”** – foram transformados em conhecimentos homologados e profissionalizados, para enfim se tornarem serviços tarifados. **O desenvolvimento das profissionalizações desqualificou as práticas e as relações das quais os saberes comuns eram o suporte**, e as substituiu por prestações de pagamentos por relações comerciais. (GORZ, 2005, p.32, destaques meus)

A expressão usada na citação que o autor atribui a Ivan Illich expressa bem a ideia de um saber ao qual o indivíduo fica exposto e que o apreende com o seu aparato fisiológico e cognitivo, estruturando-o como sistema internalizado.

A desqualificação, pela profissionalização, “das “práticas e das relações das quais os saberes comuns eram o suporte”, como afirma Gorz, no âmbito mais geral de hoje em dia, pode ser exemplificado pelo fato de consultarmos um nutricionista para ensinar as crianças que comer frutas, legumes e verduras faz bem para a saúde; orientação que, há algumas décadas, a maioria das mães tinha como saber partilhado. Ao dizer que “Uma cultura é tão mais rica quanto mais os saberes comuns de que ela é tecida lhe permitam integrar, transformar conhecimentos novos em saberes”, o autor nos esclarece o porquê de, ainda com o exemplo acima, que o nutricionista tomou o lugar da mãe, já que esta perdeu (ou não dá valor) ao que antes era saber comum. Ou seja, o profissional de nutrição é pago para ensinar aquilo que já pertencia ao saber compartilhado. Nesse caso, o jargão técnico tem a função de impressionar e aumentar seu valor. O fato é que as mães não apenas não acrescentaram um conhecimento científico (portanto, formalizado) ao saber partilhado, como perderam aquilo que tinham. Considerando que esse fenômeno ocorra em outros setores do saber, então, a cultura se empobreceu.

Creio, enfim, que o Sistema Conservatório foi o início dessa privatização, na medida em que foi a partir dele que o currículo musical passou a determinar não apenas o que deveria ser aprendido, mas também o modo e, inclusive, o momento em que a aprendizagem deveria acontecer. O conhecimento integrado de antes foi dividido em disciplinas, que são ministradas

por professores especialistas. Os modos próprios de cada mestre foram substituídos por métodos padronizados, elaborados por “autoridades”.

Acredito, pois, que o modo mestre-aprendiz de educação – educação de um modo geral, não apenas a que leva à formação musical – é o mais democrático e também o mais eficaz. Democrático porque permite que, retomando a fala de Gorz, nele, a transmissão do conhecimento “... consiste em apelar à capacidade do sujeito se produzir a si próprio.” Nesse modo não há espaço para a passividade do aluno.

Até onde tenho percebido, ainda há instituições nas quais esse modo de ensino-aprendizagem (ou apreendizagem) ainda está ativo, mas não sei até quando, pois tenho a impressão de que a ética que orienta a formalização alastra-se, sem resistência, como um gás.

5.9. Os discursos pró-instauração do Sistema Conservatório no Rio de Janeiro

Nos itens anteriores vimos discutindo dois modos de ensino de música. Vimos que o modo mestre-aprendiz foi substituído pelo Sistema Conservatório já no final do século XVIII na França e em meados do século XIX no Brasil. Não creio que tenha havido um embate, mas, o primeiro modo acabou por ruir na medida em que a ética que regia sua prática musical foi se alterando, mudando com isso os atores que deveriam tomar o lugar da música profissional.

Para a instauração do Sistema Conservatório, vários discursos foram elaborados pelos setores interessados nesse novo tipo de ensino.

O Conservatório Imperial, fundado em 1841, mas tendo seu funcionamento iniciado apenas em 1848, representa o início da formação musical condicionada a um estado centralizador e laico. Segundo Janaína Giroto,

Essa instituição foi a primeira escola pública e oficial do Império que tinha no ensino de música o seu único objeto. **O modelo institucional veio da França onde, também no ensino de música, prevaleceu o ideal de universalidade e que conhecimento pudesse atingir a todos**, e acabou criando um novo paradigma no ensino musical, hoje denominado como “sistema conservatório”. (SILVA, 2007)

Suspeitemos da expressão “conhecimento pudesse atingir a todos”, pois me parece que seu sentido não é assim tão transparente, já que antes da introdução desse sistema, como já vimos e ainda discutiremos mais adiante, vários estratos sociais praticavam a mesma música, com distintas funções e distintos lugares sociais, mas a praticavam. Ora, a formação musical fazia parte da educação da nobreza. Então, esse “todos” se refere, provavelmente, à parcela da população que não aceitava o tipo de ensino até então proposto. Outra interpretação para esse

“atingir a todos” é a de Harnoncourt (1996), que considera que o projeto da instauração do conservatório francês utilizou como estratégia como método de controle.

A expressão “escola pública” pode também causar mal entendido, já que pode sugerir que foi o Sistema Conservatório que deu o acesso ao ensino gratuito de música à população pobre que ansiava por isso. Tratamos disso no item passado. Claro que o Conservatório recebeu também alunos pobres, como Henrique Alves de Mesquita, Anacleto de Medeiros, entre outros.

Creio que esse sistema de ensino tenha sido o fruto da mudança de ética, e essa mudança incluía: a) os novos modos de ouvir música; b) o novo lugar social de seu fazer profissional, que possibilitou a burguesia a assumir essa prática; c) ensino fragmentado e isolado das práticas sociais; d) o retorno à dependência aos centros europeus, já que no projeto inicial, seus autores previam a concessão de bolsas de estudo para os alunos com destaque, a fim de que se aperfeiçoassem na Europa.

Ele (o Sistema Conservatório) fazia parte da luta travada para a instauração dos ideais burgueses de sociedade e de arte. Contou com inúmeros discursos que o defendiam como modo ideal de ensino e nesses discursos, propagava-se a ideia que o Sistema Conservatório possibilitava

A sistematização do conhecimento musical, ao mesmo tempo em que propiciava a formação de uma certa **“autonomia” no repertório do intérprete e técnica do compositor** (1), também permite considerar que se produz uma identidade de grupo, que estabelece relações entre seus membros e com um **projeto político da elite brasileira**, estabelecendo formas de diálogo para viabilizar um projeto de construção de uma nação civilizada, desejada por ambas as partes.

O problema entendido por esse caminho conduz a considerar que a noção de Conservatório, dentro dos parâmetros do racionalismo e profusão das luzes, significou também a penetração de idéias que levariam a uma **desprofissionalização de uma atividade que até então era entendida e praticada essencialmente como ofício e não como deleite por seus praticantes**.(2)

A possibilidade de **estender a prática musical a todos os “cidadãos”** (3), ou como diz Coelho Machado “propagar a arte”, e por sua vez a educação **criam uma nova categoria de praticante que não visa a profissionalização e desfaz completamente o sedimento que existia quando se falava em transmissão de conhecimento da música e sua utilidade**.(4) A partir desse momento não existe mais o contrato que unia um indivíduo a uma casa ou oficina, desobrigando a segui-lo, efetivando a idéia de música para todos, para quem quisesse se formar como profissional ou como amador. (SILVA, 2007, p.28, 29)

Os discursos que compunham a defesa do Sistema Conservatório pautavam-se nas idéias de sistematização, democratização e de autonomia. Fica claro, pelo texto citado, que,

como disse há pouco, a instauração desse sistema é fruto da mudança da ética que regia a prática da música. Isso está evidente nos destaques (2) e (4). Embora a autora aponte que a intenção de seus defensores, como o músico português citado no trecho, era de criar “uma nova categoria de praticante que não visa[va] a profissionalização”, esse argumento é falaz na medida em que, como já foi visto anteriormente, essa categoria já existia: a aristocracia e mesmo parte da alta burguesia. Além disso, o movimento inicial que solicitou a instauração desse sistema teve como lideranças músicos profissionais que foram formados no modo mestre-ofício, como Cândido Inácio da Silva e Francisco Manuel da Silva. Esse último será considerado pelos historiadores da música como figura de proa desse movimento, tendo sido, inclusive, o primeiro diretor do Conservatório, entre 1848 e 1865, ano de sua morte.

O que estava em marcha era a mudança do lugar social do músico profissional que teve, como principal consequência, a gradual alteração do perfil social e étnico do músico profissional da chamada música erudita. Não é à toa que falar em negros, mulatos ou pobres ao se referir a esse repertório soe como algo inédito na história; “ineditismo”, aliás, muito bem explorado por certos programas sociais. A palavra “cidadãos”, posta entre aspas pela autora, denota bem que o significado “cidadãos”, na reivindicação, significa um grupo bem específico de pessoas.

Quanto à tal autonomia que o Sistema Conservatório possibilitaria aos músicos, esse é mais um argumento que se dirige contra a formação de matriz religiosa. No entanto, não é difícil perceber que também é falaz, já que mesmo os músicos de formação religiosa na Europa praticavam a música profana há séculos. Basta consultar as canções seculares de Guillaume de Machaut (1300 – 1377), Josquin des Prez (1440 - 1521), os madrigais profanos de Palestrina (1525-1594), a música instrumental de Bach (1685 -1750) e Vivaldi (1678 – 1741) e assim por diante. No Brasil não foi diferente, pois tanto nas Minas Gerais do século XVIII quanto no Rio de Janeiro dos séculos XVIII e XIX, paralelamente, ao calendário religioso, interpretou-se a música profana, principalmente a música dramática.

Em se tratando ainda de autonomia artística, os músicos brasileiros desses períodos – principalmente a partir do século XVIII – não somente interpretaram o repertório europeu, como também compuseram obras de referendado valor artístico, conforme relata o pesquisador Curt-Lange:

Estudiando El estilo de la música religiosa de Minas Gerais, correspondiente a la segunda mitad del siglo xviii, único que me fue dado salvar en proporción homeopática, se comprueba que el músico de esa región no sólo se encontraba totalmente a la par con lo que se creaba en Europa, escribiendo ya en el mencionado estilo pre-clásico, con un notable sentido

de contemporaneidad (y a pesar del barroco circundante), **sino que un análisis detallado de sus obras muestra que hubo un prolongado proceso de asimilación a través de la literatura musical recibida**, hasta tal punto que no quedaron en el repertorio de esa época reminiscencias perceptibles que nos señalen, como en los casos de influencia directa, la proveniencia de ésta o aquella obra, de éste o de aquel autor europeo de renombre. (LANGE, 1967, p.34)

Gozavam também de autonomia pedagógica haja vista que vários compositores brasileiros escreveram seus próprios métodos de ensino, como, por exemplo, o próprio Padre Maurício Nunes Garcia e o compositor e contrabaixista Lino José Nunes (? – RJ, 1847). Sua autonomia estendia-se ainda prática profissional, pois a maioria deles também era professor particular.

O Conservatório Imperial, conforme nos mostra Silva (2007), centralizado e centralizador, sofreu as dificuldades criadas pelos entraves burocráticos. Não é à toa que levou 07 anos desde sua criação jurídica (1841) até sua efetiva inauguração (1848). Além disso, como órgão representativo de uma política, foi alvo das disputas internas que o levaram a ter dificuldade, inclusive, para conseguir espaço para o seu funcionamento.

Voltando à questão do ensino, embora ainda haja pouco estudo específico sobre os modos de ensino em períodos anteriores a 1850, acredito que, de alguma maneira, os músicos profissionais brasileiros, apesar de fazer música europeia e tendo aprendido no modo europeu, tinham conseguido elaborar, no decorrer de aproximadamente três séculos, um modo próprio de ensinar música. Afirmo isso pelo fato de ter percebido indícios, na historiografia, de haver uma espécie de linhagem de formação em música que envolveria Pernambuco, Bahia, Minas Gerais e Rio de Janeiro, tendo essa linhagem início em Pernambuco e ponto o final no Rio de Janeiro, com a criação do Conservatório.

Voltando à questão dos motivos que levaram muitos a defender a instalação do Sistema Conservatório, tenhamos o seguinte trecho de Silva (2007, p. 154-155), pois gostaria de retomar os argumentos presentes nos destaques (2) e (3):

‘ **A criação de um padrão comum** (1) para o ensino de música foi o mote do ensino de música no XIX. Como Francisco Manoel destacou em seu discurso de inauguração da instituição e em seus dois compêndios de música, a **idéia era tornar a música acessível a todos**. (2) A criação de uma base pedagógica sistemática segue a idéia principal de evolução, no ensino da música – teórico ou de instrumento – os exercícios são pensados para o cotidiano do aluno e progressivamente acrescenta-se uma nova dificuldade. O ensino musical no século XIX é essencialmente o estudo de mecânica, os métodos de piano adotados no Conservatório evidenciam o que para o músico no século XX pode parecer uma obviedade, porém analisar a adoção de tais práticas de estudo, antes de confirmar algo que já é sabido deve fazer refletir sobre os principais objetivos que nortearam a

criação e desenvolvimento de um método de ensino. **Sua proposta era atingir a todos indistintamente, e dessa forma tornar também a música um objeto racional, a par das luzes do século como gostavam de se referir no Brasil.** (3). Esse tipo de estudo aparece junto com as mudanças ocorridas na maneira de conceber o mundo, antes não se separava teoria de prática e essa separação ocorre quando se pretende **tornar também a música científica, não é a toa que Francisco Manoel se refere ao estudo de composição como a parte científica da música.** (4)

Vejam os que a expressão “atingir a todos” é bem mais opaca do que possa parecer à primeira vista. Numa primeira leitura – juntamente com outros trechos já citados que contém expressões do mesmo teor – tem-se facilmente a impressão de que a educação musical era privilégio de alguns poucos abastados e que, a instalação de um conservatório público e gratuito promoveria a democratização dessa educação. Retomemos alguns dados que, embora já tenham sido tratados várias vezes no decorrer deste trabalho, creio que devam ser bastante debatidos. Ao esmiuçar a composição social e étnica do músico brasileiro daquele período e anterior, percebe-se que a impressão primeira era falsa, pois o quadro de músicos (amadores e profissionais) que atuavam no Rio de Janeiro na primeira do século XIX era complexo, pois nele constavam pessoas de diversas nacionalidades, bem como de estratos sociais e; isso incluía muitíssimos afrodescendentes. Entretanto, é importante considerar a crise financeira que já havia se iniciado com a volta de D. João VI a Portugal, tendo-se agravado com a abdicação de D. Pedro I, em 1831. Por conta dessa crise diminuíram não apenas os financiamentos públicos para os concertos e as comemorações, bem como para formação gratuita de músicos profissionais.⁶⁹ Tenha, talvez, essa crise fragilizado a atuação musical das ordens e irmandades, de modos que vários músicos se reuniram, como Cândido Inácio da Silva, Francisco Manuel da Silva, Francisco da Luz Pinto, entre outros para fundar a Sociedade Musical Beneficente, em 1833. Foi feita justamente por essa instituição de apoio aos músicos a primeira solicitação da instauração de um conservatório público de música. A referida crise financeira pode ter servido como argumento para a necessidade de o estado financiar a formação de novos músicos. Entretanto, há mais do que isso no texto. Nos destaques (3) e (4), embora a palavra “indistintamente” soe-me obscura, é evidente a orientação laica e iluminista que orienta os interessados na consecução de um novo modo de fazer música; agora inclusive com traços cientificistas.

⁶⁹ Lino de Almeida Cardoso, em sua tese *O som e o soberano*, de 2006, faz estudo minucioso sobre a crise que assolou o meio musical carioca entre 1831 e 1843. A tese consta da bibliografia deste trabalho.

Acredito, pois, que o Sistema Conservatório precisa sofrer a crítica – não apenas sob a perspectiva do ensino musical – mas, principalmente pela ótica da política, dada a sua função de elegante instrumento de colonização.

6. O CONCEITO DE CANÇÃO, CANÇÃO DE CÂMARA E AS CLASSIFICAÇÕES DA MODINHA DE SALÃO NOS ESTUDOS

O propósito deste capítulo é refletir sobre alguns discursos sobre a modinha de salão no que diz respeito ao estatuto canção de câmara. Senti necessidade, entretanto, de pesquisar as definições mais abrangentes de canção.

6.1. Conceito de canção

Conseguir trabalhar com alguma precisão o conceito de canção não me tem sido simples como parecia num primeiro momento. Concorreram para isso, a própria maneira como os dicionários de música – ao menos aqueles que consultei – estão organizados.

Pegemos, para exemplo, um dos dicionários mais conceituados: o *Dicionário Grove de música*, edição concisa, 1994 – traduzido para o português. Ele inicia apresentando uma definição genérica de canção que, embora apresente alguns problemas, pode-se dizer que seja um bom início. Em seguida, sem explicar quais os critérios de escolha, traça um histórico da canção começando por Grécia e Roma, avançando, dentro do território europeu, para as canções religiosas e profanas medievais do século IX. Após esse trajeto, continua com sua “evolução” no tempo até chegar ao século XX. Como panorama não deixa de ter um interessante caráter informativo. Presume-se, então, que ele esteja tratando apenas do conceito de canção dentro de uma linha cultural que pode-se chamar de canção de alguns segmentos da sociedade ocidental.

O problema real começa em seguida, quando o signatário passa a pôr, como entrada, título de obras que contém o nome canção, como *Canção da pulga*, de Mussorgsky, ou de ciclo de canções, *Canção da terra*, de Mahler, e assim por diante. Ou seja, o dicionário passa a ter como entrada títulos de obras particulares ao invés de um conceito que as abarque.

Quanto à definição, voltemos a ela: **Canção** Peça musical, habitualmente curta para voz ou vozes, acompanhada ou sem acompanhamento, sacra ou secular. Em alguns usos modernos, o termo implica música secular para uma voz. (SADIE, 1994, p.160). Com esta definição, o signatário procura ser mais geral possível, dentro de uma organização musical que podemos chamar de ocidental, como afirmei antes. Digo isso porque outras culturas que também têm canção, não dividem, necessariamente, esferas da vida, manifestando certas divisões por termos opostos como *sacro* e *secular*. Ou seja, pode ser que em tal ou qual cultura essa dicotomia não exista. No entanto, os termos *voz* ou *vozes* e *acompanhada* ou *sem*

acompanhamento, que pressupõe uma relação com instrumento(s) – melódicos ou percussivos – podem ter algum caráter universal.

Vejamos agora o verbete do *Grove Music online*, assinado por Geoffrey Chew⁷⁰

Canção Uma peça musical para voz ou vozes, com ou sem acompanhamento, ou o ato ou a arte de cantar. O termo não é usado geralmente para formas vocais grandes, como a ópera ou o oratório, mas muitas vezes é encontrada em vários sentidos figurados e [metafóricos] transferidos. (e.g. para o segundo tema lírico de uma sonata...)

1.Geral A canção pode bem representar um atributo de todo ser humano em todos os tempos⁷¹

A primeira parte da definição, até a conjunção alternativa *ou*, assemelha-se à citada anteriormente, do *Grove* impresso. Na parte que segue, após o vocábulo *ou* – “... ou o ato ou a arte de cantar.” – essa definição torna-se especialmente interessante justamente pelo uso da conjunção, que não tem aqui o valor alternativo, mas propicia a conjunção⁷² dos dois significados: conjunção entre a coisa cantada e o seu ato. Essa definição nos permite pensar que a canção – ou o ato de cantar – seja primordial e, portanto, anterior a qualquer forma estabelecida. Logo, por princípio, canta-se uma canção; se, posteriormente, um conjunto de canções ganhar a dimensão de uma ópera, ou de uma missa, ou de um oratório, isso é secundário.

É muito comum – e isso apareceu em vários trabalhos que compõem o *corpus* desta pesquisa – a comparação entre a canção e a ópera. A primeira, vinculada sempre ao espaço de vivência privado, ao passo que a última à vivência em ambiente público como os teatros. Essas vinculações tornaram-se importantes nas teses de Diósnio Machado Neto (2008) e Edílson de Lima (2010), tendo esse último se baseado no primeiro. Aliás, parece-me que o raciocínio de ambos tem na ópera sua referência; o que é bastante comum entre os estudiosos de música lidos para esta pesquisa. Um dos poucos pesquisadores de música que tem na

⁷⁰ A versão *online* agrada-me mais, pois cada verbete é assinado por um autor. No caso do *Dicionário Grove* físico, quem assinava era apenas o editor, embora no prefácio fossem citados, de maneira genérica, os nomes dos principais colaboradores. Foi por esse motivo que utilizei a palavra *signatário* e não autor, quando me referi à autoria do verbete. Essa autoria individualizada pode ajudar a compreender as diversas linhas teóricas que orientam as definições que aparecem nos verbetes, sugerindo assim, mais pluralidade que incoerência.

⁷¹ **Song** A piece of music for voice or voices, whether accompanied or unaccompanied, or the act or art of singing. The term is not generally used for large vocal forms, such as opera or oratorio, but is often found in various figurative and transferred senses (e.g. for the lyrical second subject of a sonata, in J. Stainer and W.A. Barrett: *Dictionary of Musical Terms*, 1875). (Tradução minha).

1.General. Song may well represent an attribute of all human beings in every age [...].

⁷² Neves (2000), afirma que a conjunção alternativa *ou* “marca disjunção”. Na minha interpretação deste uso particular desta conjunção, arrisco-me a propor que ela tenha valor conjuntivo e não disjuntivo, embora apenas em nível semântico. No caso em tela, pela elaboração de Chew, canção *é* o ato de cantar.

canção seu referencial é Vasco Mariz. Sua postura pode ser verificada no livro *A canção brasileira*, de 1977.

Esse verbete apresenta ainda outra coisa que merece destaque. Vejamos: “O termo não é usado geralmente para formas vocais grandes, como a ópera ou o oratório...”. Enquanto o signatário do *Grove* impresso assume para si a responsabilidade de afirmar que a canção é “... habitualmente curta...”, ou seja, ele adota a ideia da pequena duração da canção, Geoffrey Chew, no *Grove Music online*, prefere trabalhar sobre o uso da linguagem: “... o **termo não é usado** geralmente para formas vocais grandes...”. Desse modo, a afirmação desse último incide sobre o uso da palavra *canção* e não sobre sua natureza.

Falta agora refletir sobre o trecho posto como “**1.Geral** A canção pode bem representar um atributo de todo ser humano em todos os tempos.” Não há como negar que o autor, com essa afirmação, pretenda pôr, na canção, um alcance universal. De certa maneira, reforça seu caráter primordial, conforme apontei acima. Justamente pelo traço universal da canção, Geoffrey Chew, ao desenvolver o verbete, toma o cuidado de delimitar explicitamente os territórios culturais sobre os quais vai discorrer.

Talvez, por este caráter primordial não seja possível fazer uma história canção; já a ópera, tal qual a conhecemos, tem seu ponto de partida com lugar, tempo, autores e público determinados.

6.2. Conceito de canção de câmara

Canção de câmara é o nome dado a um tipo de canção cuja elaboração esteja dentro dos critérios eleitos para qualificar tal ou qual música como erudita. Pode-se dizer, então, que é um tipo canção cuja composição pressuponha uma educação musical formal. É chamada também de *canção artística* ou *canção de arte*. Essa denominação se dá em contraposição às denominações *canção popular* e *canção folclórica*.

No caso do meio musical brasileiro, tornou-se comum também utilizar o termo alemão *Lied/Lieder*⁷³ para este tipo de canção composta a partir das obras vocais, em português, de Alberto Nepomuceno⁷⁴, como veremos subitem seguinte.

Voltemos aos dicionários de música. O *Dicionário de termos e expressões da música*, não incluiu o termo *canção de câmara* como verbete. Em compensação incluiu *lied*: “*lied*

⁷³ Este uso cria uma situação estranha no que diz respeito à ortografia, já que, sendo *Lied* um substantivo de língua alemã, até onde eu saiba, ele é sempre utilizado com letra maiúscula. Nos textos que tenho lido, quanto a isso seu uso é variado, ou seja, há quem o adapte à ortografia portuguesa/brasileira – *lied* – e há quem o mantenha estritamente alemão – *Lied*.

⁷⁴ Alberto Nepomuceno (1864 – 1920) escreveu também canções em francês e em alemão.

(al.pl.*Lieder*) De maneira genérica, canção; remete particularmente à música romântica para canto, em especial a **de câmara.**” (DOURADO, 2008, p.184; destaque meu). Podemos dizer que o procedimento foi o mesmo utilizado no *Dicionário Grove de Música*, que também não tem *canto de câmara* como entrada: “**lied** (Al., “canção”) Termo geralmente usado para a **canção de câmara** romântica, de Schubert a Wolf e Strauss.” (SADIE, 1994, p.536; destaque meu). Ainda neste dicionário, que, como vimos não inclui *canção de câmara* como verbete – embora utilize essa expressão para definir – encontramos a expressão *canção erudita* no meio do verbete **canção**, como em: “A influência alemã predominou na **canção erudita** séria da Boêmia ...” (SADIE, 1994, p.161). Vemos, pois, que eles usam os termos *canção de câmara* e *canção erudita*, mas não o explicam.

Ainda sobre a palavra *lied*, O *Dicionário de la música* (1949, p. 352) assim traz o termo:

Lied (al.), literalmente “canción” o “canto”, tanto literario como musical. (Plural: *lieder*)[...] *Kunstlied* indica “lied artístico”, es decir canción que se presenta en forma artística, realizada por mano y espíritu de artista . Pero nunca cesó la influencia del *lied* popular sobre El artístico y viceversa.

Não me lembro de ter visto a palavra *kunstlied* ser utilizada para se referir à canção de câmara alemã. Nas edições de partituras publicadas com canções de Franz Schubert, Robert Schumann entre outros compositores do século XIX, a palavra utilizada é *Lied/Lieder*. Acredito que a apropriação de uma palavra de significado geral para se referir a uma parcela específica tenha a ver com o fato de que os ciclos de canções dos referidos músicos tenham sido compostos em momento de auto-afirmação artística, juntamente com a os projetos de unificação político-administrativa. Estranhamente, no *Dicionário Musical Brasileiro*, a acepção mais específica de *lied* vem dada como a acepção mais geral de língua: “**Lied** (s.m.) – Gênero poético musical em voga durante o século XIX para voz e piano. Mário de Andrade estende a denominação de Lied às canções populares alemãs do séc. XVI, *volkslied* (...)” (1989, p.284).

Este tipo de canção também ganhou expressão em inglês – *art song* – e em francês – *mélodie*. Esse último refere-se às composições de Gabriel Fauré, Francis Poulenc, Claude Debussy, entre outros. Todos nascidos ou atuantes a partir da segunda metade do século XIX. Dourado (2008) acredita que o nome *mélodie* advenha de um movimento de resistência ao domínio do *lied*, mesmo na França. No caso da expressão *art song*, no *Grove Music online* é usada para referir-se às composições partir da segunda metade do século XVIII.

Embora haja nomenclatura que supostamente especifique variados tipos de canção – propiciando uma espécie de tipologia – os critérios para essa diferenciação não são expostos.

Como vimos acima, as expressões *canção de câmara* e *canção erudita* são usadas para explicar a palavra alemã *lied*, mas elas mesmas não são claramente definidas. Parece que elas compõem um saber pressuposto pelos autores ou signatários dos verbetes.

Retomando o aspecto temporal do uso dos vocábulos aqui tratados, tanto nos livros de história da música, como nos dicionários especializados, os termos *lied* (como canção de câmara), *mélodie* e *art song* remetem especificamente às produções iniciadas na segunda metade do século XVIII. Mas, além do marco temporal, essas palavras se opõem necessariamente às palavras *Volks Lieder*, *Folksongs* e *Chanson*. Desse modo, está presente também no uso desses vocábulos a noção de classe social.

No que diz respeito à educação musical formal, esta raramente está explícita. Mas, se ela está pressuposta, como pode ser observado pelo o tratamento dado pelos músicos e compositores como Machaut, Josquin Des Près, John Dowland, Pierre Guédron, essa classificação parece-me bastante confusa, tendo em vista que esses compositores citados são reconhecidamente eruditos, mas bem anteriores ao século XVIII.

6.3. Os discursos sobre a modinha nos quesitos canção de câmara ou canção erudita

Nos itens anteriores, procurei, em alguns dicionários de música, definições que pudessem esclarecer aquilo que se chama *canção* e, especificamente, *canção de câmara*, *canção erudita*, ou ainda, *canção de arte*.

Pudemos perceber que os próprios dicionários de música não apresentam critérios que estabeleçam quais os verbetes que devam constar deles. Por exemplo, no *Dicionário Grove de Música* (1994), encontramos as palavras *canção*, *canción*, *lied*, *canzona*, *chanson*, mas não a palavra *song*. A definição da palavra *canção* é muito semelhante à definição de *song* no *Grove Music online*, o que talvez justificasse sua ausência. No entanto, o critério para as definições não são os mesmos: as palavras *canção* e *song* – respectivamente – definem a natureza da canção; já as palavras *canción*, *canzona*, *lied* e *chanson* remetem ao surgimento de seu uso, seja na idade média, seja no renascimento.

O objetivo neste item é examinar algumas ocorrências dessas expressões que envolvam direta ou indiretamente a modinha de salão. Separei os excertos em três grupos: o primeiro contém os excertos que abordam a modinha de salão diretamente; o segundo, excertos nos quais seus autores atribuem a Alberto Nepomuceno o início da canção de câmara brasileira; e o terceiro, alguns trechos do ensaio do compositor e professor Rodolfo Coelho de Souza, no qual aborda as diretrizes da historiografia da música brasileira, analisando o lugar em que essa põe Nepomuceno e as motivações para lhe atribuir esse lugar.

Excerto nº 29

Quanto à música importa desde logo salientar um problema curioso e ainda não tratado. E que aliás implica diretamente as origens da Modinha. Os documentos musicais e textos mais antigos se referindo a ela, **já designavam peças de salão**, e todos concordam em dar à Modinha uma origem erudita, ou pelo menos da semi-cultura burguesa. (ANDRADE (a), 1980 [1930], p.6; destaque meu)

Excerto nº 30

Seria êsse o caso da modinha. A palavra “Moda” pra designar canção vernácula corre desde muito em Portugal. É há luso-brasileiro acarinhar tudo com diminutivos. A palavra Modinha nasceu assim. E assim viveu, esporádica, em todos os meios luso-brasileiros até que precisou-se dum termo pra **designar as canções de salão** em língua materna e música setecentista. Chamaram-lhes Modinhas por serem delicadas. Ou por terem se tornado **eruditamente** mais curtas, sem aquela complacência com o tempo que o povo tem nas suas manifestações artísticas. E a palavra, de modinha, qualificativo acarinhante, passou a Modinha, uma forma. (ANDRADE, 1980 [1930], p.8 (Destques meus; destaques meus).

Excerto nº 31

Na segunda metade do séc. XVIII desenvolveu-se, inicialmente em Portugal e posteriormente no Brasil, **um estilo peculiar de canção camerística, que acabou sendo denominada modinha**. A origem dessa designação está ligada à *moda*, que foi, em todo o séc. XVIII, palavra portuguesa para qualquer tipo de canção camerística a uma ou mais vozes, acompanhada por instrumentos. (CASTANHA, 2004, p.1; destaques meus)

Excerto nº 32

Se observarmos todos os gêneros vocais compostos no período joanino, veremos que **quanto mais erudita é a produção, mais próxima ela se encontra dos cânones italianos**. (PACHECO, 2007, p.287, destaques meus)

Excerto nº33

Na verdade, até hoje fica a polêmica se a modinha tem uma origem popular ou erudita. Doderer (1984) defende que ela seria o produto da “conjunção de elementos da arte de canto erudito europeu e dos folclores africano e brasileiro” (DODERER, 1984, p. VII); Tinhorão afirma que ela teria origens populares; outros que ela teria origens eruditas. O que nos parece certo é que ela foi um gênero híbrido que transitou muito bem entre a esfera popular e erudita. Logo, a maneira como era executada dependia do gosto e da formação musical de cada intérprete, quanto mais numa sociedade tão heterogênea como aquela do Rio joanino. Sendo assim, resolvemos tentar **nos aproximar das modinhas pelo ponto de vista que um cantor de sólida formação musical teria tido ao interpretar modinhas compostas sob forte influência erudita**. Fazemos isto não por esta perspectiva representar a melhor forma de execução, mas por ser aquela que a pesquisa musicológica nos permite aproximar com mais segurança. É muito difícil determinar como a modinha era executada nos bares e nos bordéis pelos boêmios, e nas casas da gente simples. No entanto, podemos fazer idéia de como era executada na corte e nas casas da elite carioca. **Temos vários exemplos que deixam claro que a modinha era executada na corte e por músicos de formação erudita européia. Basta lembrarmos que Gabriel Fernandes da Trindade, Cândido Ignácio da Silva eram grandes modinheiros e também músicos da Capela Real** (3). (PACHECO, 2007, p.300, destaques meus)

Excerto nº 34

Estas evidências mostram que o **estilo operístico**, especialmente o **rossiniano**, **influenciou fortemente a composição da música de câmara no Rio de Janeiro do início do século XIX**. Entendemos que esta **prática de composições de modinhas**, utilizando temas de ópera ou mesmo a apresentação de trechos curtos ou temas de óperas durante uma modinha, não constitui necessariamente plágio; no Rio de Janeiro [...]. (ALFERES, 2008, p.47; destaques meus)

Nos dois primeiros excertos (nº 29 e 30, respectivamente), retirado de *Modinhas Imperais*, Mário de Andrade procurou o estatuto ao qual deve classificar a modinha de salão. Pairava ainda muita dúvida, pois era momento inaugural de investigação desse gênero de canção. Vemos, entretanto, que a presença da palavra *erudita*, para designá-la, é marcante.

Nos três últimos excertos (nº 32, 33 e 34), retirados das pesquisas de Pacheco e Alferes – aliás, dois cantores –, eles evidenciam a estrutura erudita da modinha de salão. Embora não apareça a expressão *canção de câmara* ou *canção erudita*, em Pacheco vemos: a) “Sendo assim, resolvemos tentar nos aproximar das **modinhas** pelo ponto de vista que um **cantor de sólida formação musical teria tido ao interpretar modinhas...**”; b) “Temos vários exemplos que deixam claro que a modinha era executada na corte e por **músicos de formação erudita européia**. Basta lembrarmos que **Gabriel Fernandes da Trindade, Cândido Ignácio da Silva eram grandes modinheiros e também músicos da Capela Real.**” E, em Alferes (último excerto), ele aponta a influência da ópera italiana na composição da **música de câmara**, fazendo referência à modinha.

No entanto, o texto apresentado pelo segundo excerto de Pacheco (nº 33) é ambíguo e essa ambiguidade se dá, a meu ver, não apenas pela vagueza da palavra *modinha*, quando não adjetivada, conforme discuti no capítulo 1. Observemos que, embora Pacheco demonstre a necessidade de formação erudita para interpretar a modinha à qual se refere e, reconheça a formação de dois compositores deste gênero de canção no período – Cândido Inácio da Silva e Gabriel Fernandes da Trindade –, ele também desloca o estatuto erudito da modinha de salão, ao usar a expressão *forte influência* como podemos ver em “Sendo assim, resolvemos tentar nos aproximar das modinhas pelo ponto de vista que um cantor de sólida formação musical teria tido ao interpretar **modinhas** compostas sob **forte influência** erudita.”. Parece-me que essa expressão “forte influência” acaba por ter função semelhante à da palavra *origem/origens* nos excertos examinados no capítulo 3, desta parte. Se, como vimos, a palavra *origem/origens* desloca a erudição da modinha sempre para um tempo anterior, a expressão *forte influência* move a erudição para fora da modinha de salão, já que nela há apenas *influência*, apesar do alto grau sugerido pela palavra *forte*.

Creio que esse efeito de deslocamento, embora mais sutil, ocorra também com o uso da palavra *peculiar*, conforme usado por Castanha em “... um estilo **peculiar** de **canção camerística** que acabou sendo denominada **modinha**” (excerto nº 31). Embora o adjetivo *peculiar* não seja negativo em si, sua presença sugere que o pesquisador tenha a necessidade de pôr uma espécie de compensação pelo fato de ter dado estatuto de *canção de câmara* à modinha de salão. Ora, não observei nenhuma adjetivação deste tipo em estudos que se

refiriram às canções de Schubert, Schumann, Gabriel Fauré, Henri Duparc, Alberto Nepomuceno, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone e assim por diante.

Vejamos agora o segundo grupo de excertos.

Excerto nº 35

A canção sempre dominou a obra dos compositores brasileiros. Nos velhos tempos eles não se **pejavam** de escrever modinhas singelas, de sabor popular. **Com Alberto Nepomuceno nasceu a canção de arte**, em que as intenções sentimentais do poema se refletem no comentário musical e o acompanhamento pianístico torna-se mais complexo, deixando de ser uma simples moldura harmônica do canto para intervir diretamente na formação do ambiente sonoro sugerido pela poesia. (AZEVEDO, 1956, p.228, 2º§; destaques meus)

Excerto nº 36

A canção brasileira existe há três séculos. Acredita-se que já fazia parte das óperas de Antônio José da Silva, o Judeu, tão apreciadas, naquela época, nas duas pátrias; lemos suas virtudes cantadas por célebres viajantes estrangeiros; **salta-lhe a melodia dos árcades mineiros; vêmo-la em todos os salões, elegantes e modestos, até assumir a forma erudita na pena de Alberto Nepomuceno**. Não vou aqui mostrar a evolução da modinha, nem examinar de perto a influência poderosa que a ópera italiana e a valsa nela exerceram, pois o assunto já foi exaustivamente estudado por Mário de Andrade em *Modinhas Imperiais*. (MARIZ, 1977, p.20, destaques meus)

Excerto nº 37

Concordo com Luís Heitor, que em um de seus escritos declarou ser na canção “que a música brasileira encontra os seus momentos de mais íntimo e efetivo lirismo, por vezes os seus momentos de mais funda afirmação nacional”. José Maurício, Francisco Manuel da Silva e Carlos Gomes escreveram modinhas que ainda hoje gozam de certa popularidade, mas os seus trabalhos jamais foram incluídos nos estrambólicos programas dos *virtuosi* de então. A aceitação da música brasileira, da canção em língua nacional, nos concertos de obras eruditas, data do começo do século, graças aos esforços de **Alberto Nepomuceno, a primeira grande figura do lied no Brasil**. Carlos Gomes escreveu muitas canções, mas quase todas em idioma italiano. Restam-nos algumas modinhas: a encantadora *Quem sabe?* Inçada de cadências operísticas e pouco representativa, *Conselhos*, de rítmica atraente, e... pouco mais. **Alberto Nepomuceno conseguiu essa coisa admirável que foi a implantação do canto em português no Brasil**. (MARIZ, 1977, p.20; destaques meus)

Excerto nº 38

P.91: [...] **Quer parecer-me, porém, que a mais importante contribuição de Nepomuceno foi no setor do lied, como ardente defensor da canção brasileira e do canto em português**. Seu notável prestígio como educador foi decisivo para obrigar o público e a crítica a aceitar seus pontos de vista. (MARIZ, 1981, p.91; destaques meus)

Excerto nº39

A canção de câmara brasileira estabeleceu-se a partir das iniciativas de Alberto Nepomuceno (1864-1920), um dos primeiros grandes músicos a compor sobre textos em vernáculo e a reclamar a execução destas obras nos meios artísticos e acadêmicos. A partir de então outros compositores brasileiros aderiram ao gênero e a produção de canções em português atingiu patamares expressivos, incitada pelo nacionalismo musical e pela força do movimento modernista. Compositores como Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Waldemar Henrique, José Siqueira, dentre outros, criaram centenas de canções, passando a ser este um dos gêneros mais produzidos no rol de obras eruditas brasileiras. Não apenas a produção, mas a interpretação de canções foi intensa. A Radio MEC, por exemplo, guarda em seu acervo cerca de mil gravações de canções (AZEVEDO, 2000), realizadas e transmitidas durante as décadas de 50 e 60, na interpretação dos mais importantes intérpretes da época. (CASTRO et al., 2003; destaques meus)

Nos cinco excertos que compõem este grupo, vemos a hegemonia de dois lugares aos quais é colocado o compositor Alberto Nepomuceno, que, por sinal, são intimamente interligados: a) o lugar de inaugurador da canção de câmara brasileira; b) o lugar de inaugurador da canção de câmara em português.

Em “a”, o que está sendo considerado prioritariamente é o desenvolvimento de uma composição para canto que se adequa ao modelo estabelecido a partir dos ciclos de Canção compostos por Franz Schubert (1797-1828).

No primeiro excerto deste grupo, Azevedo repete alguns comentários que passaram a fazer parte dos discursos que promovem as técnicas musicais utilizadas por Schubert na canções – principalmente na parte instrumental – como sendo uma revolução na sua estrutura composicional. Tenha a impressão que essa hipervalorização do modelo de canção elaborado pelo compositor austríaco seja reflexo de uma historiografia evolucionista que, de certa maneira, detrata o modo anterior de compor canções, impondo esse novo modelo, sem, entretanto, discutir os aspectos de interpretação que estavam envolvidos, inclusive, como já foi discutido em capítulo anterior, a participação do intérprete na elaboração de uma obra.

Azevedo refere-se à modinha – sem defini-la nem no espaço e nem no tempo – como uma canção singela, mas que deveria envergonhar seus compositores dada a extrema simplicidade: “Nos velhos tempos eles não se **pejavam** de escrever modinhas singelas, de sabor popular”.

Nos três excertos de Mariz (n^{os} 36, 37 e 38), ele confirma a posição de Nepomuceno como inaugurador da canção de câmara brasileira, e, citando justamente, Luiz Heitor Correa de Azevedo, acrescenta um tom nacionalista, ao trazer o elemento da composição da canção em língua portuguesa. O uso da palavra alemã *lied* indica o modelo de canção seguido por Nepomuceno e, obviamente, aprovado por Mariz. Para se referir à modinha, cita três autores que não se destacaram por esse tipo de composição. Padre José Maurício Nunes Garcia destacou-se como compositor de obras sacras e como professor; Francisco Manuel da Silva como compositor do Hino Nacional e como articulador do movimento que levou ao estabelecimento do Sistema Conservatório de Música; Carlos Gomes destacou-se como compositor de ópera, tendo feito carreira na Itália. Desse último, apenas uma de suas canções tornou-se célebre: *Tão longe*.

O último excerto deste grupo praticamente repete os lugares reservados a Nepomuceno, procurando mostrar sua influência em compositores de renome nas gerações posteriores.

Retomemos o item “b”, no qual os historiadores de música atribuem a Nepomuceno o estabelecimento da canção de câmara em português. Essas afirmações são feitas retirando o

contexto musical imediato que envolveu essa atuação de Nepomuceno, estratégia que facilitou torná-las mais verossímeis.

Vejamos agora o terceiro grupo de excertos:

Excerto nº40

O legado de Nepomuceno prestou-se perfeitamente a integrar **esse** projeto. A liderança que exerceu no pensamento musical de sua geração facilitou aos historiadores enquadrar sua atuação no papel de precursor do modernismo, especialmente quanto ao uso de traços característicos do folclore em sua música (sobretudo empréstimos de melodias, ritmos africanos e configurações modais), e, **por outro, de fundador de um gênero caro ao modernismo, a canção de câmara em português.** (SOUZA, 2010, p. 34, 2º §, destaques meus)

Excerto nº 41

P. 34 [2], 3º§: (...) Entretanto, ao abordar aqui o conjunto de sua produção vocal camerística, é necessário, ainda outra vez, retificar a voz corrente de nossa historiografia, colocando na devida proporção o **frequentemente alegado papel de Nepomuceno como fundador da canção de câmara brasileira.** (SOUZA, 2010, p. 34, destaques meus)

Excerto nº 42

Em Mariz (2002) encontramos uma habilidosa declinação dessa receita. Seriam precursores o Pe. José Maurício, Domingos Caldas Barbosa e Carlos Gomes, porque escreveram modinhas. Para aquela geração de musicólogos não interessava conferir ao gênero das **modinhas um estatuto de canções de câmara.** Isso estragaria seu plano para a construção dos grandes vultos da música brasileira: **José Maurício, o grande compositor de música sacra, Caldas Barbosa, o grande modinheiro, Carlos Gomes, o grande operista e finalmente Nepomuceno, o fundador da canção de câmara brasileira, porque, segundo se afirma, teria consolidado o canto em português.** (SOUZA, 2010, p.34-35, destaques meus)

No artigo do qual foram retirados esses excertos, Souza faz uma revisão crítica da história da música brasileira, apontando aspectos ideológicos de sua elaboração. Põe em cheque o papel atribuído a Alberto Nepomuceno e propõe que músicos anteriores possam ser considerados como compositores de canção de câmara. No entanto, embora Souza faça a crítica da historiografia que elegeu Nepomuceno, ele evoca Mariz, que atribui aos compositores anteriores apenas o atributo de “precursores”.

Um segundo problema é o autor do artigo se limitar a usar o mesmo expediente de Mariz, citando apenas compositores de renome: Padre José Maurício e Carlos Gomes, excluindo compositores mais representativos desse gênero de canção, como Cândido Inácio da Silva, Gabriel Fernandez da Trindade, Francisco da Luz Pinto, Lino José Nunes, por exemplo.

Caldas Barbosa, que também foi posto como um possível compositor de canção de câmara, mereceria um estudo à parte que elucidasse as motivações que levaram musicólogos, desde Mozart de Araújo (1963) até Edílson de Lima (2010) a escolhê-lo como representante da modinha de salão, sendo que não há nenhuma partitura cuja autoria seja comprovada como de sua autoria; nem ao menos há comprovação de que ele escrevesse música. Parece-me que o

fato de ele ter feito sucesso nos salões portugueses tem encantado algumas gerações de musicólogos.

Há, nessas asserções sobre o canto de câmara e o canto de câmara em português, alguns movimentos que deveriam ser observados.

O primeiro movimento se dá pela desqualificação da modinha de salão enquanto canto de arte, sendo desconsiderada sua estrutura de composição, bem como a educação musical formal de seus principais compositores. Quanto a esses últimos, muitos musicólogos apagam-nos de seus estudos e, quanto querem valorizar a modinha de salão, apoiam-se em nomes consagrados do período, mesmo que, como já disse, não sejam representativos para esse gênero.

Um segundo movimento dá-se ainda mais entranhado na textualização: refiro-me aos deslocamentos semânticos nos discursos elogiosos à modinha de salão que comentei há pouco e no capítulo três desta parte. Manifestam-se das seguintes maneiras:

- a) pelo uso contínuo das palavras *origem/origens*, mesmo quando o que está em jogo seja análise de uma modinha de um “tempo presente” estabelecido no discurso;
- b) por adjetivos como *peculiar* para referir a modinha de salão como canção de câmara;

Acredito, pois, que o que esteja em jogo nestas classificações – como canção de câmara e canção popular, por exemplo – não seja apenas a música em si, ou o modo de fazê-la, mas representações sociais que precisam ser mantidas ou preservadas.

7. MODINHA DE SALÃO: ENTRE A AUTORIA MANIFESTA E O ANONIMATO DISCURSIVO

Vimos nos capítulos 4 e 5 que pessoas pertencentes a vários estratos sociais recebiam a formação e praticavam a chamada música erudita. Vimos também que, embora esses músicos de diferentes estratos sociais tenham praticado essa mesma música, muitas vezes conjuntamente; isso não significa, entretanto, que não houvesse tensões sociais. Pelo contrário, como vimos, enquanto o fazer amador era prestigiado socialmente, o fazer profissional era motivo de desprezo.

Ora, os grandes nomes da composição de modinhas de salão do período estudado eram justamente esses músicos profissionais: Cândido Inácio, Gabriel Fernandes da Trindade, Francisco da Luz Pinto, Lino José Nunes, entre outros. No quadro geral de composição deste gênero, encontramos duas situações opostas que, embora não tenham chamado muito a atenção dos pesquisadores, creio que valha a pena comentar. Trata-se do fato de haver modinhas de salão assinadas em oposição às modinhas de salão anônimas. O anonimato, em outro momento histórico – na idade média, por exemplo – com certeza teria outro significado. Mas, no contexto carioca daquele momento, o anonimato era uma forma de preservação.⁷⁵

Acredito, pois, que as composições anônimas sejam obras dos músicos amadores – portanto, de estrato social superior e possivelmente alunos de música dos músicos profissionais. Essa é minha explicação para o fato de haver um número significativo de modinhas anônimas com o mesmo perfil de composição.

Esse anonimato constitui-se, portanto, num discurso, já que é pela ausência da manifestação da autoria – voluntária e socialmente motivada pelo sentido de discriminação social – que o autor se identifica.

À primeira vista soa estranho, portanto, o fato de João Francisco Leal, de família tradicional e abastada – como nos mostrou Alferes em sua dissertação – assumir, em 1830, a publicação de sua coleção de modinhas de salão, cujo título é *Modinhas de bom gosto*. Ainda não sei se isso pode explicar a adjetivação expressa pelo sintagma “de bom gosto”. Soa-me, sem me aprofundar no problema, como uma espécie de ressalva pelo fato de alguém bem situado socialmente assinar suas composições.

⁷⁵ Mário de Andrade, em seu ensaio *Cândido Inácio da Silva e o lundu* informa-nos sobre um anúncio de concerto no qual, na parte da nomeação dos músicos participantes, os nomes dos profissionais eram e na identificação do músico amador participante constava apenas a expressão “um curioso”.

Pode ser também que o fato de João Francisco Leal ter assumido publicamente suas composições seja um indício da mudança da ética que alteraria o lugar social do músico profissional no Brasil, levando-se em conta a data da publicação.

Sendo os significados socialmente compartilhados, a exposição da autoria ou sua ocultação pode ser considerado, neste contexto, como um discurso, o qual precisa ainda a ser melhor estudado.

8. PRENÚNCIO DA COMPLEXIDADE NO QUESITO ERUDITO/POPULAR NA PESQUISA DA MODINHA E DO LUNDU.

Este capítulo foi inspirado no ensaio escrito por Mário de Andrade intitulado *Cândido Inácio da Silva e o lundu*⁷⁶. Na busca das formas musicais que geraram a brasilidade manifesta na música, Mário de Andrade encontrou, no lundu-canção⁷⁷ *Lá no largo da Sé*, de Cândido Inácio da Silva⁷⁸, composto sobre poema de Araújo Porto-Alegre, uma forma embrionária dessa brasilidade. Se, neste ensaio Mário de Andrade descreveu e analisou este lundu mobilizando conhecimento técnico-musical, em conjunto a conhecimentos antropológicos e sociológicos que sustentassem sua tese sobre os nascentes traços brasileiros que ele considerou presentes nesta canção, ele conseguiu, creio, fazer muito mais que isso: abriu um caminho que poderia ter levado a historiografia da música brasileira⁷⁹ a admitir, há mais tempo, a complexidade do ambiente cultural carioca da primeira metade do século XIX e, naquilo que nos interessa mais especificamente, a admitir a complexidade do ambiente social e étnico em que se dava a formação do músico que se endereçava à prática profissional da chamada música erudita.

No percurso da análise desse lundu-canção, Mário de Andrade depreendeu que um determinado desenho rítmico seria um traço peculiar próprio brasileiro. Esse desenho rítmico é a chamada síncope de colcheia no primeiro tempo do compasso binário simples (2/4).⁸⁰ O pesquisador acreditava que essa síncope tenha sido utilizada, inicialmente e de maneira sistemática na música brasileira, justamente neste lundu.⁸¹ Utilizou, inclusive, o termo *dicionarizar* a fim de fortalecer esse uso por Cândido Inácio como uma espécie de registro idiomático: “... o caráter geral e os "brasileirismos" técnicos que o seu lundu **dicionariza** pela primeira vez...” (ANDRADE, 1998 [1944], p.222, destaque meu).

⁷⁶ Artigo publicado em 1944 por Mário de Andrade. Valho-me da publicação eletrônica *JStor* e para a localização dos parágrafos, uso sua enumeração das páginas.

⁷⁷ Utilizo o nome *lundu-canção* para diferenciar do lundu-dança, primeira forma de manifestação do lundu., conforme expus na Introdução.

⁷⁸ Cândido Inácio da Silva (RJ, 1800 – RJ, 1838). Cantor e compositor profissional. Foi aluno do Padre José Maurício Nunes Garcia, tendo importante atuação no cenário musical carioca da primeira metade do século XIX.

⁷⁹ Chamo aqui genericamente de historiografia da música brasileira qualquer disciplina que tenha como objeto de estudo a chamada música histórica.

⁸⁰ Síncope de colcheia é a síncope que acontece dentro de um só tempo, ao passo que a síncope externa é composta com figura rítmica de maior duração, extrapolando um tempo. Essa última já era comum na música erudita europeia de séculos anteriores. No *Dicionário Musical Brasileiro* (1989), o verbete **síncope** tem duas páginas e meia; a definição que o inicia difere da que apresentei nesta nota, mas é a esse efeito musical que Mário de Andrade se refere no estudo do qual estamos tratando.

⁸¹ Pode-se afirmar que Mário de Andrade tenha-se enganado ao atribuir o início do uso sistemática da síncope de colcheia a este lundu, já que ela estava presente sistematicamente no lundu “Menina vossé”, de João Francisco Leal, publicado em 1830 na *Collecção de Modinhas de Bom Gosto* e, portanto, anterior ao lundu de Cândido Inácio. Entretanto, isso não invalida a análise como um todo, tendo em vista que a brasilidade buscada por Mário de Andrade não se restringiu ao ritmo, mas ao conjunto rítmico, melódico e harmônico. No caso do lundu de João Francisco Leal, a melodia do final da primeira parte lembra música cubana.

Mário de Andrade afirmou que essa figura rítmica só estaria presente com frequência na música popular do Segundo Império, quando já teria se naturalizado e aparecendo com mais evidência e se fixando como uma marca da brasilidade na música.⁸²

Ele também analisou a linha melódica e chamou a atenção para o nascente uso do sétimo grau abaixado no modo maior, considerando esse uso da escala como propriamente brasileiro; mas, naquele momento – primeira metade do século XIX – próprio apenas da música das camadas populares, não estando ainda presente, portanto, na música da aristocracia e da burguesia.⁸³ Refletindo sobre a estrutura dessa composição, concluiu que Cândido Inácio não havia simplesmente aproveitado uma melodia folclórica que tivesse recolhido e nela adaptado o texto de Araújo Porto-Alegre, impondo a ela seu desenho rítmico e uma harmonização; mas, tratava sim, de composição musical própria dele. Por conseguinte, os traços populares presentes nesse lundu faziam parte do imaginário musical – talvez inconsciente – de Cândido Inácio e não eram elementos exteriores a ele. Isso indica que, para Mário de Andrade, os padrões rítmicos, bem como a criação da melodia não se resumem a esquemas atemporais e universais que se manifestam de maneira igual (ou semelhante) independentemente das pessoas e dos lugares que estejam envolvidos numa determinada composição. Considerando os elementos musicais que constituíram a obra, manifestos como registro na materialidade limitada oferecida pela partitura, Mário de Andrade inferiu que em alguns momentos dessa composição – o lundu *Lá no Largo da Sé velha* – havia uma certa maneira de elaborar o ritmo e de dar contorno à melodia que não era congruente com a outra maneira que se manifestava como padrão nessa mesma composição, evidentemente de caráter neoclássico. Vejam que o ritmo e a melodia são os lugares da música nos quais o compositor Cândido Inácio se permite projetar – mesmo que inconscientemente – mais profundamente. Talvez a harmonia – mais cerebral e própria do aprendizado sistemático e controlado – acabe por funcionar como superego a serviço da composição formal de matriz europeia. Mas, mesmo na harmonia, os modinheiros – não apenas Cândido Inácio – driblaram o esquema I-IV-V-I, fazendo I-V-I, que Mário de Andrade interpretou como retorno à harmonia pré-clássica.

⁸² Essa afirmação de Mário de Andrade pode ser confirmada pela audição de músicas de Anacleto de Medeiros (RJ, 1866- RJ, 1907). Podemos ouvir ainda hoje essa síncope, descrita pelo pesquisador, em sambas de partido alto recentes, como *Chico não vai na curimba*, de Zeca Pagodinho e Dudu Nobre, por exemplo.

⁸³ Esse uso lembra também o modo mixolídio que, embora o nome seja grego, o desenho melódico criado é próprio de parte significativa do imaginário melódico do nordeste, sem generalizações, já que o encontramos em melodias do interior da Bahia, de Pernambuco, e do Ceará, por exemplo. Muitos compositores nacionalistas nascidos no início do século XX, como Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993) e Osvaldo Lacerda (1927-2011), por exemplo, utilizaram esse modo para tecer suas melodias como forma de expressar brasilidade.

É, portanto, a partir desses elementos estruturantes da composição que Mário de Andrade passou a tratar Cândido Inácio como uma espécie de paradigma da complexidade. Ele não fez essa afirmação textualmente, mas tratou-o assim, já que neste lundu está presente tanto sua formação musical aristocrática de matriz europeia – formação que lhe permitiu ser músico profissional – como também a formação (informal) que se manifestou inconscientemente. O musicólogo paulistano sugeriu que essa outra formação (a informal), tenha-lhe permitido detectar indícios da possível ascendência negra do compositor carioca em sua correspondente musicalidade; musicalidade provavelmente apreendida em sua vivência domiciliar. Isso inclui, em termos concretos da vida cotidiana, os vínculos de parentesco, outros vínculos afetivos – ora mais, ora menos profundos –, como os contatos com os vizinhos e mesmo os percursos diários que se faz da casa ao trabalho.

Essa perspectiva nos indica que Mário de Andrade não tratou as músicas que lhe serviram de objetos de pesquisa como meros gêneros musicais que “circulam entre o erudito e o popular” ou coisa que o valha, mas como fruto e reflexo de atores em situação de discurso.

Excerto nº 43

Os acentos tão brasileiros, já, de *A hora que te não vejo*, a sincopação irradiando modinhas adentro, o caráter geral e os "brasileirismos" técnicos que o seu lundu dicionariza pela primeira vez, na documentação minha conhecida, estão nos **segredando a espontaneidade do sangue e do convívio e não apenas o ouvido, então malcriado e classe dominante, do observador**. (ANDRADE, 1998 [1944], p. 222, destaques meus)

No trecho destacado, Mário de Andrade sugere haver relação de poder entre o etnógrafo e o músico observado. As relações são assimétricas: o primeiro observa e anota a manifestação musical alheia, distanciado, apenas com curiosidade; muitas vezes com explícito “complexo de superioridade”. Ele não acredita que tenha sido essa a postura de Cândido na composição deste lundu. Poderia ter ocorrido algo semelhante; não esqueçamos que Cândido Inácio era músico profissional de formação europeia. Ele poderia ter feito o mesmo que Martius, por exemplo, ou outro viajante: anotado músicas, sem se envolver. Mas, para Mário de Andrade, os traços não compatíveis com as outras composições do mesmo autor – evidentemente neoclássicas – sugerem que esse tivesse afinidades tais que a simples audição, afetivamente distanciada, não daria conta de produzir. A expressão “segredando a espontaneidade do sangue e do convívio” sugere que, para além da sólida formação musical do compositor, estaria emanando nessa obra, algo da ascendência negra de Cândido Inácio vivenciada em seu meio social mais íntimo.

Mário de Andrade tratou a partitura de Cândido Inácio como um enunciado e, como tal, passível de serem inferidos traços do sujeito de sua enunciação, pelos vestígios deixados

na obra. Pelo modo como Mário de Andrade aborda o problema que se pôs a resolver, seja talvez possível afirmar que sua forma de analisar a música de Cândido Inácio seja explicada, indiretamente, por Guirard (2010, p. 33), ao explicitar como Robert Francès abordava a música:

[...] parece que na obra de Francès, a abordagem abrangente de um fato musical total exige, primeiramente, a aceitar **a natureza profundamente diversa e o funcionamento, muitas vezes, paradoxal dos múltiplos pontos de contato entre um indivíduo, uma cultura e as estruturas musicais percebidas**. Ele trabalha em seguida para explicar a dinâmica de sua co-fabricação pelo indivíduo, pela sociedade e pela estrutura percebida das obras [...] Para ele [Robert Francès], esta construção é, profundamente, uma dinâmica de interações nas quais múltiplas idas e vindas (entre a experiência do sujeito, os objetos culturais apreendidos em sua dimensão sócio-histórica e a imensa variedade de processos psíquicos e sociais que os ligam), deixam, obrigatoriamente, traços – temporais, cognitivos e linguageiros – próprios para o desenvolvimento da personalidade, variáveis segundo os níveis de elaboração concreta e, tal ou qual momento e no contexto, traços parcialmente obsoletos, substituídos ou recobertos por outros, mas que nossa percepção da música convoca inevitavelmente.⁸⁴ (Destques meus)

Vejam que a compreensão do fenômeno musical, principalmente a que aparece no destaque, está presente no estudo de Mário de Andrade. Este não foge do complexo, do assustador, do fora do padrão. Manifesta, inclusive, seus assombros na própria textualização, utilizando expressões de interjeição com razoável frequência.

Cândido Inácio da Silva já havia chamado a atenção de Mário de Andrade e isso se manifestou anteriormente - quatorze anos antes - na publicação de *Modinhas Imperiais*, em 1930, ao introduzir nessa coletânea duas canções desse compositor. Quanto à essa publicação, ela pode ser dividida em três partes: a) o prefácio, em que Mário de Andrade apresenta um estudo sobre a modinha; b) as notas, em que o pesquisador comenta cada uma delas; c) as partituras das modinhas selecionadas. Na nota sobre a modinha **Busco a campina serena**, assim ser referiu à obra e a seu autor:

Excerto nº 44

⁸⁴ [...] il semble que chez Francès l'approche compréhensive d'un fait musical total revienne d'abord à accepter la nature foncièrement diverse et le fonctionnement parfois paradoxal des multiples points de contact entre un individu, une culture et des structures musicales perçues. Il travaille ensuite à expliquer la dynamique de sa co-fabrication par l'individu, la société et la structure perçue des oeuvres. Mais il n'est jamais question chez lui, malgré la nécessité du réductionnisme scientifique, d'appréhender le fait musical comme un empilement d'éléments séparés et étudiés isolément dans des discours distincts. Pour lui, cette construction est foncièrement une dynamiqued'interactions dont les multiples allers-retours (entre l'expérience du sujet, les objets culturels appréhendés dans leur dimension socio-historique et l'immense variété de processus psychiques et sociaux qui les lient), laissent forcément des traces —temporelles, cognitives et langagières — propres au développement de La personne,variables selon lesniveaux d'élaboration vécus à tel ou tel moment et dans tel contexte, traces partiellement périmées, remplacées ou recouvertes par d'autres, mais que notre perception de la musique convoque forcément. (GUIRARD, 2010, p.33 [p.182]; tradução minha)

Esta modinha que é **um primor de graça perfeítíssima**, foi publicada sob nº 14, na “Coleção de Modinhas Brasileiras e Portuguesas” de Filippone e Tornaghi [...] A música é de Cândido Inácio da Silva.

Este músico, totalmente ignorado por nós, me parece estar entre as figuras mais dignas de pesquisa, da composição nacional. Porquê si não teve a audácia de se manifestar em obras musicais vultuosas, que eu saiba, nem óperas, nem missas, nem sinfonias, foi incontestavelmente um trovador da melhor inspiração. As duas modinhas dele que transcrevo aqui, são canções admiráveis pela beleza e sentimento de linha melódica. (ANDRADE, 1980 [1930], p.12 e 13, destaque meu)

Mário de Andrade tinha dele, então, apenas algumas músicas impressas e sabia muito pouco – como ele mesmo afirmou – sobre seu compositor. É fácil perceber que o que chamou a atenção de Mário de Andrade foi a qualidade da música de Cândido Inácio. Quando comentou outra modinha do mesmo compositor - *Quando as glórias que gosei...* – na nota seguinte, chamou a modinha de joia e Cândido Inácio de grande modinheiro.

O pesquisador paulistano já anunciou, neste primeiro momento, um interesse em conhecer melhor Cândido Inácio, embora não tivesse ainda informações sobre as suas composições “mais vultuosas”, as quais foram citadas e brevemente comentadas por ele mesmo mais à adiante, no próprio artigo que ora analisamos.

Vejamos que Mário de Andrade partiu dos documentos que referem música – no caso, as partituras de Cândido Inácio – e foi em busca de seu autor. Ele procurou informações sobre sua vida profissional e tentou compreender, não apenas sua formação, como também, o lugar no qual se inseria. Para ele, o Rio de Janeiro da primeira metade do século XIX era um lugar concreto, com lugares: paisagens e climas; bem como pessoas habitando esses lugares.

Mais adiante em seu artigo, Mário de Andrade procurou dar um contorno à personalidade musical de Cândido Inácio, tendo como base seu currículo profissional e também a análise de suas modinhas. Afirmou que essas, como caráter, são mais coloniais do que imperiais – mais D. João VI do que Pedro I, como ele mesmo diz, – de modos que mantêm um aristocratismo cujo traço mais evidente é um “eruditismo imposto e importado”. Acha que suas modinhas são “difíceis” de cantar pelo fato de ele ter escola e ainda estar identificado com sua formação neoclássica. As aspas são de Mário de Andrade. Para ele, as modinhas de Cândido Inácio se aproximam, em estilo, das composições do Padre José Maurício, ao mesmo tempo que as considera distantes, no estilo, das modinhas compostas por Francisco Manuel da Silva. Considera as modinhas compostas por esse último mais fáceis do ponto de vista vocal. Ora, a diferença de idade entre esses dois compositores – ambos foram alunos do Padre José Maurício – é de apenas cinco anos. No entanto, Mário de Andrade afirma que Francisco Manuel já é “um adaptado”, um homem “bem primeiro império”. Este pode ser um indício da complexidade iniciada por Mário de Andrade. Ele começa, aos

poucos, a delinear traços distintivos em algo que parecia homogêneo. Neste momento do estudo, compara dois discípulos do Padre Maurício, dois músicos da mesma geração, com a mesma formação e que, inclusive, estiveram juntos na fundação da Sociedade de Beneficência Musical, em 1834, tendo, inclusive ocupado cargo de direção desta entidade. Mário de Andrade não está se referindo apenas a diferenças de estilo pessoal, está procurando evidenciar que, mesmo dentro de um “grupo” como esse, havia tempos distintos.⁸⁵

Ao dizer que Francisco Manuel é um adaptado, enquanto Cândido Inácio é um “aristocrata” (sendo mulato e pobre), Mário de Andrade sugere que o primeiro tinha, de alguma maneira, mais identificação (ou algo assim) com a nova ética que estava sendo gerada. Aliás, fica-me sempre a pergunta do porquê da escolha, pelos musicólogos e pesquisadores de música histórica brasileira em geral, de Francisco Manuel como figura de proa. Não estou pondo em dúvida, de maneira alguma, nem o seu valor como musicista e nem sua atuação política dentro do cenário musical. Mas o fato é que vários outros músicos como Gabriel Fernandes da Trindade, Francisco da Luz Pinto entre outros, também tiveram intensa participação na difícil vida musical carioca pós-abdicação. No entanto, continuam à sombra. Imagino, então, que o pesquisador se identifique com a ética que Francisco Manuel representava.

Mais uma comparação: agora de Cândido Inácio com outros músicos modinheiros, do mesmo período e lugar de atuação. Observemos o teor ácido do comentário feito por Mário de Andrade:

Excerto nº 45

Por certo ela [a modinha composta Cândido Inácio da Silva] não havia de soar quotidianamente nos salões burgueses da Moreninha, de Rosa e do Moco Loiro. A esta **gentinha de água-de-flor**, o que representava admiravelmente bem era o modinheiro, água-de-flor também, dos **Arvelos**⁸⁶, dos **Noronhas**⁸⁷, **quase que necessariamente banais e insuportáveis. Estes é que expressavam na sua sensaboria recatada e pouco franca**, a modinha do salão burguês do Império – esse tempo em que a canção amorosa brasileira, na distribuição do trabalho erótico entre os dois sexos da classe dominante, foi adstrita à mulher. (ANDRADE, 1999 [1944], p.218).

Vejamos algumas das expressões utilizadas aqui. Começamos por “gentinha de água de flor”. Esse diminutivo tem, evidentemente, teor pejorativo complementado pelo “água de flor” que traz a noção de perfumaria para mostrar a superficialidade do ambiente burguês.

⁸⁵ Mas, na historiografia musical o nome reverenciado é o de Francisco Manuel da Silva. Aliás, é o único músico dessa geração do qual temos informação iconográfica. O quadro do Padre José Maurício foi pintado pelo seu filho José Maurício Garcia Jr, que, segundo firmou ele mesmo, tomou algumas aulas de pintura com Debret

⁸⁶ Januário da Silva Arvelos. Arranjador, regente e compositor. Rio de Janeiro, c.1790 – 1844. Januário da Silva Arvelos (Filho), Rio de Janeiro 1836 – 1895. Professor, instrumentista, compositor. (Ver *Enciclopédia Musical Brasileira*.)

⁸⁷ Francisco de Sá Noronha. Viana do Castelo (Portugal), 1820 – Rio de Janeiro, 1881. Compositor, violinista e regente. (Ver *Enciclopédia Musical Brasileira*.)

Mário de Andrade ainda fortalece esse caráter crítico fazendo referência a romances de Joaquim Manuel de Macedo, nos quais esse último retratava esse ambiente. Aliás, Macedo, com esses seus romances, deve ter, ele mesmo, subsidiado as críticas de Mário de Andrade. Na observação seguinte, ele põe no plural o nome de dois importantes profissionais da música atuantes no período, a fim denunciar um tipo específico de músico que atuava nesses salões. Tenhamos em conta que Mário de Andrade não está pondo em cheque a qualidade da formação desses músicos, mas o valor humano, a profundidade com a qual atuavam. Esse é o Mário de Andrade de **Ode ao burguês**.

O quadro que o musicólogo paulistano está mostrando tem, nos trechos citados, três gerações: a de Arvelos pai, Francisco Manuel da Silva e Cândido Inácio da Silva, nascidos em 1790, 1795 e em 1800, respectivamente. Estes tiveram sua formação e atuação iniciada ainda no período colonial. As gerações seguintes são compostas por Noronha e Arvelos Filho cuja atuação já se dá no Segundo Império.

Ora, todos são músicos eruditos – ou seja, com educação musical formal –, mas constituem, para Mário de Andrade, um grupo heterogêneo. Pode ser, que, do ponto de vista da percepção ética da função musical, os “Noronhas” e os “Arvelos” estejam mais próximos de Francisco Manuel da Silva. Mas as composições desse último não são, para Mário de Andrade, “água de flor” e nem banais.

É também o Mário de Andrade de **Ode ao burguês** que analisa a entrada do lundu – dança de negros – na sociedade branca. Ele primeiramente avisa que, para essa sociedade burguesa do século XIX, o negro é um problema; cita Florestan Fernandes que já alertava a proposital ausência de negros nos quadros de heróis nos romances de José de Alencar. Neste ensaio, Mário de Andrade analisa sociologicamente a complexa relação interracial e, a partir de uma ótica crítica que “descreve” o embranquecimento do lundu. Comparemos, agora, dois excertos: o primeiro, de Mário; o segundo, de Mozart de Araújo:

Excerto nº 46

Ora sucede que, desde os últimos tempos setecentistas da Colônia, uma forma característica do folclore negro, porventura a mais característica então, e certamente a mais generalizada, **vence o fingido desinteresse das classes dominantes e invade sem convite a festa do branco**. É o lundu. Para isso, ele sobe de nível, está claro. **É alimpado primeiro, e perfumado a cravo de tecla**, como no documento delicioso que reproduzi nas *Modinhas Imperiais*. [...]

Por certo que não era dançado. **Devia ser uma peça de tocar "Pras visitas", dessas que a burguesinha preparava com cuidados e inquietações do professor, para papagaiar no dia do seu aniversário cor-de-rosa**. (ANDRADE, 1999 [1944], p.225; destaques meus)

Excerto nº 47

Por seu lado, o lundu, de início simples batuque negro, **galgava sorrateiro e malicioso**, as escada dos palácios, **penetrando nas camadas mais altas da aristocracia burguesa**. E em vez da percussão

ruidosa dos atabaques, se fazia acompanhar, **já transformado em canção solista, pelas mãos fidalgas das sinhás-moças, ao som do cravo e do piano.** (ARAÚJO, 1963, p.12; destaques meus)

Mozart de Araújo, na obra da qual retirei o trecho, elogia continuamente Mário de Andrade chamando-o de mestre; adota muitas de suas teses, como já comentado anteriormente na introdução. No entanto, sua posição ideológica parece ser oposta à de seu mestre.

Vê-se que há muita semelhança na construção dos dois textos, começando pela personificação do lundu e a “descrição” de sua entrada nos ambientes da elite branca. Mas, há também diferenças, inclusive no modo de tratar o lundu e o valor visto nele. Prefiro, porém, observar, para além do aspecto musical e social, a própria textualização de Araújo em relação ao texto de Mário de Andrade. Se, no texto desse último, o lundu é “É alimpado primeiro, e perfumado a cravo de tecla...” (pela burguesia), esse texto crítico de 1944 é quase como que revisto por Mozart de Araújo, sendo suavizado e limpo de todo seu teor crítico. Ao invés da acidez de expressões como “... para papagaiar no dia do seu aniversário cor-de-rosa”, referindo-se às moças que tocavam o lundu embranquecido ao piano num ambiente banal, Araújo transforma essa ascensão do lundu aos salões burgueses numa espécie de conto de fadas.

Essa é a tônica que parece dominar a historiografia da modinha; tônica expressa em asserções como

Excerto nº 48

Justamente por transitarem nas várias camadas sociais, a modinha e o lundu tornam-se pivôs da inter-relação de classes, ora abrindo portas, aproximando atores sociais de camadas menos favorecidas (...) (LIMA, 2010, p. 10)

O caminho aberto por Mário de Andrade neste ensaio, caminho que possibilitaria elaborar um quadro no qual a complexidade estaria prevista e a posição crítica seria bem vinda, foi negligenciado. Neste ensaio, o musicólogo paulistano demonstrou seu desprezo pelas banalidades dos salões burgueses. Mas, talvez essa posição extremamente crítica só seja aceitável na poesia. Talvez porque, no fundo, a arte não seja levada muito a sério.

Neste ensaio, os compositores de modinha compõem um quadro complexo, no qual ficam evidenciadas as diferenças entre classes distintas que faziam a mesma música. Afirmações como a exposta no último excerto apagam essas diferenças.

Creio, enfim, que neste ensaio, Mário de Andrade exponha problemas sociais, de formação musical e musicológicos cuja abordagem advém da coragem e do engajamento.

9. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pudemos perceber, pelo exposto em boa parte dos capítulos que compõem este trabalho, que um dos traços marcantes dos estudos sobre a modinha de salão (e o lundu canção de salão) é a presença da oposição *erudito/popular*. Essa oposição está vinculada diretamente a uma função atribuída à modinha, qual seja: a de servir como instrumento de relacionamento entre as elites e às classes populares.

Essa perspectiva tem sido predominante em boa parte das pesquisas sobre modinha de salão desde a publicação de *a modinha e o lundu no século XVIII*, de Mozart de Araújo, em 1963. Embora essa função conciliadora atribuída à modinha de salão tenha ganho a simpatia de muitos pesquisadores, não podemos deixar de lembrar que ela é uma construção discursiva elaborada por musicólogos no decorrer da segunda metade do século XX.

Justamente por desconfiar da validade da perspectiva acima comentada, procurei, no decorrer deste trabalho, mostrar como a construção do binômio erudito/popular, tal qual tem sido feita, ofusca a presença de mecanismos muito mais complexos que permeiam as relações entre os gêneros musicais, a educação musical e as classes sociais. Procurei mostrar que essa perspectiva reduz à uma configuração plana e uniforme, o intrincado jogo de relações entre o fazer musical, os estamentos sociais e, finalmente, a educação musical formal, a qual é parte constitutiva do aprendizado desse fazer.

No que diz respeito ao aspecto propriamente musical da modinha de salão, estudos razoavelmente recentes como o doutorado de Pacheco (2007) e a dissertação Alferes (2008) demonstraram, claramente, a necessidade de o cantor ter educação musical para dar conta da interpretação deste gênero de canção. Nestes dois estudos, fez diferença o fato de os dois pesquisadores serem cantores e saberem o grau de dificuldade que o estilo ornamentado dessas modinhas propõe ao cantor.

No entanto, como vimos no capítulo 3, ambos os pesquisadores tiveram dificuldade em afirmar o estatuto erudito da modinha de salão, utilizando constantemente a palavra *origem/origens* como uma espécie de elemento atenuante, embora em seus estudos estivessem presentes demonstrações da exigência vocal dessas modinhas. Do mesmo modo, eles também confirmaram, em vários momentos, a educação musical de alto nível de vários de seus compositores, como Cândido Inácio e Gabriel Fernandes da Trindade.

Estranha-me, entretanto, o fato de que, apesar de as partituras serem analisadas minuciosamente, elas não terem tido força suficiente para mudar o estatuto da modinha de salão. Lembremos que Alferes (2008), após analisar as canções compostas por João Francisco

Leal e mostrar que elas se inserem no estilo neoclássico de influência da ópera italiana do século XVIII, ao chegar à conclusão, ele afirma que ela é erudita (ou tem indícios de) pela pertença social do compositor. Ora, essa conclusão, pautada no social, pode excluir o estatuto *erudito* às modinhas de salão de outros compositores, caso seja um critério determinante, como parece ter sido para Alferes. As modinhas de salão de cândido Inácio da Silva, por exemplo, têm estrutura que demonstra que ele teve formação musical semelhante à de João Francisco Leal, embora não pertencesse à mesma classe social.

Neste caso, qual a função, então, da partitura como documento? No início deste trabalho, pudemos constatar a falta que Bruno Kiefer sentia de acesso às partituras de modinhas de salão a fim de tê-la como material de análise. Verificamos também que as gerações mais recentes tiveram não apenas acesso às partituras reclamadas por Kiefer, como tiveram também acesso à documentação que foi disponibilizada apenas mais recentemente.

No capítulo 2 da parte I procurei fazer uma reflexão sobre a natureza da partitura, seu uso em sua época, bem como sua apropriação como documento pelo musicólogo. Em princípio, a partitura – enquanto material escrito por um compositor do início do século XIX – traz, em si, sua própria condição de artefato material, que se apresenta como suporte de uma música escrita, dentro de uma tradição escrita. Ou seja, não sendo música recolhida e anotada por um pesquisador, ela deveria, por si só, ser considerada pelo musicólogo como indício de formação musical. A análise estilística entra para verificar a que escola estética o músico que a escreveu se inseria. No entanto, muito pesquisador de modinha de salão não leva em conta essa materialidade primeira da partitura. Mas, como afirmou Meneses (1998), citado no referido capítulo, “Toda operação com documentos [...] é de natureza retórica”. Logo, o pesquisador seleciona aquilo que lhe interessa para construir seu discurso sobre o objeto estudado.

Voltando à questão comentada mais acima, que diz respeito ao uso da palavra *origem/origens*, vimos que muitos pesquisadores desse gênero de canção utilizam, além do uso deslocado dessas palavras, outros expedientes linguísticos. O que mais me chamou a atenção foi a construção de sentenças que acabam por atribuir à modinha de salão o estatuto de agente da ação, como foi possível demonstrar no capítulo 4. Como exemplo, lembremos das asserções vistas nos excertos: “... a modinha se deslocava do seu ambiente cortesão para democratizar...”; “Estas canções transitavam livremente entre o universo da música popular e o da música palaciana...”; “O que nos parece certo é que ela [a modinha] foi um gênero híbrido que transitou muito bem entre a esfera popular e erudita...”; “... Justamente por

transitarem nas várias camadas sociais, a modinha e o lundu tornam-se pivôs da inter-relação de classes, ora abrindo portas, aproximando atores sociais de camadas menos favorecidas...”.

Essas construções, além de pôr a modinha como agente da ação e, conseqüentemente, ocultar os agentes humanos, elas têm servido para criar uma história da música sem conflitos, haja vista que, por esses enunciados, as diferenças entre as classes são suspensas (ou sublimadas) pelo trânsito da modinha. Observemos que no último dos exemplos postos acima, retirado da tese de Edílson de Lima, a expressão *atores sociais* fica esvaziada pelo contexto demasiadamente genérico. Além do mais, como vimos também no capítulo 4, esses atores sociais já estavam, até fisicamente, próximos um dos outros – com ou sem a modinha –, pois muitos praticavam a mesma música no mesmo lugar, no mesmo evento. No entanto, o fosso social, representado pela diferença entre lugar social do fazer amador e do fazer profissional mantinha cada um no seu lugar.

Vejam os que, paralelamente a atribuição de uma função social à modinha de salão, boa parte dos pesquisadores jogam-na num lugar indefinido na história da canção brasileira, como, de certa maneira, já foi apontado por Veiga (1997). Para boa parte dos musicólogos dedicados à história da música brasileira, a chamada *canção de câmara* ou *canção artística* nasceu com Alberto Nepomuceno. Rodolfo Coelho de Souza parece ser a única voz dissonante ao propor atribuir à modinha o início da canção de câmara brasileira. Mas, o foco de Souza está mais centrado em questionar a própria musicologia, ao atribuir esse posto a Nepomuceno, do que propor um lugar mais adequado a esse gênero de canção. Tanto é, que os exemplos com os quais ele sugeriu o reconhecimento da modinha de salão como canção de câmara não foram dos mais acertados, como já explicitamos no referido capítulo. Em todo o caso, seu questionamento não deixa de promover um embate epistemológico que me parece bastante saudável.

Pergunto continuamente: o que está em jogo, afinal?

Talvez os estudos sobre modinha de salão, além de contribuir, obviamente, para conhecermos mais sobre esse gênero de canção, sirvam, também, para conhecermos como alguns pesquisadores pensam a relação entre a música e a sociedade; ou melhor, que tipo de relação entre a música e a sociedade é refletido em seus estudos.

Nestas considerações, retomei alguns tópicos dos meus comentários a respeito da construção discursiva dos enunciados sobre a modinha de salão. Acredito que, como discuti no capítulo 1 da parte II, a própria ausência de adjetivação constitui-se numa forma de o pesquisador não lhe atribuir um lugar na história, na medida em que nem o objeto se torna

definido. Relembremos o exemplo dado no referido capítulo: o título da partitura de Villa-Lobos é *Modinhas e canções*.

Esta vagueza, bem como os outros recursos retóricos que mencionei mais acima e ao longo deste trabalho, propõe que haja duas modinhas de salão: a de sua época em oposição à dos musicólogos. Creio que a modinha de salão fosse, em seu momento, na primeira metade do século XIX, simplesmente música de salão, composta por pessoas – pobres, medianas ou ricas – que tinham educação musical. Já a modinha de alguns historiadores da música é um instrumento a serviço de alguém: ora de caráter abertamente ideológico – a serviço do iluminismo –, como quer Diósnio Machado Neto (2008), ora é um elemento amorfo que transita entre as classes sociais, como querem vários outros.

No entanto, entre os trabalhos analisados, acredito que os dois estudos feitos por Mário de Andrade se distinguem muitíssimo. Primeiramente, porque seu objeto é definido, contendo, além da adjetivação a que já me referi, outras marcas linguísticas presentes no corpo de seus textos, marcas que apontam para pessoa, lugar e tempo.

A modinha de salão, em Mário de Andrade, não circula entre as classes sociais. Ela é composta por autores. Vejamos que, mesmo Mário de Andrade tendo pouca informação sobre seus compositores, pela análise de suas partituras, ele buscava conhecer a dimensão anímica e cultural de quem a compunha, como fez em *Cândido Inácio da Silva e o lundu*.

Observemos que Mário de Andrade procurou atribuir ao lundu que dá nome ao seu ensaio o atributo de um protótipo de brasilidade na música. Mas, ao contrário das funções atribuídas nas outras pesquisas, ele o fez partindo de uma obra e, a partir dela, procurou conhecer o homem que estava atrás de seu autor.

No percurso deste trabalho, ficou claro para mim, que aquilo que hoje é chamado de música erudita tinha, como fundamento, até meados do século XIX, a educação musical formal, a qual era passível de ser percebida na elaboração das obras, independentemente da classe social (ou mesmo da etnia) de quem a tinha composto.

Com exceção dos estudos de Mário de Andrade, os trabalhos que analisei fazem crer que, para os critérios de hoje, educação musical formal tem menos peso do que a pertença social. Dito de outra forma, não importa o quanto Cândido Inácio da Silva, Gabriel Fernandes da Trindade, Francisco da Luz Pinto, por exemplo, tenham estudado e dominassem a língua musical em voga na época. Não importa a marca da erudição presentes em suas partituras, nem mesmo suas participações como concertista em peças de fôlego. Retomando: tenho a impressão que é a pertença social que dita os critérios de avaliação musical.

Finalizando, Mário de Andrade é o único pesquisador que deixa sua posição política abertamente manifesta em seus estudos. Fico, pois, procurando compreender qual será a velada orientação ideológica dos estudos que, sutilmente, negam à educação musical a capacidade de educar para um tipo de específico de repertório.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ADORNO, Theodor W. *Introdução à sociologia da música*. São Paulo: UNESP, 2011.

_____. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. In: BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: EDUSP, 1989. 701 p.

ANSCOMBRE, Jean-Claude. *La comédie de la polyphonie et ses personages*. *Langue Française*, 2009/4 n° 164, p. 11-31. DOI : 10.3917/lf.164.0011. disponível em <http://www.cairn.info/revue-langue-francaise-2009-4-page-11.htm>. Acessado em 07/09/2014.

BARBOSA, Maria Aparecida. *Língua e discurso: contribuição aos estudos semânticos-sintáticos*. São Paulo: Global, 1981.

_____. *Estrutura e formação do conceito nas línguas especializadas: tratamento terminológico e lexicográfico*. (2004) Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-63982004000100006> Acessado em 31/05/2014.

BARONCELLI, Nilceia Cleide da Silva. *Mulheres compositoras*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1987.

BARZOTTO, Valdir Heitor. *A criança falada e a cena de quem a fala*. COLOQUIO DO LEPSI IP/FE-USP, 5., 2004, São Paulo. Disponível em: <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000032004000100012&lng=en&nrm=abn>. Acesso: 09 Feb. 2016.

_____. *Nem respeitar, nem valorizar, nem adequar as qualidades linguísticas*. (2004). Disponível em: <www.unemat.br/.../v.../93_Pag_Revista_Ecos_V-02_N-02_A-2004.pdf>.2004

_____. *A expressão da modalidade linguística e a análise de textos acadêmicos. Abordagens metodológicas em estudos discursivos*. São Paulo: Paulistana, 2010.

BASTOS, Rafael José de Menezes. *Para uma Antropologia Histórica das Relações Musicais Brasil/Portugal/África: O Caso do Fado e de sua Pertinência ao Sistema de Transformações Lundu-Modinha-Fado*. (2007). Disponível em: <<http://antropomorfolgia/102.pdf>>. Acessado em 16/05/2014.

BIDERMAN, Maria Tereza Camargo. *As ciências do léxico*. UNESP/Araraquara/CNPQ. In

BINDER, Fernando Pereira; CASTANHA, Paulo. *Teoria musical no Brasil: 1734 – 1854*. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v.1.2, 1996. Disponível em: <<http://www.rem.ufpr.br/REM/REMr1.2/vol1.2/teoria.html>>. Acessado em 03/04/2014.

BITTENCOURT-SAMPAIO, Sérgio. *Negas líricas: duas intérpretes negras brasileiras na música de concerto (séc. XVIII-XIX)*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

BOSI, Alfredo. *Ceu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.

BUDASZ, Rogério. *Música e sociedade no Brasil colonial*. Revista Textos do Brasil, 2006. Disponível em <http://dc.itamaraty.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/revista12-mat2.pdf>. Acessado em 30/11/2014

CARDOSO, André. *A música na corte de D. João VI*. São Paulo, Martins Editora Livraria Ltda., 2008

CARDOSO, Lino de Almeida. *O som e o soberano: uma história da depressão musical carioca pós-Abdicação (1831-1843) e seus antecedentes*. São Paulo: FFLCH/USP, 2006.

CASTANHA, Paulo. **História da Música Brasileira** Instituto de Artes da UNESP, 2004. Disponível em: <https://www.academia.edu/1082758/A_MODINHA_EO_LUNDU_NOS_SECULOS_X_VIII_E_XXhttp://media.wix.com/ugd/103781_02cd0efeb0bb686bece8223e4b9ce81a.pdf?dn=A%20Express%C3%83%C2%A3o%20de%20Modalidades%20Lingisticas%20e%20a%20Analise%20de%20textos%20academicos.pdf>. Acessado em 25/05/2014.

_____. Avanços e perspectivas na Musicologia Histórica brasileira. *Revista do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas*, Pelotas, n. 1, 2008, p. 32-57. Disponível em: <<http://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/RCM/article/view/2431>>. Acessado em: 14/01/2015.

CASTRO, Luciana Monteiro de Castro (UFMG); BORGHOFF, Margarida Maria (UFMG), PÁDUA, Mônica Pedrosa (UFMG). *Em defesa da canção de câmara brasileira*. PER MUSI: Revista de Performance Musical - v 8, pág. 74-83, jul - dez - 2003.

CHAFE, Wallace L. *Significado e estrutura linguística*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora, 1979.

CHARTIER, Roger. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

CHIMÈNES, Myriam. **Musicologia e história. fronteira ou “terra de ninguém” entre duas disciplinas?** In: *Revista de História* 157 (2º semestre de 2007, p.15-29). 1998. Disponível em :<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=285022050002>> ISSN 0034-8309 >. Acessado em 18/02/2016.

CHOMSKY, Noam. *Reflexões sobre a linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1980.

COSERIU, Eugenio. *Teoria da linguagem e linguística geral*. Rio de Janeiro: Presença; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1979.

CURT-LANGE, Francisco. *La música en Villa Rica (Minas Gerais, siglo XVIII)*. Revista Musical Chilena, p.08-55, 1967.

DAVIS, Natalie Zemon. *Culturas do povo: sociedade e cultura no início da França moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

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

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2008.

EAGLETON, Terry. *A idéia de cultura*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

FIORIN, José Luiz. *Figuras de retórica*. São Paulo: Contexto, 2014

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GORZ, André. *Conhecimento, valor e capital*. São Paulo: Annablume, 2005.

GREIMAS, A. J. *Semântica estrutural: pesquisa e método*. São Paulo: Editora Cultrix e Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996. [1982]

_____. *O diálogo musical: Monteverdi, Bach e Mozart*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993. [1984]

ILARI, Rodolfo. *A expressão do tempo em português*. 2ª edição. São Paulo: Contexto, 2001.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LOPES, Nei. *Partido Alto: samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

MAMMI, Lorenzo. *Apresentação*. In: STENDHAL. *A vida de Rossini: seguido de notas de um diletante*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MARCONDES, Marcos Antônio (Ed.). *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Editora Ltda., 1977.

MATTOS, Cleofe Person de. *José Maurício Nunes Garcia: biografia*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1996.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Memória e Cultura Material: Documentos Pessoais no Espaço Público*. Revista Estudos Históricos – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - CPDOC/FGV, v.11, nº21, 1998. Disponível em <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2067/1206> Acessado em 18/02/2016.

_____. *O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas*. I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural Vol. I, 2012. In: <http://www.iphan.gov.br/baixaFcdAnexo.do?id=3306> Acessado em 25/05/2014.

MURICY, José Cândido de Andrade, et alii. *Estudos Mauricianos*. Rio de Janeiro: FUNARTE/INM/Pró-Memus, 1983.

MACHADO NETO, Diósnio. *Administrando a festa: música e iluminismo no Brasil colonial*. São Paulo: USP, 2008. Disponível em www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27140/tde-05072009-230904/. Acessado em 27/05/2014.

NEVES, Maria Helena de Moura. *Gramática de usos do português*. São Paulo: Editora da UNESP, 2000.

OLIVEIRA, Ana Maria Pinto Pires de e ISQUERDO, Aparecida Negri (orgs.). *As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia e terminologia*. 2ª Ed. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2001.

PAIS, Cidmar Teodoro. *Considerações sobre a semiótica das culturas, uma ciência da interpretação: identidade, inserção cultural, transcódificações transculturais*. In: <http://www.filologia.org.br/xcnlf/13/06.htm> - acessado em 29/07/2015.

POTTIER, Bernard. *Linguistique générale: théorie e description*. Paris: Klincksieck, 1974.

RAYNOR, Henri. *História social da música: da idade média a Beethoven*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

SADIE, Stanley (Ed.). *Dicionário Grove de Música – edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

SANTOS, Antônio Carlos dos. *Os músicos negros: escravos da Real Fazenda de Santa Cruz no Rio de Janeiro (1808 – 1832)*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2009.

SCHAFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux: essais interdisciplines*. Paris : Éditions du Seuil, 1966.

SCHOLES, Percy; NAGLEY, Judith; GRIER, James. **Score**. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e6021?q=score&search=quick&pos=1&start=1>. Acesso em: 18 out. 2015.

SILVA, Kalina Vanderlei e SILVA, Maciel Henrique. *Dicionário de conceitos históricos*. São Paulo: Contexto, 2006.

SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. São Paulo: Cultrix / Editora da Universidade de São Paulo, 1983.

SOUZA, Carlos Eduardo de Azevedo e. *Dimensões da vida musical no rio de janeiro: de José Maurício a Gottschalke além, 1808-1889*. Tese de Doutorado em História apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2003.

STRZODA, Michelle. *O Rio de Joaquim Manuel de Macedo: jornalismo e literatura no século XIX*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.

TONI, Flávia Camargo. *A escola da rua das Marrecas* (s/d/, p. 115)

ULLMANN, Stephen. *Semântica: uma introdução à ciência do significado*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1964.

VEIGA, Manuel. O Estudo da modinha brasileira. Disponível em :
<http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Veiga-Estudo_da_Modinha_Brasileira.pdf>.
Acessado em 25/05/2014.

MATERIAL ACADÊMICO ANALISADO

ALFERES, Sidnei. *A "Collecção de Modinhas de Bom Gosto" de João Francisco Leal: um estudo interpretativo por meio de sua contextualização histórico-estético-musical*. Campinas: UNICAMP, 2008. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000473473>>. Acessado em 24/01/2014.

ANDRADE, Mário de. *Modinhas Imperiais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980 [1930].

_____. *Cândido Inácio da Silva e o Lundu*. Artigo publicado em 1944 Revista de Música Latinoamericana, Vol. 20, No. 2 (Autumn - Winter, 1999), pp. 215-233.. University of Texas Press. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/780022>>. Acessado em 04/11/2014.

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

AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. *150 anos de música no Brasil (1800 – 1950)* Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1956.

CASTANHA, Paulo. *História da Música Brasileira* Instituto de Artes da UNESP, 2004. Disponível em: <https://www.academia.edu/1082758/A_MODINHA_EO_LUNDU_NOS_SECULOS_XVIII_E_XXhttp://media.wix.com/ugd/103781_02cd0efeb0bb686bece8223e4b9ce81a.pdf?dn=A%20Express%C3%83%C2%A3o%20de%20Modalidades%20Lingisticas%20e%20a%20Analis%20de%20textos%20academicos.pdf>. Acessado em 25/05/2014.

KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu, duas raízes da música popular brasileira*. Porto Alegre: Movimento, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1977.

LIMA, Edilson Vicente de. *A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos*. São Paulo: USP, 2010.

MARIZ, Vasco. **A canção brasileira** (Erudita, Folclórica, Popular). 3ª edição, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, NL, 1977. (Coleção Retratos do Brasil, vol. III).

PACHECO, Alberto José Vieira. *Cantoria Joanina: prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI, castrati e outros virtuosos*. Campinas, SP: [s.n.], 2007. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000416764&opt=4> Acessado em 30/11/2014.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. **Nepomuceno e a gênese da canção de câmara brasileira (1a. parte)** – In: *Música em Perspectiva*, v.3 n.1, março 2010 p. 33-53. Disponível em: ufpr.br/ojs/index.php/musica/article/view/20979/13898. Acessado em 14/03/2015.

VEIGA, Manuel. O Estudo da modinha brasileira. Disponível em : <http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Veiga-Estudo_da_Modinha_Brasileira.pdf>. Acessado em 25/05/2014.